ISSN 0034-8392

RITL, anul XI, nr. 1–4, p. 1–000, 2017

Revista de istorie şi teorie literară • Anul XI • Nr. 1–4 • 2017

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”

SERIE NOUĂ
Anul XI
1–4
2017

RITL

Revista de istorie şi teorie literară

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE 70

În acest număr:

- Acad. Eugen Simion, *Vasile Pârvan*
- Laura Bădescu, *Politica şi politheia în proverbele româneşti din secolul al XVIII-lea*
- Nicolae Mecu, *Eminescologie*
- Silviu Angelescu, *Mituri la.....*
- Bianca Burţa-Cernat, *Itinerariu spiritual. Cum se autoconstruieşte un „şef” de generaţie*

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Revista
de istorie şi teorie literară

Apare sub egida

INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
„G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

COMITETUL DE REDACŢIE
Acad. Eugen SIMION – director
Lucian CHIŞU – redactor-şef
Paul CERNAT – redactor-şef adjunct
Simona GALAŢCHI – secretar ştiinţific de redacţie

MEMBRI
Laura BĂDESCU, acad. Gr. BRÂNCUŞ, acad. Mihai CIMPOI, Serge FAUCHEREA (Franţa), membru de onoare al Academiei Române, Laurenţiu HANGANU, Mircea MARTIN, membru corespondent al Academiei Române, Michael METZELTIN (Austria), membru de onoare al Academiei Române, Nicolae MECU, Dumitru MICU, Ileana MIHĂILĂ, Oana SOARE

Redactor: Adriana GRECU

Tehnoredactor: Maria LAZĂR

Coperta: Mariana MOCANU

- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei: Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, 76117, Bucureşti, tel. 4021-318 81 46, fax: 4021-318 24 44

- Revista se poate procura contracost la sediul **EDITURII ACADEMIEI ROMÂNE,** Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, 050711, Bucureşti, România; Tel. 4021-318 81 46, 4021-318 81 06, Fax 4021-318 24 44, E-mail: edacad@ear.ro

- Comenzile pentru abonamente se primesc la:
ORION PRESS IMPEX 2000 S.R.L., P.O.Box 77-19, Sector 3, Bucureşti, România; Tel./Fax 4021-610 67 65, 4021-210 67 87; E-mail: office@orionpress.ro
S.C. MANPRES DISTRIBUTION S.R.L., Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Etaj 1, Cam. 301–302, sector 1, Bucureţti, Tel.: 4021-314 63 69, Fax: 4021-314 63 39;
E-mail: abonamente@manpres.ro; office@manpres.ro, www. manpres.ro
DEREX COM. S.R.L., E-mail: derex_comp.@yahoo.com

ADRESA EDITURII
Calea 13 Septembrie nr. 13
050711 Bucureşti
Tel: 4021-318 8146, 4021-318 8106

ADRESA REDACŢIEI
Calea 13 Septembrie nr. 13
050711 Bucureţti
Tel.: 4021-3188106/2023

© 2017, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

În atenţia colaboratorilor

Colaboratorii sunt rugaţi să trimită textele procesate pe calculator cu toate semnele diacritice, listate pe o singură faţă, pe format A4, având ca suport formatul electronic (attachement la mesajul trimis prin e-mail). Se recomandă folosirea programului WORD.

Textele vor conţine un rezumat într-o limbă de circulaţie europeană şi o foarte scurtă prezentare a autorului, cu informaţii despre pregătirea sa profesională (grade didactice, titluri ştiinţifice), precum şi adresa instituţiei pe care o reprezintă. Dacă textul este trimis în nume propriu, fără legătură cu preocupările sale profesionale, autorul va trece adresa personală.

Pentru scrierea corectă, recomandăm:

Dicţionarul explicativ al limbii române (DEX) (ediţia 1996, Editura Univers Enciclopedic);
Îndreptarul ortografic, ortoepic şi de punctuaţie (ediţia 1996, Editura Univers Enciclopedic);
Dicţionarul ortografic, ortoepic ţ i morfologic al limbii române (DOOM) (ediţia 2005, Editura Univers Enciclopedic);
Aplicarea hotărârii Prezidiului Academiei Române privind revenirea la grafia cu „â" şi „sunt".
Cuvintele străine se vor insera în text cu italice. La redarea textelor în limbi străine se recomandă respectarea normelor academice ale limbilor respective.

Referinţe bibliografice:

Bibliografia se plasează la sfârşitul lucrării, înainte de Anexe (dacă acestea există). Numele autorilor se scriu în ordine alfabetică; când sunt doi sau mai mulţi autori ai unei lucrări, regula privitoare la ordinea alfabetică este valabilă doar pentru primul nume.

Titlul lucrării se scrie exact cum este tipărit în publicaţia citată (cu menţiunea că, în cazul limbii române, ortografia trebuie actualizată conform normelor Academiei Române).

Elaborarea notelor:

Dacă o lucrare conţine note de subsol, acestea se vor marca într-un singur mod (cu cifre arabe sau asteriscuri). Toate notele menţionate pe o pagină se vor regăsi în subsolul paginii respective.

Formatul paginii:

Se foloseşte hârtie format A 4: 21 cm×29, 7 cm. Oglinda paginii: 13 cm×21 cm, lăsând liberi câte 4 cm pe lateralele paginii, 5 cm în partea de sus şi 4,7 în cea de jos.

Revista
de istorie şi teorie literară
Anul XI **Nr. 1–4** **ianuarie–decembrie 2017**

S U M A R

EDITORIAL

Acad. Eugen Simion, *Vasile Pârvan* 7

LITERATURĂ VECHE

Florentina Nicolae, *Historia Moldo-Vlachica: Observații asupra manuscrisului, în pregătirea unei noi ediții critice* 61
Laura Bădescu, *Politica şi politheia în proverbele româneşti din secolul al XVIII-lea* 69
Manuela Anton, *Statul şi biserica la începuturile României moderne: publicistica religioasă a lui Neofît Scriban* 79

DOCUMENT

Alexandra Dodu, *Etre femme dans un monde des hommes. Constance de Dunka aux yeux de Live-Tite Maioresco* 89

FIŞE DE DICȚIONAR

Nicolae Mecu, *Eminescologie* 103
Silviu Angelescu, *Miturile* 139
Laurențiu Hanganu, *Vasile Lovinescu* 151
Cristina Balinte, *Anton Holban* 157

ISTORIE LITERARĂ

Ara Alexandru Şişmanian, Dana Şişmanian, *Eminescu restituit: O „versiune integrală" a Luceafărului* 175
Carmen Brăgaru, *Tălmăcitori în „Graiul nou"* 189
Teodora Dumitru, *Programul lui G. Călinescu la* ***Jurnalul literar*** *în 1939 şi ecourile lui postbelice* 197
Bianca Burța-Cernat, *Itinerariu spiritual. Cum se autoconstruieşte un „şef" de generație* 225
Paul Cernat, *Geo Bogza şi provincia ca aventură – note despre* ***O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*** 255

LITERATURA ÎN COMUNISM

Edgar Papu, *Problema protocronismului* 267
Vlad-Ion Pappu, *Câteva considerații asupra receptării protocronismului românesc* 287
Nicolae Bârna, *„Afacerea" Mihai Călin – un episod pitoresc al vieții literare la sfârşitul anilor şaizeci* 317

RITL, nr. 1–4, p. 1–416, Bucureşti, 2017

COMENTARII

Ioana Costa, *Hieronymus on Hermits* 323
Raluca Dună, *„Ultimii" critici, între geometrie și finețe* 331
Simona Galațchi, *Secretul doctorului Walter (Eseu psihanalitic)* 337
Ana-Maria Bănică, ***Istoria literaturii române contemporane**: o teorie implicită a romanului* 351
Ștefan Firică, *Autenticitatea și simulacrele ei în noile contexte culturale, politice și economice* ... 361

INTERFERENȚE

Ileana Mihăilă, *Présences des sanskritologues dans la presse roumaine de l'entre-deux-guerres* 375
Cristina Deutsch, *Relații literare româno-italiene în perioada 1859–1964 în presa românească a epocii* 383
Petruș Costea, *Cronica muzicală și anii de ucenicie ai lui Camil Petrescu* 395
Marja Nenadic, *Centenar „De Stijl"* 401

MISCELLANEA

Evenimente științifice desfășurate în Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române,, în anul 2017 (Cristina Balinte) 409

Revue

d' histoire et théorie littéraire

An XI **N°s 1–4** **Janvier–Décembre 2017**

S O M M A I R E

EDITORIAL

Acad. Eugen Simion, *Vasile Pârvan* 7

L'ANCIENNE LITTÉRATURE

Florentina Nicolae, *Historia Moldo-Vlachica : Observations sur le manuscrit, en vue de la préparation d'une nouvelle édition* 61
Laura Bădescu, *La politique et la politeia dans les proverbes roumains du XVIIIe siècle* 69
Manuela Anton, *L'État et l'église au début de la Roumanie moderne : la publicistique religieuse de Néophyte Scriban* 79

DOCUMENT

Alexandra Dodu, *Être femme dans un monde des hommes. Constance de Dunka aux yeux de Live-Tite Maioresco* 89

FICHES DE DICTIONNAIRE

Nicolae Mecu, *Éminescologie* 103
Silviu Angelescu, *Les mythes* 139
Laurențiu Hanganu, *Vasile Lovinescu* 151
Cristina Balinte, *Anton Holban* 157

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Ara Alexandru Şişmanian, Dana Şişmanian, *Eminescu restituié : Une «version intégrale» du poème Hyperion* 175
Carmen Brăgaru, *Traducteurs dans 'Graiul nou' [Le parler nouveau]* 189
Teodora Dumitru, *Le programme de G. Călinescu au 'Jurnalul literar'* [*Le Journal littéraire*] *(1939) et se échos dans l'après-guerre* 197
Bianca Burța-Cernat, *Itinéraire spirituel. Comment s'autoconstruit un «chef» de génération* 225
Paul Cernat, *Geo Bogza et le province comme aventure – notes sur 'O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil'* [*Cent soixante-quinze minutes à Mizil*] 255

LITERATURA ÎN COMUNISM

Edgar Papu, *Le problème du protochronisme* 267
Vlad-Ion Pappu, *Quelques considérations sur la réception du protochronisme roumain* 287
Nicolae Bârna, *« L'affaire » Mihai Călin – un épisode pittoresque de la vie littéraire à la fin des années quarante* 317

RITL, nr. 1–4, p. 1–416, Bucureşti, 2017

COMMENTAIRES

Ioana Costa, *Hieronymus sur les ermites* 323
Raluca Dună, *« Les derniers » critiques, entre géométrie et finesse* 331
Simona Galațchi, *Le secret du docteur Walter (Essai psychanalytique)* 337
Ana-Maria Bănică, *'Istoria literaturii române contemporane'* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*]*: une théorie implicite du roman* 351
Ştefan Firică, *Authenticité et ses simulacres dans les nouveaux contextes culturels, politiques et économiques* 361

INTERFÉRENCES

Ileana Mihăilă, *Présences des sanskritologues dans la presse roumaine de l'entre-deux-guerres* 375
Cristina Deutsch, *Relations roumaines-italiennes pendant la période 1859–1964 dans la presse roumaine de l'époque* 383
Petruş Costea, *La chronique musicale et les années d'apprentissage de Camil Petrescu* 395
Marja Nenadic, *Centenaire « De Stijl »* 401

MISCELLANÉES

Événements scientifiques à l'Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire « G. Călinescu » pendant l'année académique 2017 (Cristina Balinte) 409

The Journal of
Literary Theory and History

The XIth year **N°s 1–4** **January–December 2017**

C O N T E N T S

EDITORIAL

Acad. Eugen Simion, *Vasile Pârvan* 7

OLD ROMANIAN LITERATURE

Florentina Nicolae, *'**Historia Moldo-Vlachica**': Comments on the Manuscript, in Preparation of a New Critical Edition* 61
Laura Bădescu, *Politics and Politheia in 18th Century's Romanian Paremiology* 69
Manuela Anton, *State and Church in the Beginnings of Modern Romania: The Religious Journalism of Neofit Scriban* 79

DOCUMENT

Alexandra Dodu, ***Being a Woman in a Men's World.** Constance de Dunka through the Eyes of Titu Maiorescu* 89

WORKSHEETS OF DICTIONARY

Nicolae Mecu, *Eminescology* 103
Silviu Angelescu, *Myths* 139
Laurențiu Hanganu, *Vasile Lovinescu* 151
Cristina Balinte, *Anton Holban* 157

LITERARY HISTORY

Ara Alexandru Şişmanian, Dana Şişmanian, *Eminescu Recuperated: An "Integral Version" of the Poem **Luceafărul** [The Legend of the Evening Star]* 175
Carmen Brăgaru, *Translators in the Propagandistic Newspaper Entitled „Graiul nou"* / "*The New Voice*" 189
Teodora Dumitru, *The Editorial Program of G. Călinescu at the "Jurnalul literar" ["Literary Journal"] (1939) and Its Post-War Echoes* 197
Bianca Burța-Cernat, ***Itinerariu spiritual* [*"Spiritual Itinerary"*]**. *The Way a Generation "Leader" is Self-Built* 225
Paul Cernat, *Geo Bogza and the Province as an Adventure – Notes on '**O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil**'* [***A Hundred and Seventy-five Minutes at Mizil***] 255

LITERATURE IN COMMUNISM

Edgar Papu, *The Problem of Protochronism* 267
Vlad-Ion Pappu, *Few Considerations on Romanian Protochronism's Critical Reception* 287
Nicolae Bârna, *Mihai Călin „Business" – A Picturesque Episode of the Literary Life at the End of the 60s* 317

RITL, nr. 1–4, p. 1–416, Bucureşti, 2017

COMMENTARIES

Ioana Costa, *Hieronymus on Hermits* 323
Raluca Dună, *The "Last" Critics, Between Geometry and Refinement* 331
Simona Galațchi, *The Secret of Doctor Walter (Psychoanalytic Essay on Hortensia Papadat-Bengescu's Character)* 337
Ana-Maria Bănică, '***The History of Romanian Contemporary Literature**: An Implicit Theory of the Novel* 351
Ştefan Firică, *(Simulacra of) Authenticity Facing New Cultural, Political, and Economic Challenges* .. 361

INTERFERENCES

Ileana Mihăilă, *Sanskritists' Presence in the Interwar Journals* 375
Cristina Deutsch, *Romanian-Italian Literary Relations in Romanian Publications of 1859-1964 Period* 383
Petruş Costea, *Camil Petrescu's Musical Reviews and Apprenticeship* 395
Marja Nenadic, *A Hundred Years of „De Stijl"* 401

MISCELLANEA

A Preview of Scientific Events at the "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory of the Romanian Academy in 2017 (Cristina Balinte) 409

VASILE PÂRVAN

Acad. Eugen Simion*

1. Biografia unui pastor stoic care face apologia lui Dionysos şi, în acelaşi timp, vorbeşte de condiția tragică a omului

Tinerii existenţialişti români, în frunte cu Mircea Eliade, văd în Vasile Pârvan (1882–1927) un model de urmat, un spirit apolinic strâns în braţele tragicului, un melancolic păgân care transfigurează bestialitatea în „elanuri cristice". E. Lovinescu vede, în schimb, în autorul *Ideilor şi formelor istorice* un diletant orgolios, scuturat de o morbidă dorinţă de parvenire, iar sub înfăţişarea lui de pastor protestant, un exemplu pregnant de „pitiatism". Criticul nu-i apreciază în niciun chip filosofia istoriei, nici literatura şi înălţimea gândului în oratoria sub care s-ar ascunde „o insuportabilă grandilocvenţă stilistică". Pompiliu Constantinescu are aceeaşi opinie defavorabilă despre stilul misticului Vasile Pârvan, pierdut – zice el – în norul frazelor fastuoase în care se agită, haotic, un stil „sinuos, bombastic şi gol, pretenţios şi ridicol, înnodând un jargon pseudofilosofic într-un manierism pedant, orgolios şi deşert". Mai binevoitori faţă de scrierile istoricului-filosof se arată Şerban Cioculescu şi Tudor Vianu. Cel dintâi descoperă în ele „concepţia […] spiritualistă cu un substrat hegelian" şi „disocieri curajoase între etnografie şi cultură". Nu este însă, nici el, sigur că Pârvan a fost un mare spirit, dar este convins că a fost „un mare profesor", „un fondator şi inspirator al confraternităţii universitare [care şi-a dezvăluit] intelectualismul funciar", în fine, un clasicist refugiat în „idealismul platonician"… Mai calm şi, ca de obicei, mai metodic, Tudor Vianu descoperă în *Memorialul* pastorului nordic o gândire coerentă („serii de intuiţii sintetice, unificate de o intuiţie sintetică globală, rezumabilă în acea concepţie tragică a vieţii"), pe scurt, o filosofie de existenţă şi o etică bazată pe sentimentul singurătăţii morale. Singurătatea ar fi efectul „asprimii practice şi a vieţii" şi, totodată, a neputinţei omului de a se comunica. În aceste condiţii, conştiinţa singurătăţii omului în lume n-ar trebui să ne dispere, pentru că din ea s-a născut tragedia grecească. Tudor Vianu explică (şi justifică într-o bună măsură) patetismul oratorului şi scriitorului Pârvan, văzând în el „nu numai [un] elan sentimental, [ci şi o] înclinaţie extatică de asimilare cu natura şi […] o idee filosofică". Din această alianţă ar răsări ceea ce istoricul-filosof din *Laus Daedali* numeşte – vorbind despre scopul culturii omeneşti – „creşterea ritmului personal prin unificarea lui cu un ritm cosmic"…

---

* Academia Română, preşedintele Secţiei de filologie şi literatură, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu".

RITL, nr. 1–4, p. 7–59, Bucureşti, 2017

Analiza făcută de Tudor Vianu lămureşte cel puţin două din ideile fundamentale ale gândirii lui Pârvan. Cea dintâi trimite la etica sacrificiului pe care Pârvan o formulează mai limpede în *Lecţia de deschidere* a Cursurilor de Istorie antică şi istoria artelor ţinută la Universitatea din Cluj (la 3 noiembrie 1919), şi a doua – vizează conceptul, mai general, că omul modern trebuie să-şi spiritualizeze fiinţa. Un concept şi un program pe care le-au preluat şi le-au dezvoltat, în termenii filosofiei existenţialiste, tinerii filosofi şi scriitori din anii '30 (cei din „generaţia tragică" sau „generaţia criterionistă"). Aşa se explică entuziasmul cu care autorul *Itinerariilor spirituale* primeşte ideile profesorului Pârvan despre tragicul existenţei. Nu-i singurul din generaţia lui. Mircea Vulcănescu crede că Nae Ionescu şi Vasile Pârvan au luat locul, spiritual vorbind, lui Maiorescu şi Nicolae Iorga în preferinţa tinerilor intelectuali („încrucişare bizară, care introduce universalismul în istorie şi autohtonismul în filosofia românească"), dându-le gândul „universalităţii şi al veşniciei" şi deschizându-le, totodată, ochiul lăuntric „asupra prezenţei necontenite a morţii". Pe scurt, Pârvan le-a dat tinerilor însetaţi de experienţă şi de adevăr „nostalgia singurătăţii şi pesimismul eroic". Îi audiase, prin anii 1921–1922, cursurile despre *Drama antică* şi *Problema salvării*, apoi acela despre *Drama tăcerii* (*Lauda către Dedal*) şi, entuziast şi imprudent, le compară cu sonetele lui Beethoven: „mărturia unei cugetări adânci, dar şi mărturia unui mare freamăt lăuntric". Convingerea lui Mircea Vulcănescu, preocupat – cum se ştie – printre cei dintâi din generaţia sa de „noua spiritualitate", este că Pârvan i-a reîndrumat pe tinerii intelectuali de după război spre creştinism prin axiologia lui bazată pe etic. Iată cum încheie el articolul rămas în manuscris (publicat postum în 1952) despre autorul *Geticii*:

„Influenţa lui asupra reîndrumării spre creştinism a generaţiei mele nu e de tăgăduit. Deşi în fond experienţa lui era departe de a fi creştină, întrucât la întrebarea permanentă a sfârşitului a toate şi la obsesia sentimentului de suferinţă, datorit certitudinii precarităţii frumosului şi valorii, Pârvan nu răspundea decât cu o axiologie etică, totuşi sentimentul clar al vecinătăţii abisului, al transcendenţei ne ducea de mână în apropierea imediată a zonelor unde îngerii Domnului pescuiesc sufletele oamenilor".

Nu toţi cei care au urmărit cursurile pastorului nordic sunt mulţumiţi de oratoria lui. Pompiliu Constantinescu este, şi la acest capitol, foarte sever. O găseşte monotonă (litanică) şi plictisitoare („frazele se gonesc unele pe altele, ca o cavalcadă monstră; ca printr-un nour de praf zăreşti gândul înecat în pulberea vorbelor […] ideile se zbat încătuşate"). Ar fi vorba, aşadar, de o retorică inflamată a banalităţii şi o vanitate (mascată) a modestiei, după cum judecă lucrurile şi Lovinescu. Arghezi, care n-a participat, probabil, la lecţiile profesorului, îi face în *Lume veche, lume nouă* (1958) un portret favorabil, remarcând, dimpotrivă, lipsa de vanităţi intelectuale şi de ambiţii retorice („niciun patos, nicio stridenţă în vorbirea lui frumos moldovenească şi în caracteristica lui intelectuală"). Citeşte *Getica* şi aminteşte de o Dacica în proiect, în care ar fi ascunsă o apologie a spiţei româneşti.

Curioasă simpatia pe care i-o arată poetul, ostil lui Iorga şi, în genere, mediului universitar, acestui istoric mistic şi profetic care, după cum îşi amintesc alţii, nu-i deloc lipsit de patos şi de stridenţă, dimpotrivă, este un orator exaltat, dionisiac, tulburat de misterele lumii şi de tragicul existenţei omului.

2. Un filosof-mit. Un model pentru tinerii existenţialişti

G. Călinescu este, dintre criticii literari din epocă, acela care arată mai multă simpatie faţă de personalitatea şi scrierile istoricului. Vede în el un filosof-mit şi-i face un portret memorabil, punând accent pe latura gravă a pastorului nordic (un Brand al lui Ibsen) cu priviri aspre de actor tragic şi încruntări visător-ironice ale feţei. Elogiază pe oratorul din amfiteatru şi se lasă încântat de muzicalitatea, solemnitatea frazelor lui cu accente nietzscheene şi carlyliene… Laudă şi concepţia lui istorică („Vasile Pârvan venea şi cu o concepţie istorică, dacă nu izolată, cel puţin justă, faţă de N. Iorga care nu avea niciuna.”) şi cade de acord că, prin miturile şi disocierile lui, Pârvan deschide calea categoriilor abisale ale lui Blaga. Nu-i refuză nici talentul (literaritatea, am zice azi în limbajul naratorogiei), preponderent liric, plin de sublimităţi. Îi recunoaşte, în genere, lui Vasile Pârvan, venit dintr-un sat din Vaslui şi format la şcoala istorică a lui Iorga, serioasa pregătire filosofică, aplicată în sfera istoriei şi a culturii. Rămâne, ca o concluzie, ideea unui filosof-mit care deschide drumul în cultura noastră seriei altor filosofi ai culturii, cum ar fi – pe lângă Blaga – elevii lui Nae Ionescu. Intuiţia lui Călinescu este bună: Vasile Pârvan, punând problema tragicului existenţial şi al singurătăţilor cosmice ale omului modern, este – s-a văzut şi din confesiunea lui Mircea Vulcănescu – un precursor al acestor tineri filosofi care, în deceniile interbelice, vor să spiritualizeze cultura română şi pe omul românesc, despărţindu-se de filosofia de şcoală a lui Maiorescu.

*

Viitorul filosof-mit se născuse la 28 septembrie (stil vechi) 1882, în cătunul Perchiu (comuna Hurueşti) din judeţul Vaslui, ca fiu al învăţătorului Andrei Pârvan şi al Aristiţei (născută Chiriac), nepoată de văr a filosofului Vasile Conta. Învaţă, în clasele primare, la Bereşti, apoi la Bârlad, urmând deplasările familiei. La Bârlad, este o vreme scurtă – se spune – ucenic la o cizmărie pentru a-şi ajuta familia. Liceul îl urmează la „Gh. Codreanu” unde are, ca profesor, pe D. Evolceanu. În septembrie 1900 se înscrie la Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti şi, aici, audiază cursurile lui Maiorescu, Iorga, Dimitrie Onciul, Ioan Bogdan, Mihail Dragomirescu… Începe să publice în *Convorbiri literare*, *Luceafărul* şi, pentru a se întreţine, este o vreme (1902) pedagog-preparator de limba latină la Pensionul „Eniu Bălteanu”. Aici are un conflict cu un elev din clasa a VI-a (Catanica Ion) care l-ar fi pălmuit şi insultat. Pedagogul – adânc jignit – se plânge la 6 aprilie ministrului Instrucţiunii, cerând anchetă şi pedepsirea agresorului care nu era, de altfel, la prima faptă rea. Element rău, Catanica Ion fusese dat afară din mai multe

şcoli din oraş şi, ajuns la „Eniu Bălteanu”, fură, îşi insultă colegii şi pedagogii, îi brutalizează… Reclamat în mai multe rânduri, insolentul elev nu este încă pedepsit. În dimineața zilei de 5 aprilie, Catanica îl loveşte pe pedagogul Pârvan, „dorind să dea o lecție de neascultare nesupusului pedagog”. Asistă la acest act huliganic doi elevi şi un alt pedagog, Tănăsescu Ion. Cuprins de adâncă indignare, victima lasă să se înțeleagă din suplica pe care o adresează ministrului că în pensionul în discuție se petrec multe alte fapte detestabile. Este gata să le dezvăluie, dacă ministrul Instrucțiunii doreşte să le afle. „Eu sunt aici şi la orice moment voi fi gata a vă fi la poruncă” – scrie el. Îşi încheie plângerea cu o previziune sumbră: „totodată însă nu pot să nu exclam, cuprins de cea mai adâncă indignare: sărmană țară în care conducătorii generațiilor viitoare vor fi recrutați dintre aceşti insolenți elevi ai şcolilor private, căci ei constituie pătura bogată a țării”. Urmarea este că, la 22 aprilie 1902, directorul liceului face un raport prin care solicită îndepărtarea pedagogului-preparator Pârvan, care, căpătând o bursă de la Facultate, devenise „inutil şi chiar vătămător disciplinei”. Peste un an (1903) este acceptat ca „scriitor” la Biblioteca Academiei Române, sub îndrumarea lui Ioan Bianu.

În 1904 îşi încheie studiile universitare în țară şi, în luna decembrie a aceluiaşi an, pleacă în Germania însoțit de recomandările date de Iorga, Ioan Bogdan şi Dimitrie A. Sturdza, mai întâi la Iena, apoi la Berlin, ca student în Filosofie. În iunie 1905 se plânge lui Ioan Bogdan de „neîncrederea, aproape disprețul” pe care i-o arată, ca străin, mediul clasicist german. Face eforturi de a rezista şi de a se adapta. Reuşeşte. Are ca profesori pe Ed. Meyer, Otto Hirschfeld, Georg Simmel, Max Lenz etc. Corespondența din această perioadă (publicată şi adnotată de Alexandru Zub) arată viața austeră dusă de studentul român în oraşul prin care trecuse şi înaintaşul său Mihail Kogălniceanu. Învață mai întâi nemțeşte („învăț pe capete” – îi scrie, la 2 ianuarie 1905, lui I. Bianu), face, apoi, excursii la Weimar şi Altenberg, unde vizitează colecții şi muzee, trimite rapoarte în țară pentru a-şi justifica bursa, cercetează „anticăriile”… În aprilie 1905 se află deja la Berlin şi trimite cu întârziere, aceluiaşi I. Bianu, indicele cronologic la *Catalogul manuscriselor* („cârpit, peticit, murdar, ca vai de capul lui”).

„Cârpaciul cronologografic” se acuză, preventiv, de lenevie, inerție, resignare şi silă de sine însuşi: „[sunt] cel mai leneş şi mai nerecunoscător individ, nu numai de pe suprafața Europei, dar chiar a globului terestru: subtiscălitul”… Un mic răsfăț şi o autoironie venită de la tânărul studios, plin de mari ambiții. Mai târziu, vorbind de legile vieții, va considera munca valoarea supremă a omului de caracter. Nu glumeşte când, student fiind, se plânge de suferința pe care o are la ochi („în fiecare primăvară ochii mei se pun în grevă”), suferință pe care o pune pe seama reumatismului… În fine, în iunie 1905, îi mărturiseşte lui Ioan Bogdan că „m-am trezit aproape ca din senin că ştiu nemțeşte” şi se arată mulțumit pentru că, astfel, se poate amesteca în vorbă. Studiază cu râvnă şi ambiție epigrafia şi geografia istorică, stă toată ziua – mai spune el – „cu autorii greci şi latini în mână”, are succes la seminarul de izvoare greceşti, întrecându-i pe aroganții colegi

nemți care, neglijând limbile moderne, „au tăbărât cu toate puterile lor pe clasicism”. Patriot, Pârvan vrea să le arate aroganților nemți că românii îi pot întrece. O ambiție pe care, să ne amintim, o notează cu o jumătate de secol în urmă tânărul Maiorescu în jurnalul său intim.

Pârvan este ceva mai circumspect (aşa va fi mereu în însemnările cu caracter personal), dar, aşa cum vom vedea, sub modestia lui sistematică se ascunde o mare voință de afirmare intelectuală. Este, oricum, de tânăr, un spirit chibzuit, le face pe toate „după rânduială”, cum îl asigură într-un rând pe D. Onciul. Când este vreme frumoasă, se plimbă prin Thiergarten sau prin împrejurimile Berlinului (la Tegel, la Wannsee, Grunewald…). Nu-i mulțumit de comportamentul şi caracterul studenților români pe care îi întâlneşte la Berlin: zac prin cafenelele oraşului, trăncănesc tot timpul, fac politică, petrec, n-au iubire şi nici respect pentru națiunea lor. Pârvan este, pur şi simplu, exasperat de aceşti Bărbuleşti, Apostoleşti care-şi pierd timpul degeaba în străinătate, ca „junii corupți” din poemele şi articolele lui Eminescu. Ajuns – cât de puțin – să înțeleagă şi să prețuiască „după cuviință rostul lumii [ce-l] înconjoară”, Pârvan scrie, la 30 noiembrie 1905, lui Nicolae Iorga despre aceşti tineri români berlinezi lepădați de țară şi de Dumnezeu:

„Şi de aceea, acum, cînd îmi vine să iau de guler pe toți domnii aceştia care putrezesc în cafenele şi localurile de petrecere de-aici, care pur şi simplu vegetează – indiferent unde, până ce să le vină vremea întoarcerii în țară «ca să conducă destinele patriei» – şi să le strig în față că-s nişte nemernici, nişte ticăloşi dacă nu-şi dau osteneala să judece unde-i binele şi unde-i răul şi să se azvârle în focul luptei, că primejdia-i aproape şi nu-i nimenea care să ne apere, nimenea pe lumea asta nemărginită; de aceea, acum, scriu acestea numai aceluia care înțelege mai bine decât toți asta şi care singurul poate va fi fost care să se gândească cu strângere de inimă la propria lui țară”.

Ştiindu-l pe Iorga sensibil la această temă, Pârvan revine cu informații din presa germană despre „reformele maghiarizatoare în domeniul cultural şi politic”, susținând ideea că mişcarea culturală nu-i pentru noi, românii, suficientă, ne trebuie acțiune şi unire politică: „unire şi politică, domnule profesor, nu numai culturală”. Nu-i mulțumit nici de politica făcută de „alde Rosetti, Urechea, Tocilescu”… Politică proastă, politică rea, cu partide învechite, cu jumătate de măsură, cu romantism şi „m’en fiche-ism”, cu „adâncă destrăbălare […] şi nepricepere criminală”. Indignarea, la acest punct, este mare, tonul este radical, profetic şi flagelator ca în publicistica ardentă a lui Eminescu:

„Un fel de scepticism somnoros şi comod ne-a cuprins pe toți: suntem aşa de puțini ca să mai nădăjduim într-un viitor mai bun… şi din această laşitate față de noi înşine a decurs ruşinea de a fi patrioți, de a fi naționalişti, daco-romani… tot ce vreți, în sfârşit, în această direcție (Densusianu şi spilcuiții de acelaşi fel cu el). Când e vorba de o unire de fapt – indiferent sub ce formă – a tuturor românilor, vezi fețe foarte «deştepte» privindu-te mirate: ce naiv incorigibil! Ca şi cum Prusia înainte de Friedrich cel Mare ar fi fost mai mult decât cam ce-i Bulgaria acum”.

Tânărul Pârvan se socoteşte, acum (10 mai 1906), „un soldat devotat al cauzei naționale” şi discută cu C. Stere (10 octombrie 1906) condițiile de colaborare la *Viața românească*, unde şi publică un articol despre necesitatea de a avea o revistă istorică (1906, nr. 10). Intervine însă un incident şi colaborarea încetează numaidecât. Blândul Vasile Pârvan nu acceptă nicio suspiciune, injustiție, oricât de mică ar fi. Când C. Stere face aluzie la „un oarecare” publicist, tânărul istoric se simte vizat şi face „o digresie de ordin academic” pe care o trimite autorului pentru a lua aminte şi pentru a-l anunța că încheie colaborarea cu revista. Îl cunoaşte, în altă împrejurare, pe G. Ibrăileanu, dar întâlnirea nu are urmări.

Nu-şi neglijează, în acest răstimp, studiile de specialitate. Mai multe specialități, în fapt. Frecventează, de pildă, seminarul de papirologie ținut de profesorul Paul Meyer. În vara lui 1907 este atacat, iară, de reumatism şi se gândeşte să facă o cură la Lacul Sărat. Se duce, dar lasă băile neisprăvite pentru că se îmbolnăveşte de stomac. Bolile se țin scai de el. În ianuarie 1908 are, din nou, o criză de reumatism şi vrea să meargă în Italia, unde este o climă mai bună. „Nu mai vedeam aproape deloc cu ochiul stâng”, îi mărturiseşte lui I. Bogdan. Se duce şi nu stă degeaba: scrie despre negustorii romani. Îi place Italia, clima este splendidă şi, dorind să învețe mai bine „cartea vremii şi faptelor învecinicite ale oamenilor vechimei” (după cum mărturiseşte amicului Traian Bratu în martie 1908), se decide să viziteze cu de-amănuntul catacombele, după ce a vizitat deja „în linii mari” antichitățile păgâne din Roma.

*

Se întoarce în Germania şi, în noiembrie 1908, este la Breslau, pentru a preda teza de doctorat profesorului Conrad Cichorius. Teza este primită şi, în decembrie 1908, o susține cu brio (*Magna cum laudae*). Proaspătul doctor îşi anunță numaidecât profesorii şi prietenii de la Bucureşti de izbânda „celui mai vestit băiet de treabă din Dacia Traiană”. Nu uită să amintească prietenului Traian Bratu că el este, cu toate aceste succese, „fatalist” şi că întâmpină mari mizerii materiale. Bursa este mică şi nesigură. Este neliniştit în privința viitorului. Tatonează amicii şi profesorii în vederea unor supliniri (Iaşi, Bucureşti). Catedra de Arheologie a lui Tocilescu vine mereu în discuție. Este ținta multor tineri profesori, doctori, asistenți fără slujbe sigure sau cu slujbe modeste. Prudent, Pârvan urmăreşte de la distanță războiul din țară. Iorga consemnează în *Sămănătorul* (ianuarie 1909) succesul elevului său (doctoratul) şi-l recomandă corpului universitar „căci are o frumoasă misiune de îndeplinit”. În august 1909, „înainte de a [se] da afund în apele provinciale ale Iaşului” – unde avea o promisiune de suplinire – tânărul istoric vizitează Muzeul de pictură din Dresda (vede Cranach, Dürer, Holbein, Memling…). Revenit în România, intră în bătălia pentru Catedra de Arheologie şi epigrafie de la Universitatea din Bucureşti rămasă disponibilă după decesul lui Tocilescu. Pârvan, susținut de Iorga, este favorit. Dar nu-i unicul candidat. Un oarecare D. N. Burileanu, profesor de latină şi greacă, sprijinit de tachişti, declanşează o luptă crâncenă. O câştigă, în cele din urmă, Pârvan (cu 8 voturi, o abținere şi 3 contra), sprijinit de

Iorga, D. Onciul şi I. Bogdan. Nemulţumit, numitul Burileanu îl acuză de plagiat. Acuzaţia este discutată, la 2 martie 1910, în Senatul universitar şi autorul studiului despre *M. Aurelius versus Caesar şi L. Aurelius Commodus* (corpul delict în acuzaţia de plagiat) este apărat şi, în cele din urmă, absolvit de nedreapta învinuire.

Corespondenţa semnalează în iunie 1910 un incident cu Ion Petrovici, elev al lui Maiorescu. Acesta din urmă are ceva să-i reproşeze colegului istoric şi vorbele lui ajung, prin Traian Bratu, la urechile lui Pârvan, care, potrivit tradiţiei noastre morale, se simte grav ofensat, înainte de a verifica faptele colportate de amicul Bratu. Când Ion Petrovici îi dă, după o vreme, bună ziua, Pârvan refuză să-i răspundă. În aceeaşi seară, filosoful Ion Petrovici, ofensat la rândul său, cere, prin doi martori (unul dintre ei este Gh. Bogdan-Duică), explicaţii şi, desigur, scuze. Istoricul refuză însă să le dea. Jignit, filosoful solicită, în continuare, reparaţie morală prin duel… Până la urmă, incidentul se încheie fără vărsare de sânge. Pârvan îşi vede mai departe de treburile lui care se precipită şi se îngrămădesc. În decembrie 1910 este numit director al Muzeului Naţional de Antichităţi, iar peste un an (ianuarie 1911) publică volumul *Contribuţii epigrafice la istoria creştinismului daco-roman*. Secţiunea istorică (preşedinte A. D. Xenopol) îl propune membru al Academiei (13 mai 1911), iar peste cinci zile (18 mai) este ales, pe baza raportului făcut de Ioan Bogdan, membru corespondent. La 28 mai 1914 este votat, la propunerea aceluiaşi istoric, membru activ al Academiei, pe locul lăsat de Constantin Erbiceanu. Recunoaşte, printr-o alocuţiune, că are o „concepţie gravă, aş putea zice tragică, despre viaţă”. La 2 mai 1913 îşi ţine discursul de recepţie (*In memoriam Constantin Erbiceanu*), cu răspunsul lui Nicolae Iorga care îi laudă „talentul atât de activ şi aşa de legitim ambiţios […] Nu e mijloc mai bun de a impune obligaţii unui om decât recunoaşterea”.

Succesele profesionale sunt, într-adevăr, mari şi rapide (începe săpăturile arheologice la Tropaeum Traiani, apoi la Histria; publică studii de specialitate, scoate reviste, întemeiază institute ştiinţifice, este promovat vicepreşedinte (1920) şi, apoi, secretar general al Academiei Române în locul lui Iacob Negruzzi, participă la congrese internaţionale, în fine, în 1920 este numit director al Şcolii Române din Roma, iar în 1927 este primit în cea mai veche academie din lume, Accademia Nazionale dei Lincei. De reţinut, în această viaţă febrilă, acţiunea lui publicistică şi ştiinţifică (prin studii despre vechimea şi latinitatea noastră comună) în favoarea Marii Uniri. Într-un rând scoate o revistă, cu Gh. Bogdan-Dincă, intitulată Românismul, care militează programatic în favoarea unirii provinciilor noastre istorice, iar în noiembrie 1919 deschide cursurile noii Universităţi din Cluj (*Datoria vieţii noastre*), în care stabileşte rostul suprem al acestei instituţii emblematice, şi anume „spiritualizarea vieţii marelui organism politic şi cultural-creator care e naţiunea”.

Corespondenţa din acest răstimp (1911–1918) nu mai cuprinde alte date personale importante. Angajat trup şi spirit în proiectele arheologice de anvergură pe care le-a coordonat (Histria, Tropaeum etc.), istoricul trimite rapoarte ministrului şi

preşedintelui Academiei Române, cerând fonduri pentru continuarea săpăturilor şi protecţie pentru vestigiile descoperite. Nu le primeşte totdeauna la timp şi, din când în când, apelează la ajutorul lui Iorga şi Onciul. Rapoartele sunt amănunţite, cu date precise şi descrieri abundente, cum este acela ce priveşte cetatea de la Adamclisi (suprafaţa, grosimea şi lungimea zidurilor, piesele ce s-au descoperit şi în ce timp etc.). Într-un rând (noiembrie 1911) este iritat de un articol al numismatului Constantin Moisil, membru al Academiei Române, care semnala dispariţia unor piese de patrimoniu. Arheologul se apără şi-l acuză pe numismat că vorbele lui „au valoarea unui denunţ din cele mai grave". Altădată (aprilie 1915) se apără, tot aşa, de acuzaţia adusă de presa timpului că este „trădător de neam" pentru că cere ca, înainte de a intra în război, să fie organizată armata română… Trimite membrilor Academiei Române o scrisoare în care se arată surprins de a descoperi că Delavrancea, Iorga şi dr. Istrati (preşedintele Academiei) nu iau poziţie în favoarea lui. Este de reţinut buna părere pe care o are istoricul Pârvan faţă de romanul lui Rebreanu, *Ion*, respins, cum se ştie, de ideologii sămănătorismului şi poporanismului, Iorga şi Ibrăileanu. Lui îi place şi promite să susţină romanul pentru Premiul Academiei:

„Am citit opera d-tale pagină de pagină. Este una dintre creaţiile cele mai puternice pe care le-a dat literatura noastră în ultimele două decenii. Sobrietatea, obiectivitatea şi sinteza monumentală a inspiraţiei, linia larg comprehensivă a compoziţiei, dispoziţia de suflet dominator melancolică (aproape primitiv-antică) a întâmplărilor şi soartei omeneşti, dau operei d-tale caracterul şi valoarea artistică general omenească, care asigură trăinicia peste orice fel de contingenţe contemporane. Îmi voi face o datorie de a susţine romanul d-tale la mai viitor pentru un important premiu al Academiei Române. Îţi mulţumesc pentru plăcerea ce mi-ai făcut de a-mi trimete lucrarea d-tale".

În 1922, când se află la Roma şi Veneţia, îi scrie, în franţuzeşte, Marthei Bibescu lungi scrisori lirice în care laudă „pământul aspru şi solemn al Italiei [care] nu permite muritorilor jocurile simple ale spiritului". Din cele 74 de scrisori trimise lui Marin Simionescu-Rîmniceanu, cel mai devotat prieten, se pare, al său, reţinem lecturile literare ale lui Pârvan în faza sa berlineză (Balzac, Turgheniev, Renan, Vigny, Anatole France, Zola, D'Annunzio, Max Nordau); recomandă surorii sale, Lucreţia, pe Tolstoi şi Dostoievski, amicului Marin îi scrie despre Byron şi despre toţi „cei mari ai omenirii"; laudă, apoi, idealismul liric al lui Schelley şi muzica lui Wagner, pe Slavici îl găseşte „monumental", iar pe scriitorii contemporani – totalmente „falşi". Epoca, în genere, îi pare „de cârpeală"). Reţinem şi aceste notaţii fine despre esenţa şi aparenţa poeziei (27 februarie 1909), reluate ulterior, de nu ne înşelăm, într-un articol:

„Esenţă şi aparenţă, adică «non-existenţa» se interferează în viaţă. Poetul are privilegiul să re-valorifice valorile. El poate privi existenţa ca non-existenţă şi non-existenţa ca existenţă şi s-o trateze de parcă ar fi contrariul. Întrucît poetul nu vede doar ceea ce este evident, ci şi ceea ce rămâne ascuns în suflet şi nu poate

fi divulgat semenilor; aşa are dreptul să prezinte oamenii altfel decât ne apar nouă în realitate: căci tocmai aceasta e înşelarea, că viaţa omenească nu este aşa cum o prezinţi, ci cum o faci să pară. Mă refer, fireşte, la viaţa sufletească, singura viaţă «umană». Măreţia poetului constă în faptul că are o poziţie cu totul indiferentă faţă de oameni şi lume: el îi înţelege, îi pătrunde, îi descrie, nu-i iubeşte şi nu-i urăşte. E ca un zeu care ar privi goana oamenilor şi ar coborî din când în când să descrie cele văzute."

O primă concluzie (provizorie şi aceasta, pentru că o judecată a omului care scrie nu este niciodată deplină şi verosimilă în afara operei sale), o primă concluzie, zic, asupra modului de a fi al filosofului-mit şi a vieţii sale publice şi intime este că biografia lui, cu câteva excepţii (acuzaţia de plagiat, moartea soţiei, natura lui bolnăvicioasă), nu cunoaşte mari evenimente. Duce, în general, o viaţă cumpănită şi austeră. Este de o discreţie aproape totală în privinţa vieţii sale intime şi, ca student în Germania, în afară că studiază şi merge la cursuri şi seminarii, nu aflăm nimic, s-a putut constata, din corespondenţa sa. În viaţa publică este tot aşa, un spirit ordonat, fără abateri în responsabilităţile pe care şi le-a asumat. Are dreptate Alex. Zub să spună că „odată cu opera trebuie relevată exemplaritatea vieţii sale".

*

Toate acestea, şi altele pe care nu le mai citez, l-au iritat pe E. Lovinescu care, datorită poziţiei sale critice faţă de ideologia literară a lui N. Iorga, este refuzat mereu: de universitate, de Academie, de orice premiu academic etc. Putem înţelege, atunci, pamfletul lui din *Memorii* împotriva lui Pârvan, dar nu-l puteam accepta, în esenţă. Vasile Pârvan nu-i deloc carieristul feroce de care vorbeşte marele critic, determinat, s-ar putea bănui, de propriile insuccese.

Viaţa lui Pârvan nu-i, totuşi, un etern triumf. În 1917 îi moare soţia, Silvia, moare şi copilul pe care tocmai îl născuse. Istoricul, spun cei ce-l cunosc mai bine, este marcat pe viaţă de această nenorocire. Se gândeşte, întâi, la sinucidere, apoi îşi revine greu, niciodată deplin din această lovitură ce vine, parcă, să-i confirme şi să-i întărească ideea despre tragicul existenţei. Este, de altfel, un om fragil fiziceşte, se îmbolnăveşte des şi, în genere, febrilitatea acţiunilor sale este greu susţinută de trupul mic şi vulnerabil. Din portretul pe care i-l face Mircea Vulcănescu, reţinem amănuntul că pastorul protestant, asemănător personajului Brand, nu era deloc frumos ca un zeu nordic. Dimpotrivă, „omul acesta mic, sfios, chel, cu o figură de ţăran, cu nasul gros şi puţin roşu, de alcoolic, totdeauna îmbrăcat în negru, cu vesta închisă la gât până sus, ca un pastor, cu o mână elastică ce se desfăcea aci în evantai sau aci aduna parcă toată atenţia mulţimii venite să-l asculte" nu are deloc o înfăţişare de erou romantic, numai energia spiritului său este puternică, fascinantă: „apoi [mâna] se ridica spre dreapta la înălţimea figurii, ca şi cum ar fi tras firele unui nevăzut fluid, concentrând toată atenţia sălii într-un punct, pentru a o risipi apoi cu un gest dispreţuitor şi generos". Moare, răpus de septicemie, la 26 iunie 1927, la 45 de ani, vârstă când un om de ştiinţă şi-a fixat conceptele şi metoda şi se

pregăteşte, de regulă, să dea operele capitale. Destinul lui biologic ţine, astfel, să împlinească concepţia istoricului-filosof despre condiţia tragică a omului.

Numai voinţa lui de a accede spiritual, repet, este mare şi dorinţa sa de a face multe, în mai multe domenii ale spiritului (de la arheologia dacică la filosofie) îl recomandă ca pe un spirit al totalităţii, un întemeietor în sfera lui de cultură, în fine, un constructor. În cărţile sale, îndeosebi în *Idei şi forme istorice* (1920) şi *Memoriale* (1923), unde sunt însumate eseurile *Laus Vitae*, *Dies Violaris*, *In memoriam*, *Rosalia*, *Parentalia*, *Laus Daedali*, apoi în *Getica* şi în alte studii istorice şi arheologice, toate confirmă ştiinţa lui într-o disciplină nouă pentru noi (arheologia preistorică), dar şi capacitatea lui de a medita filosofic şi moral în jurul unor noţiuni mai abstracte cum ar fi tragicul vieţii, singurătatea, relaţia individului cu cosmosul, mistica antică, moartea, destinul etc. Intrând mai adânc în intimitatea spiritului, el meditează, apoi, la tăcerea creatorului menit să adâncească înţelegerea (vezi meditaţiile cioplitorului în piatră Alegènor din *Laus Daedali*) sau la portretul spiritual al Principelui desăvârşit, aşa cum îl desenează Marc Aureliu: el uneşte înţelepciunea minţii cu bunătatea sufletului.

Ce pare curios în biografia acestui logothet de la începutul modernităţii noastre este tocmai contradicţia dintre etica lui intelectuală programatic activă, febrilă, patetică şi chiar profetică şi sentimentul singurătăţii şi al tragicului pe care îl sugerează reflecţiile sale stoice, diferenţa, pe scurt, dintre agitaţia întemeietorului şi morala celui care-l citeşte şi-l urmează pe Marc Aureliu. Acestea par a fi, la prima vedere, paradoxul şi originalitatea lui Vasile Pârvan, pe care îl respinge sincronistul, modernistul E. Lovinescu şi îl revendică, prin ideea tragicului, axiologia eticului, „activismul disperării" şi „istorismul prin resemnare", tinerii existenţialişti Mircea Eliade şi colegii săi de generaţie, decişi – şi ei –, ca şi precursorul lor, să spiritualizeze lumea românească şi s-o universalizeze prin cultură.

3. Un poet „zănatic", adică iubit de zei şi de zâne (Nichita Stănescu), care citeşte „cu sufletul la gură" *Getica* şi declară că modelul său de existenţă este Pârvan

Născut în 1882, istoricul-filosof Pârvan – cu nouă ani mai mic decât Nicolae Iorga şi cu patru ani mai mare decât Rebreanu – face parte din generaţia lui Arghezi, Goga, Lovinescu, Sadoveanu, Mateiu Caragiale, Bacovia, Dimitrie Gusti…, o generaţie ce a lăsat urme adânci în cultură şi, chiar dacă ideologiile şi politica i-au despărţit şi, uneori, i-au învrăjbit profund, câteva teme i-au unit, totuşi, în acţiunea lor intelectuală. Vasluianul Vasile Pârvan este mai aproape, ca filosof al istoriei şi istoric (arheolog) propriu-zis, de realismul mitic al lui Sadoveanu, decât de fălticeneanul Lovinescu care, optând pentru teoria sincronismului, ignoră cultura trecutului (dominată, zice el, de „bezna răsăritului"), intrând, astfel, în conflict cu organiciştii, tradiţionaliştii din generaţia sa. Printre ei se află şi Pârvan, care-şi proiectează fantasmele intelectuale, departe, în Antichitatea greco-latină şi chiar mai departe, în zonele protoistorice din *Getica*, încercând să reconstituie, din puţinele informaţii ce ne-au parvenit, configuraţia acestei lumi apuse. Elevul lui Ioan Bogdan,

al lui Dimitrie Onciul şi al lui Erbiceanu, ambiţiosul – cum i s-a spus – Pârvan a scris de toate şi în mai toate domeniile, începând cu articole circumstanţiale (despre eroii neamului, despre romanele istorice cu subiecte naţionale sau despre adunătorii de folclor şi de documente istorice) până la studii riguroase despre *Începuturile vieţii romane la Gurile Dunării* şi filosofia lui Marc Aureliu. Din sfera ştiinţei aride a arheologiei se remarcă însă *Getica*, consultată şi azi, nu numai de specialişti, dar şi de poeţii fascinaţi de această ţară imaginară pierdută în pulberile timpului. Mă gândesc, între alţii, la neomodernistul şi postmodernistul Nichita Stănescu care, mărturiseşte în *Antimetafizica*, că îl citeşte pe autorul *Geticii* „cu sufletul la gură", iar în volumul de poeme 11 elegii (1966) îi dedică o elegie (a doua) pe care o numeşte *Getica*. Tot în *Antimetafizica* – unde, între altele, îşi face o autobiografie ficţională, pentru că, zice el, poetul, ca şi soldatul, nu are o viaţă personală – declară că modelul său de existenţă nu este Eminescu, nici Arghezi sau Blaga, modelul este Vasile Pârvan.

Curioasă această relaţie afectivă şi spirituală între un poet ce vine pe urmele lui Arghezi şi Ion Barbu, reinventând temele şi limbajul liricii româneşti, poet zănatic (adică iubitor de zâne şi de himerele realului) şi un arheolog singuratic, solemn, îndrăgostit de himerele protoistoriei getice! Curioasă şi de neînţeles pentru cine nu ştie că poetul, cam pe la 40 de ani (n-a trăit decât până la 50!), devenise numismat (specialist în istoria dinarilor din timpul Cezarilor!) şi că dorinţa lui cea mare era – cum mi-a mărturisit-o odată – să fie nu preşedintele Uniunii Scriitorilor, cum s-ar fi aşteptat prietenii şi duşmanii lui, ci preşedintele numismaţilor români. Era singura mărire lumească pe care şi-o dorea. N-a fost să fie nici aceasta. Dinarii strânşi de el s-au risipit şi din ştiinţa sa de numismat (nu cu totul suprarealistă) n-a rămas decât amintirea. A mai rămas, totuşi, ceva: iubirea lui pentru Pârvan:

„N-au fost oameni mulţi atât de curaţi – scrie el – cum este Vasile Pârvan. Şi nici oameni ştiutori, să spună în limba ce-o vorbim ceea ce au aflat despre lume, cum ştia el. Îţi vine să-l uiţi pentru că este prea mare. Îl treci cu vederea pentru că îţi acoperă tot cerul inteligenţei. A! să fi scris şi el doar vreo cărţulie uşoară de citit, bună de privit cu o singură privire, ca mai apoi să te lustruieşti cu sufletul din ea. Dar el niciodată n-a trăit şi nu trăieşte pentru sine. Credea în ceva cu mult mai mare. Destinul lui este un destin încadrat".

Vede în el un simbol, un „stâlp" al spiritualităţii, un „destin încadrat" de mari şi înalte reverii, cum sugerează în fragmentul citat mai sus, în fine, un model existenţial pe care vrea să-l urmeze:

„Modelul meu intim şi fremătător l-a constituit întotdeauna destinul lui Vasile Pârvan, în care strălucirea, integritatea şi patetismul omului, indiferent cât de bântuite ar fi de tragediile lui personale, mi-au apărut a fi de natură sublimă. Nici însuşi Bălcescu nu mi-a apărut vreodată având acea natură sacerdotală de *poeta vates* a lui Vasile Pârvan. Am scris de mai multe ori despre această minunată fiinţă. Niciodată nu am fost mulţumit de cum am scris despre dânsul. Poemul-eseu *Vasile Pârvan – Stâlpul* mi se pare insuficient, iar elegia a doua, *Getica*, numai o

tânjire de a înțelege măreția avertismentului său istoric. Nu putea să lipsească din *11 elegii* în nici un caz, după cum nu putea să lipsească din poemul *Intrare-n muncile de primăvară*, care conține în el ceva din făptura vie şi gânditoare a lui Vasile Pârvan. Aceste poeme general umane şi profund naționale totodată au ceva din motivele geometrice ale covoarelor populare oltenești, care nu sunt făcute pentru a călca cu piciorul pe ele, ci cu privirea, fiind alcătuite să împodobească pereții, iar nu podelele. Mărturisesc că-mi este destul de neplăcut să vorbesc cu satisfacție despre o lucrare a mea, dar, în acelaşi timp, mi-aş deteriora zidul umplându-l cu prea multe ferestre ale modestiei, încât n-ar mai rămâne din zid decât o fereastră şi atât. *11 elegii* este un zid cu două ferestre."

Impresionantă, frumoasă, neaşteptată – încă o dată – această iubire a unui poet postmodernist vizionar şi ludic pentru un istoric-vizionar iubitor de antichități şi filosof al tragicului. Ceva profund sau, cum îi plăcea lui să spună, ceva nemaipomenit – a intuit poetul *Elegiilor* şi al *Necuvintelor* în „destinul încadrat" al omului care a reinventat Histria şi a scris utopia numită *Getica*. Să fie, oare, tocmai tragicul ce însoțeşte pe creator (constructor) în devenirea lui? Să fie de vină *Laus Daedali*, Anaxandros şi cioplitorul în piatră care meditează la tăcerea creației şi la anxietățile din tăcerile creatorului?

*

Trăind puțin, Pârvan n-a apucat să-şi organizeze scrierile, să-şi pună ordine în ideile sale şi, în fapt, să-şi desăvârşească opera. Ideile lui despre istorie, ca metodă, despre critica istorică şi despre valorile istorice, precum şi acelea – mult mai variate şi mai bogate – despre mistica antică sau despre datoriile morale ale omului românesc şi singurătățile lui (o temă prioritară în scrierile sale, reluată, completată şi redefinită, cum am văzut, de tinerii existențialişti din generația criterionistă) sunt răspândite în numeroase alocuții, portrete, evocări, lecții pe care Pârvan le-a ținut şi le-a scris în diverse ocazii. El n-a voit să fie numai un om de ştiință de cabinet, un arheolog din fotoliu, ca Odobescu, doar un cercetător asiduu de documente – cum i se cere unui istoric şi cum este cuvenit să fie un istoric adevărat –, ci a voit să iasă în public şi, după cum s-a putut constata, n-a ratat aproape nicio ocazie să-şi comunice ideile. Nu era, se pare, înzestrat cu mari calități de orator (dacă luăm în seamă ceea ce spun Lovinescu şi elevul său, Pompiliu Constantinescu), dar oratoria lui elaborată, împodobită cu metafore complexe şi înalte, de o solemnitate regală, a plăcut tinerilor studenți din epocă. Oricum, despre ea vorbesc laudativ două dintre spiritele deloc convenționale ale timpului, Iorga şi Călinescu. Se cuvine să-l credem pe cel din urmă, care nu arată, de regulă, în articolele sale un spirit de obediență față de profesorii pe care îi ascultă, ca student, şi-i citeşte. În discursurile lui Pârvan, criticul vede renaşterea elocinței antice, în tonuri elegiace şi muzicale, însoțite de profetismul – cum am precizat deja – unui filosof-mit. Acesta ar uni, în spiritul lui, „chiotul dionisiac al muncii" şi simbolurile condiției tragice a omului. Acest paradox place tânărului critic care, el însuşi, consideră că ființa sa interioară

este construită pe o alianță oximoronică: sunt un ataraxic petulant (scrie undeva). Îl compară pe Pârvan, ca orator, cu Bossuet şi Renan şi-i laudă, în portretul pe care i-l face în *Istorie* (1941), solemnitatea şi muzicalitatea frazelor cu ritmuri din *Cântarea României*: „Anxios, căuta dezlegări în istorie şi vorbi studenților despre «doctrina salvării», examinând ataraxia lui Buddha, eroicul lui Alexandru Macedonul, umanitatea lui Iisus. Asta l-a făcut dintr-o dată începătorul filosofiei mântuirii care domină noua generație".

4. Singurătățile creatorului. Naşterea tragediei. Discursul lui Anaxandros

Pârvan a vorbit rar despre sine. Discreția pare a fi cea dintâi lege a comportamentului său, aşa că, dacă vrem să aflăm ceva despre modul lui de a fi şi de a se situa în lume, trebuie să citim subtextul textelor sale şi să fim atenți (şi prudenți) la ceea ce spun alții despre el. Am văzut, deja, ce spun unii dintre ei: lucruri contradictorii. Eseurile sale (cu o tematică variată, de la metafizica tragicului la ideea de datorie a vieții şi fatalismul cosmic sau, sub aspect istoric, de la geto-daci şi viața romanilor din stânga Dunării până la cultura vegetativ-etnografică a țăranului român) pot sugera, am sentimentul, ceva mai mult şi mai drept despre acest autor special care îmbină erudiția cea mai aspră cu meditația cea mai liberă. Să-i recitim, aşadar, eseurile, lecțiile, prefețele, portretele, omagiile… care, mai toate, evadează din subiect, intră mereu în context, pornesc de la concret, eveniment, individ şi ajung departe, în zonele înalte ale spiritului şi ale moralei. Este cel dintâi fapt pe care îl observăm: autorul/oratorul înnobilează tema, o sublimează şi îi dă o notă de mister şi profunditate prin limbajul programatic indeterminat, cum am remarcat deja. Unele idei se repetă, cum ar fi aceea de tragic al existenței, de predominanță a eticului în raport cu esteticul (ca atitudine în viață) sau ideea de devenire, singurătate şi de tăcere (tăcerea reflexivă şi creatoare) în sfera artei. Sunt teme pe care istoricul obişnuit nu le introduce în agenda lui. Nici filosoful de şcoală, acela pe care îl vor respinge, peste un deceniu, tinerii existențialişti. Pârvan este cel dintâi, la noi, care, ca istoric al vieții antice şi arheolog, vrea să cunoască şi să judece istoria, înainte de orice, prin cultura ei. Şi chiar mai mult decât atât: ca istoric, el aspiră să aibă o viziune personală asupra lumii, ceea ce vrea să spună o filosofie de existență pe care s-o confrunte cu trecutul, nu în faptele izolate, ci în totalitatea manifestărilor lui (de la port şi obiceiuri la religie)…

Ce ne spun, întreb, studiile, eseurile, dialogurile, reflecțiile sale morale? Ne spun, întâi, ceva despre tragicul existenței. Anaxandros îi invită pe prietenii săi Theoxenos şi Callicrates la o discuție despre sentimentul tragic şi naşterea tragediei ca artă, după ce au ascultat împreună *Antigona*. Un dialog platonic, deci, în care fiecare participant are o idee despre zădărnicia vieții, aducând argumente din mituri şi din scrierile tragicilor. Callicrates crede că tragedia este „serviciu divin în onoarea lui Dionysos", un imn care „înviază pe miticii luptători şi suferinzi", în timp ce, mai filosof şi, deci, cu o gândire mai complexă, Anaxandros e de părere că

tragedia este „desfacere a noastră de viața trecătoare prin entuziasmul liric dionisiac […] înțelegere a tainei ființei şi neființei, sublimă unificare a noastră, prin muzica lui Dionysos, cu eternul”. Tot el face, apoi, o istorie, pe scurt, a naşterii tragediei de pe vremea în care grecii, confruntându-se cu Egiptul şi cu tracii, capătă conştiința de ei înşişi, prin ei înşişi. Atunci apare, zice el, gândul tragic şi tragedia (ca formă de artă) care să-l exprime:

„Eroii îşi luară asupra lor simbolul pătimirii omului subt asprele legi ale firii; prin ei poetul strigă blestemele sale împotriva zeilor geloşi cari sfarmă tot ce e bucurie, frumuseță, mărire omenească. Astfel se născuse gândul tragic. Şi tragedia fu, dintr-un început, strigătul de durere al singurătății, în viață ca şi în moarte, a celor ce se despart de mulțime prin gândul ori jertfa lor. Ce amar e sufletul tău, Antigone, fecioară născută pentru a iubi, aşa de singură în mijlocul tuturora, cu gândul tău sublim de iubire mai presus de moarte, şi care eşti ucisă numai pentru că ai ascultat de glasul inimii tale de soră. Căci zeii au două feluri de legi, unele pe cari le cunoşti tu, vecinice, şi altele, trecătoare, pe cari le ascultă ceilalți şi în numele cărora ei îți răpesc frageda ta viață. Dar ce să mai întârziiu zadarnic cu vorbe; necredință, hulă, singurătate e în sufletul aspru al tragicului”.

Dialogul trece, apoi, de la apariția gândului tragic la tragicii greci şi la eroii lor şi, de aici, la sensul vieții, adică la singurătatea omului, la lupta lui cu Destinul, la moarte, la ura dintre om şi om, la iubire, fericire şi la întristarea vieții etc. Sensul vieții de iubire, spune Anaxandros, este a căuta împreună (bărbatul şi femeia) „drumul cel mai strălucitor spre moarte”, tragedia – zice altul – este „poema speranțelor cu aripile frânte”, iar fericirea este „uciderea singurătății”. Pe scurt, creația tragică se naşte din sentimentul omului părăsit de zei şi înconjurat de zidurile singurătății: „Moartea zeilor, moartea supremelor gânduri de putere, lumină, frumuseță, pe care nu le plăsmuiam noi, oamenii, aşezându-le în Olympul eteric, iată tragedia de care ne vom cutremura cu toții ca de stingerea Soarelui” – zice Callicrates. Anaxandros îl corectează însă, aducând ideea că tragedia e pathos, ea sublimează asperitățile şi tragediile vieții, tragedia ne face melancolici față de „mărețiile vieții pierdute”. Dezbaterea de pe tumulul Aristagaros se încheie cu o laudă a solitarilor lucizi care poate arăta oamenilor ce se plâng de viața lor nefericită şi blestemă soarta lor că viața poate fi, totuşi, o fericire:

„De n-am fi noi, solitarii, omenirea s-ar îneca în marea murdară a patimilor. Dar noi, în apărarea noastră de urâțenia lumii, apărăm şi pe oameni, arătându-le o viață mai bună. De pe stânca înaltă a singurătății noastre noi vedem toată durerea: şi a celor biruiți şi a biruitorilor de-o clipă. Noi vedem zădărnicia speranțelor şi desperărilor lor meschine, şi, cu milă, cu iubire adesea, le arătăm din adăpostul nostru adevărata speranță: viața; singura deznădejde: moartea, […] descoperind simbolicul, unificăm şi arta cu însăşi esența vieții, supunând gândului unic toate amănuntele realității vii”.

Imnul singurătății creatorului („singurătate măreață […], iubită, ca memoria fericirii noastre”) este urmat de un cântec al naturii în care „Infinitul coboară în

Finit" şi Omul încetează de a mai fi chinuit de gândul efemerităţii sale. Pârvan încheie în chip poematic (cum face adesea în eseurile sale despre existenţa omului şi relaţiile lui cu fatalismul cosmic) acest seminar închipuit despre naşterea sentimentului/gândului tragic şi virtutea tragediei greceşti de a-i da, simbolic, un sens mai înalt. *Lauda naturii recuperatoare* debutează cu o laudă a singurătăţii omului în sublima natură:

„În liniştea ta natura ni se deschide toată: auzim iarba cum creşte, înţelegem simţirea florilor. Şi glasul mugurilor veseli, chiuind de regăsirea luminii, şi înţelepciunea fiarelor grave care se gospodăresc în pădure, şi cântecul neîntrerupt şi vesel a tot ce trăieşte în lume, şi tremurarea holdelor la apropierea grindinei sure, şi frământarea codrilor la venirea furtunii de vară, şi schimbarea la faţă a apelor cu fiece ceas al zilei, şi schimbarea la sunet a vântului cu fiece semn al cerului, toate ni le dăruieşti spre pacea binecuvântată a inimii noastre. […] Şi Infinitul se coboară în Finit, făcându-se una cu dânsul, în infinitul Singurătăţii. Şi Finitul se doreşte topit în Infinit. Şi omul nenorocit singur, şi geniul singur, şi umanitatea singură, şi pământul singur, şi tot ce e finit, singur, se doreşte desfăcut, nimicit, unit cu infinitul ca să înceteze chinul de a se simţi pe sine cu început şi sfârşit".

5. Morala omului comun într-o lume plină de antinomii

În *Laus Vitae*, dar şi în alte însemnări, Pârvan se arată interesat de morala comună în diverse faze ale devenirii istorice. Devenirea este o noţiune pe care o foloseşte des şi, la locul cuvenit, vom vedea ce înţelesuri îi dă el. O noţiune pe care o va utiliza şi Noica în eseurile lui despre fiinţa românească. Pârvan porneşte în reflecţiile sale despre lume şi viaţă de la greco-romanii din Pontul Stâng. La drept vorbind, porneşte – ca de obicei – de la condiţia omului în cosmos şi de la concepţia despre lume a omului obişnuit, care – zice el – „nu-i nici etică, nici religioasă, ci naiv utilitaristă". Asta vrea să spună că, prin instinct, omul este hedonist, are plăcerile şi neplăcerile lui şi înţelege (judecă) lumea în funcţie de ele. Când nu este primejduit, omul nu crede în nimic. Ideea Fatumului dă sufletului popular linişte şi seninătate, omului simplu ca şi filosofului. Arheologul aduce dovezi de stoicism din mai multe culturi indo-europene. Bărbaţii îşi modelează mai mult şi mai bine pasiunile (căci „nu e cuminte şi nu se cade să fii prea mişcat"), femeile, în schimb, îşi exprimă ostentativ durerea sau bucuria, făcând din pasiunile lor o ceremonie fastuoasă:

„Femeilor – spune Pârvan cu gândul la obiceiurile grecilor antici – le revine rolul de a exprima fastul durerii, smulgându-şi părul ca bocitoare la moartea celor pe cari familia îi onorează cu o îngropare ceremonială. Şi, desigur, nu puţine din exclamaţiile nestoice, de revoltă împotriva Destinului orb şi nemilos, puse pe pietrele funerare antice, fac parte mai mult din această ostentaţie socială şi de tradiţie a durerii, decât din sentimentul statornic al celor rămaşi după mort. Aceştia, şi atunci, ca şi azi, rămâneau în faţa morţii ca nişte copii, cari plâng un pic de ţi se rupe inima, iar în clipa următoare şi-au găsit iar jucăria care să-i amuzeze: instinctul biruitor al vieţii, într-un fel de egoism feroce – subconştient".

Fiind vorba de oameni şi de moarte, vine vorba, în genere, despre viaţă. „Viaţa e totul" – observă el numaidecât, fără să spună ceva nou şi esenţial. Omul trăieşte în turmă, mai zice el şi, prinzând ideea, o dezvoltă, nu cu bucurie, ci cu un dezgust superior pentru că el crede că singurătatea ar fi mai rodnică pentru om. Dar – încă o dată – omul n-a învăţat să trăiască în singurătate. Nici să moară. Preferă comunitatea. Aşadar, viaţa în turmă este „ca şi la crabi, ca şi la oi, o înghesuială a indivizilor unii în alţii […] o apăsare a unora asupra altora, până la turtirea celui slab, o forfoteală gălăgioasă şi absurdă". Doar ţăranul, „deprins cu spaţiile largi", se bucură de singurătatea ideală a filosofului, armonizând astfel ritmul vieţii cu ritmurile naturii. Pârvan se referă, cu precădere, la omul şi la viaţa populaţiei greco-romane din Pontul Stâng, dar, potrivit metodei sale de a analiza şi judeca, ajunge totdeauna la condiţia generală a omului. Omul vechi, remarcă el, iubea sărbătorile, de aceea celebra cu bucurie Apoloniile, Dionysiile, Diombriile, Cezareele, Panegiriile şi, în genere, zilele zeilor… Aici se stabilea gloria („o realitate spirituală de caracter exclusiv social") şi se manifesta fericirea („o stare de conştiinţă, care în cea mai curată manifestare a ei presupune ca prealabile următoarele realităţi spirituale: sentiment covârşitor, slăbire sau chiar încetare a raţiunii critice şi a voinţei creatoare, contemplativism, unilateralitate şi momentaneitate a cauzei fericirii, […] sentimentul de asimilare cu nemărginitul divin, apercepţie completă afinitar-electivă a sublimului"), care, după cum ne putem da seama, nu-i uşor de definit. Filosoful amestecă stările, complică sursele şi manifestările conceptului („stare de beatitudine vegetativă […] a voinţei egocentrice", „asimilare cu nemărginitul divin"), în fine, lărgeşte eseul despre fericire şi-l complică, aproximează la modul livresc. I-a citit, în mod sigur, pe filosofii germani (pe Schopenhauer, de pildă, şi pe clasicii idealismului german), dar n-a scos din ei un aforism memorabil, o propoziţie esenţială în legătură cu această temă.

Ce reţinem, pe scurt, din aceste reflecţii? Reţinem, între altele, că omul trăieşte într-o lume de antinomii şi că el aleargă după fericire, dar tot el îşi provoacă nefericirea. Singurul remediu al omului ar fi, în acest caz, uitarea. Uitarea şi afundarea în reveriile dionisiace, afrodiziace şi apolinice… Numai aşa geniul omului poate ieşi, sporadic, din suferinţă:

„Aşa precum natura – scrie Pârvan, foarte interesat de singurătăţile şi nefericirile şi, în genere, de nenorocul omului, în mai tot ce scrie – este antinomică Dumnezeirii, aşa precum omul este antinomic Nemuririi, tot aşa viaţa noastră intimă este antinomică Fericirii. Cele trei concepte idealiste, născute tocmai din protestul revoluţionar al spiritului omenesc chinuit de realitatea biocosmică, rămân un veşnic domeniu al revelaţiei metafizico-religioase, dăruite în rare străfulgerări geniului uman transfigurat prin suferinţă. De fapt, cel de pe urmă muritor este un genial descoperitor de mijloace şi motive spre a se face nefericit, şi cel mai strălucit creator de gânduri omeneşti luminoase este perfect neputincios în a găsi mijloace şi căi cari să-l ducă la fericire. De aceea, înţelepciunea populară nu a născocit în miile de ani de când aleargă după fericire, fără a o putea găsi, decât un singur chip de a se apropia de ea: uitarea. Uitarea nenorocirilor, uitarea temerilor şi a groazei de

moarte, uitarea vieții reale în întregimea ei şi afundarea în visul fantastic al entuziasmului dionysic, aphrodisic, apollinic".

Dar moartea? Ce crede filosoful-mit despre moarte? Moartea are parte, şi ea, de sărbătorile (pomenirile) ei. Ele se țin din Antichitate şi până azi, dovadă că au o semnificație puternică şi o simbolistică, iarăşi, esențială în modul de a gândi şi trăi al omului înconjurat de mituri, superstiții. Rosaliile, de exemplu, aduse de romani din Italia şi răspândite în spațiul tracic dintre Marea Egee şi gurile Dunării, celebrează sufletul etern al celor trecuți dincolo. Cei rămaşi aduc jertfe (de „sărbătoarea trandafirilor" – Rosaliile) celor dispăruți pentru a rămâne, în continuare, protectorii lor, precum mai înainte cei vechi aduceau jertfe zeilor şi semizeilor. Un „banchet funevru", în care cei vii şi cei morți petrec împreună, cu o stare de suflet senină. Sărbători ce se țin şi azi, să precizăm, în satele româneşti. Credința păgână se întâlneşte, aici, cu creştinismul, recunoaşte Pârvan, luând partea tradiționalismului țărănesc şi respingând epicureismul şi scepticismul brutal al orăşenilor: „împrietenesc pe omul rural cu ideea morții, îi dau putința să înțeleagă moartea ca o blândă odihnă, îi creează o stare sufletească cu totul nobilă, infinit superioară scepticismului brutal al orăşenilor, mai culți – şi, ca atare, mai raționalişti – dar mai materialişti şi epicurei decât țăranii".

Tipul omului pârvanian este, în această primă proiecție a imaginarului, solitarul. O vedenie preromantică înnobilată de clasicitatea elenă. *Laus Vitae* nu-i, în realitate, decât o lungă meditație despre condiția tragică a omului care, căutându-şi fericirea, îşi gândeşte nefericirile şi îşi ratează singurătatea.

6. Meditații despre tăcere. Condiția creatorului (*Laus Daedali*)

Laus Daedali (1921) este o meditație, mai restrânsă, dar mai profundă, despre tăcere sau despre condiția creatorului. Alegènor este un săpător în piatră care se întreabă, în tăcerile sale (adică în reflecțiile sale), dacă formele (operele de artă) traduc ceva din viața de dinăuntru a creatorului. Şi ideea (neliniştea) lui este că materia brută cu care lucrează artistul rămâne mută. Cu alte vorbe, opera finită refuză să-l nască pe creatorul ei, precum sugerează Nichita Stănescu în poemul lui alegoric (*Către Galateea*). Pârvan, care porneşte de la mituri, deplânge neputința geniului de a învinge materia:

„Toată căldura noastră, toată turburarea puternică a sufletului nostru, îngheață în contactul cu materia, căreia voim să-i impunem înfățişarea pasiunii noastre. Cu cât trupul materiei e mai rezistent ca al nostru, ea se opune mai aspru, scrâşneşte mai dur din aşchiile-i rupte, când vrem s'o modelăm după chipul gândului ori neliniştei noastre. De abia biruind-o cu ajutorul focului, topind-o şi turnând-o în forme scobite dinainte în pământ moale, o putem înşela să ni se supună. Dar trupul nostru însuş, singurul model după care putem turna ori ciopli materia, nu se poate topi de flacăra gândului, spre a se mlădia la toate visurile fantastice ale geniului nostru antimaterial. Şi atunci, în biata sărăcie a câtorva gesturi, a câtorva flexiuni verbale, a câtorva atitudini fizice ale pastei netrebnice din care suntem alcătuiți, trebuie să găsim semne de arătare şi altora a tainei din noi".

O primă nelinişte (dramă) a creatorului care încearcă să pună în materia pieritoare ideea eternităţii artei. Dar (a doua întrebare) materia (opera) reuşeşte, oare, să pună ceva din sufletul său? Şi (a treia), dacă reuşeşte, cel ce priveşte opera lui ştie să citească limbajul formelor, reuşeşte să desluşească în ele ceea ce creatorul a dorit să sugereze, şi anume pasiunile fiinţei sale? Alegènor îşi contemplă operele funebre şi este plin de îndoială („mie îmi sunt prea goale de înţeles"). Întors acasă, seara, se afundă în lectura tragicilor. Dar nici tragicii greci nu reuşesc să pună în sufletele eroilor decât „mişcările de pe dinafară ale fiinţei omeneşti". Asta înseamnă că puterile creatorului sunt limitate. Figurile pe care le înfăţişează rămân hieratice. Ele exprimă doar faţa văzută a lumii, nu şi partea ascunsă, şi atunci, care este puterea şi rostul cioplitorului în piatră, menirea, în genere, a creatorului, dacă Galateea refuză să nască pe creatorul ce i-a dat viaţa artei?

În această relaţie complexă, greu de definit, intră în imaginaţia lui Pârvan şi tăcerea, pe care o defineşte tot în stilul său frenetic, un stil, i-am putea zice, al zeilor. Tăcerea însăşi este văzută ca un Zeu Necunoscut. Un zeu inspirator, sursă a marilor revelaţii misterioase:

„Tăcerea e centrul lumii. Spre tăcere se adună toate, ca apa spre prăpastia neagră. Se îndeasă toţi împrejurul liniştei, spre a-i găsi înţelesul şi toţi se liniştesc împrejurul ei si asupra tuturora se aşterne stăpânitoare tăcerea. Tăcerea e Zeul Necunoscut. Puterea ei se vede în durerea şi în bucuria muritorilor stăpâniţi de dânsa: căci tăcerea e mormântul în care închidem toată plângerea sufletului nostru doritor: şi pe feţele noastre Tăcerea sapă divina expresie, adâncă şi bogată, a Zeului celui Necunoscut. Cine va putea vreodată spune suferinţa de a nu fi primit să lucrezi pentru câştigarea pâinii tale de o zi? Cine va putea găsi vorba pentru suferinţa de a vedea pe aproapele tău trecând nepăsător pe lângă nenorocirea ta? Cine va putea însemna în forme văzute suferinţa de a cere ajutor şi de a fi alungat, de a cere mângâiere şi de a fi mustrat, de a cere adăpost şi de a fi trimes tot mereu mai departe, spre casa altuia, tot mereu altuia, pana la casa cea largă a Zeului celui prea Puternic, subt coperişul de frunze şi pământ umed al căruia abia de vom găsi în sfârşit adăpost? Tăcerea e viaţa cea perpetuu chinuită de oameni. Toate gândurile, toate speranţele, toate durerile aproapelui nostru stau atârnate asupra abisului morţii în care se va prăbuşi viaţa lui, fără a fi avut răsunet niciodată în alt suflet de om. Tăcerea e moartea vieţii şi viaţa morţii. Tăcerea e Zeul Necunoscut. Numele lui nimeni încă nu l-a spus. Căci cei cari o clipă ar fi avut gândul să-i dea un nume, s'au oprit înspăimântaţi de sărăcia cuvântului cu care ar fi trebuit să însemne nesfârşitul puterilor lui. – Priviţi-l pe cel atins de Zeul Necunoscut. El e învăluit ca de blestem. Bărbaţii se feresc de el, femeile îl privesc a mirare, copiii deschid ochi mari speriaţi spre dânsul. Marea încercare a vieţii a sfărâmat în el idolul nimicniciilor zilnice; frângerea speranţei supreme, întru care era clădită toată larma veselă a trăirii sale, l-a împietrit în linişte […] E cântecul nupţial al îmbrăţişării tăcute, e cântecul funebru al morţii tăcute, e cântecul de jubilare al transfigurării creatoare ce se apropie şi care se va săvârşi în tăcere".

Alegènor, personajul-narator şi, în fond, simbolul creatorului în *Laus Daedali*, leagă destinul lui de mitul arhitectului care a construit labirintul din Creta şi a evadat din palatul lui Minos, construindu-şi o pereche de aripi din ceară… Mitul creatorului care a luat, în culturile moderne, înfăţişări multiple. Îl regăsim şi în splendida noastră baladă (*Legenda Curţii de Argeş*). Eroul lui Pârvan dă o variantă mai amplă şi mai romantică a mitului lui Daedalus: păzit şi presat de lăncierii trufaşi ai regelui Minos pentru a încheia lucrarea şi hărăzit, în fond, morţii pentru a păstra, astfel, secretul operei (*Labirintul*), lui Daedalus i se arată în vis zeiţa născută din spuma mării, Afrodita. Viaţa lui, de aici înainte, devine visul închipuirii acestei zeiţe, cu alte cuvinte, destinul lui… Este şi destinul lui Alegènor, prizonierul monştrilor de piatră necioplţi, în mijlocul cărora trăieşte şi meditează la tainele sufletului care nu-şi găseşte, în operele sale, forma deplină, ci doar „umbre de formă". Meditaţia se încheie, ca şi altele, cu un imn de adorare a luminii: „lumina e lupta, noi suntem zgomotul ei", „lumina e veşnică, noi suntem cei ce murim", „noi suntem vorba, noi suntem înţelesul ei" etc.

7. Valorile sociale. „Spiritualizarea marelui organism social-politic şi cultural-creator"

Arheologului, pe care ni-l închipuim strivit de cărţi vechi şi de fişe, asudând pe caietele în care se conturează ţara imaginară a *Geticii*, lui Vasile Pârvan, vreau să zic, îi plac asemenea fabule şi jocuri de cuvinte şi, trebuie să spunem, unele dintre ele au miez. El are şi idei mai generale despre om şi firea lui, cum s-a văzut, nu cu totul originale, dar interesante, pentru că istoricul-filosof vede omul în devenirea lui, pornind de la omul antic. Are, putem spune, o viziune asupra lumii şi în centrul ei aşază ideea spiritualizării şi a socializării omului prin cultură. Nu exprimă această viziune sistematic, ca un sociolog sau un filosof de profesie, ci prin eseuri vestitoare de mari revelaţii, cum s-a putut reţine, în care sugerează asemenea mari deschideri ale spiritului. Nu are o ideologie bine determinată – cum au mulţi cărturari în epoca lui, Iorga înaintea tuturor –, ci este mai degrabă un spirit receptiv la ideea de cultură socială care să ducă la spiritualizarea omului şi, într-o formulare mai pretenţioasă (cu rezonanţe hegeliene), la *Cultul Ideii pure*.

Studiul *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane* examinează, mai sistematic decât altele, valorile sociale şi formele organizării societăţii, precum şi relaţiile din interiorul ei. De vrem să aflăm ceva mai precis despre gândirea ideologică a istoricului şi despre modul în care el judecă dinamica socială, merită să citim aceste reflecţii ce îşi propun să determine conflictul dintre individual şi social, relaţiile dintre cultură şi natură, dintre naţional şi internaţional şi raportul dintre valorile sociale şi valorile estetice, acestea şi altele încheiate cu un capitol despre sensul vieţii. Pârvan şi le pune, repet, pe toate şi, în plus, discută despre „taylorism", despre „sindicalism" şi „noua sistematizare a teoriei valorilor" etc. O dovadă că istoricul este la curent nu numai cu descoperirile din sfera protoistoriei geto-dacilor, dar şi cu teoriile şi discuţiile despre organizarea muncii şi formele acţiunii sindicale moderne…

Când trece să demonstreze aceste legături organice în sferă socială, istoricul o ia, ca de obicei, de departe, de la „vibralitatea încă anoică şi [de la] mijlocul primitivei protoplasme cosmice”, pentru a ajunge la asasinatele în masă puse la cale de minţile malefice ale omenirii. Este necesară cercetarea acestor îndepărtate, complicate cauzalităţi? Necesară sau nu, autorul vrea să amintească faptul că fenomenele sociale au, ca toate celelalte, o relaţie cosmică şi că nimic în lume nu este străin de această fatalitate. Aşa că nu ezită să înceapă, mai mereu, de la ceea ce el numeşte, am văzut, fatalismul cosmic. Pornind, aşadar, în cazul de faţă de la vibralitatea anoică a protoplasmei primitive, istoricul ajunge la formele societăţii moderne, unde funcţionează acelaşi etern conflict dintre individual şi social, apărut în a doua zi a creaţiei. Este legea „realităţii supreme”. A doua lege pe care o reclamă Pârvan este că „societatea nu e un rezultat, ci o devenire; ea nu e o entitate biologică, ci una ultrabiologică, pe care o vom denumi spiritualitate”. Nu-i foarte limpede (devenirea nu-i şi ea un rezultat al evoluţiei şi cum se ajunge de la ultrabiologie la spiritualitate?), dar să mergem mai departe. Mai departe aflăm că devenirea este determinată de conflictul dintre cele două categorii primare: „individualul biologic şi [individualul] social, adică individualul ultrabiologic”. Aşadar, omul „ultrabiologic” este, încă de la începutul începutului, omul în relaţiile lui sociale. Ideea nu-i complicată, numai construcţia lingvistică şi stilul forţat abstractizant complică lucrurile. În continuare, Pârvan ne spune că devenirea socială (adică societatea) este influenţată de spiritul omenesc, adică prin cultură. Iar cultura are ca scop socializarea, umanizarea animalului din om. În acest proces, nici cultura n-ar fi lipsită de un antagonism fundamental. Pornind de la această idee, filosoful istoriei formulează o teorie a culturii sociale şi, legată de ea, o teorie a formării personalităţii creatoare de cultură. Iat-o, pe scurt:

„Dezanimalizarea bestiei umane, biologic, prin excelenţă individualiste, prin urmare socializarea sistematică a umanităţei se face prin cultură. Cultura şi natura stau în acelaşi antagonism ca şi individualul şi socialul. Precum însă socialul în ultimă instanţă se dezvoltă spre individualul elitelor, tot aşa cultura în ultima instanţă se manifestă în eflorescenţa talentelor şi geniilor creatoare, «născute iară nu făcute»”, zice el. […] „Eudaemonismul egalitar-materialist şi în aceeaşi vreme josnic individualist al social-democraţiei moderne trebuie opus în cultura socială un teleologism etic, accentuat social, inspirat de o concepţie real-idealistă asupra lumii şi vieţii, care să indice ca scop al vieţii nu fericirea, ci spiritualizarea supremă a individului social […] Ideile de autoritate, de ierarhie, de circulaţie a elitelor înlăuntrul democraţiei, idei cari, toate, nu sunt decât o manifestare a tendinţelor oligarhice de organizare a democraţiei, ameninţă atât individual, cât şi social ideea de libertate”.

Revenind la cultura socială, Pârvan consideră că instrumentul principal de educaţie socială a omului şi a maselor, precum şi a formării spiritului social, este munca („organizarea muncii duce la organizarea societăţii”; „prin muncă omul devine un element al însuşi ritmului cosmic”; „toţi oamenii sunt egali în faţa

datoriei de a munci" etc.), iar factorul care reglează mecanismul societăţii real-idealiste este eticul („teleologismul etic"). Ajungând la el, Pârvan aduce în discuţie ideea de responsabilitate a individului. Dincolo de libertăţile sociale ale omului şi de datoriile societăţii faţă de omul liber, există şi o responsabilitate individuală a omului faţă de societate. Este necesar, aşadar, ca el să fie educat în acest sens, căci „conştientizarea socială e elementul fundamental al eticii sociale". Dar abordând teme de etică socială, de educaţie socială şi de spiritualizare a omului, trebuie să spunem ceva şi despre caracterul omului. Este vechea temă a cronicarilor noştri (hirea omului) şi a tuturor moraliştilor, scriitorilor, istoricilor care le-au urmat. Iorga este, şi la acest capitol, un nume important. Pârvan, mai puţin moralist în sensul clasic (francez) al termenului, rămâne, putem zice, un generalist al moralei sociale. În studiul despre *Cultura socială* leagă, pe drept cuvânt, succesul procesului de spiritualizare a societăţii contemporane de existenţa caracterelor. „Caracterul este piatra unghiulară a construcţiei sociale" – scrie el într-un mic eseu inclus în studiul de care ne ocupăm aici. Nimic nu se poate schimba şi nu se poate construi într-o societate fără caractere:

„Nu formarea personalităţii ca element biologic-estetic, ci educarea individului spre conştiinţa critic-criticistă, de component obiectiv social, dezegoistizat, social-spiritualizat, este astăzi ţelul culturii sociale. Individul, fiind în spaţiu punctul de sprijin al societăţii, acest punct trebuie solidificat, asigurat. Caracterul este structura osoasă a individului social spiritualizat. Societatea este imposibilă fără indivizi de caracter. Nu este nici locul de a defini ce este caracterul din punct de vedere psihologic, etic şi sociologic. Reţinem numai faptul, elementar, că pentru constituirea unui caracter sunt necesare patru forţe: 1. pătrundere a inteligenţei („claritate a judecăţii"); 2. tărie a voinţei; 3. iuţeală şi fineţă a sensibilităţii; 4. (Kerschensteiner) adâncime şi prelungire a răscoalei interne produse de lumea din afara noastră asupra sufletului. Caracterul este piatra angulară a construcţiei sociale. El singur este generator de iniţiativă şi energie morală. Pentru opera creatoare solitară este de ajuns înfăţişarea obicinuită a sufletului, cu respectivul talent ori geniu în plus; caracterul poate să lipsească, ceea ce, din nenorocire, şi este foarte des cazul nu numai cu învăţaţii şi artiştii, dar chiar cu filosofii. Dimpotrivă, pentru crearea de valori sociale – esenţa societăţii fiind etică – caracterul este indispensabil".

Şi, pe această cale, demonstraţia continuă cu solidaritatea, eticizarea şi estetizarea individului şi a entităţilor în care trăieşte (familia, naţiunea), toate cu subunităţile şi implicaţiile lor. Naţiunea? „Naţiunea nu e un element biologic, ci unul spiritual". Un subiect important pentru Pârvan, o temă esenţială în teoria sa socială. Realitatea naţională este eternă. Ideea naţională se purifică şi se spiritualizează, devenind o entitate spirituală, prin „dezutilizarea ideii de rudenie şi partid quasi-familiar, dar se accentuează prin conştientizarea elementului istoric care îndreaptă gândul spre îndelunga viaţă a omenirii, potenţial «eternă» faţă de strâmtele vederi actualiste ale scurtei vieţi individuale, de la generaţie la generaţie". Vorbind de ideea

națională, naționalism, de varietatea etnopsihologică a grupurilor şi, în cele din urmă, a națiunilor, autorul *Geticii* atrage atenția că exacerbarea sau, dimpotrivă, respingerea ideii naționale creează două atitudini egal primejdioase. Mai întâi, şovinismul („care e o desfigurare a naționalismului, e rezultatul direct al egoismului național, clădit pe închipuire de sine şi iubire de sine; îndreptată pe acest drum strâmb, ideea națională falsifică noțiunile absolute ale valorilor etice şi estetice, atât individuale, cât şi sociale; suprapreţuirea propriei activități spirituale – în artă, ştiință ori filosofie – nu e mai puțin caricaturală la națiune ca la individ; în sfârşit, ideea națională rău înțeleasă întunecă sentimentul de solidaritate general-omenească, creând persecuțiile şi războaiele de tot felul împotriva națiunilor cu cari întrecerea pacinică, spirituală, este socotită ineficientă”) şi, apoi, cosmopolitismul, efect al individualismului epicureic ori stoic. Dacă şovinismul falsifică valorile naționale şi, în genere, valorile umane, cosmopolitismul desocializează, deculturalizează individul şi, proces inevitabil, națiunea:

„Omul, desfăcut de legăturile cu națiunea şi societatea restrânsă, e drept că obține o libertate desăvârşită, dar, potrivit milenarelor sale înclinări, odată ce presiunea, care-l silea la luptă şi deci la creare încetează, el recade în inerția sufletească a primitivilor. De altă parte, concepția cosmopolită consecventă distruge sentimentul civic şi cel național, creatoare de cultură originală, diferențială, şi duce la nivelarea şi superficializarea, pe care le condamnăm în comunismul consecvent. Reîntors prin cosmopolitism asupra sa însuşi, omul se izolează, îşi găseşte un scop activ al vieții cel mult în viața de familie şi societatea se dezagregă: desocializarea individului prin internaționalism e în aceeaşi vreme desculturalizarea lui”.

Gândire clară, judecată corectă, poziție intelectuală demnă şi dreaptă. Pârvan nu este un spirit al extremelor în situații decisive…

8. Problema națională. Modelul intelectualului-pedagog „chinuit de demonul lăuntric”. „Noua confraternitate spirituală”

Problema națională – temă esențială, repetitivă în cultura românească – este reluată în mai multe lecții, conferințe şi studii de Pârvan, un istoric – s-a putut deduce şi din cele discutate până acum – care, voind să reconstituie (să reinventeze, putem zice, chiar) începuturile noastre îndepărtate şi neguroase, nu poate să ignore ce se întâmplă în agitata contemporaneitate. *Lecția de deschidere*, ținută la 3 noiembrie 1919 la Universitatea Națională a Daciei Superioare din Cluj, sintetizează şi exprimă într-un mod mai tranşant ideile sale în această privință. Tot aici propune şi un proiect care să ducă, în chip organizat, la consolidarea unei culturi „de caracter nu numai național-etnografic, ci şi internațional-civilizator”. Pune acest proiect, ca şi altele în sferă culturală, sub semnul spiritualizării vieții româneşti, ideea majoră a acțiunii lui intelectuale: „Noi vrem să întemeiem aşezările noastre de muncă spirituală, creatoare de valori culturale universale […] Cererea vremii e ca noi să venim cu ceva superior nu numai propriilor noastre

aşezeminte din vechiul regat, ci cu ceva mai presus de organizaţia de până acum a adversarilor noştri."

Universitatea trebuie să-i educe atât din punct de vedere etic-naţional, cât şi estetic-naţional. La cursul propriu-zis (*Cursul de istoria antică şi istoria artelor*), Pârvan face un portret ideal al profesorului contemporan care, zice el, nu mai poate fi „un infailibil profet de sentinţe relevante", ci un Diogene de azi ce caută, cu lampa aprinsă a spiritului, în plină zi (în plină realitate), flacăra pură a ideii. Un căutător, aşadar, de adevăr şi un model moral. Flacăra pură a ideii nu se poate ivi decât în cei „chinuiţi de demonul lăuntric, la marii neliniştiţi". Profesorul, sub imboldul idealismului mistic, vituperează din nou ceea ce el numeşte „mlaştina materialismului vulgar" şi recomandă noua confraternitate spirituală. Ca bun şi drept român, este dezamăgit de ceea ce vede în ţara lui:

„Iar înlăuntrul ţării tale, nu vezi decât necinste, căţărare desperată către locurile cele mai de sus, goană după avere, murdărire a tuturor numelor curate de luptători fără frică împotriva răului, aprobare stupidă a mulţimei, dată nu celor care-i cer virtute, ci celor ce-i laudă viţiile. Şi în atmosfera aceasta îmbâcsită de miasmele putreziciunii, rece de lipsa oricărei iubiri, chiar cei odinioară deschişi avântului cald spre ideal, devin reci, ne mai putând înţelege decât gândul raţional, logica faptelor brute; gândul ca expresie delicat-sentimentală, mistic încrezătoare, a înţelegerei intuitiv-lirice a Cosmosului, ca un tot din care noi oamenii nu suntem decât un infim fragment, mai mult simţind decât înţelegând legăturile noastre cu întregul, e închis pentru ei. E aşa de săracă inima omenească în înţelegerea cuvintelor cari poartă gândul aproapelui! Vorba, ca o simplă monetă luată şi dată, ştearsă de multă întrebuinţare, e tot ce loveşte cugetul: gândul închis în ea, strigătul nou, dat cu acelaş, banal, cuvânt, le scapă. Şi totul pare vechiu, uzat, indiferent".

În locul acestei dezolante stări de fapt, predicatorul profetic, însufleţit de flacăra ideii, propune purificarea, prin spiritualizare, a organismului social. O operă mesianică menită să întâmpine Cultul Ideii care va eradica răul şi va lumina naţia noastră:

„Supremul scop al luptei noastre e spiritualizarea vieţei marelui organism social-politic, şi cultural creator, care e naţiunea. Mijloacele întrebuinţate de noi sunt exclusiv de caracter social-cultural şi pleacă din isvorul unic al idealismului naţional. Metoda noastră e aceea a cultivării şi selecţiunii sufletelor superioare, prin punerea la probă a fiecărui individ, care ne este încredinţat, cu piatra de încercare a Cultului Ideei. Cine rezistă şi dă scântei e vrednic să intre în confraternitatea Universităţii naţionale. Cine e un simplu pietroi brut e dat înapoi în grămadă, spre a servi ca pavaj de şosea pentru construirea drumului nou către sferele cele de sus. Oportunisme, tocmeli, reductibilităţi, nouă nu ne sunt permise. Noi suntem preoţii aspri ai unei religii de purificare. Suntem profeţii unui timp, cu mult prea îndepărtat pentru poftele grăbite ale hămesiţilor contemporani, dar nouă imediat accesibil prin largul orizont al vederii istoric-filosofice. Noi suntem condamnaţi să fim ireductibili, sau, să ne retragem din luptă. Căci asupra noastră apasă răspunderea

întregei vieţi a naţiunei. Sănătatea sufletului ei ne e încredinţată nouă. Iar noi suntem datori să luptăm pentru a-i păstra întru eternitate această immunitate faţă de decădere şi moarte. Cum am putea o clipă să facem vreo concesie Răului, când ştim că puterile lui, chiar cu cea mai îndârjită luptă a noastră, tot uriaşe rămân, avându-şi isvorul în eterna inerţie cosmică? Noi trebue să fim oracolul, la care să alerge mulţimea în ceasurile de cumpănire a Destinului, spre a-i da lămurire asupra viitorului: căci numai noi gândim mai presus de meschinul timp şi spaţiu politic-social. Noi trebue să fim spiritul critic prin care să se lumineze naţiunea, când în mizeria luptei vieţii şi în haosul ciocnirilor pătimaşe politice, ea vede răsturnată toată scara valorilor şi ceea ce socotea sfânt îi este arătat de luptătorii gălăgioşi şi fără conştiinţă ca murdar, iar ceea ce i se păruse josnic îi e înfăţişat ca ideal. Noi trebue să îi explicăm că civilizaţia materială, singură, nu e nimic mai presus ca un grajd sistematic pentru vite bine hrănite şi ţeselate, dar nici pe de parte nu e o orânduire în care să aibă un loc şi sufletul, care, în om, e idee".

9. „Cultul Ideii". Tradiţionalismul rural trebuie să treacă de la stadiul „vegetativ-etnografic" la acela „cultural-creator"

În această luptă pentru reformarea societăţii româneşti, intelectualul care are Cultul Ideii întâlneşte tradiţia, adică pe ţăranul român, conservator prin definiţie. Pârvan laudă simţul de măsură şi cuviinţă sufletească, spiritul de observaţie („excepţional de ascuţit, întrecând adesea cu mult pe cel al omului cult") al omului de la sat, dar este de părere că tradiţionalismul rural trebuie să treacă de la stadiul vegetativ-etnografic la stadiul cultural-creator, general uman universal valabil, pentru a-şi arăta, cu adevărat, calităţile sale incomparabile. Numai în felul acesta naţionalul îşi poate dovedi universalitatea ireductibilă a spiritualităţii sale:

„Naţionalul nu e ţinta supremă a spiritualizării, ci e materialul brut, care are a fi înnobilat prin gândirea general-umană, astfel încât creaţiunile lui să devie pretutindeni şi etern valabile. Eşti naţional în orice creaţiune a culturii superioare nu conştient, voit, ci inconştient, fatal. Dar întocmai cum nu vrei, ci eşti, fără voia ta, în opera de artă, liric ori epic, tot aşa eşti, fără să vrei, naţional, în sufletul tău".

Nu trebuie confundat, în concluzie, etnograficul cu culturalul, nu trebuie căutat într-o creaţie rurală ceea ce este numai ţărănesc în ea, ci ceea ce este general uman. La acest punct, admiratorul lui Iorga se desparte de ideologia sămănătoristă care, se ştie, confundă esteticul cu eticul şi etnicul. Pârvan are o gândire mai liberă ideologic. În privinţa sincronismului, pe care E. Lovinescu şi, în genere, modernii îl recomandă, iar Iorga îl respinge categoric, opinia lui Pârvan este uşor ambiguă: acceptă imitaţia ideilor, dar nu şi pe aceea a formelor. Dar, ne întrebăm, ideile pot circula fără formele lor? Autorul *Geticii* crede că da: ideile pot fi rodnice într-o cultură, pe când formele împrumutate de la alte culturi sunt sterile; fiind produsul specific al unei culturi naţionale, forma este intransmisibilă şi neasimilabilă; doar ideile pot circula de la o cultură la alta, mai tânără, cum este a noastră, fără a vătăma spiritul naţional:

„Cultura unei naţiuni se naşte din ciocnirea unor influenţe ideologice streine, forţat ori de bună voe, cu instinctul creator naţional. Cu cât însă un popor este mai tânăr, cu atât el e mai expus să ia expresia formală drept ideea. Ori forma este ceva neasimilabil: ea este interpretarea naţională, specifică, a ideei pure. Ideea singură e asimilabilă fiindcă e general-omenească. Ideea catedralei gotice în Franţa şi Italia e ca ferment aceeaşi, ca întruchipare total diversă. Noi avem a oferi instinctului creator al naţiunii noastre, idei, iar nu forme. Şi ideile vor fi imediat roditoare, pe când formele vor fi sterile. Idei în sine, idei artistice, ştiinţifice, filosofice, sociale, politice, în perpetuitatea lor – critic văzută – de transsubstanţializare infinit de variată. Nu cultura superioară a unei naţiuni, ci cultura a cât mai multor naţiuni, are a ne interesa. Numai aşa putem ucide mimetismul ieftin al formelor, şi silim la gândire, la luare de poziţie personală originală. Cultură istorică deci, mergând mână în mână cu cultura filosofică şi cea artistică, toate general-umane, iar nu singularizat naţionale, cu atitudine servil-colonială faţă de ele”.

Este curios că, discutând această problemă (veche şi nestinsă nici azi în cultura noastră), Pârvan nu ţine seama deloc nici de Maiorescu şi Eminescu, nici de adversarul lor, E. Lovinescu. Explicaţia poate veni din fragmentul citat mai sus: istoricul nu acceptă nici teoria formelor fără fond, care, imitate fără noimă, duc la fantasmagorii, nici pe aceea a formelor de cultură superioare care, odată admise (imitate) într-o cultură tânără, îşi creează conţinutul de care au nevoie, punând, astfel, cultura în ritm cu ideile timpului. Pârvan răstoarnă ambele scheme şi, făcând o teorie proprie a formelor (formele ca produs intransmisibil al spiritului naţional), acceptă doar împrumutul de idei. Teorie discutabilă, situată între două tabere ideologice, teorie vulnerabilă din multe puncte de vedere, căci ideile nu pot circula fără o formă a ideilor, cum nici formele nu pot fi imitate fără ideile pe care le întrupează. Fernand Braudel scrie undeva că forma nu este niciodată goală.

Să reţinem însă poziţia justă a istoricului român în privinţa etnograficului care, numai sublimat prin cultural (trecut, adică, prin procesul de spiritualizare), poate impune originalitatea creaţiei româneşti:

„Nu românizarea noastră feroce, întru vegetativul etnografic, ci continua noastră umanizare întru sublimul uman, va crea suprema splendoare a culturei creatoare româneşti. Acordarea întru eternul omenesc a creatorului îl va face să crească până la simbolul vecinicei fiecare element superior prelucrabil al vieţii noastre naţionale. Şi cântăreţi divini ai frumosului, profeţi incomparabili ai adevărului, vor da viziunea sublimului, în formă transcendental ritmată română, tuturor popoarelor şi tuturor timpurilor”.

Numai aşa putem ajunge la real-spiritual (un concept nou, pe lângă acela de real-idealist, pe care îl foloseşte, fără a le defini prea bine nici pe unul, nici pe altul), conchide Pârvan, cu gândul la o mare cultură românească, o „cultură supremă”, ferită de cele două primejdii pe care le-a semnalat: localismul orb (vegetativ-etnografic) şi cosmopolitismul uniformizator. Pârvan aruncă o privire scrutătoare şi asupra lumii din vremea lui. Progresul spiritual îi pare a sta sub

semnul ştiinţelor fizice, iar societatea viitoare se va baza pe biofizică. Predicţie bună. Aceste ştiinţe au venit, cu adevărat, la putere în ceea ce numim, azi, societatea cunoaşterii (societatea postmodernă). „Ştiinţismul" va fi, dar, biruitor, iar lumea actuală (dominată de pragmatismul anglo-saxon şi de universalismul tehnic) are nevoie de realism, adevăr şi sinceritate. Progresul aduce cu sine „sentimentul conştienţiozităţii sociale" şi, consecinţă logică, o nouă teorie a valorilor. Cele cinci concepte clasice absolute („frumosul", „bunul", „idealul", „folositorul", „adevărul") se clatină şi în locul lor au apărut, deja, altele impuse de sistemele filosofice contemporane (pragmatism, activism, realism, pozitivism, ştiinţifism, monism, economism, materialism etc.). Aşadar, toate se vor schimba, toate se vor revizui şi multe valori vor cădea, mai puţin cele estetice. Aici, în sfera esteticului, zice Pârvan, revalorificarea este mai puţin radicală:

„Adevărul, desigur, ca criteriu de evaluare, şi aici; dar adevărul condiţionat, modificat; nu tot adevărul, ci numai cel caracteristic; nu tot caracteristicul, ci mai ales cel nou; nu tot noul, ci mai ales cel natural şi normal, nenaturalul şi anormalul neavând trecere decât dacă reprezintă şi ceva social. Realităţile estetice n-au progresat în direcţia veristă şi democratică într-atât, ca trivialul, murdarul şi bestialul să fi devenit valabilităţi estetice, aşa precum sunt realităţi sociale".

Propoziţii, iarăşi, pline de ambiguitate. Trivialul, bestialul nu progresează, e adevărat, dar nici nu stagnează. Se manifestă doar. Existenţa lor n-a fost niciodată contestată. Modernitatea le-a asumat şi le-a sublimat. Oricum, comparaţia pe care o face filosoful-istoric nu este inspirată şi nici clară. Nu putem compara obiectul în stare naturală (originară, primitivă) cu realitatea lui estetică… Să se observe că, în meditaţiile sale asupra culturii, Pârvan vorbeşte puţin despre artă, în forme concrete. Doar în corespondenţa sa berlineză (în perioada de formare), am văzut, aflăm mai mult despre lecturile şi gustul lui artistic. Reflectează, în schimb, des, la sensul vieţii pe care-l defineşte, referindu-se la mentalităţile epocii sale, ca „un stoicism modern de caracter social-cultural". Esenţiale, în acest concept, ar fi „sensul religios", „sensul activist" şi, în final, „sensul fatalist al vieţii". Acesta din urmă domină şi purifică spiritul. Acceptarea lui ar fi o soluţie pentru „idealismul tragic" pentru care optează cei aleşi. Pârvan, oricum, face mereu trimitere la acest concept pe care, sub o formă uşor schimbată, îl preia, am impresia, Mircea Vulcănescu (pesimismul eroic, istorismul prin resemnare). Dacă îi înţelegem bine sensul, istoricul vizionar cere purificare prin suferinţă şi eliberare de impuritatea materiei:

„Dincolo de etică, estetică şi metafizică, în adâncă inerţie şi renunţare spirituală, e sensul fatalist al vieţii. Suportare animalică la masele amorfe, acceptare tragică la cei aleşi. Pentru idealismul tragic viaţa e o κάναρος. Spre liniştea unei vieţi viitoare, ori spre liniştea intangibilităţii recăpătate în neantul impersonal, sufletul omenesc înaintează penibil prin suferinţă şi întristare până la purificarea sa deplină. Întinat prin amestecul cu materia, pe care a chemat-o un moment la viaţa organică, dându-i putere din puterea lui, spiritul se zbate dureros până se liberează din nou de greutatea şi impuritatea materiei. Spiritul tinde spre

ritm liber în Cosmos, materia tinde spre aritmia perfectei inerţii. Separarea lor, cari unite crease viaţa de pe pământ, le satisface pe amândouă".

Care este, până la urmă, sensul vieţii în afară de acela de a accepta, înainte de orice, sensul fatalist al vieţii? După disocierile şi trimiterile pe care le-a făcut la suferinţă, fericire, religie, metafizică, etică, estetică şi la idealismul tragic bazat pe resemnarea stoică, Pârvan revine şi spune că, în fond, sensul profund al vieţii nu stă în cele citate mai înainte, scopul şi valoarea vieţii „trebuie să fie însăşi viaţa". A trăi este o realitate sublimă. Nu trebuie să cârtim prea mult împotriva ei:

„Fiecare cârtire e boală. Fiecare gând pesimist e erezie împotriva principiului vieţii. Scopul şi sensul vieţii e de a lupta împotriva morţii: nu în nepăsare barbară, ci în afirmare creatoare a vieţii, perpetuu multiplicate spiritual. Fiece neglijenţă, fiece slăbiciune, fiece adăstare, fiece îndoială înseamnă laşitate, fiece neluptă e necreare, e dezertare de la demnitatea umană. Oamenii cari nu sprijină viaţa în ei înşişi şi în aproapele sunt apostaţi şi ei otrăvesc societatea, trădează viaţa, sprijină moartea".

Cu ideea prelungirii etnograficului în cultural şi cu îndemnul repetat la o confraternitate spirituală (care să învingă materialismul fără aripi), sub protecţia Cultului Ideii (notat totdeauna cu majuscule, semn că autorul socoteşte Ideea o forţă iradiantă, creatoare în univers), oratorul îşi încheie lecţia inaugurală la Universitatea din Cluj, o încheie, zic, apoteotic, cu un poem vibrant despre solitudinea calmă a cerului şi ritmurile misterioase ale eternului:

„Desfă-ţi dară aripile, suflet al naţiunii mele, loveşte cu ele puternic şi larg aerul lumii de jos şi ia-ţi ca un vultur sborul în ţările senine şi curate. De acolo ochii tăi vor vedea, încă mai limpede, întreaga icoană a lumii şi vieţii, dar nu vei mai respira miasmele aducătoare de somn, inerţie şi moarte ale putreziciunii materiei care dospeşte în adâncuri. Şi solitudinea calmă a cerului te va reînvăţa olimpicul ritm constant al eternului, neturburat de moarte, al legilor vecinice după care trăeşte Infinitul; din care, ea lumina eternă, răsfrântă în spaţiile inter astrale, se răsfrâng în sufletul nostru ideile, spiritul, viaţa".

10. Reflecţii despre sensul şi legea vieţii. Aspiraţiile omului pârvanian. Prioritar este pentru el eticul, nu esteticul

Sunt şi alte însemnări în care filosoful acesta auster şi profund îşi exprimă gândurile despre sensul vieţii, în asociere cu alte subiecte. Moartea este unul dintre ele. Vorbind, de exemplu, despre cei care au murit în război, el face elogiul eroismului (un punct de referinţă este aici, inevitabil, Carlyle) şi are o delicată melancolie pentru cei apuşi. Motiv, mai ales, de reverie lirică pentru istoricul-filosof, melancolizat el înaintea tuturor:

„Păstraţi delicata melancolie pentru cei apuşi: bucuraţi-vă, cu închinarea datorită celor ce v-au pregătit, prin moartea lor, fiinţa voastră de azi; luaţi viaţa în chip grav, căci sunteţi toţi ca nişte înviaţi din morţi; oricare din voi putea fi acum în locul celor ce dorm de-a pururea sub pământ; voi, femei, de suferinţă, dor şi boale; voi, bărbaţi, de foc şi de molime, daţi vieţii nu preţul ieftin al celui ce n-a meritat-o

prin nimic, ci consideraţi-o ca un act solemn de continuare spre eternitate, întru ce are mai bun neamul omenesc; fie-va prezent teribilul memento: «au pierit cei buni, cei viteji, cei cuminţi»; amar vouă, celor ce aţi rămas, de veţi fi cei becisnici, cei uşurei, cei nebuni".

După emoţie, melancolie şi lirism ce îndeamnă primirea, cu seninătate, a morţii eroice şi, prin ea, a fatalităţii Destinului, istoricul-filosof părăseşte miturile şi simbolurile antice şi revine la condiţia prozaică a omului şi la viaţa lui de toate zilele. Cere acum milă şi iubire pentru el, pentru că acestea – nu raţiunea inexorabilă – constituie sensul vieţii: „Căci noi nu suntem zei. Pentru noi, nu raţiunea inexorabilă, ci iubirea şi mila infinită e legea vieţii". Dăm aici peste un Pârvan creştin sau aproape de morala creştinismului. Un stoic ce recomandă nu frumosul absolut, ci iubirea absolută, convins că viaţa, umbrită de aripa morţii, nu-i decât ceea ce spune *Biblia*: zădărnicie şi nimicnicie:

„Căci înţelesul vieţii interumane nu este estetic, ci etic. Nu animal frumos, ci animal bun are a deveni omul dacă e ca societatea omenească să se deosebească de haitele de carnasiere, ori de turmele de erbivore ale lumii intraumane. Frumuseţea deplină – trupească şi sufletească – a individului izolat e fără îndoială o piatră fundamentală a clădirii sociale. Dar omul frumos e o operă de artă, care nu se poate întruchipa decât într-un număr cu totul infim de indivizi, căci pentru viaţa estetică trebuie calităţi înnăscute, care în actualul stadiu al evoluţiei rasei omeneşti sunt încă foarte rare. Şi cea mai ascuţită educaţie, cea mai desăvârşită metodă nu poate da la exemplarele obicinuite decât indivizi curaţi, cuviincioşi, simetrici, maimuţe bine crescute şi bine împodobite, care însă la ocazie tot vor fura, tot vor violenta, tot vor ucide. Nu frumosul absolut (în forţă, în gândire, în creare), ci iubirea absolută (în binefacere, în milă, în jertfă, în moarte pentru aproapele), e înţelesul vieţii actuale a omului social. Desigur, neestetică înfăţişare a unei omeniri forfotitoare în mizerii, slăbiciune, neputinţă, boală şi murdărie; şi ar fi, şi aceea, o înţelegere a lumii, ca de pe un nou Tayget să arunci în prăpastie pe toţi schilozii, pe toţi slabii la minte ai umanităţii contemporane. Dar cu ce drept şi cu ce îndreptăţire ai face această operă de moarte, tu cel care, nu în viaţa cosmică, ci chiar numai în cea de pe pământ, un nou Apollon de ai fi şi încă nu te-ai deosebi prea mult de schilozii şi săracii cu duhul, pe cari i-ai arunca de pe munte. Căci nimicire, bicisnicie, zădărnicie e tot ce e omenesc. Şi doară iubirea dacă dă o lumină vieţii noastre, perpetuu umbrite de aripa morţii, celei totdeauna treze şi totdeauna la pândă".

Ce urmează este un lung poem de jale, un bocet înalt, însoţit de encomiasme dedicate celor care, prin jertfa lor eroică, ne-au dăruit viitorul. Sunt convocaţi, pentru a-i preamări pe eroii noştri, zeii din Walhalla, Moirele, eroii galici, evangheliştii şi poemele eroice medievale (un cântec breton), Făt-Frumos şi Ileana Cosânzeana… într-o succesiune imprevizibilă, cu o retorică năvalnică în care se rostogolesc sublime comparaţii… Găsim aici un Pârvan exaltat liric, eliberat de rigorile ştiinţei, un *poeta vates* care transformă moartea eroilor într-un motiv de incantaţie cosmică şi într-un imn al plenitudinii:

„Cântați, eroi, reîntorşi din moarte, imnul eroilor biruitori prin moarte. Cântați bucuria biruinței, mereu aceleaşi şi mereu nouă, ca soarele dimineții. Cântați biruința unică a luptătorilor iubirii asupra asalturilor zadarnice ale luptătorilor urii. Noi am biruit în bucurie şi în seninătate, ei au crezut că biruiesc, dar biruințele lor erau amare: fără bucurie şi fără speranță. Noi am biruit cum biruieşte primăvara gerul iernii, ei au biruit cum biruieşte grindina holdele verii. Noi am biruit ca Apollon miasmele morții. Ei au biruit ca Bacchanta, care sfâşie copilul ei însăşi. Noi am biruit cu gândul, ei au biruit cu trupul. Şi biruința lor s-a uscat ca iarba de arşiță. Şi biruința noastră a crescut ca arborele vieții. Cântați copii gândirea, cântați biruința biruințelor, cântați imnul de bucurie al biruinței neperitoare. «Fericiți cei ce au plâns, că din lacrimile lor au răsărit razele apoteozei.» Am biruit în toate: *πάντα νενικήκαμεν*”.

11. Disocieri despre devenire, ritmuri, unde cosmice, ritmul istoriei, omul oriental şi omul vestic etc.

Un concept pe care îl foloseşte des Pârvan în gândirea lui despre Cosmos şi legile vieții este acela de devenire. Vorbeşte în câteva rânduri despre el şi, cu precădere, în lecția de deschidere a cursului de *Istoria religiilor* ținut, la 4 februarie 1920, la Universitatea din Bucureşti. Devenirea este legată de ritmul istoric, ritmul istoric de ritmul cosmic, care, la rândul lui, primeşte şi acumulează energia universală manifestată prin tot ceea ce există şi se exprimă: lumină, simț, căldură, electricitate etc. Magnetismul şi spiritul sunt vibrații ale aceleiaşi forțe, scrie el. Omul însuşi este o parte din Cosmos şi, fiind construit după aceleaşi tipare şi legi, omul poate întrevedea „adevărul absolut”… Ritmul vieții umane intră, cu vulnerabilitățile lui, în ritmul istoric şi, prin el, cum suntem deja avertizați, în ritmul cosmic:

„În infinitatea variațiilor de ritm cosmic, ca o notă pierdută în simfonia sferelor, e ritmul vieții umane. El e unic. Formele lui par a crea tot atâtea ritmuri deosebite; dar e numai părere. El e ritmul vieții spirituale: în tacte sigure el urcă şi coboară, se grăbeşte şi întârziază, se unisonează şi se contrapunctează, deopotrivă de categoric şi fatal în artă ca şi în politică, în religie ca şi în ştiință, în economie ca şi în filosofie. Ritmul vieții omeneşti privită în diferitele ei deveniri spirituale e ritmul istoric. Precum nu e trup fără spațiu, aşa nu e spirit fără ritm. Evoluția spiritului omenesc e istoria ritmului vieții creatoare. Cultura omenească e ritm solidificat în fapte. Cercetând faptele, găseşti ritmul”.

În această vastă simfonie a devenirii cosmice, ființa omenească poartă în sine formele trecătoare, dar şi dovada peremptorie a perpetuității vieții. Pe toate acestea istoricul-filosof le numeşte „imperative categorice ale intrasensibilității cosmice”. Formulă ce trebuie reținută. Ea exprimă categoriile apriorice cu care operează, inspirat, poate, de filosofia clasică germană, istoricul-filosof român, decis să-şi construiască un sistem teoretic propriu pentru a explica naşterea şi devenirea lumii, căci scrie el: „Ritmul istoric nu există ca atare, scrie el, este o creație a rațiunii mele ordonatoare […], nu e o preexistență, ci o consecvență a luptei cu spațiul şi materia, adică a vieții arhitectonice”.

Nu ştiu cât de lămuritoare sunt, filosofic vorbind, aceste concepte, disocieri, nuanţări în jurul ideii de devenire (o idee, la origine, ce porneşte, nu mai încape îndoială, de la Hegel), dar un fapt este sigur: omul pârvanian (să-i spunem astfel) se trage, simbolic vorbind, din miticul Amfion, acela care aşază, cu cântecul lui, pietrele pe zidurile Tebei. Să ne amintim că poetul Nichita Stănescu a publicat, la debutul lui, un splendid poem despre Amfion constructorul, pornind, probabil, de la Pârvan, cel care vede viaţa ca o „uriaşă simfonie a Dunării" şi, pe bietul om, un Amfion care încearcă să ridice, pe zidurile durerii şi fericirii, pietrele devenirii sale pe pământ. Spiritul filosofului-mit desface, din nou, larg aripile imaginaţiei sale şi încearcă să cuprindă mărginirile destinului şi nemărginirile universului, asociind viaţa şi moartea sa, două elemente inseparabile:

„În marele conflict al creşterilor, adică al devenirilor, apăsarea care împiedică creşterea dă suferinţa. Iar suferinţa dă gânduri, creează visuri, construeşte lumi ideale, în care să nu mai fie suferinţă. Suferinţa naşte religia şi filosofia, statul şi dreptul, războiul şi pacea, lirica şi tragedia, ideile sociale, politice şi etice. Biruinţa asupra apăsării altora dă bucuria. Iar bucuria dă ritm intens vieţii, aţâţă la creare, la înmulţire a vieţii: ea creează iubirea activă, arta, metafizica, Olympul antropomorf. Iar între suferinţă şi bucurie, între rău şi bine, între puterile care ne zdrobesc şi cele care ne cresc, e continuă luptă: se luptă întunericul cu lumina, Ahriman cu Ahuramazda, Satan cu Iahve, Iadul cu Raiul. O uriaşă simfonie a Durerii şi Fericirii, cu acorduri diabolic-cacofonice şi divin-armonice e viaţa general-omenească. Şi în ea viaţa mulţimilor e corul, viaţa geniilor creatoare e soli-i. Sfâşietor se târăşte ritmul vieţii noastre în înfrângere. Jubilant tună major în biruinţă, împăca-se-va vreodată omenirea cu gândul că nu fericirea, ci apăsarea şi moartea e singura realitate antropomorfă? În vreme ce creşterea e realitatea cosmică, obiectivă şi deci crudă, care se hrăneşte din durerea şi uciderea celor singuri şi muritori! Şi religia şi filosofia vieţii fi-va ea vreodată religia şi filosofia cruţării, iertării, blândeţii, ajutării, iubirii, mântuirii, din durerea eternă şi ineluctabilă?"

Disocierile (domeniul predilect al spiritului, bucuria istoricului-filosof!) continuă în jurul ideii de devenire, ritm istoric (parte a marelui ritm cosmic – să nu ignorăm aceste cauzalităţi, determinări, interdeterminări!), manifestări vibratorii spirituale, creşteri şi descreşteri etc.: ritmul are forţe active şi forţe pasive, ritmul are trei nuanţe (sentimentală, voluntară şi raţională) şi ele se află în legătură cu problema capitală a vieţii – „creşterea sa organică" –, iar creşterea se poate numi voinţă, precizează Pârvan, luând termenul de la Schopenhauer. Care va să zică energia primordială, devenirea, natura ritmului (inclusiv ritmul vieţii omeneşti), ritmul istoric… câte au fost, sunt şi vor fi, vin şi ţin de „voinţa cosmică subconştientă şi elementară a materiei organice de a se dezvolta"… În această expansiune a voinţei primare, subconştientă, încearcă să pună oarecare ordine elementul (ritmul) raţional controlabil, stabilind, astfel, „interdependenţele ritmice" în haosul devenirii universale. Cum face, de regulă, când este să individualizeze o idee, Pârvan dezleagă imaginaţia lui şi împinge demonstraţia filosofică spre poem. Iată, dar,

imaginea lirică a acestor împerecheri, ciocniri, faceri, desfaceri şi rearmonizări de forţe cosmice şi individuale în acest poem, parcă, de un Heliade-Rădulescu (cel dominat de un „sfânt nesaţiu”), mai bătrân cu un secol şi educat de istoricii şi filosofii antici şi de marii filosofi germani. Spiritul lui Pârvan este agitat – şi el – de un sfânt nesaţiu:

„Această voinţă constituie ritmul activ al marilor colectivităţi, în calitatea lor de organisme biologic-complete: tribun, popoare, societăţi, rase. Am avea deci: ritmul organic, al creşterii, de nuanţă psihologică, voluntaristă. Dar creşterea întâmpină obstacole; obstacolele provoacă o reacţie şi luptă violentă pentru creştere, creează o turburare a ritmului organic, cu atât mai adâncă cu cât obstacolul e mai statornic; ritmul organic e deci modificat de accidentul întâlnit în creştere şi se colorează pasional, sentimental. Am avea deci ritmul accidental, al ciocnirii de obstacole, de nuanţă psihologică sentimentală. Acest ritm se întreţese şi completează continuu cu cel organic, constituind ritmul vieţii maselor omeneşti. Ca un fluviu care curge liniştit la vale, în mişcare cu totul potolită, aşa trăiesc popoarele; dar tot ca fluviul care, întâlnind o stâncă devine furios, capătă un ritm aprig şi nu se potoleşte iară decât sau tăind stâncă prin puterea apelor lui, sau căutându-şi un alt drum, aşa şi popoarele, întâlnind greutăţi în viaţa lor liniştită, se răscoală, ucid şi sunt sângerate ele însele până biruiesc sau sunt biruite. Totuşi adevărata natură a ritmului activ nu e nici cea voluntară, nici cea sentimentală, ci cea raţională. După cum am accentuat şi în altă ordine de idei, viaţa umanităţii e, ca ritm, o imensă sinritmie; ca armonia polifonică în împărăţia sunetelor, aşa avem armonia poliritmică a vieţii creatoare spirituale. Această armonie nu se poate însă obţine decât printr-o raţională coacordare a diferitelor ritmuri, adică prin cunoaşterea şi stăpânirea interdependenţelor ritmice”.

Trecând peste alte consideraţii despre undele devenirii („unda iraniană” şi „unda elenă”), care se ciocnesc haotic, Pârvan ajunge la locul în care acestea se întâlnesc, se diferenţiază şi, uneori, se combină: cultura. Formele acestor ritmuri cosmice determină şi diferenţiază formele şi ritmurile culturii orientale şi ale culturii occidentale. Liniile, undele, vibraţiile influenţează şi determină, aşadar, o idee formativă, iar aceasta determină, la rândul ei, modul de a fi şi stilul omului de cultură şi al culturii ca atare. Stilul creatorului oriental este acordat cu ritmul eternităţii cosmice, omul oriental nu se grăbeşte, spiritul lui este mai static, deschis iluminării, incapabil de a percepe şi reproduce momentul:

„Întreaga cultură a Răsăritului se aseamănă cu mătăniile pe care un anahoret le trece una după alta, mereu aceleaşi, mereu la fel, printre degete, ucizând cu deşirarea lor mecanică orice gând din el; aceleaşi autocraţii absolute şi crude, repetate la infinit, în viaţa politică; aceleaşi motive arhitectonice şi ornamentale (uitaţi-vă la pagodele cu coperişul repetat la infinit) în arta de aer liber; aceeaşi naiv-hâdă, copilăresc-monstruoasă, fantastic-burlească şi perfid-glumeaţă amestecare a unor forme bolnave, de imaginaţie febricitantă (subt soarele de plumb indic sau în

aerul pestilențial chinez) cu tradiționalismul feroce al unei organizări pe caste, pe mentalități, pe religii, pe cruzime egoistă, stupidă şi beată cvasieternă. Şi tot astfel în această osificare, împietrire orientată, muzica, literatura, filosofia, abia de se mişcă în greoaiele forme de repetiție vecinică a aceluiaşi motiv, formal (cetiți chiar învățătura aşa de nouă a lui Buda şi vă veți simți înăbuşiți subt imensitatea monstruoasă a reluărilor şi repetărilor); e viața cvasiinertizată prin tictacul de orologiu, prin ritmul cât mai mecanic al trupului tău, al mâinilor tale, al minții tale. Ți se pare, în gând sceptic asupra oricărei noblețe omeneşti, că chiar doctrina aşa de sublimă a lui Gòtamo, Iluminatul, nu e decât aceeaşi fantasmă adormitoare a Răsăritului: «nu e suferință şi nu e moarte, pentru că… nu e nici viață, pentru că totul e numai un cauchemar al arşiței, al bălții, al opiului, al somnului chinuit, al somnolenței perpetue, al umanității ca tot». Şi totuşi, de altă parte, când vezi adânca perspicacitate a orientalului în marele mister al existenței şi al relațiilor dintre oameni, mister pe care acolo, în mişcarea lui aparentă, el îl deapănă continuu în sufletul lui închis, prefăcut, perfid, atunci îți vine iarăşi să spui: nu cumva ritmul lui potolit, mecanic, aproape inert, este adevăratul ritm perfect acordat cu cel al eternității cosmice? Ei nu se grăbesc, ca noi, ei ştiu să aştepte; ce minunat îşi petrece japonezul, cu ce poftă râde când vede un european agitat şi violent! Le par, desigur, toți acei oameni palizi ai Vestului ca nişte bolnavi, ca nişte pătimaşi, care-şi cheltuiesc repede viața şi vor muri cu toții înainte de ce să se fi mişcat din echilibrul şi aequanimitatea lui ironică un singur oriental de aceştia, cari parcă ar fi siguri de chiar eternitatea vieții lor, meschin personale, aşa de încet se mişcă, aşa de la fel gândesc, aşa de cumplit de obositor se repetă”.

În timp ce omul vestic (spiritul occidental) este mai iute, construieşte mereu, tinde spre măreția grandioasă, vede monumental, iubeşte epopeea şi caută în viață utilul, filosofia lui de existență are, de aceea, un grad sporit de pozitivism:

„Şi, dimpotrivă, nu e, pentru omul Vestului, putință de oprire, de odihnă, a gândului lui continuu inovator. Lui nu-i ajunge să spună aceea ce au spus cei mai buni dintre cei mari, căci aceasta nu e decât tot lucru vechi, bine spus. Trebuie să vină ceva mai bun ca însăşi cele mai bune gânduri ale celor mari şi astfel să fie anunțată umanității o nouă idee, o nouă formă, unică, în perfecția ei sublimă. Şi pentru toată noutatea omenească se grănituieşte prin neputința noastră de biete organisme necomplete, pentru că nu există putința originalității pe linia infinitului, omul puternic vibrator al Vestului construieşte în avântul lui spre creare – organic şi subconştient – acele mari linii ondulate ale ritmului secular şi milenar ale spiritului lui unitar, cari ne apar nouă, alcătuind o sinritmie compensatoare a diferitelor tacte original-caracteristice, diverse unele de altele şi totuşi, prin sincronicitatea lor, aparținând unei singure unde ritmice, în totalitatea, iar nu în izolarea lor. Vedem atunci sinritmate: feudalitate, monumentalitate, epopee; urmate de municipalitate, ornamental, lux, agitație, criticism, lirică-încheiate de democrație, utilitarism social-estetic, realism, dramă. Sau în marile linii ritmice ale gândirii sintetice a Apusului: linia artelor plastice plecând de la mişcarea greoaie, ridicol de pedant echilibrată, trecând prin mişcarea dezordonată, apoi prin cea măreț

stăpânită, sinritmată cu cea jubilant individualistă, caracteristică, transformându-se, în fine, în fluviu grandios de mişcare potolită, tot mai unitar-asemenea, tot mai puţin inovatoare, tot mai lipsită de idei, mai inertă, până la încetarea totală a ritmului în apele stătute, imense şi banale, ale neantului ritmic de la început; şi după un timp oarecum de odihnă, noua linie ritmică, da capo; ori linia ritmului politic: autocraţie, feudalism, plutocratic, ochlocraţie şi *da capo*; ori linia ritmului social: biologic, militarist-religios, economic, filosofic şi *da capo*".

Cât de reale sunt, încă o dată, aceste caracteristici? Este tot Orientul dominat de „aceeaşi fantasmă adormitoare", trăieşte el într-o „somnolenţă perpetuă", nu are sentimentul monumentalului? Numai oamenii din Răsărit, nu şi cei vestici, au o „adâncă perspicacitate a marelui mister al existenţei"? Toate aceste etichete par azi scoase din fabule vechi. Asia s-a trezit de multă vreme din proverbiala ei somnolenţă (dacă a trăit, cu adevărat, în ea sau numai în ea), s-a mişcat repede, economiile ei sunt emergente şi sociologii, futurologii prevăd că secolul al XXI-lea va fi, economic şi nu numai, secolul dacă nu (avansează unii ideea) mileniul ei… detronând, astfel, preeminenţa Europei şi a Statelor Unite… Este, apoi, stilul vestic, determinat de sincretism, scepticism şi cosmopolitism? Poate, dar noi ştim că, în culturile europene occidentale, sincretismul, scepticismul, sincronismul (ideologiile care recomandă progresul) nu acţionează singure, ele întâmpină o puternică participare a forţelor tradiţionale şi că, în genere, organicismul este acela care învinge…

Mai interesante, mai verosimile şi cu un grad mai mare de stabilitate sunt, când este vorba de diferenţele dintre civilizaţiile Răsăritului şi acelea ale Apusului, diferenţele pe care le prezintă culturile lor în sens larg. Prin ele ajungem mai repede şi mai bine la sufletul civilizaţiilor materiale şi la spiritul omului ce le construieşte şi le dezvoltă, ştiind (Paul Valéry ne-a convins, de un secol) că civilizaţiile nu sunt eterne.

12. Natură şi cultură. Relaţia dintre om şi pământ (loc, spaţiu, mediu). Cultura naţională

Teoretic, Pârvan este de acord că obiectul de studiu al istoricului este cultura, nu natura. Natura este „obiectul şi ţinta supremă a prelucrării creatoare […] Pentru istorie cultura e singurul obiect posibil". Prin cultură el înţelege cu mult mai mult şi mai multe decât cultura în sens spiritual, căci iată ce scrie el în *Valorile istorice*: „Devenirea lumii şi a vieţii umane şi antropomorfe, iată ţinta privirilor adânc cercetătoare şi creatoare ale istoricului". Şi, dacă e vorba de devenirea lumii şi a vieţii umane în toate manifestările ei, atunci istoricul se ocupă de „devenirea totală", nu numai de faptele spiritului. Devenirea cu legile, vibraţiile, ritmurile şi undele ei. Acestea se manifestă peste tot şi istoricul, în genere, „absorbit de marea lumină a ideilor şi sentimentelor omeneşti, vibrând infinit de sensibil la cea mai uşoară a lor atingere de undele vibratorii ale propriului său suflet", trebuie să le studieze cu afecţiune. Afecţiune, vibraţie, sensibilitate, unde vibratorii, suflet? Ştiinţa istoriei cere, de regulă, obiectivitate, criterii cât mai precise, reguli, în ultimă instanţă, ştiinţă. Scriind despre ţara sa, spune Braudel, istoricul să facă în

aşa fel încât să pară că scrie istoria unei ţări străine. Pârvan cere însă istoricului „afinitate electivă” şi „maleabilitatea adaptării” la idei cât mai disparate, sensibilitate faţă de „devenirile gândurilor” etc. Propoziţiile istoricului sunt frumoase, dar prea generale, prea abstracte pentru a putea defini, cât de cât precis, o metodă şi o teorie a istoriei într-o modernitate în care ideile se schimbă repede şi teoriile dispar, de regulă, tinere.

Impresia mea este că Pârvan încearcă să sugereze mai mult o atitudine faţă de istorie decât o disciplină riguroasă a spiritului istoric. În alt loc, vorbeşte de „sensul obiectiv-istoric, ca şi înţelegere subiectiv-istorică a lumii şi a vieţii”, dar nu şi de ceea ce, dialectic, ar trebui să determine viziunea şi metoda istoricului, şi anume sensul-obiectiv ca înţelegere obiectiv-istorică a lumii. De aceasta din urmă amintesc toţi marii teoreticieni vechi şi moderni ai istoriei. Sentimentul pe care îl ai, zic, când citeşti aceste inteligente speculaţii despre formele devenirii, vibraţii, ritmuri cosmice şi ritmuri ale istoriei (combinate şi acestea din urmă în scriitura istoriei cu ritmurile fiinţei umane, unde ajung undele mari ale cosmosului), este că teoria lui Pârvan asupra istoriei riscă să moară de prea multe subtilităţi şi, înainte de ele, de o indeterminare funciară a noţiunilor (conceptelor) cu care operează spiritul său avid de totalitate. O viziune grandios-romantică şi un spirit excesiv speculativ pierdut uneori, cum au observat şi alţii, într-o retorică abundentă. Alex. Zub cercetează îndeaproape lucrurile (în capitolul *Condiţia istoricului* din volumul *Efigia cărturarului*) şi observă câteva elemente sigure în această ecuaţie. Pornind de la sinteza realizată de istoricul ieşean şi adăugându-i propriile noastre observaţii de lectură, putem trage următoarele concluzii în privinţa ştiinţei istoriei, aşa cum o gândeşte şi, mai ales, cum o practică vizionarul Pârvan. Mai întâi, el nu separă istoria de filosofie şi, pentru ca alianţa să fie productivă, istoricul însuşi trebuie să fie filosof („să fii tu însuţi filosof, în sensul profund şi înalt”). Ce înseamnă, concret, acest fapt s-a putut deduce din cele relatate de noi până acum: istoria este nu numai descrisă (înfăţişată, povestită, analizată), dar şi meditată. În al doilea rând, istoricul nu trebuie să strângă numai date (materiale) – operaţie primară – el trebuie să valorifice „principial, cauzal, efectiv”, într-un cuvânt, să-l judece critic şi creator (scrie, undeva, Pârvan). Şi, pentru a-şi duce gândul până la capăt, el foloseşte conceptul de real-criticism („înţelept ca gând prim şi vechi ca însuşi Socrates, deplin îndreptăţit ca sistem de înţelegere a lumii”). Ar trebui să ne oprim aici: istoria înţeleasă, aşadar, ca sistem de înţelegere a lumii. Iată o propoziţie ce exprimă bine gândul (mă rog, metoda lui Pârvan). De aici decurg alte exigenţe, alte deschideri în scenariul pe care şi-l construieşte autorul *Geticii*: a) istoricul, înarmat cu mai multe discipline, caută să scrie (să reconstituie) nu numai evenimentele istoriei (mari şi mici, dar mai ales pe cele mari), ci „povestea obscură a devenirii”; b) istoricul nu trebuie să se mulţumească cu ceea ce vede şi află (cu forma lucrurilor pe care le descoperă), el trebuie să ajungă la „cauzele primordiale ale lucrurilor” şi c) reconstituirea trecutului (cu precizarea că trecutul este o componentă a prezentului) trebuie făcută cu tot ceea ce are el: economie, mod de viaţă, elemente de cultură,

mentalități, tipuri reprezentative etc. Pârvan mai adaugă ceva la toate cele semnalate mai înainte. Ceva foarte important, am spune: el proiectează cosmic faptele istoriei pe care o studiază. Pe scurt, universalizează faptul istoric şi, pentru aceasta, el introduce în narațiunea istoriei meditația (propria meditație despre destin, om, timp şi spațiu). Putem spune că, pentru elevul lui Iorga, istoria nu-i numai un obiect de studiu şi reconstituire a trecutului din perspectiva devenirii lumii, este şi un subiect de meditație despre om în procesul devenirii istorice. Complexă şi dificilă, aşadar, obscura poveste a devenirii.

Mai clare şi, prin aceasta, mai verosimile sunt ideile lui Pârvan despre relația dintre om şi pământ (sol, spațiu, mediu), temă ce s-a pus mereu în discuție, şi nu de azi, de ieri. Opinia sa – mergând în sensul tradiției – este că devenirea vieții omeneşti este legată, să mai spunem o dată, de devenirea cosmică („uriaşe forțe ale naturii intervin în ritmul spiritual uman [acordându-l] cu ritmul cosmic"). Pământul (locul) este o „forță regulatoare" pe care n-o putem ignora în povestea obscură a devenirii. O taină pe care Pârvan o întâmpină cu un fragment în care laudă pământul Greciei („o locuință dată de zei umanității"), acceptând ideea că pământul (spațiul, mediul) regularizează instinctele, aspirațiile, temperamentul, firea omului şi naşterea geniilor:

„Desigur, precum protestează un mare cunoscător al sufletului elenic, nu pământul Greciei a creat marile genii ale secolului al V-lea; el n-are niciun merit în apariția lor. Dar cultura senină, armonioasă, ideală, elenică, nu se putea naşte nici în cuptorul de baie al Etiopiei, nici în mocirlele înghețate ale venzilor, nici în tundrele moarte ale hiperboreilor. Desigur, pământul nu poate crea, dar poate împiedica alcătuirea unei mari creații culturale. Dar mai mult chiar. Pământul poate avea rolul regulator în instinctele, aspirațiile, sentimentele generale, ale marilor mase populare, ca şi ale indivizilor. Căci pământul nu e ceva extra-uman. El e, aşa cum s-a înțeles naiv, dar exact, încă din copilăria omenirii, locuința dată de zei umanității, sufletele născocitoare de gânduri noi, lasă să bată vânturile mari ale sentimentelor ancestrale şi ale instinctelor cosmice, spre a mâna umanitatea tot mai departe pe oceanul cel fără hotare al vieții universale".

De la pământ, cu determinările, cauzalitățile lui directe sau indirecte, vizibile sau invizibile, cu geniile pe care pământul le naşte, istoricul ajunge din nou la națiune, la cultură națională şi la omul locului, la însuşirile şi limitele sale. Nu-şi schimbă opiniile moderate: „notele pământului" sunt în acord cu „notele omului", ca efect al luptei duse de om pentru a învinge asperitățile, inerțiile pământului în care l-au pus zeii umanității… Despre ei, Pârvan vorbeşte de bine, spre deosebire de Cioran care-i consideră (cu referință la zeii balcanici) pe toți destrăbălați. Zeul-mit preferat de istoricul-filosof este, deduc, Dionysos, după care vine Apolon şi, am semnalat deja, Amfion – zeul construcției. Această alegere poate spune ceva despre spiritul creator al istoricului şi despre temele esențiale ale operei sale. Pârvan este, el însuşi, înainte de toate, un spirit constructor, din rasa lui Daedalus şi, în variantă românească, un ucenic al lui Manole. Un constructor (creator)

obsedat de opera lui: de cuprinderea (vastitatea) şi de viziunea totalităţii ce stă la baza ei. Un prizonier al desăvârşirii ei şi, ca Daedalus, fascinat de zeiţa ce pluteşte pe valurile mării (Afrodita), simbol al frumuseţii absolute, ceea ce înseamnă desăvârşire. În întâmpinarea acestui ideal (model de existenţă şi model de creaţie), Vasile Pârvan vine cu neliniştile sale care se concentrează în sentimentul tragicului. Acesta, prezent în textul şi, mai ales, în subtextul scrierilor sale, este exprimat într-un limbaj profetic, acumulativ, repetitiv, impresionant în fiecare propoziţie, excesiv însă într-o pagină ce forţează imperativ sublimul.

13. *Getica*

a) Istoria unei utopii romaneşti

Ca şi în cazul lui Odobescu, trebuie luată în seamă şi proza ştiinţifică a lui Vasile Pârvan. *Getica* (1926) este o operă ştiinţifică majoră, erudită, cu date şi referinţe la tot pasul, dar şi cu meditaţii personale privind obiceiurile, religia şi, în genere, cultura daco-geţilor. Nu-i vorba, desigur, de valori propriu-zis literare, dar în unele fragmente ce se strecoară în acest potop de informaţii despre ceţoasa protoistorie a Daciei şi în capitole sintetice (precum acela despre Cultura getică), spiritul istoricului-filosof devine mai liber şi mai reflexiv, limba este mai fluentă şi mai plastică, iar imaginaţia ideilor capătă, în demonstraţie, o expresivitate sporită prin concizie şi exactitate. *Getica* este, în felul ei, epopeea unei lumi dispărute şi reconstituite, cu greu, cu puţinele date pe care le pot oferi săpăturile arheologice, în epoca modernităţii. Pârvan vine, cu propriile descoperiri şi lecturi, după încercările lui Carl Gooss, Tocilescu, dar şi după *Dacia preistorică* a lui Nicolae Densuşianu (1973), pe care o respinge, numind-o „roman fantastic […] plin de mitologie şi de filologie absurdă”.

Ce sare numaidecât în ochi, când citim, azi, acest tratat doct, saturat de informaţii luate, înainte de orice, de la istoricii antici (în frunte cu Herodot), apoi de la două monumente-cheie (Columna lui Traian şi Monumentul de la Adamclisi) este faptul că autorul renunţă la limbajul solemn, înalt, oracular din eseuri şi foloseşte un limbaj normal prozaic, expresiv prin cromatica lui potolită. Al doilea element care îl întâmpină pe cititorul de azi, curios să afle ceva despre strămoşii săi îndepărtaţi, este, repet, profunzimea informaţiei şi calitatea reflecţiilor istorice şi morale din interiorul textului. Arheologul pare a fi citit tot ceea ce se ştia, în epoca lui, despre această ţară utopică. O erudiţie pe care o mai găsim, dintre scriitorii şi istoricii români, la Hasdeu, la Odobescu (cu multe elemente de literatură şi un limbaj deseori rapsodic), Iorga şi, mai târziu, în studiile lui Eliade de istorie a religiilor. Acesta din urmă a explicat, într-o confesiune, de unde vine acest exces de documentare în studiile sale: pentru a învinge suspiciunea occidentalilor faţă de ştiinţa europenilor din Răsărit, în speţă a românilor, renumiţi pentru „urechismul” lor. Nu ştim dacă Vasile Pârvan scrie *Getica* având în minte această superstiţie numai în parte adevărată în ştiinţa umanistică românească, dar sigur este că, la lectură, te izbeşte faptul că orice rând este la el justificat în paranteză de un nume şi

de un titlu de studiu sau chiar de mai multe. La acest sistem amplu de documentare se adaugă plăcerea autorului de a descrie amănunțit obiectul – oricât de mic ar fi – și de a-l pune, cu zeci, sute de referințe, în contextul civilizației din epocă. Aleg, la întâmplare, din primul capitol al cărții, însemnările despre Pieptenele scitic de la București, reprodus iconografic într-o pagină ce pare, prin acumulare de detalii, smulsă dintr-un dens roman istoric scris de un veritabil Flaubert al arheologiei românești:

„Turnat în același bronz galben ca și monumentul precedent, s-a găsit, probabil căzut dintr-o căruță de nisip, lângă clădirea cea nouă a Universității din București, prezentul obiect, care trebuie să fi fost luat la carierele de nisip de lângă oraș și aruncat cu nisipul în căruță, iar în acest chip a fost purtat până în centrul orașului. Căci de jur împrejurul Bucureștiului sunt tumuli și așezări nu numai din neolitic și bronz, ci și din epoca fierului, printre care în special (după Bolliac) stațiunea La Tène de la Cernica Tînganu, la gura Colentinei. Iarăși un pandantiv, având sus veriga respectivă rotundă, de trecut prin ea cureaua cu care era prins la hamurile cailor, ca podoabă. Avem o scenă din viața scitică, adăparea calului la fântână, reprezentată cu destulă dibăcie într-o placă de bronz, înaltă de 0,118, lată de 0,092 și groasă de 0,002 m, decupată jos ca o simplă foaie de hârtie în formă de pieptene, sus însă lucrată destul de convenabil: pe dos *au repoussé*, iar pe față încă și gravată și cizelată. E o lucrare provincială grecească *in usum Scytharum* [«pentru folosința sciților»]: fântâna canalizată e o dovadă evidentă, că meșterul care a făcut originalul lucrase la oraș; obiectul nostru însă e prea modest și ca material, și ca artă, ca să reprezinte chiar un original, și poate fi foarte bine o lucrare locală din câmpia munteană, după modelul primitiv grecesc. Firesc lucru, la vederea acestui pieptene, comparația cu cel de aur de la Solokha pe Nipru (Ebert, p. 131 sq. și fig. 54, Rostovtzeff, pl. XIX; cf. și XXI 3), datat în sec. IV î.e.n. se impune. Pentru felul de a trata atât barba – scurt tăiată –, cât și hainele omului, precum și trupul calului, se poate compara și amfora de argint de la Certomlik, în aceeași regiune, dar pe malul apusean al Niprului (Minns, p. 159 și urm.), datată în sec. III î.e.n. Ceea ce e deosebitor la pieptenele scitic de la București, e doar faptul că scitul e reprezentat cu χυρβασία [«tiară»] pe cap – de o formă identică aceleia purtate de zeița de la Năeni, – iar coama calului nu e tăiată scurt ca la Solokha ori Certomlik, ci e lăsată lungă. De asemenea, pantalonii strâmți ai călărețului sunt prinși sub genunchi bine, cu un fel de jartieră, ca și la figura zeiței de la Năeni și la figura acolytului ei (cf. fig. 3 pentru zeiță și fig. 4 pentru acolyt). Or, după cele spuse mai sus asupra legăturilor spirituale cu iranismul Asiei Mici, nu va fi de mirare să constatăm că hainele scitului de la București, deosebite în stil de ale sciților din Rusia sudică, cu pantaloni largi de tot – sunt, dimpotrivă, asemănătoare cu hainele mai strânse pe trup ale sciților din Cappadocia (v. figurinele de lut de la Rostovtzeff, pl. I, în special fig. 1 și 4, – datate din sec. IV–III î.e.n.)”.

În această oglindă, Pieptenele scitic capătă proporții fantastice prin acumularea de amănunte, la fel Ligheanul ionian de la Bălănoaia, descoperit într-un tumulus de

lângă Giurgiu şi prezentat, acum, de autorul *Geticii*, înzestrat, se vede limpede, cu daruri epice. Ligheanului ionian i se face, întâi, istoria şi, apoi, este plimbat – ca un personaj important – prin stilurile epocii, comparat (cu orfăurăria din sudul Rusiei şi cu vasele lucrate de greci pentru sciți), diferențiat, personalizat („în maniera vaselor Hallstatt"), descris în amănunt, cu toate componentele lui: mânerele masive, eleganta curbură a liniilor, figurile de sileni în stil vechi ionian etc. Aceste personaje-obiect (să le spunem astfel) sunt prinse într-o hartă întinsă în care se mişcă numeroase seminții, cu nume pe care numai specialiştii le pot ține minte. Pastorul protestant, tulburat de fantasmele lui geto-dacice, le cunoaşte şi le înregistrează migrațiile, cuceririle, disparițiile, urmele lăsate în culturile din spațiul sud şi nord-dunărean stăpânit de geți, popor statornic, aşezat, cu religia şi cultura lui. În funcție de acest punct statornic, arheologul vizionar (cum este, în mai toate ipostazele lui, autorul *Geticii*) citeşte harta lăsată de Pausanios, cel care a întovărăşit pe Alexandru cel Mare în expediția lui din anul 335 î.e.n. împotriva geților din Dacia. Nu ignora, se înțelege, de la sine, literatura lăsată de autorii antici despre aceste locuri frământate:

„Singură, năvălirea scythică, ajunsă ea însăşi sporadic până în Silezia şi în Brandenburg, transformată apoi într-o stăpânire liniştită de trei secole, până la coborârea celților din Alpii răsăritului în sec. IV şi pornirea lor spre sud şi est, singură deci această străveche presiune şi apoi ocrotire iraniană în masivul carpatic poate lămuri cum dacii s-au putut întinde aşa de departe. Dar mai mult, când celții au pornit spre răsărit, ei au împins desigur în parte pe dacii din Moravia, Slovacia, ori Ungaria actuală spre răsărit. Totuşi elementul dacic era aşa de adânc împlântat aici, încât nici chiar celții nu l-au putut scoate din acele părți, ba dimpotrivă, dacii i-au alungat şi nimicit în sec. I î.e.n., sub Burebista, care de o parte se ciocnea aici cu ei, iar de alta, în Boemia, se lupta cu germanii suevi, reorganizați de Ariovist (vom reveni mai departe cu toate citatele). Astfel, dar, când Strabo descria țara dacilor, el începea povestirea din munții Moraviei actuale. Dacii au fost deplasați din câmpia slovacă şi din câmpia ungară abia în sec. I e.n., prin năvălirea sarmaților iazygi, ajunşi aici tot prin pasurile Slovaciei orientale, ca şi sciții, cu şapte secole înainte".

Traversarea Dunării, noaptea, de către armata lui Alexandru (compusă din 1 500 de călăreți şi 4 000 de pedestraşi), cu bărci indigene scobite în trunchiuri de copaci, este prezentată epic într-o mică narațiune în care apar întinse lanuri de grâu, falanga macedoneană făcându-şi loc prin ele, cu sulița, luptătorii geți în derută, în fine, femei şi copii fugind înspăimântați din fața năvălitorilor. Memorabil, epic vorbind, este, apoi, banchetul pe care Dromihete – viteazul şi înțeleptul rege al geților – îl oferă lui Lysimach, după ce acesta este prins de geți. În loc să-l omoare, după obiceiul timpului, Dromihete îi convinge pe luptătorii săi că-i mai bine să-l lase viu, pentru a face din duşman un prieten şi aliat. Aceştia se lasă convinşi şi ce urmează este un ospăț somptuos unde grecii (macedonenii, în frunte cu Lysimach) stau la mese de argint şi beau din cupe de argint, în vreme ce geții, aşezați pe bănci

de lemn învelite în lăicere sărace, consumă carne şi legume simple şi beau din pahare de lemn. Dromihete ține un discurs în stilul modest al lui Mircea cel Bătrân din *Scrisoarea a III-a* de Eminescu, prezentând sărăcia locurilor barbare şi lăudând, strategic, strălucirea, bogăția regatului de unde vine Lysimach… Un discurs, desigur, menit să dovedească faptul că sălbaticii geți îşi cunosc bine interesele şi nu sunt străini de arta diplomației. Ei au o civilizație constituită, funcțională şi o viață spirituală pe care, în capitolul *Cultura getică*, Pârvan o prezintă în chip sistematic. Ospățul citat mai înainte sugerează această idee. De altfel, strategia lui Dromihete se încheie, triumfal, cu o căsătorie politică: regele geților încheie pace cu Lysimach, primind, în afară de cetățile pierdute, şi pe fiica macedoneanului ca soție. O versiune ce nu-i sigură. Pârvan o consemnează, totuşi, şi o comentează, confirmând faptul că Dromihete şi curtea lui cunoşteau limba greacă:

„Geții se lasă convinşi şi iartă pe Lysimach. Regele lor pune de caută între prizonieri pe toți prietenii şi slujitorii lui Lysimachos şi i-i aduce, refăcând astfel prizonierului curtea strălucitoare ce-o avusese. Apoi pregăteşte un mare ospăț, la care Lysimachos cu ai lui stau la o masă deosebită de cea la care stau fruntaşii geți cu regele lor. Grecii sunt poftiți pe cline aşternute cu stofele şi covoarele scumpe de acasă, pe care geții le luaseră acum ca pradă, li se puse o masă de argint şi cupe de aur şi de argint şi sunt ospătați cu cele mai alese mâncări, – în vreme ce geții au băncile lor aşternute cu nişte lăicere sărace, mese simple de lemn, pahare de lemn ori de corn de vită («precum era obiceiul la geți») şi, ca mâncare, puține legume şi carne. Când au ajuns mesenii în toiul ospățului, Dromichaites a umplut cel mai mare din cornurile de băut, l-a numit pe Lysimachos «tată» şi l-a întrebat: care masă i se pare mai regească, a macedonenilor ori a geților. Iar Lysimach a răspuns, fireşte, că a macedonenilor. – Atunci de ce ți-ai lăsat orânduielile şi viața aceasta strălucită şi regatul încă mai strălucit şi ți-ai dorit să vii la nişte oameni barbari şi ducând o viață de vite, într-o țară friguroasă şi lipsită de roade puse de mâna omului (exagerare retorică!) şi te-ai îndărătnicit să aduci împotriva firei armata ta în aceste locuri, unde o oaste străină lăsată sub cerul liber, lipsită de orice adăpost, nu poate să nu se prăpădească? Şi a răspuns iară Lysimachos şi a zis, că mare greşală a făcut cu războiul acesta, dar că pe viitor va căuta să fie prieten şi aliat şi să nu se lase întrecut în cele bune de binele pe care i l-a făcut acum Dromichaites. Iar acesta a primit cu dragoste şi cu suflet curat făgădueala macedoneanului şi a luat înapoi cetățile pe care i le răpiseră oamenii lui Lysimachos (παρέλαβε τών χωρίων τά παραιρεθέντα ὑπὸ περὶ Λυσίμαχον [capătă dintre fortificații, pe acelea ocupate de oamenii lui Lysimach]) şi punând iară diadema pe capul macedoneanului, l-a liberat întru ale sale († 4-6; cf. şi Strabo, p. 302)”.

b) Viața spirituală a geto-dacilor

Ideea mai generală ce se desprinde din această proză despre protoistoria geto-dacilor este că aceştia nu trăiau izolați de lumea (cultura) grecilor şi romanilor şi că, în „barbaria” lor (în limbajul Romei), ei duceau o viață spirituală, călătoreau,

stabileau contacte cu alții. Zeul în care credeau (Zalmoxis) era un inițiat, cunoştea filosofia greacă şi era cunoscut în această parte de lume (sud-esteuropeană), iar conducătorii lor (Burebista, Deceneu) erau la curent cu elenismul şi se amestecau, uneori, în politica mare a vremii. Burebista, spune Pârvan, ar fi sprijinit biruința partidului republican de la Roma împotriva partidului monarhic… Nu-i o exagerare „localistă", cum se întâmplă uneori în istoriografia noastră, obsedată, şi ea, de fantasmele istoricilor şi călătorilor străini care ne văd, mai mereu, în epoca medievalității noastre şi până târziu – în pragul modernității – timorați, cu capul plecat pentru a scăpa de tăişul paloşului, resemnați, gata de orice compromis numai pentru a supraviețui?… Pârvan înfățişează, să nu scăpăm din vedere, protoistoria noastră (viața geto-dacilor) şi nu are la îndemână, explică el undeva (în *Concluzii*) decât mărturii false (Roesler şi Tomaschek), mărturii dispărute (*Comentariile lui Traian*, *Geticele lui Criton* şi *Geticile lui Dio Chrysostomul*) şi cele două probe sigure (cele două monumente citate mai înainte). Pe acestea se bazează el şi pe sursele „literare" (istoricii antici) pe care le foloseşte nu înainte de a studia critic veridicitatea lor. Îl corectează pe Herodot care, călătorind în ținutul scitic (la Olbia), nu ajunsese în ținutul traco-getic. Citeşte cu atenție monumentul de la Adamclisi şi încearcă, după veşmintele ce le poartă personajele din basoreliefuri, să facă deosebirea între barbarii nomazi, barbarii daci şi barbarii sarmatici sau daco-scitici. Dacii de aici poartă, ca şi aceia de pe Columna lui Traian, cămăşi lungi peste pantaloni şi, pe deasupra, o mantie scurtă. Sarmații sunt îmbrăcați în caftane lungi îmblănite, toți (de toate tipurile) au barbă şi aceeaşi configurație a părului. Disocieri convingătoare, portrete reuşite (ajutate, desigur, şi de imaginația naratorului), tipuri ce sugerează, încă o dată, că lumea geto-dacică este complexă şi că, şi din punct de vedere al civilizației materiale şi spirituale, ea stă „în perfectă continuitate de influență, cu civilizația elenică şi apoi elenistică".

Este ideea ce străbate toate capitolele din această operă monumentală. Capitolul *Cultura getică* urmăreşte şi documentează critic această idee în toate domeniile vieții geto-dacice, începând – să zicem – cu agricultura şi păstoritul până în sfera religiei. Mai întâi, o descripție generală a spațiului dacic şi a legăturilor lui cu civilizația elenistică. Obiceiurile, credința, buna orânduială a vieții, chiar şi starea de spirit a „barbarilor" nord-dunăreni, scrie Pârvan, nu diferă prea mult de acelea ale ionienilor. Când aceştia din urmă au ajuns, în secolul al VII-lea, la Pontul Euxin, au descoperit cu mirare o civilizație bine organizată şi o populație ce crede în Zalmoxis, discipol al filosofiei mistice a lui Pythagora… Spiritul elenistic pătrunsese şi dădea, acum, roade în aceste ținuturi socotite sălbatice de vechii greci şi romani. Legenda Argonauților, este de părere Pârvan, pleacă de la o realitate, şi anume legăturile comerciale vechi şi statornice dintre „oamenii minoico-mycenieni" ai sudului şi „oamenii Bronzului din Dacia şi Valea Dunării".

Ce mai aflăm despre dacii care n-au lăsat în limba română decât aproximativ o sută de cuvinte (din ceea ce specialiştii numesc substratul limbii)? Aflăm, întâi, că geții sunt sedentari şi că ocupația lor principală este agricultura. Când năvălesc alții peste ei (şi acest fapt se întâmplă des) se ascund în munți până trece primejdia

şi apoi revin. Nu-şi părăsesc niciodată definitiv locul şi deprinderile. Boul şi oaia sunt animalele lor predilecte, spre deosebire de sciţii nomazi care cultivă calul. „Turmele sunt marea lor bogăţie”. Sunt organizaţi pe clanuri, fiecare clan are o capitală (un „oraş” întărit cu ziduri, valuri şi şanţuri de pământ). Casele sunt de pământ la câmpie, de bârne la munte – înconjurate de zăplazuri de scânduri.

Vasele din epoca Bronzului ce au fost descoperite arată că geto-dacii aveau o civilizaţie comparabilă cu aceea elenă, în acest domeniu. De altfel, arta grecească a obiectelor de bronz este cunoscută în nordul Dunării. Dovadă numeroasele vestigii pe care le prezintă Pârvan, unele descoperite chiar de el. Erau geto-dacii beţivi, cum le merge vestea, şi poligami? Pârvan studiază legendele şi conchide că renumele de a fi cultivat poligamia vine dintr-o confuzie: sunt confundaţi cu tracii. Aceştia, da, ţineau mai multe soţii, în timp ce dacii obişnuiţi se mulţumeau cu una singură. Dacii bogaţi puteau avea mai multe, dar regula, pentru poporul de rând, este monogamia. O legendă este şi beţia dacilor, întărită de decizia lui Burebista de a tăia viţa-de-vie pe care poporul său o cultiva cu pricepere şi stăruinţă, dar, se spune, consuma în exces vinul. Arheologul, totdeauna neîncrezător în legendele ce n-au în spatele lor documente, cercetează cazul şi ajunge la concluzia că strămoşii noştri îndepărtaţi nu erau beţivi incurabili şi că hotărârea luată de Burebista a pornit din motive religioase. Geto-dacii erau şi pricepuţi taumaturgi, cunoşteau bine valoarea tămăduitoare a plantelor, dovadă că leacurile lor au trecut, în parte, în practica grecilor şi în limba lor. Zalmoxis însuşi avea virtuţi în domeniul medical şi el pornea de la principiul că, înainte de a vindeca trupul, trebuie să te îngrijeşti de suflet. De aceea, ar fi zis el şi ucenicii lui, că medicii greci nu se pricep să vindece unele boli: „fiindcă nu cunosc întregul de care ar fi trebuit să se ocupe”. Zalmoxis era priceput, se spune, şi în descântece pe care le însoţea, pentru ca eficienţa lor să fie mai rapidă şi mai mare, cu fumigaţii de ierburi. Fumigaţia cu sămânţă de cânepă, de pildă, produce o beţie (asemănătoare cu aceea a drogului). O terapie păstrată până în zilele noastre (ne asigură Pârvan) în lumea rurală.

c) Cultul lui Zalmoxis

Ajungând la religie şi, inevitabil, la cultul lui Zalmoxis, autorul *Geticei* deschide un capitol vast. Vast şi esenţial. Despre religia dacilor ştim deja câte ceva de la Herodot şi de la alţii. Pârvan adânceşte tema, se documentează asupra nemuririi şi despre nebunia dionisiacă traco-phrygică privitoare la viaţa dincolo de moarte şi, în genere, despre reformele introduse de marele preot Deceneu, comparând toate elementele acestei religiozităţi severe cu mitologiile şi credinţele greceşti. Concluzia lui este că monoteismul zalmoxian este un cult ezoteric, o reformă „iniţiatică” şi „misterică” care porneşte de la Pitagora şi în care acţionează două puteri: una pur spirituală (puterea religioasă) şi alta politic-militară. Zalmoxis este, aşadar, un zeu (un geniu) iniţiatic, un reformator moral şi spiritual, dar şi un zeu militar. Iată portretul sincretic pe care i-l face, după ce consultă pe istoricii şi filosofii greci:

„Zeul e în cer, iar nu pe pământ. El e cerul senin: turburarea firii e adusă de demonii răi ai furtunilor, norilor grindinii; de aceea, getul ajută zeului suprem la

liniştirea lumei, trăgând el însuşi cu arcul în nourii care ascund şi întunecă faţa zeului din cer. Şi tot de aceea zeul e adorat pe munţii înalţi, în singurătatea unde numai vulturii, iar nu oamenii mai pot urca. Acolo sus, pierdut de lume, şi cercetat numai de rege, ca să-i afle sfatul la caz de primejdie şi necazuri, stă marele preot. Templul şi locuinţa lui e acolo într-o peşteră, cum din străvechile timpuri minoice fusese adorat zeul securii duble – Zeul trăsnetului – într-o peşteră de pe muntele Ida. Marele preot nu se coboară decât rar de tot în lumea oamenilor, când are a da vreo poruncă, pentru curăţirea de păcate când are a face vreo prevestire, ori când are a da învăţături. Regele însuşi, ca stăpân numai al trupurilor, iar nu şi al sufletelor supuşilor săi, ascultă cu respect de sfatul marelui preot. Aşa stă de departe şi de mai presus de lume marele preot al geţilor, încât el, profetul zeului, e sanctificat el însuşi ca zeu. Cu atât mai mult, dacă e nevoie, poate deci fi şi regele poporului său. Dar îndeobşte, cele două puteri, cea politic-militară, şi cea religioasă, nu se amestecă împreună, ci sunt păstrate deosebite. Şi puterea religioasă nici nu se amestecă în viaţa de toate zilele decât la mare nevoie. De-abia odată la patru ani, naţiunea aduce zeului – unul singur şi, ca zeu suprem, după cât se pare, fără tovarăş femeiesc – jertfa cea mai înaltă: un om căruia i se ia viaţa de carne, spre a i se dărui cea de spirit, întru marea misiune de a purta sus în cer dorinţele şi rugăciunile naţiunii. Şi această jertfă e aşa de sfinţită, încât dacă cel aruncat în vârfurile de lănci nu moare, înseamnă nu că zeul are milă de el şi-i lasă viaţa, ci, dimpotrivă, că-l osândeşte la moartea eternă a vieţii trupului şi-l socoate nevrednic de a se arăta înaintea sa. Ferice de cel ce, aruncat în lănci, pierde viaţa trupului, spre a se deştepta în viaţa cea vecinică la zeul din cer. Şi tot aşa, când patria nu mai poate fi apărată, regele şi fruntaşii se ucid, când soţul moare, soţia se ucide. Iar a muri moarte de război e tot ce poate fi mai fericit pentru un get. Avea zeul din cer un nume? Grecii credeau că da şi i-au zis când Gebeleizis, când Zalmoxis. Părerea noastră însă e că acestea sunt simple atribute explicative ale puterii ori înfăţişării divinităţii. În adevăr, chiar thracii, cari înclină – spre deosebire de geţi – mai mult către cultele chthonice şi naturiste, au, ca zeu suprem, tot un singur zeu, de caracter uranian, solar, şi mântuitor, pe care ei îl numesc cu nume greceşti: Zeus, Apollon, ori Asclepios, adăugându-i apoi atribute de caracter descriptiv sau, mai ales, regional. Dar acest zeu este aşa de adânc pătruns de ideile chthoniene şi naturiste, încât el se confundă cu Dionysos-Sabazios, de o parte, cu zeul subpământean Heros, de alta".

Să fim puţin atenţi la limbajul istoricului care cercetează acum nuanţele, implicaţiile şi rădăcinile religiei dacilor, dominată de figura lui Zalmoxis: henoteism idealist, euhemerizanţi, caracter uranian, dyonisiac şi chtonic, sincretism henoteist, dyonisianism orgiastic, orfism etc. Unele sunt uşor de înţeles, pe altele trebuie să le cercetezi în dicţionarele de specialitate semantică. Autorul, intrat în zona iniţierilor şi misterelor protoistorice, foloseşte, el însuşi, un limbaj ezoteric, conceptualizant, disociativ în exces, plin de mistere. Înţelegem, totuşi, după această baie de nuanţe că pytagoreismul zeului dacic este adânc influenţat de orfismul tragic, dar că nu trebuie confundată filosofia şi religia tracilor sudici cu filosofia şi religia (mult mai

complexă şi originală) a daco-geţilor danubieni. Ei sunt rude, dar nu acelaşi popor. Nu trebuie atribuite, în concluzie, desfrânarea şi beţia tracică daco-geţilor, cum fac Röesler şi Tomaschek, ne atrage din nou atenţia Pârvan, aducând argumente inedite. Ţine la această separaţie, o reia ori de câte ori vine vorba de morala şi spiritualitatea tracilor şi a dacilor. Pe aceştia din urmă îi apără, cu stăruinţă, voind a sublinia gradul lor de civilizaţie – cum am spus – şi profunzimea vieţii lor spirituale, manifestată în datele vieţii curente şi, pe larg, în metafizica nemuririi sufletului. Geţii, dovedeşte el, au o veche şi serioasă instituţie social-religioasă, preoţii lor sunt „întemeietorii", „restauratorii" şi, desigur, paznicii bunei credinţe şi bunei morale, ei sunt şi taumaturgi (dă exemplul lui Zalmoxis), cunosc misterele, sunt iniţiaţi. Ştiu să tacă (tăcerea este încă de pe timpul lor o virtute, o înţelepciune, o probă iniţiatică), tăcerea austeră este o taină ce se învaţă şi se practică.

În privinţa nemuririi sufletului (credinţă de care vorbesc şi istoricii antici), geto-dacii se deosebesc, iarăşi, de alte popoare mediteraneene, cu deosebire de traci care au obiceiul să „chtonizeze" şi să „orgiastizeze" credinţele. Dacii din epoca bronzului mână „tot gândul spre cer". O expresie ce i-ar plăcea lui Noica. Asta vrea să spună că geţii danubieni spiritualizează lucrurile, situaţiile, aspiraţiile şi nenorocirile pe care omul le trăieşte şi le gândeşte. Încă o dată: a duce gândul spre cer, a mâna tot gândul spre cer, nu spre întunericul pământului! Splendid gândit şi splendid tradus gândul geto-dacului ce nu se mulţumeşte cu reintegrarea în materie, ci cu deschiderea spre cer… Pârvan pare a fi şi el satisfăcut de această călătorie a sufletului după moarte:

„În adevăr, problema nemuririi sufletului se punea esenţial deosebit pe coastele Mediteranei, unde străvechile culte chthoniene – preindo-germanice – mânau întregul gând religios în întunericul trist de sub pământ, şi unde trupul era singura chezăşuire a existenţei, iar omul, ca şi plantele, îşi avea rădăcinile şi începutul în pământ (deci, înhumare, mumificare etc., spre a fi păstrat până la «a doua înviere»: egal care: egipteană, siriană, greco-thracică ori creştină), faţă de Nordul barbar (blonzii Europei alpine), unde – se pare, începând din epoca bronzului – tot gândul religios a fost mânat spre cer şi spre dispreţul trupului (arderea lui şi, adesea, aruncarea cenuşii în vânt), întrucât viaţa viitoare era în altă lume, iar nu în aceasta, a trupului. Indoeuropenii greco-thraco-phrygieni ajungând la Mediterana n-au putut rezista «chthonizării» religiei lor prin mentalitatea localnicilor. Dimpotrivă, geţii, dincolo de Haemus, trăiau încă în concepţiile primitive indo-europene ale idealismului naiv şi ireductibil uranian: ca şi celţii (v. Al. Bertrand, *La religion des Gaulois* 1897, p. 88) ori germanii continentali şi scandinavi, cu polytheismul lor «olympian», aşa de asemănător celui achaeic («homeric»), din vremea străveche elenică, atunci când grecii erau încă bine diferenţiaţi de lumea Sudului. Despre această situaţie de fapt, Tomaschek, o.c, I p. 112, şi-a dat şi el, în parte, seama, dar el nu a observat că la nord de Haemus situaţia dinainte de «chthonizarea» şi «orgiastizarea» thracilor continuă şi în vremile istorice. De aceea şi el face obişnuita confuzie, de a amesteca ce e thracic aegeic cu ce e thracic danubian (getic!) şi astfel întreaga mentalitate religioasă

getică îi rămâne şi lui neexplicabilă. Bătrânul Herodot a exprimat într-o formă absolut limpede, la care nu e de adăugat ori schimbat nimic, învăţătura getică despre nemurirea sufletului (IV 94): «ei nu cred că mor, şi că cel pierit merge la zeul Zalmoxis: *οὔτε ἀποθνήσχειν ἑωυτούς, νομίζουσι ἱέναι τε τόν ἀπολλύμενον παρά Σάλμοξιν δαίμονα* [ei cred că nici nu mor, ci că acel care dispare merge la demonul Zalmoxis]. Ceea ce s-a mai adăugat la această caracterizare, în vremile elenistice, e, cum am arătat, în mare parte de înlăturat din numărul informaţiilor obiective şi autentice despre geţi şi de socotit drept un comentar tendenţios al unei credinţe rău înţelese".

d) Arta geto-dacilor. „Stilul carpatic". „Romanismul danubian"

În privinţa artei daco-geţilor, Pârvan crede că inspiraţia lor vine din trei direcţii: de la sciţi, de la greci şi, în epoca întinderii culturii La Tène, inspiraţia are un caracter etnografic. Cu alte cuvinte, arta lor se inspiră în acest stadiu de evoluţie de la ei înşişi. Faptul, pentru ultimul izvor de inspiraţie, s-ar vedea în ceramică şi în micile podoabe (descoperite la Piscul Crăsanilor). Podoabele sunt pentru femei şi, ajungând la acest punct delicat, Pârvan nu ezită să facă un portret al femeii geto-dace, pornind de la cele două surse sigure (Columna şi Monumentul de la Adamclisi): Columna idealizează tipul femeiesc, apropiindu-l de tipul sudic, mediteranean („purtând încă şi o manta bogat drapată peste haina lungă, stilizată clasic ca un lung hiton, bogat, iar pe cap un fel de testemele"), în timp ce Trofeul dă o variantă mai realistă: „faţa expresivă, dar unghiulară şi masivă, părul pieptănat pe tâmple cu cărare la mijloc şi strâns la spate, o cămaşă cu mâneci scurte şi o fustă peste ea, de la brâu în jos". Pârvan revine, cu această ocazie, asupra portretului făcut mai înainte omului dac, adăugând unele amănunte: dacii de pe Columnă „poartă o mantie scurtă, fără mâneci, prinsă pe umeri cu fibulă", cei de pe Trofeu sunt îmbrăcaţi cu şube asemănătoare cu saricile mocăneşti de azi. Dacii nobili poartă pe cap bonete ce seamănă cu căciulile frigiene, dacii simpli umblă cu capul protejat de un păr lung şi abundent…

Concluzia provizorie (autorul revine asupra ei în capitolul final) este că literatura antică a lăsat despre geto-daci „mărturii foarte onorabile", în primul rând despre credinţa lor în nemurirea sufletului care-i deosebeşte de ceilalţi traci, ca şi de greci. Nu-i singura, dar este o dimensiune esenţială pentru că arată puterea vieţii lor spirituale. În plus, este vorba de un popor sedentar, cuminte, bine orânduit şi disciplinat, solidar la nevoie, în războaie se arată curajos, când este înfrânt – dispare demn (ca Decebal), când este în situaţia de a alege între răzbunare şi tratative cu duşmanul (cazul Dromihete–Lysimach, relatat mai înainte), regele geto-dacilor alege diplomaţia profitabilă… Ovidiu îi arată pe geto-daci aspri, cruzi, murdari, iar istoricii noi (Röesler, Tomaschek) îi prezintă violenţi, primitivi, hoţi, beţivi, leneşi, prădalnici, fără nicio cultură şi, în toate, deloc civilizaţi… Autorul *Geticei* încearcă şi, în mare parte, reuşeşte să-i reabiliteze pe strămoşii săi, sprijinindu-se, între alţii, pe Herodot, desigur („cei mai viteji şi cei mai cinstiţi dintre

thraci"), dar şi pe Dio Chrysostomos, care recunoaşte şi el că „dintre toţi barbarii, geţii totdeauna au ieşit în frunte, ca mai înţelepţi şi aproape asemănători grecilor".

Dacă este vorba de greci – model în cultura europeană – şi dacă este adevărat ce spune autorul antic citat, şi anume că geto-dacii se distingeau, în raport cu ceilalţi barbari din timpul lor, prin înţelepciune şi erau, prin toate celelalte, aproape asemănători grecilor (civilizaţi, creatori de artă, filosofi, autori de epopei nemuritoare etc.), întrebarea ce se pune inevitabil este: prin ce se disting înţelepţii, sedentarii geto-daci în sfera artei?… Pârvan este de părere că, mai ales în acest domeniu, se diferenţiază geto-dacii carpato-dunăreni de alţii. Arta lor predilectă în prima jumătate a mileniului I î.e.n. este arta aurului, complet originală faţă de restul Europei, zice Pârvan. Merită să-l urmărim pe arheologul-narator în demonstraţia pe care o face. O pagină de proză densă, statică, despre nişte personaje exotice ce se cheamă pandantive, fibule, aplice, diademe şi despre un stil pe care autorul îl numeşte stilul getic autentic carpatic. Dacii ar fi fost meşteri pricepuţi în executarea acestor podoabe în aur pe care le exportau până departe, la scandinavi. Motivul decorativ al spiralei, specific nordic, ar fi căpătat, de pildă, în Carpaţi o stilizare originală. Ar fi vorba, aşadar, de un stil carpatic în care intră mai multe stiluri (etrusc-elen-celtic) pe care Pârvan, repet, îl consideră „complet original faţă de restul Europei". Nu exagerează, cumva, din prea marea lui iubire spirituală pentru geto-dacii de la Dunăre, socotind arta lor mai presus de arta europeană a timpului? Să-l ascultăm:

„Dar alăturea cu acest curent stilistic, autentic carpatic şi de legătură intimă cu formele bronzului III şi chiar II din Dacia, avem, tot în ţinutul carpato-danubian, un alt curent nu numai geometric, ci şi de adânci infiltraţii zoomorfe de tip clar oriental. Explicând tezaurele de la Mikhalkovo (p. 332 sqq.), Fokoru şi Dalj, învăţaţii (p. 333) au insistat asupra înfăţişării lor locale şi unii din ei au voit chiar să le caracterizeze drept specific thracice, în vreme ce alţii le-au atribuit cimmerienilor şi, alt grup, scythilor. De fapt, avem la fibulele de la Mikhalkovo şi de la Dalj (pl. XV şi XVI), ca şi pe cutare vas de la Paşachioi (fig. 226 sq.) înfăţişări theriomorphe bine cunoscute d.p. de pe securile gravate din Caucaz (fig. 224). Dar pe diadema lucrată primitiv, *au repoussé*, la Mikhalkovo (pl. XV 3) avem ornamentul cornului lunii pe un stâlp împodobit cu cercuri orizontale, găsit identic, în bronz, la Ananino (fig. 223). Toate trei tezaurele, cu Fokoru în frunte, sunt ca tehnică a baterii aurului în foi subţiri, cu relief înalt, gol pe dinăuntru, tipic hallstattiene. E deci o sinteză care n-a putut avea loc în chip pacific, adică productiv, decât într-o singură epocă: cea în care vedem apărând şi securea de tip oriental de aur, la Ţufalău (fig. 265), de bronz în Ung şi în Bereg, ca şi în Alpii transilvani până la Drajna (cf. fig. 256 şi 270 sq. şi mai jos): e vremea presiunii cimmerice dinspre E, dar înainte de catastrofa scythică. Avem între 1000 şi 700 î.e.n. o intensificare a raporturilor geto-cimmeriene deoparte prin penetraţia villanoviană până la Nistru şi Nipru, de alta prin circulaţia fabricatelor caucasice până dincolo de Carpaţi. Atribuim acestei penetraţii orientale în Dacia cel de al doilea curent al

artei getice a aurului. Dar o atare caracterizare e şi o datare: primul curent, cel pur geometric e cel vechi; al doilea îl urmează fără a-l modifica. Brățara de la Béllye, (pl. XVI 6) e aproape contemporană cu tezaurul de la Dalj, în care, alăturea de fibula theriomorphă (pl. XVI 4), avem brățara de tip ardelean (pl. XVI 3). Dar brățara de la Dalj e ceva mai veche, mai neevoluată, decât cea de la Béllye, ea însăşi anterioară anului 500, când începe la Dunăre influența cea nouă, vestică, cu formele ei de tip etrusco-eleno-celtic (p. 340). Prin urmare, dovada e făcută: curentul autentic thracic al artei aurului în Carpați, cu rădăcini până la bronzul II, e activ chiar după naşterea curentului geto-cimmeric, cu începuturi prin sec. IX–VIII î.e.n. Cele două stiluri sunt deopotrivă carpatice, dar ele nu trebuiesc confundate; ele lucrează paralel dar îşi trag puterea din tendințe foarte diverse. Vom examina la arta scythică alte înfățişări şi prelungiri ale stilului geto-cimmeric. Ceea ce am voit să fixăm mai sus, a fost insuficiența teoriei pur scythice pentru explicarea formelor de artă «orientală» din Dacia hallstattiană".

Din fragmentul de mai sus şi din altele pe care nu le mai citez, se poate înțelege că stilul carpatic este un stil sincretic şi că geto-dacii erau, în vremea lor, spirite sincronice, nu trăiau izolați, primeau sugestii în arta lor de la alții şi le modificau (în limbajul sincroniştilor moderni: le diferențiau) în funcție de gustul şi priceperea lor. Spațiul dacic, carevasăzică, a fost, încă din vechimea vechimilor, un spațiu în care s-au încrucişat stilurile, curentele, meşteşugurile… Dacii au ştiut să ia de la sciți, celți, greci etc. ce le-a trebuit şi, când este vorba de arta aurului, ce le-a plăcut. Din probele aduse de Pârvan înțelegem că, aşezați la răscrucea drumurilor dintre „arta naturalistă din Est şi cea geometrică din Vest"), ei au luat şi au adaptat cu gust, de la boluri şi ceşti, până la podoabele purtate de femei şi, mai departe, la obiectele de cult şi chiar la locuințe şi arme. Când vin peste ei romanii, geto-dacii împrumută de la ei tehnica de a construi. „Dacia era pregătită, zice Pârvan, să devie şi ea romană". O pregătise (etnografic şi spiritual) prin influența civilizației celtice şi a civilizației greceşti… Aşa se explică de ce „romanismul danubian" se impune relativ repede în spațiul geto-dacic, lasă să se înțeleagă Vasile Pârvan în încheierea *Geticii*.

Cartea nu-i, în fapt, terminată. Autorul ne anunță în ultimele rânduri că, pentru a înțelege bine „naşterea, dezvoltarea şi persistența romanismului danubian", ar trebui să cunoaştem protoistoria Europei Centrale şi a lumii carpato-balcanice din mileniul de dinaintea erei noastre. Ca s-o cunoaştem, ar fi trebuit însă scrisă. Vasile Pârvan n-a mai avut timp să ducă la capăt catedrala sa. Aşa că, în stilul tradiției noastre răsăritene, catedrala rămâne cu turlele neterminate. Acelea care ar fi dat o idee mai limpede despre romanizarea Daciei şi, în genere, despre romanismul danubian despre care ne avertizează arheologul. Păcat! Timpul n-a avut, nici cu el, răbdare.

e) „Un mag naționalist şi sceptic". „*Getica* este o carte-gorgan" (Marin Sorescu). O narațiune fascinantă despre o lume pierdută în apocalipsurile protoistoriei

Atât cât este, *Getica* are ce ne spune. Oamenii de ştiință (C. Giurescu, Daicoviciu, Condurachi, Silviu Dragomir, Alex. Vulpe, Alex. Zub) vorbesc de ea

ca de un monument (cel mai mare şi cel mai semnificativ, spun câţiva dintre ei, al culturii române), nici criticii literari şi scriitorii n-au rămas, s-a putut constata, insensibili în faţa acestei scrieri savante redactate cu talent. Răsfoind încă o dată dosarul critic ataşat acestei opere, remarc entuziasmul cu care, de pildă, Şerban Cioculescu – un raţionalist de regulă sever – primeşte scrierile istorice ale lui Pârvan, remarcând faptul că antena lui sensibilă percepe „undele ritmului universal" şi, totodată, că în concepţia lui spiritualistă există – pe lângă substratul hegelian pe care l-am amintit mai înainte – un idealism platonician „stânjenit" – zice criticul – de gândire tragică modernă. Prin această combinaţie („spiritualitate antică, păgână, vitalistă, eroică, dar şi practică"), Pârvan ar fi devenit inactual. Inactual? Dar tinerii filosofi de la sfârşitul anilor '20 îl acceptă şi-l iau ca model (Mircea Eliade), cultivând ideea tragicului… Blaga aduce pe Zalmoxis pe scenă, dar face din el nu un zeu uranic, cum îl vede Pârvan, ci un zeu chtonic. Lămureşte această chestiune într-un articol din „Saeculum" (1941). Sărind peste generaţii, să-l cităm pe Marin Sorescu care aşază pe autorul *Geticii* printre magii noştri. Un mag „mistic naţionalist şi sceptic". „E o toamnă în cărţile lui perpetuă, un codru de aramă desfrunzit instantaneu, pe câteva milenii" – scrie poetul acesta îndrăgostit, şi el, de vechimi şi de misterele lor:

„Profesorul şi-a încheiat de mult prelegerile, iar cărţile lui se citesc, le auzi, singure, într-un amfiteatru fără auditoriu. Nu mai există alţi profesori mari la care să poţi merge ca la Dumnezeu. Apoi şi noi suntem nervoşi şi grăbiţi şi nu mai avem timp pentru citit inscripţii (las c-am uitat şi alfabetele). Ideea neîmpăcării spiritului ne repugnă, nu ne simţim deci solidari cu morţii, nici cu nenăscuţii, luăm cunoştinţă de lume prin pipăit, sediul culturii şi al raţiunii este în buricul degetului, iar noi suntem buricul pământului!"

Getica este, dincolo de erudiţia ei impresionantă, o naraţiune fascinantă, pentru noi, românii, pentru că încearcă – şi în parte reuşeşte – să populeze o lume utopică pierdută în apocalipsurile protoistoriei… L-am citat mai înainte pe Camil Petrescu cu ideea lui despre concretul istoric. Îmi dau seama acum că nu-i o trimitere bună pentru Pârvan şi *Getica* lui. El n-a putut folosi, decât într-o infimă măsură, concretul istoric. Lucrează doar cu ipoteze şi cu fragmente din fragmentele concretului pe care i le poate oferi o istorie mai mult imaginată decât cunoscută… Golurile ei sunt uriaşe şi aceste goluri trebuie umplute nu printr-o ficţiune – ca într-un roman veritabil – ci, repet, prin ipoteze verosimile. Pârvan, cu firea lui profetică, misionară şi cu ambiţia lui nemaipomenită de a da un fundament solid spiritualităţii naţionale şi de a-i împinge rădăcinile cât mai departe, spre începuturile istoriei, umple aceste uriaşe găuri negre ale istoriei cu imaginaţia gândirii sale.

14. „Cum să cunoască finitul infinitul?" Este posibil împrumutul ideilor fără a imita formele? Pârvan şi cele trei mituri pe care le cultivă în spiritul lui plin de extaz şi de nelinişte: Dionysos, Apollo şi Amfion-constructorul

Pârvan vorbeşte rar despre sine, cum s-a putut constata, este – prin natura sa – un om interiorizat şi nici despre metoda sa de lucru nu face mari dezvăluiri. Nu pare a lucra totdeauna metodic şi liniştit, cum cere ştiinţa istorică tradiţională, discursul lui (cu excepţia aceluia din *Getica*) este precipitat, fragmentar, cu mari şi numeroase paranteze patetice, lirice, profetice. Spiritul lui pare a fi, în tot ceea ce face şi spune, acela al unui misionar, nu numai al istoriei naţionale, dar şi în sferă morală. Nu-şi recunoaşte talentul descriptiv („totala lipsă de talent descriptiv de care sufăr mă va face să vă cer dară iertare pentru paliditatea închipuirei literare a petrecerii de care ne ocupăm acum"), dar – când îi citeşti *Getica* – observi că talentul descriptiv nu-i lipseşte, dimpotrivă, impresia este că, deseori, abuzează de el. Istoricul are, oricum, şi alte mijloace de a-şi pune ideile în pagină şi a le face, cum îi place să spună, să vibreze, să intre şi să ajungă la cititorul său printr-o undă (un termen care, iarăşi, revine în discursul său) de afecţiune şi gravitate. Două noţiuni ce se conjugă bine în discursul lui Pârvan. Venind vorba de metodă, trebuie spus că istoricul, care şi-a făcut o parte din studiile sale în Germania, nu arată mare preţuire pentru ea. În *Schiţe din viaţa socială germană* (*Voinţa naţională*, 1904–1905) îi cam ironizează pe nemţi pentru că aceştia ar petrece mult şi… „metodic", creează societăţi, asociaţii literar-culturale în toate domeniile, organizate, şi acestea, cu metodă. „Metoda – adaugă el – gogoriţa orientalilor nedisciplinaţi, iată secretul strălucirei externe a manifestărilor sociale ale germanului şi secretul eficacităţii şi viabilităţii nenumăratelor sale… societăţi". E bine, e de bine sau e de rău? Oricum nu lipseşte din relatare o notă de ironie. Cel puţin în ceea ce priveşte obiceiul nemţilor de a petrece metodic în societăţi construite cu metodă…

Desigur, metoda în ştiinţa istoriei are altă structură şi alt rol. Când este primit ca membru activ în Academia Română, Pârvan îi răspunde lui Ioan Bogdan, într-un scurt discurs de recepţie, în care vorbeşte nu atât despre metoda sa de a gândi şi judeca istoria, cât despre atitudinea (viziunea), modul în care contactul cu istoria trecutului i-a modelat concepţia despre viaţă. O concepţie, se grăbeşte el să spună, gravă, tragică. Două cuvinte ce vin şi revin, obsesiv, în limbajul său. Aceasta înseamnă că ele sunt esenţiale pentru el, ca observator al istoriei (ca istoric, deci), dar şi pentru filosofia lui de existenţă. În discursul său este vorba de destin, soartă, de melancolie în faţa nestatorniciei bucuriilor omului, de întoarcerea în materia amorfă, de curgerea infinită a timpului etc. Sunt temele pastorului auster care, cu sentimentul tragicului – cum am observat de atâtea ori în eseul de faţă – se pregăteşte (ne aflăm, repet, în 1904–1905) să îmbrăţişeze cu braţele spiritului său ritmurile, vibraţiile, undele cosmosului şi legile destinului şi legile vieţii. O declaraţie, acum, de modestie şi, în interiorul ei, o ambiţie uriaşă, înalt şi tardiv romantică, o dorinţă formidabilă de cuprindere a totalităţii:

„Ştiinţa mea, pe care am cercetat-o şi am iubit-o cu patimă, mi-a dat o concepţie gravă, aş putea zice tragică, despre viaţă. Continuul contact cu ruinele părăsite şi uitate, rămase din vechile lăcaşuri de mândrie, încredere, strălucire şi glorie omenească, m-a îndemnat a cugeta cu melancolie la nestatornicia tuturor

bucuriilor noastre. În continua dezagregare şi reîntoarcere în sânul materiei amorfe a tot ce a fost o clipă întruchipat şi însufleţit de geniul omenesc creator, m-am deprins a vedea doară două lucruri vrednice de străduinţele şi de iubirea noastră: cultul pios al amintirii lăsate în resturi şi ruine de cei trecuţi la cele eterne şi deci cercetarea respectuoasă şi delicată a urmelor unei vieţi, care a fost tot aşa de înnourată de dureri şi suferinţe, de visuri neîmplinite şi de bucurii sfărâmate prin deziluzii, ca şi biata noastră viaţă de acum; iar alăturea de cultul pios al amintirii, cultul entuziast al geniului omenesc, continuu învins şi continuu din nou biruitor în lupta cu elementele inerte ale materiei moarte, pe care muritorii, însufleţind-o cu jertfa vieţii lor, o silesc să le dea lor, celor plăpânzi şi vremelnici, un trup mai trainic, de stâncă şi de aramă, spre a-şi închide în el sufletul lor cel însetat de nemurire şi a-l trece astfel într-un fel de viaţă postumană, supraumană şi cvasidivină, din veac în veac, în curgerea infinită a timpului, ca un memorial credincios a ceea ce a fost odată existenţa lor numai omenească, în spaţiul şi în formele acordate cu atâta de mare zgârcenie de destin".

Cât a reuşit să cuprindă Pârvan din infinita totalitate a lumii – imposibil, de altfel, de cuprins de o singură minte, oricât de excepţională ar fi – s-a putut constata din cele relatate până aici. Ce ar mai fi putut cuprinde şi studia, dacă n-ar fi murit la o vârstă când, de regulă, un istoric adevărat de-abia îşi găseşte stilul (concepţia, viziunea asupra istoriei şi stilul în sens scriptic), este inutil să ne întrebăm. De altfel, în voinţa lui de a cuprinde totul şi de a dezlega misterele totalităţii, Pârvan are de multe ori sentimentul limitelor spiritului în luptă cu „taina prefacerii" (devenirea). În *Mistica antică* (*Adevărul*, 6 nov. 1926) – acolo unde vorbeşte de posibilităţile cunoaşterii – el pune hotare voinţei sale de cunoaştere: „Ceea ce este finit cum să cunoască infinitul?" Întrebare cinstită, de bun simţ, întrebare, în fond, esenţială pentru un filosof. Şi-au pus-o mulţi. Nu putea să nu şi-o pună şi Goethe, spiritul care îşi pune toate interogaţiile dificile, ajungând la concluzia (vezi *Convorbirile cu Eckermann*) că „omul n-a fost făcut să dezlege problemele lumii, ci ca să caute unde începe problema, rămânând apoi înăuntrul graniţelor inteligibilului". Cu alte cuvinte, omul să-şi cunoască limitele, să pună limită nelimitărilor din spiritul său.

Pârvan adaugă şi altele: „Ceea ce este viu cum să înţeleagă cu adevărat moartea? […] Cum să accepţi moartea dacă ea la început a fost fiinţă?" şi, cu gândul tot la mistica indiană, „Cum a intrat atunci non-fiinţa în fiinţă?". Întrebări din seria blestematelor chestiuni imposibile, cum le-a numit, cu un secol înaintea lui Pârvan, un mare prozator. Pârvan ajunge la ele condus de voinţa lui ardentă de a forţa limitele căutării… Pentru aceasta, pornind de la Hegel şi stimulat – cum notează undeva – de Fichte („Acţiune! Acţiune! Iată pentru ce trăim".), inventează concepte, stabileşte relaţii între marele cosmos şi micul cosmos (individul), descoperă ritmuri şi sisteme de valori, pe scurt, începe să vadă universul şi să descopere legi şi ritmuri, fără a uita o clipă măcar că omul este un finit şi că posibilităţile de a cunoaşte nu sunt infinite. Încă o dată: cum să cunoască finitul infinitul? De aici se trage, probabil, condiţia tragică a omului, condiţie pe care Pârvan o fixează,

pascalian, în centrul gândirii sale asupra istoriei şi, în genere, asupra existenţei al cărei sens se încăpăţânează să-l determine.

Discutând despre ştiinţa istoriei şi relaţiile ei cu filosofia, religia, arta, filosoful vorbeşte puţin despre literatură şi, când aminteşte de ea (un roman de Barrès, Balzac, Thackeray – unul dintre favoriţii săi –, Emerson etc.), nu are opinii originale. N-am întâlnit, dacă nu mă înşel, în scrierile lui numele lui Eminescu, Maiorescu. Pe Nicolae Iorga îl citează cu veneraţie şi, prin multe dintre ideile sale, se apropie de el, dar nu – în totalitate – de ideologia lui sămănătoristă. Respinge cultul pentru etnografia vegetativă şi recomandă culturalizarea etnograficului. Nu susţine, fără condiţie, ţărănescul, ci spiritualizarea ţărănescului etc. Este necondiţionat însă de partea idealului naţional şi a culturii naţionale, cu observaţia justă că ea trebuie ferită, deopotrivă, de localismul (etnografismul) static, mărginit şi, totodată, de cosmopolitismul deşirant, steril, fără substanţă creatoare individualizată… În această problemă, care agită pe istoricii şi ideologii din toate generaţiile şi din toate epocile, Pârvan se arată un spirit moderat. Se întâlneşte uneori în idei cu marii istorici ai secolului său, deşi el n-a apucat să trăiască decât un sfert din el. Ideea pe care o are, de pildă, Braudel, în *Gramaticele civilizaţiilor* (1963), apropo de istorie şi modul istoricului de a înţelege locul şi rostul istoriei în societate şi, bineînţeles, în viaţa spirituală („Marea (greaua) problemă este că istoria este ingredientul fără de care nicio conştiinţă naţională nu este viabilă."), o întâlnim, cu aproape o jumătate de veac înainte, în comentariile lui Pârvan despre ideea naţională (sau „idealul naţional"). Admirator şi prieten cu tradiţionalistul Nicolae Iorga, colaborator – la începutul secolului – la *Sămănătorul* şi la alte publicaţii din sfera de influenţă a acestei reviste, el se situează în tradiţia organiciştilor de tipul Kogălniceanu în ceea ce priveşte relaţia culturii cu Occidentul: nu este nici un spirit tradiţionalist inflexibil, ca Iorga, nici un sincronist *à outrance* ca moderniştii din timpul său. Într-un articol din *Luceafărul* (1 feb. 1906, Budapesta) pune în discuţie tema şi ajunge la concluzia că trebuie să luăm „cu chibzuială" (Kogălniceanu zicea „fără pripeală") din culturile apusene, şi anume ceea ce poate duce la desăvârşirea firii noastre:

„Necesitatea culturii occidentale pentru dezvoltarea noastră deplină, ca indivizi şi ca naţiune, nu poate fi pusă la îndoială de nici un român ce doreşte cu adevărat luminarea neamului său. Modalitatea câştigării şi răspândirii la noi a acestei culturi trebuie însă pusă la discuţie. Şi anume, în vreme ce unii înţeleg adaptarea firii româneşti la cultura occidentală, alţii dimpotrivă înţeleg adaptarea culturii apusene la firea românească, desăvârşirea din toate punctele de vedere a firii neamului nostru şi cu ajutorul culturii occidentale. Ca aceştia din urmă gândesc şi adevăraţii, dar din nefericire – până acum – prea puţinii noştri bărbaţi culţi. Şi mai departe, această minoritate mai e de părere că nu o singură cultură, cea franceză ori cea germană, de pildă, şi nu o singură ramură a culturii, de pildă literatura apusană, sunt de ajuns pentru formarea culturii noastre moderne, ci toate culturile naţionale apusene, în toate manifestările lor, literatură ca şi ştiinţă şi arte şi politică; dar… nu de-a valma, ci cu chibzuială: numai ce ne poate folosi nouă ca

element deosebit în cultura lumii şi care vrem să formăm o notă originală – fiindcă aşa am şi fost lăsaţi pe lume – numai aceea să luăm din Apus. Decadentismul în artă, de pildă, şi socialismul în politică nu au încă, până acum, ce căuta la noi".

Exclude, după cum se poate observa, „decadentismul" în artă şi „socialismul în politică"… Îi plac românii, dar le reproşează că sunt spirite prea statice („se mişcă greu din colţul unde i-a apucat vremea"), de aceea nu se cunosc ei între ei. Îi îndeamnă să călătorească şi să ţină, toţi, de „ideea romană" şi să păstreze „cultul trecutului", să se ferească de „nihilismul materialist-mecanicist" şi să respingă alexandrinismul („care nu mai vede în lume decât probleme de forme şi metode […] problema formelor apare, totdeauna, când ideile sunt puţine şi slabe"). Să ne cunoaştem şi atunci vom fi uniţi şi puternici („Să ne cunoaştem şi atunci vom fi una; de sus până jos, de la răsărit până la apus şi de la miazănoapte până la apus") – lansează el lozinca unităţii în 1906.

Revenind la chestiunea imitării formelor străine, se observă şi aici poziţia chibzuită a istoricului (în tradiţia, repet, a organiciştilor moldoveni). Este punctul în care Pârvan se apropie de raţionalismul lui Maiorescu şi de poziţia – mult mai radicală şi mai limpede formulată – a lui Eminescu, necruţător – cum se ştie – cu fantasmagoriile provocate de imitarea formelor fără fond. Spirit mai potolit în chestiuni de politică, fără determinări ideologice radicale şi ireversibile, Pârvan judecă problema imitaţiei în funcţie de „firea naţională". Răstoarnă schema sincroniştilor zicând – cum se poate deduce din fragmentul citat mai sus – că nu firea românească trebuie să se adapteze la cultura apuseană, ci invers: cultura apuseană să se adapteze la firea românească şi s-o ajute să se desăvârşească din toate punctele de vedere. Dar ce diferenţă este, ne putem întreba, între o ipostază şi alta? Mai clar, mai înţelept este îndemnul istoricului ca adaptarea (evită termenul de imitaţie) să nu se facă „de-a valma", ci „cu chibzuială", ceea ce este totdeauna util şi eficient.

Pârvan încearcă să definească şi stilurile culturii. Temă veche, temă productivă şi recurentă. Elenul ar avea, prin natura lui, simţul frumosului, vede plastic, ritmurile spiritului său sunt ordonate şi ordonatoare, toate tind să desăvârşească desăvârşirea şi să cultive dumnezeirea în om. Pârvan se pierde în reveria modelului grec, devenit modelul clasic al omului întemeiat, s-a spus de atâtea ori, pe frumos, bine şi adevăr. Spiritul dionisiac a supravieţuit şi a dat roade în combinaţiile moderne. Iată o hartă a lor în viziunea lui Pârvan neliniştitul (tragicul) fascinat, chiar în această ipostază, de splendorile antichităţii elene în care se confruntă, în succesiuni imprevizibile, spiritul dionisiac (preferat de Pârvan) cu spiritul apollonic:

„Şi pe când elenul căuta fericirea, nemurirea şi dumnezeirea în existenţa concret omenească, semitul se prăbuşea sau în sensualismul nesăţios şi brutal al religiei lui de cruzime şi desfrâu, sau în negarea exasperată, ascetică şi mistică a vieţii noastre de pe pământ. Egipteanul îşi construia mausolee, zeilor lui muritori şi oamenilor lui nemuritori, romanul raţionaliza până la meschin ritmul potolit elenic;

francezul unea într-o sinteză câteodată tragică, adesea numai strălucitor ornamentală, pe Dionysos cu Apollon şi Aphrodite, rătăcind continuu agitat şi nehotărât între cei trei zei pe cari ar vrea să-i adore deopotrivă în fapta vieţii lui şi, neputând, îi cântă numai în efuziunile avânturilor lui; iar italianul, calculator ca romanii, genial ca elenii, acoperă subt încreţirea capricioasă a măruntelor valuri de flăcări, cari pâlpâie la faţa temperamentului său sudic, un foc gigantic, ondulat ca oceanul şi întunecat ca noaptea, din undele căruia au ieşit la viaţă incomparabilii, în zalele de aur ale Pallas Athenei, cu Dante în frunte, şi pentru preţuirea ritmului apolinic al cărora, numai elenii nemuritori le pot sta ca semeni. Ci încă, neajuns de nimeni, profund-chinuitul, nebun-jubilantul, etern-tragicul, nemuritor-omenescul ritm dionysic al muzicei, singurul ritm în care omul îşi poate găsi expresie întreagă sufletului său alcătuit din nemurire şi moarte, din dumnezeire şi taină, singurul ritm în care putem pune şi îngânatul copilului în faşă şi iubirea Isoldei şi moartea Prometheilor şi imnul de preamărire a Cosmosului; ritmul dionisiac al muzicei n-a trăit până acum întreg decât în asprii, obscurii, chinuiţii căutători de gând fără formă, de frumuseţă fără trup, închinătorii de eri ai lui Wotan. Şi precum spiritul dionysic a creat muzica germană şi imperiul lui Alexandru Macedoneanul, precum spiritul apollinic a creat arta elenă şi a Renaşterii ori ştiinţa contemporană, aşa a creat spiritul aphrodisic întreaga lirică a tuturor timpurilor. Dar cele trei suflete ale ritmului creator sunt în sine unul şi acelaşi; sunt spiritul suprauman, de vibrare sinritmică cu viaţa şi moartea universală, cu existenţa cosmică. Afundarea în opera de artă, în cercetarea ştiinţific filosofică, în vălmăşagul bătăliei ucigaşe, în lupta socială-politică, în visul iubirei, dematerializează, despersonalizează, rupe de contemporaneitate pe omul ce s-a dăruit pe sine creărei, iubirei, înţelegerei, luptei. El devine «om în sine», adică «vibrare spiritual omenească în sine»".

Şi, totuşi, în calea „raţiunii ordonatoare" (pe care o recomandă Pârvan), în calea formării şi devenirii stilurilor, a voinţei de cunoaştere, a ritmurilor, undelor cosmice şi a ritmului istoric etc. stă încă „abisul timpului", nebuloasa universală şi devenirea infinită şi, în fond, incontrolabilă. Filosoful-mit, istoricul însetat de totalităţile lumii îşi încheie periplul său în obscura poveste a devenirii printr-un poem în care, fermecat şi resemnat, contemplă incendiile cerului şi rotirea roiului de astre:

„Departe în adâncimile cerului sunt sori cari se nasc acum. Căldura lor devine mereu tot mai mare, energia lor iradiantă tot mai puternică; tot mai multe din roiurile de meteorite, cari alcătuiesc, rotindu-se, imensele nebuloase, se strâng spre centrul lor de gravitaţie, ciocnindu-se între ele, aprinzându-se, devenind din fragmente inerte ale unor lumi moarte, lumi vii, unitare, tot mai intens vibrante. Aşa, în lumea noastră omenească, din fragmentele inerte de umanitate vegetativă, pe care spiritul activ uman le sileşte să graviteze tot mai aproape împrejurul lui, se nasc, prin ciocniri între ele, mari incendii, cari trezesc la vibraţie puternică şi unitară materia umană adormită în animalitate, în tradiţie biologică, în sălbăticie. Tot mai mult nebuloasa umană se transforma în soare; o viaţa unitară umană, proiectată ca devenire în însuşi abisul timpului viitor terestru-solar, se plămădeşte în clipele cosmice, pe care noi le numim

omeneşte «cei cinci mii de ani ai istoriei culturii omeneşti de până acum». Nenumărate aspecte şi legi ale devenirilor omeneşti ne sunt azi ascunse. Căci chiar revelate de ar fi, tot neinteligibile ne-ar rămâne, cu mintea încă primitivă ce avem acum, neînstare de a suporta vibraţii prea puternice ori prea fine. Dar faptele cele mari, sensul lor capital, devenirile şi ritmul vieţii omeneşti luptătoare şi creatoare, ne sunt încă de acum înţelese; realitatea lor o trăim; prin fiecare ceas al vieţii noastre singuratece, de căutători ai bucuriei, luminei, fericirei, prin fiecare secol de suferinţă comună, în viitoarea cosmică de atracţie şi respingere, de iubire şi ură".

ABSTRACT

The present text is part of a larger study dedicated to Vasile Pârvan (1882–1927), the Romanian historian and archaeologist, written as an *Introduction* to a new edition of Vasile Pârvan's works. A complex portrait of the writer is assembled discussing both his biography and personality, and his works and ideas. Reflected in the works of poets or writers of his time and of following generations, Pârvan's ideas turned out to be of great importance for the Romanian culture. *Getica*, a protohistory of Dacia, is the most appreciated work of Pârvan: Reputed historians (C. Giurescu, Daicoviciu, Condurachi, Silviu Dragomir, Alex. Vulpe, Alex. Zub) regarded it as a "monument" of the Romanian culture, a fascinating narrative about a world lost in the apocalypses of protohistory. Literary critics (G. Călinescu, Tudor Vianu, Şerban Cioculescu) evaluated him as a philosopher with ambitions to spiritualize Romanian culture and pointed to the oratoric qualities embedded in his texts as an expression of his talent. The neomodernist and postmodernist poet Nichita Stănescu takes Pârvan as his existential model.

Key-words: Vasile Pârvan, *Getica*, Getae-Dacians, protohistory, tragic condition, Zalmoxis cult.

HISTORIA MOLDO-VLACHICA: OBSERVAȚII ASUPRA MANUSCRISULUI, ÎN PREGĂTIREA UNEI NOI EDIȚII CRITICE

Florentina Nicolae*

Historia Moldo-Vlachica reprezintă cel mai mare manuscris cantemirian care s-a păstrat scris de mâna autorului însuși. Este varianta latină care a stat la baza a două opere fundamentale ale Principelui, *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae* („Descrierea Moldovei") și *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor. Hronicul* prezintă fragmente traduse cuvânt cu cuvânt după textul latin, precum și numeroase situații de extindere a originalului latin, prin introducerea unor digresiuni sau prin completarea informației istorice. Începuturile acestui demers științific s-au făcut de către Cantemir *în limba română*, însă textul nu s-a păstrat. Știm din câteva comentarii în *Hronic*, că autorul a *retradus* în limba română un text latin care la rândul său fusese tradus din română: *De care lucru acum de iznoavă osteninţă luând, din limba lătiniască iarăşi pre cea româniască le prefacem* (p. 165); *Iară acmu, când de iznoavă din lătinesc în limba românească l-am prefăcut* (p. 508). Traducerea propriului text scris în limba vernaculară, în limba latină era un fenomen curent în secolul al XVII-lea și se practica în special de către oamenii de știință, pentru care latina era singura limbă de comunicare acceptată la nivel european, în domeniul științific. Cantemir își asumă această practică occidentală, cu scopul evident de a-și face cunoscute rezultatele cercetării, în spațiul academic european. Faptul că a continuat să revizuiască *Historia* după redactarea *Hronicului*, cum vom arăta mai jos, este o dovadă că Principele intenționa să definitiveze textul latin și să îl pregătească pentru publicare.

Despre ductul textului:

Historia Moldo-Vlachica face parte dintre manuscrisele redactate de autorul însuși, alături de *De antiquis et hodiernis Moldaviae nominibus* și *Curanus.* Mâna lui Cantemir a intervenit cu note marginale pe copia *Istoriei măririi și decăderii Curții othmane (Incrementorum et decrementorum Aulae Othmanicae libri tres)* și pe manuscrisul A al *Descrierii Moldovei (Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae).* Pentru *Istoria măririi și decăderii Curții othmane,* Cantemir a lucrat

* Facultatea de Litere, Universitatea „Ovidius" din Constanța.

RITL, nr. 1–4, p. 61–67, Bucureşti, 2017

cu doi copiști, unul pentru textul celor trei cărți, iar celălalt pentru adnotări. Comparând ductul utilizat în documente, am ajuns la concluzia că acesta din urmă a lucrat și la *Historia Moldo-Vlachica*; Dimitrie Cantemir i-a dictat conținutul paginilor 111–113 și l-a pus să transcrie un amplu citat din Nicetas Choniates, la paginile 115–119.

***Identificări de cuvinte greu lizibile*:**

Lectura repetată a manuscrisului latin și posibilitatea de a mări fotocopiile au dus la identificarea unor cuvinte care nu putuseră fi înțelese sau întregite în ediția din 1983, din cauza posibilităților tehnice ale momentului.

Ita siquidem Aegyptum olim contra ipsam divinam Maiestatem arma ferre non dubitantem graviter punit… (p. 1) – a fost identificat verbul *punit* (…uit ed. 1983);

Sed nos, alio i<n>stituto ducti, conamur chronologicam quoque rationem servare, ita tamen ut quodcumque contigerit ad Daciam… (p. 56) – a fost identificat adverbul *tamen* (… ed. 1983);

… *excepto Bonfinio, qui vult, sed ex quo – more suo – non dicit* … (p. 58) – a fost identificată inserția incidentală *more suo* (m… ed. 1983);

Hic, dum omne<s> fere barbaros externosque hostes facile vincit, domesticos minime evadere potuit (p. 59) – au fost identificate adverbul *fere*, greu de citit în notația intraliniară ({…} ed. 1983), și verbul *potuit*, căruia Dan Sluşanschi îi reconstituise finalul (…uit ed. 1983);

... solo Vopisco authore, silentibus cunctis alii<s>, immo contraria affirmantibus… (p. 60) – a fost identificat adverbul *immo* (… ed. 1983);

Itaque exercitu cum Belisario absente, eodem anno Sclavini gens (sic) Bulgaros contribales suos secuti Istrum traiecerunt et in Thracia obvias quasque urbes expugnatas occuparunt (p. 87). – a fost identificat adjectivul *obvias* (…is ed. 1983);

Itaque ex silentio cum nihil audi<a>mus, consequenter nihil quoque discimus, v(erbi) g(ratia) omnes mortales silent de qualibet re nondum sibi visa aut audita, v(erbi) g(ratia) de Constantinopolis a Turcis recuperatione, quia hoc nondum est factum (p. 94) – În manuscrisul cantemirian, în prima fază, înainte de adverbul *consequenter,* exista conjuncția copulativă *et*; la revizuirea textului, autorul a tăiat conjuncția și a introdus alta, cauzală, *cum*, ceea ce modifică raportul sintactic dintre propoziții și traducerea textului. Noi am păstrat varianta revizuită a frazei, spre deosebire de editorul Dan Sluşanschi, care a optat pentru prima versiune a acestuia. De asemenea, participiul *visa* este foarte greu de citit în marginea rândului și numai posibilitatea tehnică de a mări foarte mult imaginea ne-a ajutat la descifrarea acestuia; în ediția din 1983, Profesorul a presupus termenul <nota>.

Sub his principibus, anno 941, authore Cedrino, Inger qui apud Ruthenos Iugor est, Sfetoslabi pater et avus Vladimiri, qui primus iugum Christi conces<s>it (p. 98) – a fost identificat verbul *concesit,* corectat *conces<s>it*, față de con… în ediția 1983, ceea ce contribuie la întregirea sensului frazei.

***Grafeme străine*:**

Notarea vocalei nazale ę în cuvântul polonez *ięzika* are o grafie oscilantă în manuscrisul cantemirian; autorul scrie *ięnzika* (pagina 30), după care apare numai forma corectă *ięzika* (paginile 32 și 47). În toate cele trei situații, în ediția din 1983 apare forma *ięnzika,* cu consoana nazală redundantă. Am procedat la corectarea formei de la pagina 30 a manuscrisului, lăsându-le pe celelalte două nemodificate.

***Corectarea unor forme gramaticale*:**

Sed ad illius textum veniamus (p. 28) – *Sed ad illius textum veniemus* (ed. 1983)

Față de forma de indicativ viitor *veniemus,* în versiunea revizuită apare forma de conjunctiv hortativ *veniamus*, care introduce ideea necesității accesării izvorului istoric, coroborată cu apelul la bunăvoința Cititorului, din paragraful anterior.

… dialectum Sclavonam et praecipue Polonam … (p. 50): *… dialectum Sclavonum et praecipue Polonum …*

Printr-o situație de *lapsus calami*, editorul pierde din vedere faptul că *dialectus* este un substantiv de genul feminin și modifică forma corectă în manuscris, a adjectivelor *Sclavonam* și *Polonam* cu forma de gen masculin.

***Diferențe de lectură, care generează diferențe mari de traducere*:**

Față de ediția din 1983, există situații care, deși flagrante, nu atrag diferențe semantice semnificative față de textul din ediția princeps. De exemplu:

Daciam ob diu<tu>rnum bellum extremo depopulatam, Traianus ex toto Imperio numerum infinitum hominum collectum ad habitandas urbes illius novae provinciae et terram colendam collocavit. Similia Aurelius Victor in „Vita Hadri<a>ni", C(apite) 8 (p. 18) – *Daciam ob diu<tu>rnum bellum extremo depopulatam, Traianus ex toto Imperio numerum infinitum hominum collectum ad habitandas Daciae illius novae*[18] *provinciae et terram colendam collocavit. Similiter Aurelius Victor in „Vita Hadri<a>ni", C(apite) 8.*

Editorul Dan Sluşanschi a interpretat *urbes illius provinciae* drept *Daciae illius provinciae*, de asemenea, în locul neutrului *similia*, a introdus adverbul *similiter*, însă nici una din cele două diferențe nu impietează asupra sensului de ansamblu al fragmentului.

Sunt însă destule situații în care apar diferențe mari de interpretare și care implică și diferențe mari de traducere. Oferim mai jos câteva exemple:

Ladislaum, intellecto per Sabam facto tam ingenti portento, non solum pacem aeternam cum Stephano pepigisse, sed etiam, abiecta Catholica haeresi (utimur

eadem phrasi qua utuntur Bulgarici Chronici) ad Orthodoxam se convertisse et a Saba mox baptizatum (ac si Catholici expertes essent baptismi) Ladislai nomen ex S(ancto) Lavacro accepisse et ex Mago, Sanctum evasisse. (p. 39) – *Ladislaum, intellecto per Sabam facto tam ingenti portento, non solum pacem aeternam cum Stephano pepigisse, sed etiam, abiecta Catholica haeresi (utimur eadem phrasi qua utuntur Bulgarici Chronici) ad Orthodoxam se convertisse et a Saba mox baptizatum (ac si Catholici expertes essent baptismi) Ladislai nomen ex Sclavo<n>ico accepisse et ex Mago, Sanctum evasisse.*

Față de lecțiunea *Sclavo<n>ico*, propunem corectarea cu *S(ancto) Lavacro*, așa cum apare în manuscris, astfel că în traducere, Ladislaus nu și-a luat numele „din slavonește" (ed. 1983, p. 201), ci „din Sfântul Botez".

SILENTIUM NEQUE TOL<L>IT REM, v(erbi) g(ratia) Novus Orbis, quem Americam vocant, antequam ab Europaeis inveniretur, videretur, audiretur, quamvis per tot saecula omnes mortales Antiqui Orbis magnum profundumque de illa silentium habuerint… (p. 94) – *SILENTIUM NEQUE TOL<L>IT REM, v(erbi) g(ratia) Novus Orbis, quem Americam vocant, antequam ab Europaeis inveniretur, videretur, audiretur, quamvis per tot saecula omnes mortales antiquiores magnum profundumque de illa silentium habuerint…*

Diferența dintre cele două versiuni privește substantivul compus *Antiqui Orbis*, care a fost interpretat drept *antiquiores* în ediția critică. În originalul cantemirian nu era vorba despre *oamenii de demult*, ci despre *oamenii din Lumea Veche*, pierzându-se prin traducere, opoziția *Novus Orbis – Antiquus Orbis*, „Lumea Nouă" *vs.* „Lumea Veche".

Verisimilis tamen ha<e>c eorum narratio videtur, quia ex calculo quoque Calvisi<i> et Petavii Polonici Regni fundamenta ad praenotatum annum assignantur. (pp. 87–88) – *Verisimilis tamen ha<e>c eorum erratio videtur, quia ex calculo quoque Calvisi<i> et Petavii Polonici Regni fundamenta ad praenotatum annum assignantur.*

Singura diferență dintre cele două fraze privește *narratio* vs. *erratio*. Editorul Dan Sluşanschi a intuit problema semantică și și-a manifestat îndoiala atât în traducere, unde pune semnul de întrebare în interiorul acesteia, cât și în comentariul de subsol: „Text nesigur". (ed. 1983, p. 305, n. 438). Cantemir nu menționează nicio greșeală, ci doar *relatarea* istoricilor respectivi, din care trage anumite concluzii.

Sic enim Hebraei, Graecis adulantes, se Spartanorum consaguineos esse nuntiebant. (p. 4) – *Sic enim Hebraei, Graecis adulantes, se Spartanorum consaguineos esse mentiebant<ur>*. Editorul mărturisea, de altfel, în nota din aparatul critic : „De lectione *mentiebant<ur>* valde dubito, sed nullam potiorem in promptu habeo". (ed. 1983, p. 134, n. 116). Lecțiunea *mentiebant<ur>* presupune o implicare subiectivă a autorului în conținutul enunțului, ceea ce nu are loc (în această situație, deoarece sunt bine cunoscute invectivele cantemiriene inserate în textele cu caracter istoric).

Pos<t> obitum Heraclii Muhammedanismum in Asia propagari et in dies maxima incrementa accipere inchoavit (p. 89) – *Pos<t> obitum Heraclii Muhammedi insanus in Asia propagari et in dies maxime incrementa accipere inchoavit <morbus>*.

În cele două lecțiuni critice, apar, pe de o parte, diferența *maxima – maxime*, care nu modifică semnificativ sensul frazei, pe de altă parte, diferența *Muhammedanismum – Muhammedi insanus*. Cantemir a folosit acest termen, *Muhammedanismum*, de mai multe ori în *Incrementa atque decrementa Aulae Othmanicae*; eroarea de interpretare în ediția din 1983 a generat și necesitatea introducerii de către editor a unui cuvânt – centru de grup nominal, *<morbus>*, fără de care sensul frazei nu ar fi fost complet, și care, alături de calificativul *insanus*, induce o nuanță peiorativă pe care Cantemir nu o avusese în vedere.

Haec igitur sunt, quae de Ladislao Mago et postea Sancto a Bulgaris traduntur, ad quae Symeon, sive alter eiusdem farinae idiota, reliqua, quae superius diximus de Romanis latronibus Ladislao in auxilium missis, adiunxit… (p. 40) – *Haec igitur sunt, quae de Ladislao Mago et postea Sancto a Bulgaris traduntur, ad quae Symeon, sive alter eiusdem farinae, ista, reliqua, quae superius diximus de Romanis latronibus Ladislao in auxilium missis, adiunxit…*

Spre deosebire de exemplul anterior, în acest paragraf Cantemir dă măsura talentului său pamfletar, care se manifestă ori de câte ori ajunge la subiectul interpolărilor lui Simion Dascălul. Cantemir folosește, între altele, calificativul *idiota* (devenit în *Hronic*, „scornitoriu” (p. 116), pe care Dan Sluşanschi nu îl recunoaște ca atare și citește *ista*, pierzând astfel foarte mult din duritatea intenționată a mesajului.

***Succesiunea capitolelor*:**

Spre deosebire de succesiunea capitolelor așa cum apar ele în ediția din 1983, în *Cartea I* trebuie făcută o modificare, în conformitate cu indicațiile marginale ale lui Cantemir însuși. În dreptul titlurilor capitolelor 8–11 și 14 sunt notate cifre, pe care editorul din 1983 le-a marcat în aparatul critic, fără a căuta o interpretare a semnificației acestora (de exemplu, *E regione tituli* 3 *in margine legitur* – capitolul 9, nota 1, pagina 178; *Tituli e regione* 2 *in margine scritpum invenitur* – capitolul 10, nota 1, p. 190; *E regione tituli* 4 *in margine legimus* – capitolul 11, nota 1, p. 192; *Tituli e regione* 6 *in margine legitur* – capitolul 11, nota 3, pagina 210), cu o singură excepție, cifra 1 din dreptul capitolului 8, care a rămas neconsemnată și necomentată în aparatul critic. La o revizuire a textului, autorul a indicat reordonarea capitolelor respective, după cum urmează:

1 – capitolul 8
2 – capitolul 10
3 – capitolul 9
4 – capitolul 11
6 – capitolul 14

Nu apare numerotația cu cifra 5.

La o comparație cu textul *Hronicului*, constatăm că succesiunea indicată la a doua mână, prin numerotația marginală, în textul latin, coincide cu cea din versiunea românească, din *Cartea a triia*, astfel:

Historia Moldo-Vlachica, Liber 1	*Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, Cartea a triia	
Capitolul în varianta inițială	Numerotația ulterioară	Capitolul / Capitolele corespunzătoare în textul românesc
8	1	2–9
10	2	10
9	3	11
11	4	12
12+13	–	13+14
14	6	15

Este evident, așadar, că numerotarea capitolelor din textul latinesc s-a făcut pe baza succesiunii stabilite în *Hronic*. Comentând asupra „fazelor succesive ale redactării 'operelor moldovene' ale lui Cantemir", editorul Dan Sluşanschi propunea următoarea succesiune:

1.1. „HMV I (textul cu marginaliile adăugate imediat)

2.2. HMV II (faza adnotărilor ultime, cu multe citate din izvoare şi noi referiri interioare, indicații de prefacere etc.)

3.3. HVR (tradus şi amplificat după HMV II sau o ipotetică reluare pe curat a acesteia)".

Pe baza acestei cronologii, editorul ajungea la concluzia că „ultima etapă de redactare *latină* o constituie deci alcătuirea acelei *Praefatio* care a fost cuprinsă în HVR şi tradusă nemijlocit (ca *Pridoslovie*), cu rolul de a deschide, după *Prolegomena*, textul propriu-zis al HVR". Remarcăm însă că autorul a revenit asupra textului latinesc *după* redactarea *Hronicului*, revizuind textul latin pe baza traducerii în română. Aşadar, cronologia fazelor succesive de redactare a celor două opere trebuie completată cu cel puțin o fază de revizuire a lucrării *Historia Moldo-Vlachica*, după încheierea traducerii *Hronicului*.

Concluzii

Prin cele câteva exemple de mai sus, am dorit să scoatem în evidență necesitatea reeditării critice a textului latinesc, din mai multe motive. După 33 de ani de la prima ediție, cu ajutorul mijloacelor tehnice incomparabile cu cele din 1983, putem opera o nouă lectură critică, prin care să corectăm forme gramaticale sau lexicale eronat interpretate, să descifrăm cuvinte greu lizibile, să generăm astfel noi variante de traducere, mai apropiate de textul cantemirian. Ediția din 1983, de o valoare excepțională pentru cultura română, nu trebuie să rămână singulară,

manuscrisele cantemiriene nu trebuie uitate pe rafturile bibliotecilor, ci se impune reluarea periodică a acestora, din perspectivă critică, de noi generații, cu noi posibilități tehnice și, în consecință, cu noi traduceri.

BIBLIOGRAFIE

Dimitrie Cantemir. *Opere complete*, vol. IX, tomul I, *De antiquis et hodiernis Moldaviae nominibus* și *Historia Moldo-Vlachica*. Prefață: Virgil Cândea. Ediție critică, traducere, introducere, note și indici: Dan Sluşanschi, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1983.

Dimitrie Cantemir, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor.* Ediție îngrijită, studiu introductiv, glosar și indici de Stela Toma, Bucureşti, Editura Minerva, 1999.

Dimitrie Cantemir, *Creşterile şi descreşterile Imperiului Otoman.* Textul original latin în forma finală, revizuită de autor. Facsimil al manuscrisului Lat-24 de la Biblioteca Houghton, Harvard University, Cambridge, Mass., Publicat cu o introducere de Virgil Cândea, membru al Academiei Române, Bucureşti, Editura Roza Vânturilor, 1999.

Demetrii Cantemirii, Principis Moldaviae, *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae. /* Dimitrie Cantemir, Principele Moldovei, *Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei.* Ediție critică întocmită de Dan Sluşanschi, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2006.

Dimitrie Cantemir, *Istoria măririi şi decăderii Curții othmane*, vol. I–II. Editarea textului latinesc și aparatul critic: Octavian Gordon, Florentina Nicolae și Monica Vasileanu: Traducere din limba latină: Ioana Costa. cuvânt-înainte: Eugen Simion. Studiu introductiv: Ştefan Lemny, Bucureşti. Academia Română, Fundația Națională pentru Ştiință și Artă, 2015.

Hans Helander, *Neo-Latin Literature in Sweden in the Period 1620–1720. Stylistics, Vocabulary and Characteristic Ideas.* Acta Universitatis Upsaliensis. *Studia Latina Upsaliensia 29*, Uppsala University Press, 2004.

ABSTRACT

In this study we intend to present the results of the research work occasioned by transcribing Cantemir's manuscript *Historia Moldo-Vlachica* for its new critical edition. The first (and only) critical edition published so far was issued in 1983 through the efforts of Professor Dan Sluşanschi, at the Academy Publishing House. After 33 years, benefiting on the one hand of experience under the guidance of the Professor, on the other hand, of higher technical requirements, we resumed the original text written by Cantemir himself to transcribe and comment it on the critical apparatus.

Key-words: Dimitrie Cantemir, manuscript, critical edition, transcription, chronology.

POLITICA ȘI POLITHEIA ÎN PROVERBELE ROMÂNEȘTI DIN SECOLUL AL XVIII-LEA

Laura Bădescu*

1. Preliminarii

Prezentul articol are drept corpus de analiză antologiile de literatură sapienţială şi textele cu inserţii paremiologice alcătuite/ traduse *de* sau *la* îndemnul unor cărturari ce au jucat un rol important în viața politică a Țărilor Române. Prima categorie de texte este ilustrată aici prin *Pildele filosofeşti* (I[1], V[2]). Adaptarea acestei traduceri la spațiul nostru cultural poate fi urmărită grație selecțiilor diferite prezente în ediţiile româneşti din 1700, 1713, 1783. A doua categorie de texte la care ne raportăm este alcătuită din opere ce pot fi încadrate unor registre tematice, stilistice și funcționale dintre cele mai diferite. Avem în vedere literatura parenetică (cu referiri la două opere alcătuite de Nicolae Mavrocordat: *Manual în care se cuprind păreri și cugetări cu privire la moravuri și purtări* (II), respectiv *Sfaturi ale răposatului domn Nicolae-Vodă către fiul său Constantin-Vodă date în anul 1726* (III)) și de *desfătare* (cărți populare, romane ș.a.), istorică (cronici oficiale), administrativă (*diplomatarium*-ul românesc unde proverbele devin funcționale în context argumentativ, demonstrativ sau conclusiv) și juridică. Între acestea, reprezentativ prin numărul impresionant de sentenții utilizate (760 declarate) este romanul *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir (IV)[3]. Inserarea acestora are varii finalități între care una menționată de autor: *împodobirea* textului, iar alta secretă: legitimitatea adevărului istoric proiectat ca ficțional în paradigma inocenței Inorogului. Validarea acțiunilor Inorogului este susținută printr-un instrumentar cultural din care nu lipsesc toposuri populare şi clasice, tehnici retorice şi norme epistolografice etc.

---

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Este utilizată ediția *Pildelor filosofeşti* inclusă de Alexandru Duțu, în *Coordonate ale culturii româneşti în secolul XVIII*, 71–116.

[2] Este utilizată ediția realizată de Antim Ivireanul, *Pilde filozofeşti depe limba grecească tălmăcite rumâneaşte carele cu cucerie sau închinat, prea Luminatului oblăduitoriu Țării Rumâneşti. Ioann Constandin Basarab Voevod*, Târgovişte, *1713*.

[3] Este utilizată ediția: Dimitrie Cantemir, *Sentenții, Maxime şi cugetări din „Istoria ieroglifică"*, Bucureşti, 2003.

RITL, nr. 1–4, p. 69–77, Bucureşti, 2017

2. Circulaţia antologiilor de sentenţii, maxime şi pilde în cultura română

În spaţiul nostru cultural, alături de culegerile de sentenţii în limba slavonă sau greacă, între lecturile în limba română preferate de cititorul Veacului de Mijloc se aflau *Floarea darurilor* (5 ediţii şi peste 40 de manuscrise), *Pildele filosofeşti* (3 ediţii şi peste 25 de manuscrise), *Cugetările privitoare la diferite subiecte, însoţite de reflecţiuni morale* (*Pensées diverses sur divers sujets avec des réflexions morales*) ale contelui d'Oxenstiern, *Dioptra, Albina*, *Cărare pe scurt*, *Adunare de pilde* (Dinicu Golescu, 1826), *Culegere de înţelepciune* (Nicolae Darvar, 1827), *Moralnice sentinţe* (I. Teodorovici-Nica, 1813), *Pilde, povăţuiri i cuvinte adevărate şi poveşti* (Iordache Golescu) etc.

Strădaniile principilor (v. Nicolae Mavrocordat) şi prelaţilor români (v. Antim Ivireanul) de a alcătui sau traduce astfel de corpusuri arată că această literatură, aflată la noi în contact cu cea parenetică, se dezvoltă, din raţiuni funcţionale, sub forma unor îndreptare laice de conduită şi evaluare morală. Modificările pe care aceste cărţi le-au suferit se explică prin flexibilitatea tematică şi prin adaptabilitatea lor la circumstanţe extra-literare. Al. Duţu, analizând manuscrisele *Pildelor filosofeşti,* semnala modalităţi diferite de selecţie a maximelor: „ms. 116 şi ms. 3275, culegeri de sentinţe ironice, în parte misoghine, aparţinând unui anume gen de umor ce se dezvoltă. În schimb, în ms. 3093, maximele se află laolaltă cu norme juridice, extrase din pravilele de prestigiu din sud-estul european"[4]. Istoricii sunt de acord că schimbările pe plan social şi politic pe care le traversează o comunitate se reflectă în procesul *retopirii* vechilor colecţii de proverbe într-altele noi. De altfel, în antologiile româneşti din secolul al XVIII-lea, este vădită predilecţia pentru o tematică circumscrisă problematicii sociale şi politice. Astfel, urmărind ediţiile succesive ale *Pildelor filosofice,* se observă că maximele adăugate celei din 1713 pot fi puse în relaţie cu reforma sistemului juridic românesc, deosebit de intensă în vremea lui Callimachi şi Ipsilanti: *Unde sunt legi multe, acolo sunt strâmbătăţi multe* (I, *114*) sau *Povara cea mai grea ce poartă pământul iaste omul nepedepsit* (I, *115*). Totodată, în ediţia din 1783 au fost inserate paremii în acord cu nevoia de iluminare prin cultură atât de cultivată în epocă: *Ticăloasă iaste patria aceea unde se află mulţime de necărturari, căci mai de multe ori se cinsteşte întâi bogatul, de ar fi vinovat, şi se înalţă mai mult decât cărturarii şi îmbunătăţiţii* (I, *115*).

În acord cu spiritul secolului al XVIII-lea pe care îl descria, Nicolae Iorga nota cu privire la cutumele sociale şi politice: „Concepţia politică superioară implică noţiunea de ordine monarhică tradiţională, necesară. Domnul trebuie, şi nu e bine să se schimbe: «Schimbarea Domnilor, bucuria nebunilor». De la el vin şi prin el se duc toate. Constantin-Vodă Cantemir ştia bine că «Domnul face neamurile, Domnul le stânge». Schimbarea oamenilor în demnităţi e o fatalitate care se cere a fi primită: «Pe rând se mănâncă pânea lui Vodă». Usurpaţiile de orice fel sânt rău

[4] Alexandru Duţu, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul XVIII…*, 53.

privite: «Ţiganul, când s-a făcut Domn, pe tatăl său l-a spânzurat». Sau: «Ori caftan până-n pământ, ori ştreangul de gât». Ba chiar: «Adormi Duman şi te trezeşti Mare Ban». Oricum, demnitatea nu se moşteneşte: «Ce folos că tatăl a fost Domn, dacă nu eşti om». Sau: «Seara ghiogaş, dimineaţa Spătar mare». E bine «să te fereşti şi de cerşitorul vechiu şi de boierul nou». Lacomului de mărire i se spune: «Barem de m-aş turci, să mă fac Paşă». Dar nu strică a şti că «cine coarne aşteaptă urechile pierde». E chiar aristocraţia de castă în zicala: «Nici din salce cerc de bute, nici mojicul om de frunte». Sau: «Cică spun nucile că din rodul lor sunt migdalele». Dar: «cine poate oase roade». E şi un fel de frică a înălţărilor răpezi, ca în «Pomul mare cade tare»”[5].

3. Scurt istoric al secolului al XVIII-lea fanariot

Instabilitatea în plan politic[6], deficitul demografic, fiscalitatea excesivă şi arbitrară, slaba monetizare a economiei, exercitarea monopolului otoman asupra comerţului, proliferarea criminalităţii etc. au fost coordonatele negative ale secolului al XVIII-lea românesc. În pofida acestora, Veacul de Mijloc a prosperat cultural datorită unor personalităţi care au susţinut învăţământul şi justiţia prin racordare la Luminile europene. Se cuvin amintiţi Nicolae şi Constantin Mavrocordat, Grigore al II-lea Ghica, Alexandru Nicolae Caragea, Scarlat Callimachi ş.a. Secolul apare ca o perioadă a contrastelor între pauperitate şi opulenţă, între obscurantism şi strălucire intelectuală.

În registrul paremiologic al acestei perioade ar fi intrat în circulaţie, spun istoricii[7], două pilde: *Moartea este odihna săracului* şi *Prietenii acestei vremi sunt iscoditori faptelor noastre*, aluzie la aparatul represiv al regimului fanariot, devotat Porţii Otomane.

4. Politica şi „politheia”

Concept fundamental al umanismului baroc preluat din inventarele Renaşterii, *folosul de obşte* descinde în cultura română pe filieră bizantină. Astfel, conceptul *politheia* desemna un set de norme civilizatoare în ideea prestaţiei utile unei anumite comunităţi[8]. În cultura română, *folosul de obşte* a constituit „deopotrivă, un ţel etic arătat colectivităţii, o grilă de interpretare, un scop educaţional propus semenilor şi un criteriu de evaluare”[9]. Aceste coordonate se regăsesc între paremiile *Istoriei ieroglifice* prin: *Între muritori mai cinstită şi mai adevărată laudă a se agonisi nu*

[5] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, 76.
[6] Vezi Paul Cernovodeanu, Nicolae Edroiu, *Istoria Românilor…*, vol. VI, 32–34.
[7] *Ibidem*, 730.
[8] Dan Horia Mazilu, *Recitind…*, I, 316–323.
[9] *Ibidem*, 317.

poate, decât cea care cu folosul a toată Publica s-a câştigat (IV, nr 613), iar *Pentru slobozenie şi moşie, cu cinste a muri, decât prin multe veacuri cu necinste a trăi, mai de folos şi mai lăudat este* (IV, nr. 370).

În antologii, ferm context genetic al construcţiilor paremiologice circumscrise *folosului de obşte*, veacul stă sub semnul alterării umane: *Nu iaste cu dreptate să zicem că s-au stricat veacul acesta pentru că nu veacul s-au stricat, ci s-au stricat oamenii veacului acestuia* (I, *82*); al vicleşugurilor şi nerespectării valorii: *Să nu te miri de vei vedea pre oamenii cei vrednici la nenorociri şi la defăimări, nici de vei vedea dregătoriile că le au nevrednicii; deschide-ţi ochii şi caută cum stelele fiind nenumărate nu-şi pierd nici odinioară nimic din lumina lor şi cum se învârteşte cerul numai pentru ca să ne facă să vedem uneori lipsirea lunii, alteori lipsirea soarelui*. (I, *112*); al inechităţii sociale: *Dracul n-are putere asupra celor buni, nici domnul asupra celor săraci* (I, *87*); al irosirii bunei măsuri: *Lumea ş-au pierdut mintea şi dăruieşte pre cei ce-i seamănă ei; dar vai de dânşii de se va înţelepţi lumea vreodată* (I, *110*). În *Istoria ieroglifică* epoca apare caracterizată aidoma: *Ca în vremile vechi, poftele stăpânilor Pravile de lege supuşilor erau* (IV, nr. 42). Declinul societăţii este provocat din interior, căci marile împărăţii se surupă dinăuntru: *Nu atâta stricăciune Publicei, adunarea neprietenilor din afară, pe cât a cetăţenilor din lăuntru a gândurilor într-un gând neîmpreunare aduce*. (IV, nr 193), *Şi precum un mădular cu netămăduită boală pătimind,/ Prin cet, prin cet, tot trupului moartea pricinuieşte,/ Aşa în toată Publica, cu rău gând şi cu pizmă asupra altora umblând,/ Cu toată vremea monarhia cu capul în jos prăvăleşte* (IV, nr. 81).

4.1. Sistemul juridic

Criteriul de evaluare pe care aceste structuri paremiologice îl recomandă este subscris celor două sisteme coexistente până spre jumătatea secolului al XIX-lea: cel al dreptului cutumiar, consuetudinar sau obişnuielnic şi cel al dreptului scris[10]. Coexistenţa lor este consemnată în mai toate codurile juridice româneşti: „Unde nu este lege scrisă trebuie să păzim obiceiul locului”[11], iar „judeţu trebuie să judece după pravilă şi după obiceiurile pământului”[12].

Coincidenţa tematică între codexurile normative şi pildele din antologii nu este de ignorat, cu atât mai mult cu cât apar teme precum cea a complicităţii, a ultrajului sau a pedepsei: *Atâta iaste să sădeşti flori în gunoi, cât iaste să faci bine unui nepedepsit şi unui om netrebnic* (IV, nr. 6) şi *Cel ce iartă pre cei răi face*

[10] Iniţial, dreptul românesc a fost influenţat de codice bizantine şi slave; în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea au fost exercitate înrâuriri turceşti, austriece şi franceze. Vezi *Îndreptarea legii*, *Manualul juridic* (1766) alcătuit de Mihail Fotino din Hios, *Legea* din 1765, *Nomocanonul* (1730) lui Gheorghe din Trapezunt, *Pravilniceasca Condică* (1780) a lui Alexandru Ipsilante, *Pandectele* lui Toma Carra (1806), *Codicele Kalimah* (1816), *Legiuirea lui Caragea* (1818).

[11] Vezi *Îndreptarea legii,* cap. *Despre obiceiurile nescrise ale marii biserici. Şi obiceiul statelor se cheamă datină*; 661; dar şi 662.

[12] *Pravilniceasca Condică* (1780), *apud* V. Ursăcescu, BOR, 506, dar vezi *Codicele Callimachi*, unde se spune ca au fost prinse „mai multe legi (…) împreunate cu datini de a le ţării” V. Ursăcescu, BOR, 506.

nedireptate celor buni (I, *86*) faţă de: *Povara cea mai grea ce poartă pământul iaste omul nepedepsit*[13] sau *Semnul judecăţii cei strâmbe iaste când cel ce sa judecă grăiaşte cuvinte suduitoare împotriva împotrivnicului lui*[14]. Pedeapsa neîntârziată şi judecata dreaptă sunt clamate istoric şi în romanul alegoric supus analizei, prin: *Precum în teaca strâmbă, sabia dreaptă,/ Nici în teaca dreaptă, sabia strâmbă/ A intra nu poate;/ Aşa, unde este luarea feţii sau strămutarea priinţii,/ Toată nădejdea giudecăţii drepte afară se scoate* (IV, *21*); *Semnul monarhului adevărat acesta este: că nici cu acul să împungă, nici cu dinţii să muşte, nici cu unghiile să rumpă, ci în greşiţi iertare, în răi pedepsire, în supuşi milă, în străini dreptate, şi în hotarele monarhiei sale contenire să arate* (IV, nr. 367).

În antologii, justiţia ideală presupune conducători iubitori de dreptate: *Împăraţii sunt ca să păzească legile, iar legile cele bine păzite măresc slava împăraţilor* (I, *104*), care ştiu că *Mărirea împăraţilor se arată când fac dreptate* (I, *100*) iar *Un domn direpт iaste icoană şi închipuire lui Dumnezeu pre pământ* (I, *98*). Tot astfel şi în *Istoria ieroglifică* unde *Atuncea Publica înfloreşte şi odrăsleşte, când stăpânii miluiesc şi ceartă în dreptate şi supuşii ascult şi slujesc din dragoste* (IV, nr. 462).

Judecata nedreaptă şi guvernarea strâmbă apar sancţionate în colecţii, căci *Viaţa tiranilor nu iaste îndelungată* (I, *84*), iar *Un domn ce n-are dreptate iaste ca un râu fără apă* (I, *91*). Seria blamată în care intră indică viciile asociate tiraniei: *Să nu nădăjduiască împăratul cel cumplit că va fi împărăţia lui îndelungată, nici trufaşul că va fi lăudat, nici păgânul că va avea mulţi prieteni, nici scumpul cum că se va socoti făcătoriu de bine şi om bun, nici cel ce câştigă cu strâmbul că se va chema direpт şi nefăţarnic* (I, *92*). Amară este pilda principelui Cantemir care observă în baza experienţei politice asumate că *Tiranii, cele ce dintâia dată, după nesăţioasă voia lor, cu răutate a plini nu pot, de a doua oară, vreme aflând, mai cu aspru, a plini obişnuiţi sunt* (IV, nr. 636). În ediţia din 1713 a *Pildelor filosofeşti* a fost introdusă maxima: *Unde sunt legi multe, acolo sunt strâmbătăţi multe* (I, *114*), pe care o relaţionăm justiţiei corupte şi abuzurilor consecvente.

4.2. Angrenaje sociale: roluri: conducători şi conduşi. Coduri normative

Construcţiile paremiologice care fac referire la angrenajele sociale sunt circumscrise rolurilor pe care conducătorii, respectiv cei supuşi le au într-o comunitate. În marea lor majoritate, acestea apar dispuse în structuri binare sau sunt angrenate în gnome cifrice ce provin din *Floarea darurilor*.

Astfel devotamentul: *Norodul nu-şi părăseşte pre împăratul său, nici iase din porunca lui fără multă vărsare de sânge* (I, *84*), râvna întru folosul poporului: *Se îndestulează norodul de odihnă mare când se chiverniseşte de un domn ce nu-şi pune capul pre pernă să se odihnească, pentru că stăpânitoriul carele nu se odihneşte pricinuieşte odihnă celorlalţi* (I, *94*), prudenţa şi diplomaţia: *La fieşte*

[13] Vezi *Îndreptarea legii*, 115.
[14] *Ibidem*, 167–168.

care politie sau înpreunare sau soțiime să nu te apuci la lucrul carele să cuvine la treaba tuturor de obște: pentru căci de va ieşi lucrul spre bine, soțiimea dă sfârşitul cel bun la dânşii: iar de va eşi spre rău, fieşte carele va da greşala asuprăți (V, *6*), *Fereşte-te de prieteşugul împăraților cu atâta socotință cât se cade a să feri de foc lemnul cel uscat* (I, *96*) şi *Loveşte capul şarpelui cu mâna neprietenului tău, pentru că din ceste doao bunătăți ți se va întâmpla una: adică sau se va omorî şarpele de va birui vrăjmaşul tău, sau biruind şarpele, vrăjmaşul tău nu va mai hălădui în lume* (I, *87*). Aceeaşi prudență la Cantemir apare ca normă, căci: *Mai mult folos aduce Publicei din sine un chip rău a izgoni decât zece bune în sine a primi* (IV, nr. 29).

Între gnomele cifrice utilizate în definirea *folosului de obște* apar cifra 3 şi cifra 5 precum în: *Omul carele cu adevărat că poate numi om, să cunoaşte depe cinci seamne: întâi, iaste neschimbat la fie te ce lucru ce i sar întâmpla. A doa, aflându-se în mărire iaste smerit. A treia, nu să dă în lături ca să arate bărbăția sa. A patra, n-are alt gând fără numai mărirea sa şi cinstea sa. Şi a cincea. De nu iaste învățat, încailea iubeaşte pre cei înțelepți şi învățați* (V, *7v–8r*) sau *Cel ce să află la slujba împăraților şi a oamenilor celor mari i să cade să păzească cinci lucruri, pentru ca să nu dea pricină vrăjmaşilor lui săi facă rau: întâi, nu să cade să să arate mincinos nici odată stăpânului său; a doa, niciodată să nu grăiască rău de cineva înaintea lui; a treia, niciodată să nu stea împotriva la vreun lucru; a patra, să nu facă niciodată împotriva poruncii lui; şi a cincea să nu arate cuiva taina ce iar fi încredințată* (V, *70v–71*); dar şi *Trei lucruri apropie pe om la împărați: meşteşugurile cele frumoase, bogățiile şi buna limbuție* (I, *107*); *Trei lucruri fac împărăția a unui împărat să fie mulțămită: deletnicia ce dă la oameni să se apropie de dânsul, direptatea şi îndurarea* (I, *107*). Lipsa gnomelor cifrice la Cantemir poate fi un indiciu al ignorării de către Principe al acestui model mnemotehnic impus de cărțile populare.

Treptele pe care se cuvine să urce un dregător, precum şi motivația ascensiunii acestuia sunt descrise prin intermediul gnomelor de tipul: *Cel ce va să procopseascǎ la curte domnească i se cade să păzească cinci lucruri: întâi, să îndrepteze cu blândețe şi cu dulceață mânia sa; a doao, să nu lase să-l biruiască lăcomia; a treia să fie curat şi dirept întru isprăvnicia lui; a patra, să nu dea voie să-l înşale dracul trufiei; a cincea să nu se turbure măcar de i s-ar întâmpla şi cea mai mare împotrivire* (I, *95–96*); *Cela ce slujeşte împăraților are doao fețe, despre una are nădejdea să ia chiverniseală, şi despre alta temerea să nu-şi piarză viața; însă nu iaste înțelepciunea a se băga neştine într-acest feliu de frică pentru o nădejde ca aceasta* (I, *88*), dar şi *Omul cel de treabă la curtea împărătească se cade să se nevoiască să ajungă, de va putea, la o diregătorie mai mare decât aceea ce are, pentru ca să aibă prilej să facă har prietenilor săi şi pentru ca să împiedice cu puterea sa pre vrăjmaşiii lui să nu-l poată vătăma* (I, *95*). Atitudinea recomandată unui bun sfătuitor este meritorie: *Numai aceia se cade să dea sfat împăraților cari nu se tem că-ş vor pierde viața lor şi cari nu aşteaptă nimic de la dânşii* (I, *90*).

Ascensiunea socială este mai uşoară pentru cei netrebnici, iar aceasta este în dauna tuturor: *Întocmai nenorociți sînt şi împărații şi supuşii când se defăimează cei vrednici şi cei netrebnici au diregătoriile cele mai de sus* (I, *97*). Totuşi, în colecțiile de pilde răzbate o puternică influență a umanismului european prin promovarea ideii că dregătoriile se pot obține prin merite personale, nu prin mijlociri nedrepte sau prin „neamul bun": *Mărirea ce se câştigă din bunătate iaste mai mare decât mărirea ce vine din bună rodirea neamului* (I, *84*)**;** *Ca să ajungă neştine la diregătorii mari nu-i iaste de treabă nici neamul cel bun, nici vitejia, ci trebuie să aibă duh şi minte multă, pentru că având pricepere poate să procopsească întru toate* (I, *95*), iar *De multe ori un rob iaste vrednic mai de multă cinste decât un boiariu* (I, *92*). Recomandarea cunoaşterii propriei valori apare constant formulată căci *Cei neînvățați lesne primesc şederile mai sus, iar înțelepții ce cunosc cuviința aceasta nu o fac* (I, *84*).

4.3. Virtuți necesare folosului de obşte: Sapientia

Între virtuțile care aduc folos obştei, cea mai des invocată este, aşadar, înțelepciunea, căci: *Mai mult trebuieşte împăraților sfatul înțelepților decât înțelepților darurile împăraților* (I, *85*), iar *Înțelepții sunt boierii cei adevărată şi domnii cei adevărați la fieştece neam şi la fieştece loc* (I, *101*). Reaua întovărăşire a celui înțelept este consecvent sancționată: *Învățatul carele se află în cei netrebnici nu se cade să aştepte vreo cinste* (I, *89*). Lipsa înțelepciunii explică apariția injustiției şi a falselor valori, aşa cum vedem în maximele adăugate colecției în 1783: *Ticăloasă iaste patria aceea unde se află mulțime de necărturari, căci mai de multe ori se cinsteşte întâi bogatul, de ar fi vinovat, şi se înalță mai mult decât cărturarii şi îmbunătățiții* (I, *115*). În opera Principelui, toposul este circumscris aceloraşi itemi. Astfel, *Sfatul pe care îl poate da săracul învățat şi înțelept, toți împărații nebuni şi neispitiți nu-l pot nimeri* (IV, nr. 110), iar *vicleşugul înțeleptului cu multul mai cumplit ieste decât a nebunului* sau *Precum la multe mădulare, un cap, aşa la multe gloate, o minte întreagă a nu lipsi trebuie* (IV, nr. 360) şi *Precum pe stâlpi mai groşi şi mai vârtoşi, toată urzeala casei se sprijineşte, aşa în patru sau mai mulți, toată ocârmuirea Publicei se odihneşte* (IV, nr. 241).

Consemnarea istoriei cu obiectivitate rămâne subscrisă faptelor înțelepte *Istoricul adevărat lauda împreună cu făcătorul împărțeşte, Căci acela a ostenit lucrul a săvârşi, Iar cesta a nevoit în veci a se pomeni. Şi încă şi mai mult pe scriitori decât pe făcătorii minunilor fericiți şi lăudați a numi va îndrăzni; căci, dacă după armele şi faptele eroilor, condeiele istoricilor pe alb nu s-ar fi clătit, de mult şi lauda numelui lor, deodată cu oasele, țărâna o ar fi acoperit* (IV, nr. 144). Neadevărul este sancționat printr-o serie sinonimică: *Bazna la proşti, locul istoriei; mărgăritarul la porci, prețul orzului; şuierul la cioban, cinstea muzicii; şi sfatul la inima rea tot o socoteală au* (IV, nr. 227).

Concluzii

Analiza confirmă reiterarea în literatura de autor a unor construcții paremiologice consemnate în antologii. Afirmarea în context funcțional a valențelor deținute de *politheia* în contextul generic al antologiilor utilizate aici, trebuie interpretată în sensul unei duble tradiții: pe de o parte cea instituită în literatura istorică românească (de la cronicile slavone până la cele moldoveneşti sau munteneşti), iar pe de altă parte cea europeană. O analiză similară întreprinsă de Paul Zumthor în literatura medievală franceză proba existența acelorași moduri de utilizare a proverbelor care trec din antologii spre literatura cărturărească. Preocupările pentru traducerea şi alcătuirea de antologii apar în Țările Române ca un recul a ceea ce se întâmplase în cultura europeană prin reeditările succesive ale colecțiilor lui Erasmus.

Enunțurile din antologii subscrise *politheiei*, în toate compartimentele analizate de noi sunt circumscrise mutațiilor politice, sociale şi economice ale Veacului de Mijloc.

SURSE

(I) Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul XVIII (1700–1821)*, Bucureşti, 1968.

(II) Nicolae Mavrocordat, *Manual în care se cuprind păreri și cugetări cu privire la moravuri și purtări*, traducere de G. Murnu, în *Documente privitoare la istoria românilor*, Colecția Eudoxiu de Hurmuzaki, vol. XIII, Bucureşti, 1940–1941.

(III) Nicolae Mavrocordat, *Sfaturi ale răposatului domn Nicolae Vodă către fiul său Constantin vodă date în anul 1726* în *Documente privitoare la istoria românilor*, Colecția Eudoxiu de Hurmuzaki, vol. XIII, Bucureşti, 1940–1941.

(IV) Dimitrie Cantemir, *Sentenții, maxime şi cugetări din „Istoria ieroglifică”*, Bucureşti, 2003.

(V) *Pilde filozofeşti depe limba grecească tălmăcite rumâneaşte carele cu cucerie sau închinat, prea Luminatului oblăduitoriu Țării Rumâneşti. Ioann Constandin Basarab Voevod. Fiind Mitropolit Kir Antim, Ivireanul. De Kir Manul al lui Apostoli cu a căruea cheltuială acum întâi sau tipărit în Târgovişte la 1713*.

BIBLIOGRAFIE

Camariano-Cioran Ariadna, *Academiile domneşti din Bucureşti și Iași*, Bucureşti, 1971.

Cernovodeanu Paul, Nicolae Edroiu, coord., *Istoria românilor. Românii între Europa clasică și Europa luminilor*, vol. VI, Bucureşti, 2002.

Duțu Alexandru, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, Bucureşti, 1972.

Hurmuzaki Eudoxiu de, *Documente privitoare la istoria românilor*, vol. XIII. Bucureşti, 1940–1941.

Eliade Pompiliu, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile*, Bucureşti, 1982.

Iorga N., *Istoria literaturii româneşti*, vol. I, ediția a II-a, Bucureşti, 1925.

***, *Îndreptarea legii. 1652*, coord. Andrei Rădulescu, Bucureşti, 1962.

Livadă-Cadeschi Ligia, *De la milă la filantropie. Instituții de asistare a săracilor din Țara Românească şi Moldova în secolul al XVIII-lea*, Bucureşti, 2001.

Mazilu Dan Horia, *Recitind literatura română veche*, vol. I, Bucureşti, 1994.

Olteanu Pandele, *Floarea darurilor sau Fiore di virtu*, Timişoara, 1992.

ABSTRACT

The paper proposes an analysis of the concept "politheia" in relation with Romanian paremiological corpus used in the eighteenth century. In this framework, three contexts (genetic, generic and functional) were described. They caused mutations in the semantic of paremiological structures. The intention is to explain these changes by highlighting the connections between sentential statements and the political, social and cultural zeitgeist.

Key-words: Politheia, paremiology, Romanian culture, eighteenth century.

STATUL ȘI BISERICA LA ÎNCEPUTURILE ROMÂNIEI MODERNE: PUBLICISTICA RELIGIOASĂ A LUI NEOFIT SCRIBAN

Manuela Anton*

Chestiunea religioasă era considerată a fi unul dintre cele mai delicate puncte ale discuțiilor despre unirea celor două principate în contextul convocării Divanurilor ad-hoc la Iași și București în baza articolului 24 al Tratatului de la Paris din 30 martie 1856. În raportul către guvernul de la Paris din data de 22 iunie 1856, Victor Place, reprezentantul diplomatic al Franței în Moldova între anii 1855 și 1863, relevă poziția foarte importantă pe care mitropolitul și episcopii o ocupă în societate. Place observă că influența însemnată a clerului asupra maselor nu se datorează valorii personale a fiecărui slujitor al Bisericii în parte, ci „marii idei a serviciului religios". Tocmai de aceea, este necesar ca ierarhia superioară bisericească să se alăture demersului politic al Franței privind Unirea, căci „este evident că în ziua în care preoții ar primi din partea înaltului cler un cuvânt de ordine, care ar fi contrar nouă, acești preoți, vorbind în numele religiei în pericol, ne-ar crea dificultăți serioase"[1].

Înfrântă catastrofal în Războiul Crimeii (mai precis: Războiul pentru Crimeea), Rusia își pierde statutul de factor politic decisiv în Europa și mai ales în partea de sud-est a continentului, unde începând cu campaniile militare pentru cucerirea Dardanelelor din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea nu a fost împiedicată să profite de atașamentul popoarelor ortodoxe față de Tradiție și să ceară Imperiului Otoman ca țarul rus să exercite dreptul exclusiv de protector al tuturor supușilor de confesiune ortodoxă.

Negocierile de pace de la Paris din luna martie 1856 dezvăluie elitelor politice și ecleziastice românești singurătatea, izolarea Rusiei pe plan internațional, diminuându-se astfel influența propagandei rusești în Principate. Mitropolitul Moldovei Sofronie Miclescu îi destăinuie lui Victor Place că timp de mai mulți ani a fost un adept înfocat al ideologiei panslaviste, aceste convingeri fiind împărtășite și de rectorul Seminarului de la Socola, Filaret Scriban, absolvent al Academiei Teologice din Kiev. Însă după ce Rusia a arătat cât valorează cu adevărat în fața Europei, ambii ierarhi au înțeles

---

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Vezi raportul din 22 iunie 1856 al lui Victor Place adresat ministrului francez de Externe, contelui Alexandre Walewski, în Dimitrie A. Sturdza, *Însemnătatea Divanurilor ad-hoc din Iași și București în istoria renașterii României*, București, 1912, p. 69–70.

RITL, nr. 1–4, p. 79–88, București, 2017

pericolul pe care l-ar reprezenta pentru națiunea română o eventuală unire a slavilor de nord cu cei de sud. De aceea, e preferabilă unirea celor două țări românești, pentru „a fi mai tari și liberi de orice influență stricătoare”[2].

Sofronie Miclescu îi ordonă arhimandritului Neofit Scriban, fratele lui Filaret, să înceapă o activitate publicistică, în care să se oglindească atitudinea favorabilă a ierarhiei bisericești față de ideile de reorganizare în spirit liberal a principatelor. Mai întâi, pledoaria pentru a se stabili în Moldova o stare de lucruri în conformitate cu hotărârile *Tratatului de la Paris* este făcută de Neofit în lucrarea *Unirea și neunirea Principatelor Române*, publicată la Iași în primăvara anului 1856. Victor Place anexează această broșură raportului său din 22 iunie 1856, în care remarcă stilul mistic al autorului și utilizarea excesivă de către acesta a citatelor biblice. Cu toate acestea, în opinia diplomatului francez, arhimandritul lasă să se vadă foarte clar că sentimentele Întâistătătorului Bisericii Moldovei sunt favorabile Unirii[3]. Victor Place menționează că, pentru a nu-i oferi lui Sofronie prilejul de a se răzgândi în chestiunea Unirii, i-a solicitat domnitorului Moldovei Grigore Alexandru Ghica să tipărească scrierea lui Scriban în mii de exemplare, pentru a fi răspândită în toate districtele principatului[4].

În lucrarea *Foloasele Unirii Principatelor Române* (Iași, 1856), Neofit îi îndeamnă pe locuitorii celor două țări românești să nu se opună geniului timpului și să opteze pentru a avea o patrie unită și autonomă. Potrivit mărturiilor fostului student Constantin Erbiceanu, Neofit Scriban, la cursurile de la Seminarul de la Socola, le dicta studenților intervențiile sale publicistice cu caracter politic, solicitându-le acestora să participe la campania Bisericii Moldovei pentru unirea românilor[5].

În contextul încercărilor partidei antiunioniste de a restricționa libertatea electorală, cu scopul de a minimaliza influența opiniilor ce își aveau originea în documentele Congresului de la Paris și în firmanul de convocare, numele lui Neofit Scriban este eliminat din listele electorale. Aceasta nu îl împiedică însă să își asume acțiuni ce puteau duce la întemnițare. Astfel, în vara anului 1857, împreună cu nepotul său Romulus Scriban, Neofit trece în mod clandestin granița dintre Moldova și Țara Românească pentru a transmite Comisiunii Europene din București actele și protestele Comitetului Unionist din Moldova[6].

De asemenea, Neofit Scriban formulează poziția Bisericii Moldovei față de încercările patriarhului Constantinopolului, Chiril al VI-lea (1855–1860), de a-l intimida pe mitropolitul Sofronie Miclescu cu privire la implicarea activă a clerului moldovean și a ierarhului însuși în procesul de unificare politică a principatelor. În scrisoarea din 1 mai 1857, patriarhul ecumenic îi reproșează mitropolitului Moldovei că a adoptat o conduită ce nu corespunde statutului său de întâistătător al

[2] *Ibidem*, p. 71.
[3] *Ibidem*, p. 72.
[4] *Ibidem*.
[5] Constantin Erbiceanu, *Viața și activitatea preasfințitului Neofit Scriban*, București, 1888, p. 20.
[6] *Ibidem*, p. 21.

Bisericii şi că îi cere, în virtutea autorităţii sale jurisdicţionale, să acţioneze cu mai multă prudenţă în raport cu politica guvernului local[7].

Mustrarea privind linia de conduită a conducătorului Bisericii naţionale a stârnit un protest general în Moldova, această nemulţumire găsindu-şi ecoul în scrierea lui Neofit Scriban, *Scurtă istorisire şi hronologie despre Mitropolia Moldaviei*, publicată la Paris în data de 18 iunie 1857. În răspunsul său la acţiunea patriarhului ecumenic de a încălca autonomia bisericii moldovene, Scriban aduce argumente în favoarea autocefaliei necontestate de secole. Demersul său este bazat pe următoarele date din istoria Bisericii românilor: actul sinodal al împăratului bizantin Manuel al II-lea Paleologul (1350–1425), prin care domnitorul Moldovei Alexandru cel Bun a obţinut recunoaşterea Mitropoliei Moldovei de către Patriarhia din Constantinopol, aceste drepturi fiind înregistrate în *Îndreptarea legii*, autorizată de domnitorul Ţării Româneşti Matei Basarab la Târgovişte, în anul 1652, în lucrarea *Descrierea Moldovei* a domnitorului Dimitrie Cantemir, care şi-a argumentat concluziile privind statutul Bisericii Moldovei în raport cu Constantinopolul prin studiul analelor ţării, şi în firmanul sultanului din anul 1786[8]. În continuare Neofit Scriban argumentează că, pe temeiul acestor drepturi *ab-antiquo*, Regulamentul Organic al Moldovei (art. 412-413) a întărit dreptul mitropolitului Moldovei de a nu se supune nimănui, judecata acestuia în cele bisericeşti fiind înfăptuită de către 12 arhierei locali (nu de patriarhul ecumenic), când e nevoie, putându-se aduna arhierei din ambele principate, iar în chestiunile civile adăugându-se 12 boieri, membri ai Divanului[9]. Potrivit prevederilor regulamentare, domnitorul întăreşte decizia completului de judecată şi dacă arhiereul este vinovat, acesta se destituie şi se alege altul. Fiind înştiinţat despre acestea, patriarhul rosteşte caterisirea celui depus şi încuviinţează noua alegere[10].

Intervenţia lui Scriban capătă accente vehemente atunci când afirmă că, prin încercarea de a influenţa conduita politică a mitropolitului Moldovei privind soarta ţării şi a naţiunii sale, patriarhul ecumenic îşi asumă un rol politic pe care nu este îndreptăţit să-l joace. În opinia lui Scriban, patriarhul foloseşte puterea jurisdicţională pentru a goli de sens noţiunea de autocefalie, amestecându-se nu numai în chestiuni dogmatice, ci şi în menţinerea clerului grecesc din ţară. El afirmă că privilegiul autocefaliei era de interesul tronului bizantin, în preajma căderii Constantinopolului, şi a patriarhului, „căci episcopii şi mitropoliţii români le-au servit în urmare de unelte pentru a-şi face atât de numeroase posesii ce au în ţările noastre”[11]. Neofit Scriban exprimă speranţa că *Tratatul de la Paris* va înlătura abuzurile.

---

[7] Cf. *Acte şi documente relative la istoria renaşterii României*, volumul 4, ediţie de Ghenadie Petrescu, Dimitrie A. Sturdza, Dimitrie C. Sturdza, Bucureşti, 1889, p. 465–466.

[8] Neofit Scriban, *Scurtă istorisire şi hronologie despre Mitropolia Moldaviei*, Paris, 1857, p. 23–24.

[9] Vezi *Regulamentele Organice ale Valahiei şi Moldovei*, volumul 1, ediţie de Paul Negulescu, George Alexianu, Bucureşti, 1944, p. 338–339.

[10] Cf. Neofit Scriban, *Scurtă istorisire şi hornologie…*, p. 26–27.

[11] *Ibidem*, p. 21.

În pofida încercării caimacamului Moldovei Nicolae Vogoride și a partidului separatist de a îl împiedica, prin falsificarea alegerilor, să participe la Adunarea ad-hoc din Moldova, convocată la 22 septembrie 1857, arhimandritul Neofit Scriban totuși va fi ales ca deputat din partea clerului din orașele reședință de eparhie. Pentru ziua de inaugurare a acestui congres, el a pregătit o cuvântare menită să susțină proiectul clerului din Moldova pentru restituirea averilor sale și ameliorarea statutului său. Lui Neofit nu i s-a permis să rostească acest discurs, publicat în anul 1868. Eseul este alcătuit din două părți: 1) despre raportul dintre religie și stat și 2) despre starea Bisericii românești. Se poate afirma că în această lucrare sunt expuse principiile de bază ale platformei de pe care, în anii 1860, Neofit se va confrunta cu reforma ecleziastică, instituită de Alexandru Ioan Cuza. Astfel, Scriban susține că statul nu poate fi decât drept cu toții, el fiind obligat să respecte, fără părtinire, drepturile și interesele tuturor stărilor societății. Biserica românească niciodată nici măcar nu a admis că ar putea să-și supună statul civil, iar acesta la rândul lui ar trebui să garanteze Bisericii o deplină libertate de funcționare după sfintele canoane. Având în vedere că, potrivit rânduielilor țării, forma de administrare a Bisericii este sinodală, toate legile ce privesc funcționarea acesteia trebuie să ia ființă într-o adunare sinodală a ierarhiei și a clerului. A face clerul salariat al guvernului înseamnă a supune morala și dogmele creștine înrâuririi intereselor de moment ale unui guvern. Constrâns să accepte regulile de joc ale puterii laice, ale „sistemului", clerul devine un „monstru al creștinismului", îndepărtat cu totul de spiritul și de scopul evanghelic. Biserica trebuie să își păstreze prerogativele canonice și legale de administrare asupra averilor sale pentru a asigura nevoile clerului și pentru a-și îndeplini obligațiile de întreținere a școlii ortodoxe și a orfanilor, văduvelor, invalizilor și veteranilor[12]. În anul 1865, Neofit Scriban dă o definiție conceptului de sistem pe care îl folosește în discursul său: „Oriunde […] se va întâmpina zicerea *sistem*, să se înțeleagă tendința guvernului […] din nenorocitele Principate Danubiene române de a strica Biserica lui Dumnezeu, sub pretext de a o reorganiza și cine mai știe încă ce visase"[13].

În cuvântul său, Neofit sintetizează atitudinea puterii seculare față de Biserică în timpul domniilor regulamentare, atunci când vechiul echilibru dintre Stat și Biserică a fost rupt. Asaltul asupra instituției Bisericii din epoca Regulamentului Organic s-a manifestat, în special, prin înființarea unor Ministere ale Confesiunilor Religioase (Moldova – 1844; Țara Românească – 1831) și a unor Consilii de administrare a averilor mănăstirești (Moldova – 1835; Țara Românească – 1834)[14].

---

[12] Neofit Scriban, *Cuvânt sprijinitor al proiectului clerului moldovan propus la Adunarea ad-hoc de comitetul său în 1857, pentru restituirea averilor sale și îmbunătățirea sorții sale*, în idem, *Cuvinte bisericești compuse și rostite la deosebite ocazii*, București, 1868, p. 226–242.

[13] Idem, *Răspuns Gubernului și Sinodului românesc din 1865, adică Explicațiuni la protestele a trei arhierei moldoveni în contra legiuirilor necanonice octroate Bisericii de puterea civilă din Principatele Unite de la Dunăre*, București, 1866, p. 6.

[14] Cf. Paul Brusanowski, *Stat și Biserică în Vechea Românie între 1821–1925*, Cluj-Napoca, 2010, p. 11–37.

Neofit Scriban a încercat să-i oprească pe deputații din rândul clerului în Divanul ad-hoc să accepte ideea de supunere a Bisericii față de puterea politică în cadrul viitorului stat. El nu a reușit, însă, să-și impună viziunea asupra acestei chestiuni, fiind nevoit să semneze, în data de 21 decembrie 1857, o încheiere, alcătuită din 14 puncte, ce prevedea alegerea mitropoliților și a episcopatului de către adunare, salarizarea de către stat a clerului ortodox și a celui catolic, administrarea întregului fond bisericesc de către departamentul statului[15].

Temei consolidării clerului în statul modern îi sunt dedicate scrierile scoase de sub tipar imediat după Unirea Principatelor, *Necesitatea clerului în societate și nevoia de punere sa în adevărata cale a sortirii sale* (Iași, 1859) și *Clerul român în fața Articulului 46 din Convențiune* (Iași, 1860). În cea de-a doua lucrare sunt prezentate perspectivele reprezentanților Bisericii Ortodoxe în lumina articolului 46 al Convenției de la Paris din data de 7 august 1859, articol care prevede egalitatea tuturor, indiferent de religie sau rasă.

După Unirea Principatelor Române din 24 ianuarie 1859, Neofit Scriban continuă lupta pentru drepturile Bisericii, revendicând independența ei față de puterea executivă. Însă ostilitatea sa față de programul de reformă al lui Alexandru Ioan Cuza nu trebuie interpretată ca o luptă pentru retragerea clerului din viața politică. Dimpotrivă, Scriban considera că corpul clerical trebuie să slujească statul, să fie folositor societății și să fie de acord cu inițiativele autorității temporale în vederea regenerării și progresului națiunii. Ortodoxia este o religie națională, iar clerul, identificându-se cu națiunea, are misiunea de a sluji ca motor al renașterii în cadrul vieții politice, nu în afara ei[16].

În anul 1861, Neofit Scriban publică la Iași lucrarea *Nelegalitatea și defectuozitatea proiectului de lege pentru alegerea mitropoliților și a episcopilor din Principatele Unite*. Astfel, Scriban intervine pentru prima dată în procesul de legiferare lansat de Cuza în domeniul structurii ierarhice a Bisericii prin proiectul pentru alegerea mitropoliților și episcopilor eparhioți din anul 1860. Neofit consideră că vagul proiect de lege lansat de guvern – dar neaprobat, totuși, de acesta – sancționează abuzul introdus sub domnii fanarioți, care au impus în Țările Române mitropoliți și episcopi după propriul plac. În opinia autorului, a stărui asupra acestui mod necanonic de a soluționa problemele bisericești, înseamnă a nesocoti rânduielile *ab-antiquo* ale țării și ale canoanelor bisericești, dorințele țării exprimate în anul 1857, cât și a acționa contrar prevederilor Tratatului de la Paris din anul 1856 și ale Convenției de la Paris din anul 1859; de asemenea, nu erau respectate Capitulațiile Principatelor Unite cu Poarta Otomană, capitulații care asigurau existența Bisericii Ortodoxe în Principate și care erau puse sub garanția marilor puteri ale Europei.

După multe ezitări, cauzate de confruntările ideologice din presa timpului privind reorganizarea ierarhiei bisericești, Alexandru Ioan Cuza supune votului Adunării României (20 ianuarie 1865) și Senatului (5 februarie 1865) „Legea pentru

[15] Dimitrie A. Sturdza, *Însemnătatea Divanurilor ad-hoc…*, p. 680–682.
[16] Vlad Georgescu, *Istoria ideilor politice românești (1369–1878)*, München, 1987, p. 269.

numirea de mitropoliți și episcopi eparhioți", admisă cu majoritate de voturi, și promulgată de domnitor la 11 mai 1865. Această lege este constituită doar din trei articole: (art. 1) – mitropoliții și episcopii eparhioți urmau să fie numiți de domn, după o prezentare a ministrului Confesiunilor Religioase, în urma deliberării Consiliului de Miniștri; (art. 2) – înalții ierarhi trebuiau să facă parte din clerul monahal român, mitropoliții având vârsta de cel puțin 40 de ani, iar episcopii 35 de ani, și să fie cunoscuți prin pietate, învățătură și capacitate; (art. 3) – ierarhii Bisericii vor fi judecați pentru delicte spirituale de către Sinodul țării, iar pentru celelalte delicte de către Curtea de Casație[17].

Legea a produs divizarea Bisericii în două partide, pe de o parte, grupul de ierarhi care sprijineau politica ecleziastică a domnitorului (Melchisedec Ștefănescu, Dionisie Romano, episcop al Buzăului, Calinic Miclescu, mitropolit al Moldovei și apoi mitropolit primat al Ungrovlahiei, Iosif Gheorghian, viitor mitropolit primat al Ungrovlahiei), iar pe de alta partida canoniștilor, ostilă reformei lui Alexandru Ioan Cuza (Neofit Scriban, Filaret Scriban, Iosif Bobulescu, arhiereu titular cu numele Sevastias, Ioanichie Evantias).

Fiind hirotonit arhiereu titular de Edessa în 1862 și funcționând începând cu același an ca locțiitor de episcop la Argeș, la 11 mai 1865 Neofit Scriban refuză numirea în poziția de episcop eparhiot, prin decret semnat de Alexandru Ioan Cuza, și se așază în fruntea mișcării de opoziție față de politica guvernamentală, cunoscută sub denumirea de „lupta pentru canonicitate".

Neofit se manifestă la fel de principial în timpul primei sesiuni a Sinodului (1 decembrie 1865 – 5 ianuarie 1866), constituit în baza „Decretului organic pentru înființarea unei autorități sinodale centrale", promulgat de Alexandru Ioan Cuza în data de 3 decembrie 1864[18]. Articolul 1 al acestei legi era de cea mai mare însemnătate pentru statutul internațional al tânărului stat român, pentru că proclama independența Bisericii Române Ortodoxe față de orice autoritate străină.

Protestul extrem de virulent al lui Neofit i-a determinat pe ceilalți membri ai Sinodului să ceară excluderea lui prin vot secret, autoritățile române fiind nevoite să dea cabinetelor Puterilor Garante o notă diplomatică la adresa lui Scriban, în care acesta era prezentat ca un atentator la instituțiile națiunii române și la ordinea publică[19].

În anii 1866–1867, Neofit Scriban publică cinci lucrări în care explică poziția sa și a comilitonilor săi privind chestiunea reorganizării ecleziastice. Astfel, în lucrarea *Răspuns guvernului și Sinodului* din 20 februarie 1866, el afirmă că prin legile și înnoirile „sistemului", se ajunge la confundarea autorității civile cu cea bisericească. Tocmai de aceea este nevoie să se facă o diferențiere clară între

[17] Ioan Bujoreanu, *Colecțiune de legiuirile României, vechi și noi, câte s-au promulgat până la finele anului 1870*, volumul 1, București, 1873, p. 1789.

[18] *Ibidem*, p. 1789–1791.

[19] Vezi Sever Mircea Catalan, *Politica bisericească a domnitorului Alexandru Ioan Cuza (1859–1866)*, în „Studii și materiale de istorie modernă", XV, 2002, p. 103.

„autocefalie şi călcarea canoanelor şi desfiinţarea episcopatului apostolic în folosul puterii politico-civile", căci „dacă Patriarhul n-ar avea drept a se amesteca în administrarea ei [a Bisericii Ortodoxe Române], cu atât mai puţin [are dreptul] guvernul civil"[20].

Volumul *Apărarea adevărului şi a dreptului faţă cu episcopatul necanonic* (Bucureşti, 1866) cuprinde o serie de intervenţii publicistice şi memorii în care este criticată legislaţia bisericească a lui Cuza.

În lucrarea *Răsturnarea ultimelor rătăciri ale apărătorilor episcopatului necanonic* (Bucureşti, 1867), Neofit Scriban a trebuit să recunoască poziţia justă a oponenţilor săi „necanonici", care susţineau că în trecut episcopii români din Principatele Dunărene şi Transilvania erau aleşi în mod canonic nu doar de către episcopi, ci şi de clerul inferior, laici şi reprezentanţii statului[21].

În ceea ce priveşte modul de întărire sau de numire a episcopilor de către împăraţi, Neofit este de acord cu „necanonicii" că tronul bizantin întotdeauna a sprijinit Biserica. Însă niciodată împăraţii creştini ortodocşi ai Răsăritului nu au gândit „de a da legi Bisericii diametral opuse constituţiunii ei, canoanelor ei şi textelor sfinte"[22].

De asemenea, el nu consideră necanonică suspendarea instituţiei Patriarhiei de către Petru I, argumentând că acesta nu a organizat Sfântul Sinod de unul singur, după bunul său plac, ci a menţinut legătura cu Patriarhia ecumenică[23].

În broşura din anul 1867, *Refutarea sofismelor necanonicului sinod din 1867*, Neofit Scriban apără, în baza dreptului canonic şi istoric al Bisericii de Răsărit, dreptul preoţilor de a protesta împotriva legiuirilor bisericeşti din timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza, obligat să abdice în februarie 1866. Scriban subliniază că libertatea de conştiinţă este garantat atât de legea sinodală (art. 16), cât şi de Constituţia României, iar regulamentul interior al Sinodului (art. 4) prevede că nici un membru al Sinodului nu poate fi urmărit sau arestat pentru opiniile politice sau religioase exprimate în cadrul şedinţelor sinodale.

Tot în anul 1867, în lucrarea intitulată *Apologia Preasfinţitului arhiereu Neofit Scriban faţă cu clevetitorii săi din Iaşi şi Bucureşti sau Răspuns acelora ce fac apoteoza nenorocitului de dânşii Cuza-vodă pentru falsa independenţă a Bisericii Române*, Neofit Scriban lansează din nou un atac vehement asupra regimului politic anterior. El arată că autointitulându-se Preşedinte al Sinodului (*pontifex maximus*) şi asumându-şi dreptul de a-i numi pe episcopii clerului şi ai Bisericii, Alexandru Ioan Cuza a devenit stăpân peste religie, ceea ce însemna stăpân peste conştiinţa naţiunii. În calitate de funcţionari ai „despotului", episcopul şi duhovnicul devin instrumente pentru poliţia secretă şi pentru întărirea despotismului

[20] Neofit Scriban, *Răspuns Gubernului şi Sinodului românesc…*, p. 15–16.

[21] Idem, *Răsturnarea ultimelor rătăciri ale apărătorilor episcopatului necanonic*, Bucureşti, 1867, p. 12–14.

[22] *Ibidem*, p. 24.

[23] *Ibidem*, p. 33–34.

şi a ateismului, fiind obligaţi să facă cunoscute secretele conştiinţei mărturisite de credincioşi în Biserică[24].

Se poate afirma că Neofit Scriban a fost unul dintre intelectualii români care a contribuit la formarea şi afirmarea societăţii civile în România.

Între anii 1868 şi 1873, Neofit Scriban este din nou locţiitor de episcop la Argeş.

„Lupta pentru canonicitate" a dus către un deznodământ favorabil fraţilor Neofit şi Filaret Scriban şi adepţilor lor. În anul 1872 s-au pus bazele canonice ale Sfântului Sinod existent şi astăzi în Biserica Ortodoxă Română, prin aprobarea, în ziua de 14 decembrie, a „Legii organice pentru alegerea mitropoliţilor şi episcopilor eparhioţi, cum şi a constituirii Sfântului Sinod al Sfintei Biserici Autocefale Ortodoxe Române şi pentru înfiinţarea consistoriului superior bisericesc"[25].

La alegerile organizate în conformitate cu prevederile noii legi canonice, ambii fraţi Scriban nu numai că nu obţin voturile necesare, ci sunt şi persiflaţi.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ
(în ordine cronologică)

Scrieri ale lui Neofit Scriban

Unirea şi neunirea Principatelor Române, Iaşi, 1856.
Foloasele Unirii Principatelor Române, Iaşi, 1856.
Scurtă istorisire şi hronologie despre Mitropolia Moldaviei, Paris, 1857.
Necesitatea clerului în societate şi nevoia de punere sa în adevărata cale a sortirii sale, Iaşi, 1859.
Clerul român în faţa Articulului 46 din Convenţiune, Iaşi, 1860.
Nelegalitatea şi defectuozitatea proiectului de lege pentru alegerea mitropoliţilor şi a episcopilor din Principatele Române, Iaşi, 1861.
Răspuns Gubernului şi Sinodului românesc din 1865, adică Explicaţiuni la protestele a trei arhierei moldoveni în contra legiuirilor necanonice octroate Bisericii de puterea civilă din Principatele Unite de la Dunăre, Bucureşti, 1866.
Apărarea adevărului şi a dreptului faţă cu episcopatul necanonic, Bucureşti, 1866.
Refutarea sofismelor a necanonicului Sinod 1867, Bucureşti, 1867.
Răsturnarea ultimelor rătăciri ale apărătorilor episcopatului necanonic şi a nelegiuirilor făcute Bisericii Româneşti, Bucureşti, 1867.
Apologia Preasfinţitului arhiereu Neofit Scriban faţă cu clevetitorii săi din Iaşi şi Bucureşti sau Răspuns acelora ce fac apoteoza nenorocitului de dânşii Cuza-Vodă pentru falsa independenţă a Bisericii Române, Bucureşti, 1867.
Cuvinte bisericeşti compuse şi rostite la deosebite ocazii, Bucureşti, 1868.
Încercări poetice. Discursuri politice. Memuare şi scrisori politice, ediţie de Romulus Scriban, Iaşi, 1870.

---

[24] Neofit Scriban, *Apologia Preasfinţitului arhiereu Neofit Scriban faţă cu clevetitorii săi din Iaşi şi Bucureşti sau Răspuns acelora ce fac apoteoza nenorocitului de dânşii Cuza-vodă pentru falsa independenţă a Bisericii Române*, Bucureşti, 1867, p. 4.

[25] Chiru Costescu, *Colecţiune de legi, regulamente, acte, deciziuni, circulare, instrucţiuni, formulare şi programe: începând de la 1866-1916, şi aflate în vigoare la 15 august 1916 privitoare la biserică, culte, cler, învăţământ religios, bunuri bisericeşti, epitropii parohiale şi administraţii religioase şi pioase*, volumul 1, Bucureşti, 1916, p. 42–52.

Documente și izvoare narative

Bujoreanu, Ioan, *Colecţiune de legiuirile României, vechi şi noi, câte s-au promulgat până la finele anului 1870*, volumul 1, Bucureşti, 1873.

Acte şi documente relative la istoria renaşterii României, volumul 4, ediție de Ghenadie Petrescu, Dimitrie A. Sturdza, Dimitrie C. Sturdza, Bucureşti, 1889.

Costescu, Chiru, *Colecţiune de legi, regulamente, acte, deciziuni, circulare, instrucţiuni, formulare şi programe: începând de la 1866–1916, şi aflate în vigoare la 15 august 1916 privitoare la biserică, culte, cler, învăţământ religios, bunuri bisericeşti, epitropii parohiale şi administraţii religioase şi pioase*, volumul 1, Bucureşti, 1916.

Regulamentele Organice ale Valahiei şi Moldovei, volumul 1, ediție de Paul Negulescu, George Alexianu, Bucureşti, 1944.

Studii

Erbiceanu, Constantin, *Viaţa şi activitatea preasfinţitului Neofit Scriban*, Bucureşti, 1888.

Arsenij [Stadnickij], *Issledovanija i monografii po istorii Moldavskoj Cerkvi*, Sankt-Petersburg, 1904, p. 395–457.

Dobrescu, Nicolae, *Studii de istoria Bisericii Române contemporane*, volumul 1, *1850–1895*, Bucureşti, 1905.

Sturdza, Dimitrie, *Însemnătatea Divanurilor ad-hoc din Iaşi şi Bucureşti în istoria renaşterii României*, Bucureşti, 1912.

Bossy, R. V., *Agenţia diplomatică a României în Paris şi legăturile politice franco-române sub Cuza-Vodă*, Bucureşti, 1931.

Stan, Liviu, *Relaţiile dintre Biserică şi Stat. Studiu istorico-juridic*, în *Ortodoxia*, IV, 1952, nr. 3–4, p. 353–461.

Drăguşin, Constantin, *Legile bisericeşti ale lui Cuza-Vodă şi lupta pentru canonicitate*, în *Studii teologice*, IX, 1957, nr. 1–2, p. 86–103.

Păcurariu, Mircea, *Arhiereii Neofit Scriban şi Filaret Scriban*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, XXXV, 1959, nr. 1–2, p. 87–102.

Izvoranu, Stelian, *Sinoadele de sub regimul legilor lui Cuza*, în *Biserica Ortodoxă Română*, LXXVIII, 1960, nr. 7–8, p. 658–682.

Hagemann, Walter, *Grundzüge der Publizistik. Als eine Einführung in die Lehre von der sozialen Kommunikation*, ediție de Henk Prakke, Winfried B. Lerg, Michael Schmolke, Münster, 1966.

Şerbănescu, Niculae, *Autocefalia Bisericii Ortodoxe Române cu prilejul centenarului*, în *Centenarul autocefaliei Bisericii Ortodoxe Române*, Bucureşti, 1987, p. 41–138.

Georgescu, Vlad, *Istoria ideilor politice româneşti (1369–1878)*, München, 1987.

Catalan, Sever Mircea, *La situation internationale des Principautés Unies (1864–1866), considérée selon sa relation avec le déclin du Second Empire*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, XXXI, 1992, nr. 3–4, p. 235–254.

Idem, *Politica bisericească a domnitorului Alexandru Ioan Cuza (1859–1866)*, în *Studii şi materiale de istorie modernă*, XV, 2002, p. 91–110; XVI, 2003, p. 201–215.

Ulrich, Hans G., *Kirchengeschichte und Kulturgeschichte*, în *Kirchliche Zeitgeschichte. Internationale Halbjahreszeitschrift für Theologie und Geschichtswissenschaft*, XXII, 2009, nr. 1, p. 243–271.

Brusanowski, Paul, *Stat şi Biserică în Vechea Românie între 1821–1925*, Cluj-Napoca, 2010.

Idem, *Rumänisch-orthodoxe Kirchenordnungen (1786–2008): Siebenbürgen – Bukowina – Rumänien*, Köln, Weimar, Viena, 2011.

ABSTRACT

The essay focuses on the fundamental role played by the Romanian Orthodox Church in the process by which the modern Romanian state came into existence at the end of the War for Crimea (1853–1856). The Paris Peace Talks of March 1856 revealed Russia's international isolation and thus

weakening the influence of its Panslavist and Pan-Orthodox propaganda among the nations of the South-East European area. The Union of the Romanian Principalities (1859) was seen by the Orthodox ecclesiastical elites as an obstacle to the Slavic integration, which would have threatened the existence of the Romanian nation as a nation of Latin origin and consequently the *de facto* (but still not *de jure*) autonomy of the Romanian Orthodox Church. These were some main reasons for which some church intellectuals have developed a journalistic discourse that had to make the position of the Church known generally and defended.

Key-words: Neofit Scriban, religious journalism, Church and Society, results of the War for Crimea (1853–1856), formation of the modern Romanian state.

ETRE FEMME DANS UN MONDE DES HOMMES. CONSTANCE DE DUNKA AUX YEUX DE LIVE-TITE MAIORESCO

Alexandra Dodu*

Motto: « L'Humanité souleva sa robe et me montra […]
sa monstrueuse nudité ». (III, 3)
Lorenzaccio, Alfred de Musset, 1834

Le jeu d'apparences s'est toujours articulé autour de celui de circonstances dont les spécificités historiques et socio-culturelles ont su lui établir les règles. Etre femme et jouer un rôle public dans un XIXe siècle tumultueux supposait avant tout le respect des prémisses : être de bonne issue et subséquemment avoir une éducation qui tienne à l'étiquette, maintenir l'image publique créée par une identification aux rapports sociaux construits sans pour autant transgresser le quadrillage[1] imposé par l'usage du monde, *d'un monde des hommes*. Quelle aurait été alors la place d'une femme qui osât faire le mauvais pas de dépasser sa condition et de s'impliquer dans des activités qui n'avaient été associées qu'aux hommes ? Quelle était son image publique et comment réussissait-elle de la protéger au cas où on ne perdait point d'occasion à lui imputer l'identité par des critiques acides ?

Cet article vise une réflexion sur la *construction de l'image de soi* et la gestion du rapport entre ses *représentations (notamment par le rapport avec Titu Maiorescu)* et le *discours autoréférentiel* pour le cas de la femme de lettres, Constanța Dunka Șchiau, une importante personnalité du XIXe siècle, demeurée dans l'oubli de l'histoire même si elle ne le mérite pas. Pédagogue, inspectrice, journaliste, musicienne, femme de lettres, elle aborda tous ces domaines sans la moindre hésitation en dépit de l'attitude de ses contemporains. Le concept principal est celui de *masque social* que nous proposons comme fil directeur de cette modeste contribution. Nous allons privilégier l'étude les relations épistolaires de Titu Maiorescu, et de voir comment s'articule la représentation qui en découle autour de l'image publique et le discours autoréférentiel. Nous allons prendre en compte les articles de presse en la concernant correspondant à sa formation et à son activité (*Panthéon Parisien. Album de célébrités contemporaines, Amicul Familiei*).

---

* Doctorandă a Școlii doctorale „Studii Literare și Culturale" a Universității din București.

[1] Alexandra Dodu, « Jane Dieulafoy, transgression du quadrillage social », in *Identités dissimulées. Le voyage anonyme dans les sociétés anciennes et modernes*, éd. dir. Albrecht Burkardt, PULIM, Limoges, en cours de publication.

RITL, nr. 1–4, p. 89–102, București, 2017

Philipe Martin développe dans son ouvrage *La correspondance: Le mythe de l'individu dévoilé ?* une nouvelle méthode de l'écrit biographique. Il met l'accent sur l'émergence des récurrences et des réseaux sociales par un processus de construction et de d'évolution de l'image de soi. En se rapportant au cas de Voltaire, il établit deux périodes (1730–1740 et 1760–1770) dans l'organisation des données qui construisent l'image publique de l'auteur représentée à la fois par les activités publiques entreprises dans les différents moments de sa vie ainsi que les aspects de la vie privée. Ecrire/documenter « la vie, c'est-à-dire une biographie (…) entre le privé et le public » suppose une rigoureuse organisation des données en saisissant les motivations privées et stratégies publiques d'une légitimation du soi : « La correspondance qui s'écrit à flot constant, devient un lieu privilégié de production des images de soi et du contrôle de l'image publique du soi » [2].

Nous considérons que le rapport entre les deux personnalités contemporaines, Maiorescu et Dunka est encore plus intéressant à voir, même par ce filtre unilatéral, afin de démêler le vrai du faux, dans l'épineuse problématique de l'émancipation féminine dans un monde phallocentrique. Si Maiorescu a fructifié son potentiel (avocat, critique littéraire, philosophe, pédagogue, académicien, homme politique, premier ministre de la Roumanie entre 1912–1914) occupant des postes clé dans des institutions importantes de l'Etat à une âge très crue (l'Université de Iassy, l'Institut Vasilian) devant un symbole pour la conscience collective roumaine, Dunka, bien que très présente à son époque (surtout dans la période jeunesse) dans la sphère publique, est beaucoup moins connue en dépit de ses nombreuses contributions dans une vaste palette d'activités.

Constanța Dunka Șchiau (16 Février 1843, Botoşani – 1923) fut écrivaine, journaliste, pédagogue, militante pour l'émancipation féminine. Elle mit son écriture au service de la diffusion des valeurs modernes occidentales dans la culture roumaine, à partir de la création des œuvres littéraires, son travail de traduction des plusieurs titres réputés, jusqu'au courant féministe roumain. Ses idées en ce sens-là furent concrétisées en 1864 par le prince régnant Alexandru Ioan Cuza dans la loi[3] pour l'instruction publique et reçut une distinction et la poste d'inspectrice des écoles de filles de Bucarest ; Elle fut un pionnier : première femme à avoir obtenu un poste de professeur – dans le système public (Pédagogie et Morale à l'Ecole Centrale, 1863) de même que par la fondation du journal *Amicul Familiei [L'ami de la famille]*, (1862), première femme directeur de publication et éditeur de périodique de l'espace roumain et première écrivaine d'expression française[4].

[2] Philipe Martin, *La correspondance: Le mythe de l'individu dévoilé ?* Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2015, p. 59–61.

[3] Elle rédigea un mémoire à ce sujet « Ficele Poporului » [*Les filles du peuple*] à Bucarest au prince A.I. Cuza en matérialise quelques points par la rédaction de la loi en offrant à l'auteur une distinction de mérite. La loi de l'instruction publique de 1864 était un ample projet d'enseignement qui postulait la fondation des écoles secondaires pour les femmes, mais afin de toucher cet objectif, il fallait premièrement de mettre les bases des écoles élémentaires pour les femmes.

[4] Ecaterina Țarălungă, *Dicționar de literatură română, de la origini la 1900*, [*Dictionnaire de littérature roumaine des origines jusqu'en 1900*], 2007, p. 96.

Le seul discours autoréférentiel repéré dans la période 1859–1972 est « Constanța de Dunca, membre de la société des lettrés de France, de la société de Sciences, Arts et Lettres de Paris, membre correspondent de l'Athénée de sciences et lettres de Paris, primée à Paris la médaille d'or pour ses ouvrages littéraires et pédagogiques à l'Ecole Centrale de filles de Bucarest, ex-inspectrice générale des écoles des filles »[5].

Il faut mentionner qu'il n'y a pas de correspondance attribuée à cette personnalité, ou d'autant moins des indices qui éveilleront le soupçon sur l'existence d'un journal intime. Nous précisons que le but est de réaliser une reconstruction de l'image publique de Constance de Dunka à partir des recherches minutieuses des relations épistolaires de Maiorescu et de ses autres ouvrages pour documenter la première partie de sa vie qui coïncide d'ailleurs avec la période la plus fébrile de la vie de cette femme. Entre 1859 et 1864 elle a été engagée publiquement dans toutes sortes de projets, avant le mariage avec le conseiller de justice Antoniu de Șchiau en 1871 quand elle se retira de l'espace public. L'économie de ce discours nous oblige à circonscrire le sujet de telle manière à saisir les traits de la dynamique relationnelle des deux personnages, à voir Constance de Dunka par les yeux d'un de ses contemporains, Titu Maiorescu.

Une première occurrence de Dunka dans l'œuvre maiorescienne se retrouve dans *Critice,* où il fait ressortir l'effet que son image publique avait produit sur M. Popfiu qui lui dédia un poème. La note annexée à l'effusion lyrique en question suggère une grande admiration, couronnée de respect. Les références au chaleureux accueil que les français lui avait fait en certifie : dans un article publié dans le *Panthéon Parisien. Album de célébrités contemporaines*, le journaliste Elie Berthet parlait de « la noble roumaine » qui avait conquis le public français par « son talent littéraire gracieux et virile à la fois ».[6] Popfiu, sensible aux éloges que l'un des hommes d'esprit de France faisait à sa compatriote, ajouta l'observation suivante, ce qui fit le délice du malicieux Live-Tite Maioresco qui ne manqua pas l'occasion de le ridiculiser : « Mademoiselle Constantia Dunca passe son temps à Paris, gagnant par ses œuvres écrites en français sur les roumains et sur l'éducation, l'appréciation et les applaudissements des érudits de la France. De même manière de cette flatteuse déclaration, le poème contribue à son tour à la persuasion de cette dame de revenir dans le pays de ses frères, dans sa patrie »[7].

„Catra tine suna debil'a-mi cântare
Va ajunge ore, colo-n depărtare?!
Fiică a Romei Vechie! Svava florio ra?!
Va petrunde ore bland'ați animioră?!...(...)

[5] Constanța Dunka, *Cultura omului*, *[La culture de l'homme]*, Ed. Imprimeria Statului, 1872, p. 47.

[6] Elie Berthét, « Constance de Dunka », in *Panthéon Parisien. Album de célébrités contemporaines*, 1862.

[7] La traduction m'appartient. Texte original en roumain : „Domnișoara Constantia Dunca petrece în Paris, secerând prin operele sale scrise în limba franceză despre români și educatiune aprecierea și aplauzele învățaților Franciei. După cum îmi face îns'aș-i magulitoarea declaratiune, această poezie contribuie și ea încâtva spre a o indemna să întoarne la frații săi, în patria sa (nota dlui Popfiu)" in Titu Maiorescu, *Critice* (1874), Bucarest, éd. Eminescu, 1978, p. 141.

N-am privit eu încă faci ați rumenioră,
Nece ale tale buze mititele,
Nece ochi'ți mândri, aste blânde stele;
Peptulu meu cel fragedm totuș venereza etc".

Maiorescu ajoute d'un ton persifleur quelques renseignements à l'égard de l'auteur de ce poème, sortant en évidence le pathétisme de ses vers, embarrassant encore plus Popfiu, prêtre de profession, « un homme voué à se montrer au moins sérieux aux yeux du public »[8]. Ces observations laissent transparaître non seulement une critique acerbe de la mutilation de la langue roumaine en pleine période de transformation, , mais aussi un certain degré d'hostilité envers Dunka, la muse du poète. Son élan créateur trahit l'admiration d'une passion naissante (Fille de l'Ancienne Rome! Fragile fleurette (…) De petites lèvres et de belles prunelles que je n'ai pas encore vues/ Comment mon cœur les vénère, minette! etc.[9]) par ses marques stylistiques, de nombreux épithètes, des diminutifs, des inversions. Dans la postérité, ces nobles sentiments ont eu leur écho dans une sincère collégialité, concrétisée au retour de Dunka à Bucarest en plusieurs collaborations dans la rédaction du périodique dunkien *Amicul Familiei* dans la période 1863–1865 et encore plus tard dans les projets communs des roumains transylvains pour l'affirmation de la culture nationale, faisant partie du groupe formé par Iosif Vulcan (celui dont l'amitié pour la jeune héroïne ne le quitta qu'à sa mort en 1907 – parmi les dernières contributions de Dunka dans les journaux figurent, selon nos recherches, dans la revue *Familia*) ou encore le poète Andrei Mureșianu (dans les archives de cette famille, il y a quelques échanges épistolaires avec Constance de Dunka portant sur les problèmes administratives rencontrés dans la fondation de l'école rurale à Zizin[10]).

Selon ces données, il est évident que l'adoption d'une position ferme dans l'épanouissement professionnel fut saluée, même admirée par les hommes d'esprit de l'époque, être femme parmi ces hommes-là lui *valida l'image* qu'elle s'est si péniblement construite, une image de femme engagée, conduite par les préceptes de la morale bourgeoise. Qu'il s'agisse ou non de respect pour sa solide contribution dans la condition féminine, notamment la réforme de l'enseignement pour les filles ou tout simplement d'une tolérance envers les charmantes essais littéraires d'une audacieuse, mais encore gracieuse présence féminine, réussir à s'intégrer dans un tel cercle social confirme déjà *l'appartenance* à ce groupe et conséquemment, son *identification* aux valeurs sous-jacentes, qui ont animé la lutte pour l'idéal unioniste, pour la création d'une culture roumaine nationale.

Revenant à Maiorescu, de point de vue objectif, ses propos s'alignent en fait à sa théorie des formes sans fond dans les réflexions qu'il fit sur écriture de Popfiu, « un personnage littéraire caricaturé (…) pour le manque de talent et le courant

[8] *Ibidem*, p. 142.
[9] La traduction m'appartient.
[10] Archives de la famille Mureșianu, lettre 2206.

puriste de l'école latiniste»[11] qu'il juge en écrivain mineur, ce qui n'est pas moins vrai, étant donné son activité littéraire fut plutôt un moyen de propagation de ses idées politiques, nationales et morales : « Son œuvre n'a pas représenté une valeur remarquable de point de vue littéraire ou artistique, mais de point de vue national, il a joué son rôle bien défini »[12].

Loin des effusions admiratives des contemporains, la postérité (en Roumaine) a presque oublié ce personnage, Constance de Dunka, auquel nous pourrions attacher tant bien que mal la même étiquette. Les études de Stănica Crețu dans son article consacré aux ouvrages de Dunka (*Istoria literaturii române de la origini la 1900*) la placent dans la même catégorie, de littérature mineure, marginale, remettant en cause la problématique de l'originalité de son roman le plus connu, qui a jouit, quand même, d'un grand succès lors de sa publication en France[13]. Son entière production romanesque est classée sous cette même marque, de la marginalité et l'ouvrage *Istoria literaturii românești* de Iorga en fait la preuve, elle n'étant mentionnée que dans une note de sousol dans la cinquième partie, *Alte scrieri*, du chapitre „Scrisul românesc în Bucovina"[14].

Nous pouvons supposer que ces mêmes raisons auraient pu constituer le fondement qui ait empêché le brillant et habile Maiorescu de ne jamais mentionner les créations littéraires dunkiennes. Sa correspondance n'en témoigne pas, mais révèle une animosité, difficilement explicable à première vue. Les deux personnages ont été à Paris pour leurs études dans la même période (en 1859 il quitta Belin pour Paris, la même année que Dunka arriva en France pour qu'ils rentrent à peu près dans la même période, Maiorescu en 1862, lors de son mariage, le 26 août, et Dunka presque dans le même intervalle, étant donné qu'elle venait juste de passer son examen d'institutrice à l'hôtel de ville[15] et en novembre, elle était dans la capitale roumaine et entretenait déjà une fébrile correspondance avec M. Charles Amyot sur le soutien de la Société de l'Instruction Elémentaire dont il était le secrétaire, pour la publication de sa mémoire *Les filles du peuple*). Malgré le fait qu'il n'y ait pas de preuve qui nous en édifie sur le rapport entre Constance de Dunka et Titu Maiorescu, des documents tiers qui la mentionnent nous indiquent la dynamique des deux jeunes compatriotes qui se trouvaient au début de la sixième décade du XIXe siècle dans la capitale française.

---

[11] Nicolae Florescu, *Istoriografia literaturii române vechi: Evoluția metodelor de cercetare*, éd. Jurnalul Literar, 1996, p. 118.

[12] „Opera lui n-a reprezentat din punct de vedere literar și artistic, o valoare deosebită, dar, din punct de vedere național, și-a avut rolul ei bine precizat", in Maria Berényi, *Aspecte național culturale din istoricul românilor din Ungaria (1785–1918)*, Budapeste, éd. Tankönyvkiadó, 1990, p. 149.

[13] Cet aspect fait l'objet d'une autre étude *in extenso* que nous sommes en train de rédiger.

[14] „Încercări de roman face și d-na Constanța Dunca, *Iezuiții României. O familie din București, Fiica Adoptată, Două cunune*", în Nicolae Iorga (1901) *Istoria literaturii românești*, v. III, Bucarest, éd. Minerva, 1983, p. 355.

[15] Elie Berthét, « Constance de Dunka », *op. cit.*, p. 7.

La première occurrence en la concernant dans la correspondance de Maiorescu date depuis la fin de 1859 (le 17 décembre) lorsqu'il venait d'y arriver et fait ressortir l'imminence d'une *réputation compromise*, d'une *image publique* déjà *altérée* le plus probablement par les mauvaises langues du cercle social roumain qui se trouvait dans la capitale française de sorte que même avant de la rencontrer lui-même, il informa sa sœur, Emilia, sur les dernières nouvelles scandaleuses : « [Mademoiselle de] Dunka est ici avec sa mère ; selon ce qu'on m'avait dit, elle est arrivée presqu'une lorette et en gagne son existence »[16]. Nous trouvons nécessaire d'ajouter que la marque de politesse, le nom « mademoiselle » fut ajoutée par les éditeurs du journal de Maiorescu afin de faire une distinction claire entre les deux Dunka, mais cet aspect pourrait traduir à la fois une attitude hostile. Observons que le jeune ne se lança pas dans une incrimination pour de bon, mais précisa juste les informations que lui eurent parvenues. L'adverbe de manière « presque » marque une atténuation et démontre que Maiorescu, bien que gêné, ne manqua pas à son esprit judicieux. Au fond, raconter à sa confidente ses impressions ou encore plus, l'informer au sujet de quelqu'un que les deux connaissaient, s'agissant d'autant plus d'une personne de leur âge, ne représente pas forcément un moyen de faire un jugement de valeur ou de stigmatiser Dunka.

Après un mois, le 24 janvier 1860, il y revint pour lui raconter les derniers événements importants de sa vie, de même concernant leurs compatriotes (de sorte qu'il les a/ait vues pendant ce temps). Ne pouvant plus supporter les rudes conditions d'hébergement, il quitta l'hivernal Paris pour Berlin où, après quelques péripéties, fiança sa pupille, Clara Kremniz. Sans qu'il n'hésite à lui partager les risques que ce voyage comportait pour ses études et guidé par la forte confiance et l'amour qu'il nourrissait pour sa sœur, il lui avoua qu'à Paris, personne n'avait été informé de son départ à l'exception de Rosetti et Mme Arcesco[17]. Il la prévint d'avoir annexé à cette lettre, celle de Constance de Dunka et la conseilla de ne plus entretenir cette relation épistolaire car l'amitié avec cette jeune femme ne lui rendait pas honneur. Il motiva cette impression par le choix des termes scandaleux pour l'époque, mais pardonnables dans la proche relation avec sa sœur. Apparemment les deux Dunka menaient leur vie dans un groupe de femmes de mauvaise réputation. Il y insista et demanda Emilia de garder le secret de son voyage et de ne pas répondre à Constance via son adresse, à Berlin, mais directement à Paris : « Je regrette devoir t'envoyer une lettre de Constance (emportée de Paris). *Une bande de femmes légères* qui vivent du jour au lendemain. La jeune veut se dédier au Théâtre (l'Opéra) tandis que la mère lui cherche, des gentilshommes en vue de la marier. L'ignominie de la vielle fut telle qu'elle voulut

[16] Lettre initiale fut écrite en allemand. La traduction française m'appartient. Je mentionne que la variante roumaine, réalisée par les éditeurs, Georgeta Rădulescu-Dulgheru et Domnica Filimon, m'a servie de repère : [Domnișoara] Dunca este aici cu mama ei ; după cum mi s-a spus, a ajuns aproape o femeie de stradă și trăiește dintr-asta. « Die Dunca ist hier mit ihrer Mama ; wie man mir sagte, ist die eine halböffent[iche] Dirne geworden und ernährt sich dadurch ». Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar: Martie 1859 – 17 iulie 1860*, Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Domnica Filimon, Minerva, 1978, p. 146.

[17] *Ibidem*, p. 166.

coupler (pardonne-moi l'expression, mais c'est la seule qui aille à merveille avec) Rosetti par mon intervention puisqu'il est le beau-frère de Cuza »[18].

Une morale douteuse, un entourage pas très bien choisi, des femmes, criblées de dettes qui vivent du jour au lendemain, une jeune fille qui aspire à se dédier à l'opéra, un domaine pas trop accessible si on prend en compte les termes de Maiorescu, « se dédier au théâtre (opéra) » – domaine beaucoup plus élitiste – tandis que la mère cherche infatigablement à lui trouver un bon compagnon de vie, pour un mariage de convenance prioritairement, s'orientant vers un haut personnage, beau-frère du prince régnant Cuza, l'ami intime de l'auteur de cette lettre.

Premièrement, il serait important de porter un jugement sur le moyen de transmettre ces idées : Maiorescu se montre répugné par la vie de ces deux femmes, beaucoup plus consterné, il est vrai, par l'attitude de la mère, Sofia Dunka qui, d'ailleurs, ne fait rien de singulier pour une bonne mère de famille au mitan du XIXe siècle : trouver un époux à sa fille. S'agirait-il du crédo d'un jeune homme, animé par les plus nobles et pures pensées dans le choix sentimental ou d'une manière machiste de se rapporter aux femmes ?[19]

Secondairement, la question qui se pose concerne le statut de cette famille, Dunka et le voyage de ces deux femmes seules en Occident et nous conduit vers une interrogation sur la dynamique de leur famille : pourquoi vivre à l'étranger à la limite si le mari, respectivement le père était un réputé juriste moldave et que la famille eût des origines nobles, ses ancêtres ayant été anoblis par le roi hongrois Sigismund dès le XIVe siècle ?[20] Comment pouvait une mère de famille partir accompagner sa fille aux études pour sept ans[21] sans avoir rempli son rôle d'épouse ? ou tout simplement

---

[18] Lettre initiale fut écrite en allemand. La traduction française m'appartient: « Regret că trebuie să-ți trimit alăturat o scrisoare a Constanței (adusă de la Paris). Adunătură de femei ușuratice care trăiesc numai pe datorie**.** Tânăra vrea să se dedice teatrului (operei), bătrâna îi caută între timp, într-un chip evident, inși convenabili în vederea căsătoriei. Josnicia bătrânei a ajuns la culme când a vrut să-l cupleze (pardon de expresie, e singura care se potrivește), prin mine, pe Rosetti, pentru că e cumnatul lui Cuza ».

« Leider muß ich Dir Beiliegend einen Brief der Constance noch aus Paris hersenden. Leichtsinniges Schuldenmacherinnenpack. Die Junge will aufs Theater (Oper), die Alte sucht ihr inzwischen in handgreiflicher Weise passende Heiratssubjekte. Bis zur Klassizität hatte sich die Gemeinheit erhoben, mit welcher die Alte durch micht den Rosette verkuppeln wollte (Pardon für den Ausdruck, er ist der einzig passende), weil er Schwager des Cuza ist (...) Selbverständlich ist meine Ansicht, daß Du der Const[ance], Berlin, Kurstraße 11, 1 Treppe nicht angekommen », *ibidem*, p. 394.

[19] N'oublions pas la controverse autour de la conférence tenue à l'Athénée roumain en 1882 où il parlait des dimensions réduites du corps féminin en comparaison avec celui masculin en soulignant que la supériorité de l'homme n'était pas seulement physique, mais intellectuelle aussi.

[20] Suite aux héroïques batailles avec les polonais, Ioan-Vodă et ses frères ont été anoblis par le roi de l'Hongrie, Sigismund, au XIVe siècle, avec de grands privilèges et les domaines de Maramurech, tous habités par des roumains: Șăieu, Rosalia, Strâmbură, Botiza, Petrova, Leurda, Poenii de Munte și Cuhea [„Ioan-Vodă, frații și fiii săi, au fost dotați de regele Ungariei, Sigismund, în secolul al XIV-lea, cu mari privilegii și domeniile din Maramureș, toate locuite de români: Șăieu, Rosalia, Strâmbură, Botiza, Petrova, Leurda, Poenii de Munte și Cuhea, pentru eroicele izbânzi în luptele cu polonii"], în Constanța de Dunca-Șchiau pour *Românul*, IIe année, nr. 255, Arad, 18 novembre / 1 décembre 1912, p. 8.

[21] Selon la confession que Dunka elle-même aurait faite dans un de ses deniers entrevus, à Silvia Negruțiu Popp pour la publication *Unirea*, XXVIII, nr. 61, Blaj en octobre 1818.

c'était le désir d'un père de famille, aux vues progressistes, de voir tous ses enfants (garçons et filles) instruits de la même façon et de s'inscrire dans l'un des usage de la haute société. Ces détails ne sauront pas trouver une réponse car il n'y a pas de document qui les confirme, mais il n'est pas mois inimaginable de lancer la supposition d'une pratique qui aurait dû être bien inscrite dans la société de l'époque puisque la série des délicieuses comédies de mœurs de Vasile Alecsandri en font la preuve[22].

Ce qui a assuré un succès fulminant à ces œuvres est sans doute, la transition d'une société sans caractère, superficielle, avide de changement, qui adopte les coutumes étrangères, courant le risque de se dépayser, de s'éloigner de l'authentique. Le personnage central, Coana Kirita, est une bonne administratrice du foyer, mère dévouée jusqu'au pathétisme pour son fils unique, Guluta qu'on gâte à tel point qu'on lui fait venir des professeurs étrangers ou on arrive même à lui arranger un mariage. Alecsandri ridiculise tous ces aspects et condamne en fin de compte*, les formes sans fond*. Le mariage d'intérêt est sévèrement jugé par cette nouvelle génération. Maiorescu insiste vers la fin de sa lettre sur la mauvaise impression que Madame de Dunka lui a faite en essayant d'atteindre son dessein par les petites flatteries auxquelles il était censé répondre, en convainquant son ami, Théodor épouser Constance.

Qu'elle eût eu ou pas vocation de marieuse, Sofia Dunka produisit un tel effet sur le jeune Maiorescu de manière que ce dernier lui écrivît d'un ton familier et courtois même, bien avant de contacter sa sœur. Contrairement à l'aversion qu'il lui éprouvait, la façon dont il considéra organiser sa correspondance à ce moment-là, juste après l'arrivée à Berlin, nous renseigne à l'égard de ses priorités sociales. La première lettre fut pour son confident, Théodor Rosetti, le 6 janvier 1860 et la deuxième, rédigée le lendemain, le 7 janvier 1860 fut celle adressée à Madame de Dunka[23]: « Madame de Dunka, à Paris, rue Joubert 12 (Berlin 7 ianuarie 1860) Madame, l'impression d'une brochure me força de venir à Berlin. La situation fut urgente et donc je ne pus pas accomplir la cérémonie de politesse et vous dire adio. Je vous remercie pour m'avoir envoyé la confiture. Veuillez recevoir mes meilleurs vœux pour les fêtes. Titu Maiorescu »[24].

La lettre suivante, datée le 17 janvier 1860, est adressée à Madame Arcesco, grande amie du jeune Maiorescu et de Theodor Rosetti. Glacial, mais courtois, il prétexta naïvement que les forces ne lui revinrent qu'après quelque temps de repos – trois semaines (sic!) – qu'il avait pris pour arriver la ville à Berlin (« Chère Madame, Voilà ces trois semaines que je suis à Berlin et ce n'est que maintenant que je me sens capable à écrire à quelqu'un » [„Stimată doamnă, Iată aproape 3 săptămâne de când sunt la Berlin și tocmai acum mă simt capabil de a scrie

[22] Voir *Chirița în Iași sau două fete ș-o neneacă* (1850), *Chirița în provincie* (1855), *Chirița în voiagiu* (1865), *Chirița în balon* (1875).

[23] Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar: Martie 1859 – 17 iulie 1860*, Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Domnica Filimon, Minerva, 1978, p. 161–162.

[24] La traduction m'appartient. La lettre fut rédigée en roumain : « Doamna mea, Imprimarea unei broșure mă forțează a veni la Berlin. Cazul fu urginte și astfel nu putui împlini ceremonia de a-mi lua adio de la d-voastră. Pentru trămiterea dulceței vă mulțumesc. Preimiți totodată gratulările mele de sărbători. Titu Maiorescu ».

cuiva"])[25] et immédiatement après, pour camoufler le délai de sa lettre, il se mit à lui faire des confidences, comme l'habitude de leurs relations d'amitié lui dicta, en racontant dans un transport de joie, les délices de l'amour et le confort qu'il venait de trouver dans la maison Kremnitz.[26] Curieux choix du jeune Live-Tite, de mentir deux des personnes le plus proches, Madame Arcesco et sa propre sœur (dont la relation épistolaire a toujours passionné le public par l'expression vive d'un amour presqu'incestueux), l'une qu'il a eu du mal à regagner ses forces après la voyage et l'autre que personne à Paris ne connaissait son absence à l'exception des deux confidents. Il est vrai que dans sa lettre pour Sofia Dunka, il demande des excuses de ne pas avoir réussi à lui rendre visite pour dire au revoir et il l'informe sur le motif de son départ intempestif (la publication d'une brochure, donc un voyage professionnel) comme s'il voulait maintenir au retour les mêmes rapports de convivialité, d'ouverture dialogique. Il la considérait donc suffisamment proche pour lui dire de ses nouvelles, mais il lui cachait ses fiançailles (sic!). Et encore plus curieuse est son attitude : rendre à Constance la faveur de transmettre une lettre à sa sœur, en dépit de la forte impression que la vie parisienne de cette femme lui avait faite confirme qu'ils se sont vus pendant les jours de fêtes (si la lettre destinée à Emilia date de 17 décembre et qu'il partît la veille du réveillon). Alors la question qui s'impose est pourquoi avait-il employé des termes dépréciatifs à l'adresse de deux Dunka si ses actes, au moins, montrent le contraire ?

Une première hypothèse repose sur l'information donnée par Maiorescu lui-même, en se référant à Constance, tout en essayant de persuader Emilia de ne lui plus répondre. La séquence « une bande de femmes légères » renvoie à un groupe de femmes, autre que la diaspora roumaine, dont les deux Dunka faisaient partie. Dans cette seconde lettre il y a une nuance d'adoucissement, le terme brut de « lorette » est remplacé par une allusion à l'appartenance à un groupe social douteux de point de vue moral. La question devient encore plus difficile à éclairer lorsqu'on s'interroge sur la résidence de ces deux femmes à Paris. Au moins de ce que les coordonnées de la lettre maiorescienne nous indiquent, à la fin de 1859 et les premiers mois de l'année suivante, ci-incluses, les dames était logées dans un appartement de la rue Joubert, numéro 12. Ce qui suscite l'intérêt encore est l'essai de trouver des informations sur l'endroit en question dans la période indiquée. Par exemple, dans l'ouvrage *Capitale de l'amour : filles et lieux de plaisir à Paris au XIXe siècle*, l'historienne Lola Gonzalez-Quijano présente le rapport de la société française et la prostitution pendant le Second Empire, des histoires passionnantes d'espionnage à l'égard de quelques demi-mondaines, des actrices qui conquirent la scène après avoir joué le rôle sur le boulevard[27], enfin elle y réfléchit et complète le tableau par de précieuses informations sur « la diversité des pratiques de l'époque et les nombreuses

[25] Lettre rédigée en roumain.
[26] Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar: Martie 1859*, *op. cit.*, p. 162.
[27] Elle y mentionne que le personnage Nana du roman éponyme de Zola ne serait pas tout à fait fictif.

hiérarchies internes »[28] et leur distribution sur Paris. De loin, le plus intéressant est de voir que la rue Joubert se trouve sur cette liste, le plus célèbre établissement étant la maison La Farcy, 4 rue Joubert[29]. Comme l'emplacement de la rue est entre Saint Lazare et l'Opéra Garnier, il est vrai que ce gain en popularité aurait pu être généré par un léger déplacement du quartier de Saint Lazare, reconnu un siècle auparavant pour le commerce de la chair[30]. Apparemment les petites rues qui menaient aux boulevards ont été « valorisées » en ce sens-là, suivant à leur tour la même hiérarchie de celles qui se donnaient d'une façon ou de l'autre. Il y en avait toutes sortes dont la demi-mondaine est la plus libre et la moins soumise aux brutes et pénibles pratiques, par son intelligence, ses qualités de socialisation, sa culture, ses habitudes, par sa respectabilité, une bonne partie de ces femmes-là étant de bonne famille, ayant perdu soit leurs titres, soit leurs fortunes à cause des circonstances malheureuses[31].

En dépit de ces éléments, nous n'irons pas si loin à postuler que celle était la façon de vivre de deux femmes à Paris ; nous insistons, en fait, sur une reconstruction du contexte dans lequel les Dunka ont passé leur séjour à Paris, en partant des informations extraites de la correspondance maiorescienne et des ouvrages qu'on articule autour d'une présentation historique du panorama social français de l'époque. Dans cette première période lorsque les deux personnages étaient encore très jeunes, en plein procès de formation, l'attitude de Maiorescu envers Dunka est difficile à juger, semblant changer d'humeur d'une lettre à l'autre, ne sachant plus où se mettre dans le rapport avec la mère ou/ et la fille. Au retour en Roumanie, la situation paraît plus pondérée, sous une allure courtoise. Le seul document en en ce sens-là date du 17 août 1863 :

« Mademoiselle,

Si j'ai bien compris, vous ne m'avez pas dit hier ce que vous aviez à me dire. Je crois du moins que ce n'était pas la politique qui avait dû être l'objet de notre conversation. Si je ne me trompe pas dans ce sentiment, je viens de vous prier, pour vous épargner une nouvelle initiative, qui coute toujours aux femmes, de disposer de quelques heures de mon temps de la manière que vous croirez la plus convenable.

Ma femme est pour le moment indisposée, de sorte qu'elle ne pourra venir vous voir que dans quelques jours d'ici.

Veuillez agréer, m-selle, l'assurance de ma considération distinguée.

Maiorescu »[32].

---

[28] Lola Gonzalez-Quijano, « Lola Gonzalez-Quijano, *Les petites femmes du quartier latin. Prostitution et sexualité (1850–1900)* », *Genre & Histoire, no.* 2/Printemps 2008, via http://journals.openedition.org/-genrehistoire/263.

[29] Lola Gonzalez-Quijano, *Capitale de l'amour : filles et lieux de plaisir à Paris au XIXe siècle*, éd. Vendémiaire, 2015, p. 47.

[30] « Se donner rendez-vous à Saint Lazare » avait une autre connotation au XVIIIe siècle.

[31] Lola Gonzalez-Quijano, *Capitale de l'amour : filles… op. cit*., p. 15–30.

[32] Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, *op. cit.*, p. 374.

Ils faisaient partie de la même génération et ayant eu des trajets de vie similaires, ils partageaient (au moins théoriquement) les mêmes idéaux. Qu'ils fréquentassent ou pas le même cercle social, la séquence « une nouvelle initiative » traduit les conditions de cet épisode : ce fut certainement Constance celle qui l'avait abordé. Cette lettre met en évidence une prise d'attitude de l'homme qui, lors du tête-à-tête de la veille, avait interprété les hésitations de la femme comme des questions plus sensibles. Il lui montra très aimablement sa disponibilité, ayant tiré son prétexte dans le manque d'initiative générique des femmes. Un geste et une façon particulière d'approche si nous gardons en vue le capital social et les accomplissements dont elle jouissait déjà, surtout qu'elle connaissait (par l'intermède d'Emilia, et peut-être fréquentait) évidemment son épouse, Clara Kremnitz (« Ma femme est pour le moment indisposée, de sorte qu'elle ne pourra venir vous voir que dans quelques jours d'ici »). Ce qui nous a permis de porter quand-même une réflexion sur cette hypothèse est la galanterie recherchée de tout cet échange épistolaire notamment un adressé à son confesseur document (une lettre rédigée en roumain 1/13 septembre 1863). Quelques jours auparavant, il avouait à Rosetti son impasse, un sentiment de tristesse, de solitude qui l'avait accablé[33]. Il aurait pu rechercher juste un peu de confort dans les douces paroles d'une femme ou tout simplement, en gentilhomme, il répondit à l'attitude de Constance.

Plus tard dans une lettre écrite le 22 août 1864, nous remarquons une réponse ferme de Maiorescu à une demande de Madame de Dunka (cette fois-ci) qui, malgré le fait qu'elle avait sa fille à Bucarest, occupant un poste de professeur à l'Ecole Centrale et inspectrice des écoles de filles de la capitale roumaine, ayant donc une position et un capital social importants, elle n'hésita pas à lui demander le soutien à faire accepter son fils cadet à l'Ecole pour les garçons, à Iassy que – bien évidemment – le nouveau marié a respectueusement refusé : « Madame, je m'empresse de vous répondre que je ne me trouve pas dans la situation de recevoir votre fils chez moi. Le pensionnat de Trierarchi forme uniquement des instituteurs pour les écoles des villages ou s'occupe des enfants de jeune âge. Et moi, personnellement, je ne peux pas prendre la tâche d'élever un enfant car je me suis récemment marié et ma conscience d'homme et mon jugement m'empêchent de troubler la jeune femme avec des difficultés prématurées » [Doamna mea, mă grăbesc a vă răspunde că nu sunt în stare a primi pe fiul d-voastră la mine. Internatul de la Trierarchi prepară numai învățători de sate, sau are copii mici. Iar eu ca om privat nu mă pot însărcina cu creșterea unui al copil fiindcă sunt de curând însurat și nu-mi permite

[33] Sa femme venait de donner naissance cette même année-là à leur fille, Livia (âgée de 6 mois) : « Ma femme reçoit et donne un coup de main à surmonter les difficultés, mais elle ne me stimule point. Ma sœur n'existe plus pour moi. Mais toi? Combien ai-je souffert, tu ne te l'imagine pas (…) Avant je dépendais de vous tous. Sans femme, sans ami, sans sœur, je n'étais rien, tandis qu'avec eux, j'étais tout. A partir de maintenant vous ne m'êtes suffisants, vous ne pouvez plus me comprendre entièrement » [Soția mea primește și dă ajutor să mergi mai departe, dar nu stimulează. Sora mea nu mai există pentru mine. Iar tu ? Câtă suferință m-a costat, mai profundă decât îți imaginezi (…) Mai înainte depindeam de voi toți. Fără soție, fără prieten, fără soră, nu eram nimic, cu ei totul. Dar acum nu-mi mai sunteți de ajuns, nu mă cuprindeți complet, forma este acum spartă, într-un anume domeniu v-am depășit…], *ibidem*, p. 117.

conștiința de bărbat și de om cu minte să aduc tinerei mele neveste dificultăți premature în viața ei (etc.)][34]. Cette attitude trahit une certaine familiarité entre les deux personnages et connaissant les charmes du séducteur Maiorescu, il ne serait pas étonnant de lui avoir montré avant au moins (pendant le séjour à Paris où on a vu qu'ils étaient en bonnes relations) beaucoup plus de sensibilité, comme il l'aurait fait d'ailleurs pour toute femme de haute situation qu'il connaissait bien depuis quelques années.

Ce « va-et-vient » rend la dynamique relationnelle entre les Dunka et Maiorescu encore plus difficile à cerner. Nous avons mentionné qu'en dépit des réussites de Constance de Dunka et de l'appréciation que les périodiques français lui avaient montrée qui lui permit ultérieurement d'accéder à une visibilité encore plus importante, il garda son intransigeance. Par exemple, au moment de promulgation de la loi pour l'instruction publique le 11 mars 1864, Maiorescu avait déjà envoyé une série de lettres à C. A. Rosetti en lui sollicitant de la publier dans le journal *Românul* [Le Roumain]. Il y insista et le 18/29 mars 1864, il lui demanda par un télégramme la confirmation, se montrant irrité par le retard : « Vous allez publier les articles contre le projet d'instruction publique ou vouz les trouvez superflus maintenant? » [Publicați articulii contra proiectului de instrucțiune publică sau sunt acum superflui ?].[35] Une bonne partie de ce projet fut inspiré par le mémoire que Dunka avait envoyé au prince régnant Alexandru Ioan Cuza, une année auparavant, quand elle a reçu une distinction de mérite. A son tour, l'auteure avait pris certaines idées de la reforme française de Guizot, de 1833 auxquelles elle a ajouté les préceptes promus par son mentor, Mademoiselle de Souvan, maîtresse en Morale et Pédagogie, inspectrice des écoles de filles à Paris, ce que Dunka elle-même allait faire à partir de 1864[36].

Il faut nécessairement ajouter que « Les filles du peuple » avait été sérieusement discuté dans les rassemblées de la Société de l'Instruction Primaire à Paris, où elle avait essayé de trouver le soutien pour une éventuelle publication, mais qui ne s'est jamais concrétisée. Elle aurait voulu que le mémoire apparût sous l'égide de la société afin de pouvoir exercer une influence plus grande au retour en Roumanie. C'était un moyen de légitimer son projet dont la publication en roumain (traduit en roumain par Catone Censoriul) s'est faite en 1863 à Peste, « avec les lettres de Vasiliu Cosma »[37] et simultanément dans le journal dirigé par Dunka elle-même, *Amicul Familiei*. Alors, il n'est pas difficile d'imaginer les raisons qui provoquèrent Maiorescu à critiquer (ou tout simplement) à faire des observations à l'égard de ce projet. D'autant plus, puisque dans l'issue de 21 mars/2 avril du journal *Românul*, C. A. Rosetti écrivait dans un article sur les nombreuses interventions de Maiorescu, qu'il n'a pas inclues à cause

[34] La lettre fut rédigée en roumain. La traduction en français m'appartient.

[35] Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, *op. cit.*, p. 213.

[36] Il y a un riche dossier aux Archives Nationales Roumaines concernant son activité d'inspectrice (DANIC, fond MCIP, dossier 75/1865, f. 1–15, f.15–31, f. 35).

[37] Informations disponibles au fichier de la Bibliothèque Nationale Roumaine sous la cote II 93 418.

d'une désynchronisation, en l'assurant à la fois qu'il s'était chargé personnellement de combattre ce que les deux avaient établi comme « le vice le plus grand ».

A vrai dire, il n'y a pas de mention concernant les points pris de la réforme dunkienne, mais le contenu des lettres maioresciennes à la rédaction de *Românul* demeure inconnu. Rosetti mit en relief le fait qu'il y eut une différence d'opinion : « M.T.L. Maiorescu de Iassy nous a fait l'honneur de nous adresser une série de quelques articles sur le projet pour l'organisation de l'instruction publique. Mais lorsqu'on a reçu les articles de M. Maiorescu, le projet était conclu par les comités de la Rassemblée (…) M. Maiorescu peut se consoler car *le vice le plus grand* selon nous, la formation du Conseil Supérieur n'a pas été faite par les professeurs, idée contre laquelle C.A. Rosetti a objecté de toutes ses forces [D.T.L. Maiorescu din Iași ne a făcutu onóre a ne adresa o seriă de câte-va article asupra proiectului pentru organisarea instrucțiunii publice. Căndŭ amŭ primitŭ inse articlele d. Maiorescu, prioectulu era terminatŭ de secțiunele Adunării (…) d. Maiorescu pote înse consola, pentru că *viţiulŭ celŭ mai mare* dupe noi, numirea consiliului superiore de guvernm erú nu ales de profesori combătut din tote puterile de C. A. Rosetti][38]. Qu'il agît ou pas d'une critique virulente des points inspirés par le projet de Dunka ou pas, le rapport entre le deux a toujours été, comme nous l'avons montré, sous le signe de l'*ambiguïté*. Ce n'est pas notre intention d'insinuer l'hypocrisie de ces personnages, ou encore moins de plaidoyer à la faveur d'un et contre l'autre.

La conclusion qui s'impose est que le *masque social* a fonctionné dans ce cas *en effet levier pour la rééquilibration d'une relation sociale cordiale*. Evidemment que la façon dont le misogyne Maiorescu a choisi de se positionner au regard d'une femme dont les préoccupations sortaient déjà du dôme domestique, fut initialement dirigée par la volonté de la montrer sous son vrai jour aux yeux de sa sœur, Emilia, ancienne amie de Constance, d'ailleurs. Ultérieurement, après la rencontre qu'on a mise en lumière, il devint mois hostile avec Constance, mais éprouva un grand dédain (au mois déclaratif, comme nous avons vu) pour la mère. Cette *atténuation* n'est qu'*apparente,* ses actes (le fait d'avoir choisi de dire à Sofia la vérité sur son délai temporaire à Belin de même que la familiarité qui a conduite par la suite, cette dernière de lui demander le soutien pour s'occuper de son fils cadet). En plus, ne pas avoir discuté sur les réussites littéraires dunkiennes (enregistrées en France quand les deux s'y trouvaient et fréquentaient les mêmes cercles) dans ses écrits critiques – tout au moins pour l'attacher aux écrivains marginaux – et possiblement avoir pris des mesures pour combattre le projet de loi de l'instruction publique ne désavoue ni son style capricieux et volage avec les femmes en général, ni son esprit critique et aurait pu passer pour signes de bienséance. De l'autre côté, être femme dans un monde des hommes à la moitié du XIXe siècle supposait, courir le risque de se voir stigmatisée, de compromettre son image publique : « L'Humanité souleva sa robe et me montra […] sa monstrueuse nudité ».

[38] C.A. Rosetti, în *Românul*, 21 mars/2 avril, 1864.

BIBLIOGRAPHIE

Berényi, Maria, *Aspecte național culturale din istoricul românilor din Ungaria (1785–1918)*, Budapeste, éd. Tankönyvkiadó, 1990.

Bota, Ioan M., „Familia Dunca în fața istoriei", în vol. IV, *Maramureş – vatră de istorie milenară*, éd. Societatea Culturală ProMaramureş „Dragoş Vodă", 2004.

Dodu, Alexandra, « Jane Dieulafoy, transgression du quadrillage social », in Identités dissimulées. Le voyage anonyme dans les sociétés anciennes et modernes, éd. dir. Albrecht Burkardt, PULIM, Limoges, en cours de publication.

Florescu, Nicolae, *Istoriografia literaturii române vechi: Evoluția metodelor de cercetare*, éd. Jurnalul literar, 1996.

Gonzalez-Quijano, Lola, *Capitale de l'amour : filles et lieux de plaisir à Paris au XIXe siècle*, éd. Vendémiaire, 2015.

Iorga, Nicolae (1901), *Istoria literaturii românești*, v. III, Bucarest, éd. Minerva, 1983.

Maiorescu, Titu, *Critice* (1874), éd. Eminescu, 1978.

*** *Jurnal și epistolar: martie 1859 – 17 iulie 1860*, vol. II, Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Domnica Filimon, Bucarest, éd. Minerva, 1978.

*** *Jurnal și epistolar: 22 iulie 1862 – 30 iunie/12 iulie 1864*, vol. IV, Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Domnica Filimon, Bucarest, éd. Minerva, 1983.

Martin, Philipe, *La correspondance: Le mythe de l'individu dévoilé ?*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2015.

Țarălungă, Ecaterina, *Istoria literaturii române de la origini la 1900*, Ed. de l'Académie Roumaine, Bucarest, 1979.

Périodiques

C.A. Rosetti, în *Românul*, 21 mars/2 avril, 1864.

Constanța de Dunca-Șchiau pour *Românul*, IIe année, nr. 255, Arad, 18 novembre / 1 décembre 1912.

Elie Berthet, « Constance de Dunka », in *Panthéon Parisien. Album de célébrités contemporaines*, 1859–1862.

Documents d'archive

Archives de la famille Mureșianu, lettre 2206.

RÉSUMÉ

Première écrivaine roumaine d'expression française, traductrice, journaliste, pédagogue, musicienne, militante pour l'émancipation féminine, Constanța Dunka Șchiau (Constance de Dunka) est une personnalité du XIXe siècle qui s'est fit remarquer dans l'espace publique roumain et français. Ayant la possibilité de s'instruire aux pays de l'Occident, en Allemagne et surtout en France, elle observa les méthodes les plus modernes dans l'éducation et prenant l'exemple de sa maîtresse de Morale et Pédagogie, la réputée Mlle de Sauvan, elle rédigea un mémoire au prince régnant Alexandru Ioan Cuza au but de reformer l'instruction publique roumaine. Elle fut nommée par la suite inspectrice des écoles bucarestoises de filles. Cette vaste activité lui coûta, quand-même très cher, ayant été souvent le victime des accusations variées, de vraies émulations de jalousie de la part des collègues institutrices, directrices, ou bien des méchancetés phallocratiques des quelques figures importantes de l'époque, comme ce fut le charmant Titu Maiorescu ne la voyait pas de bon œil. Demeurée sous la voile de l'oubli historique, la trajectoire de Constance de Dunka révèle une multitude de facettes sous le rapport la production de l'image de soi et le contrôle de cette image dans la sphère publique.

Mots clé: Constanța Dunka Șchiau, Titu Maiorescu, instruction publique, émancipation des femmes, Alexandru Ioan Cuza.

EMINESCOLOGIE

Nicolae Mecu*

Dacă despre oricare dintre marii scriitori români există câte o bibliotecă a „vorbirii despre", termenul compus cu radicalul grec nu funcționează decât în legătură cu Mihai Eminescu (bunăoară tentativa lui Valentin Silvestru – *Elemente de caragialeologie*, 1979 – de a-l introduce și în legătură cu Caragiale a rămas fără ecou). Necontroversat nu a rămas nici conceptul de eminescologie. Încă de la începutul anilor '30 G. Călinescu i-a denunțat caracterul închis și intolerant de sectă („prohibiția pentru alții a oricărei apropieri de Eminescu"), iar lui Șerban Cioculescu aceleași manifestări sectare ale „eminescologilor" îi ofereau un „spectacol degradant". Termenul s-a impus totuși ca o categorie pozitivă, semnificând tot ce s-a scris despre Eminescu de-a lungul timpului.

Exegeza fiind determinată strâns de accesul la operă, logic este să începem cu **trecerea în revistă a edițiilor**. Cea dintâi, cu titlul *Poezii de Mihail Eminescu*, a fost publicată de T. Maiorescu în decembrie 1883 (pe copertă 1884) la București, în Editura Librăriei Socec. Până în 1913, a cunoscut 11 reeditări, cu un sumar lărgit treptat de la 61 de poeme la 73. Ediția cuprindea, în ordinea stabilită de critic, 38 din cele 40 de poeme apărute în *Convorbiri literare*, apoi 6 din *Familia* pe 1883 și 17 inedite. În notița introductivă, criticul Junimii menționa că textele „nu sunt […] revăzute de Eminescu și sunt prin urmare lipsite de îndreptările ce avea de gând să le facă, cel puțin în cele vechi…". În 1983 ediția a fost reprodusă anastatic de Muzeul Național al Literaturii Române, în finalul volumului, Petru Creția adăugând „toate corecțiunile, ale altora și ale noastre, care întrunesc consensul editorilor". Contextul biografic și cultural al acestei prime ediții, statutul autorului și intervențiile editorului vor deveni teme recurente ale eminescologiei. Dintre edițiile de până la I. Scurtu, cea a lui V. G. Morțun din 1890 include pentru prima dată și poeziile de început din *Familia*, cea din 1893 întocmită de A. D. Xenopol dispune cronologic antumele, iar culegerea din 1891 a lui Gr. Păucescu e cea dintâi cuprinzând și publicistică (articolele din *Timpul*, anii 1880–1881).

Data de *25 ianuarie 1902* marchează un eveniment cu consecințe epocale în orientarea exegezei, căci în această zi T. Maiorescu predă Academiei Române „lada" cu manuscrisele poetului. Destinul acestora nu a fost simplu. Printre cei dintâi care le consemnează ieșirea la lumină se numără Ilarie Chendi și Nerva Hodoș, însă cel care îi subliniază rezonant semnificația va fi tânărul Iorga. Manuscrisele poetului

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

RITL, nr. 1–4, p. 103–138, București, 2017

i-au produs revelația care a nutrit pledoaria sa de o viață pentru ediția integrală, N. Iorga fiind convins că „orice rând din Eminescu merită să fie tipărit”. Nu altfel vor gândi G. Călinescu („nu e nimic de făcut decât [ca manuscrisele] să fie reproduse în întregime”) și Perpessicius. Ritmul lent al monumentalei ediții, alcătuite de cel de-al doilea, alertează spiritele conștiente de valoarea manuscriselor – obiecte fatal supuse, din cauza suportului lor, degradării și distrugerii. Spre finalul anilor ’60, C. Noica se angajează într-o campanie de unul singur în vederea facsimilării „caietelor”, acest „haos germinativ” definitoriu pentru „omul deplin al culturii românești” și, totodată, mai apreciază filosoful, un tezaur cu valoare națională de model, îndeosebi pentru tineret. Dacă Noica nu apucă să-și vadă visul împlinit, ideea sa rămâne, și la încheierea ediției academice Petru Creția enunță dezideratul însoțirii acesteia de „o ediție integrală facsimilată”, „punct de plecare unanim accesibil”, „mijloc de verificare a tot ce s-a făcut până acum în materie de editare și de exegeză” și „temei al oricăror noi contribuții”. Visul de un secol devine realitate în 2004, când apare primul tom dintr-un total de 38, câte vor fi până în 2009, cuprinzând întreaga operă manuscrisă. Inițiativa i-a aparținut lui Eugen Simion, președintele de atunci al Academiei Române, care a și coordonat punerea ei în operă. Tehnica folosită de artistul plastic Mircia Dumitrescu, îmbogățită prin inovații personale, a făcut ca pagina facsimilată să devină mult mai lesne de descifrat decât originalul. Volumul din 2009 intitulat *Avatarii ale manuscriselor Eminescu* le va descrie întreaga odisee, de la 25 ianuarie 1902 până în 2010, când Adrian Păunescu cere extatic-ironic „împușcarea” lui Eugen Simion, „acuzat și anchetat” pentru „delictul” de a fi facsimilat legendara „ladă”.

Odată cu accesul la manuscrise, se deschide o fază editorială nouă. Chiar în 1902, Ilarie Chendi separă și editează *Literatura populară*, iar Nerva Hodoș întocmește o primă ediție de *Poezii postume*. Un mare impact asupra exegezei îl are însă volumul – socotit de Perpessicius ca „inegalat” (1964) – *Scrieri literare și politice* publicat de Ion Scurtu în 1905 și cuprinzând „manuscrise inedite și culegeri din ziare și reviste” din anii 1870–1877. De același e și prima editare a romanului *Geniu pustiu* (1904), cum și un volum de proză literară (1908) și un altul de versuri purtând titlul preconizat de poet, *Lumină de lună* 1910). Apreciată pentru valoarea ineditelor – drame și cronici teatrale – a fost și ediția lui A. C. Cuza din 1914, *Opere complecte*, chiar dacă transcrierea textelor lăsa mult de dorit. Până în 1939, folosită și apreciată de mulți a fost culegerea de poezii antume a lui C. Botez (1933), deși secțiunea de variante, organizată statistic, cu toate că lui Ioan Bianu aceasta îi dăduse impresia de „rumeguș”, iar lui Perpessicius pe aceea de „tocat”. Începându-i șantierul în 1933, Perpessicius își începe publicarea ediției sale de *Opere* în 1939, când publică cel dintâi volum. Apărută până la volumul al patrulea la Fundațiile Regale pentru Literatură și Artă, pe hârtie de lux, cu semnătura poetului în filigran etc., și dusă de el până la volumul VI, monumentala ediție cuprinde poezia antumă (textul în vol. I, notele, comentariile și variantele în vol. I–III), postumele originale (vol. IV – textul, vol. V, note, comentarii și variante) și poezia populară

(vol. VI). Conceptul de ediție critică expus de însuși Perpessicius ține loc de orice altă descriere a monumentalei ediții academice: „A prezenta vârstele fiecărei poezii în parte, de la cea mai informă până la cea definitivă, urmărind șirul filiațiilor succesive, și o dată cu aceasta, a înfățișa imensul travaliu de laborator, prezent în nu mai puțin imensele cantități de variante, mi se pare a fi cerința de căpetenie a oricărei «ediții critice», și ediția noastră aceasta s-a străduit tot timpul să realizeze”. După moartea lui Perpessicius, ediția va fi continuată de un grup de cercetători și documentariști de la Muzeul Național al Literaturii, coordonat de Petru Creția, care s-a ocupat în mod special de partea filologică, cea de istorie literară căzând în sarcina lui D. Vatamaniuc. După apariția vol. VII, cuprinzând proza literară, ediția întâmpină serioase probleme de tipărire, mai ales la volumele IX–XIII, de publicistică. Impasul este depășit în bună măsură grație lui Al. Oprea – responsabil administrativ al ediției, ca director al MNLR, și personaj bine situat politic – care adoptă o strategie exegetică de succes, în contextul ideologic: „A nesocoti, dintr-un dispreț principial, această producție majoră a spiritului românesc care este activitatea sa ziaristică înseamnă a trece cu vederea unul din modurile prin care ni se revelă geniul eminescian” (*În căutarea lui Eminescu gazetarul*, 1983). Odată aceste volume apărute, se observă că sumarul lor preia textele nesemnate fără a acorda mare atenție paternității, așa încât utilizarea ediției presupune de multe ori reluarea de către cititor a operațiunii de atribuire; de unde și avertismentul atentului, exactului Al. Piru, cum că „va trebui depusă în viitor o muncă de identificare a articolelor poetului tot atât de mare, dacă nu și mai mare decât e depusă de actualii ei editori”. În 1999, odată cu vol. XVII, monumentala ediție se încheie. În 1964–1965, la Editura pentru Literatură apare în cinci volume o ediție alternativă, conținând-o, într-o formă sever redusă a aparatului critic, pe cea începută în 1939 de Perpessicius. Revăzută de D.Vatamaniuc și cu un studiu introductiv de Eugen Simion, ediția Perpessicius – MNLR va fi reluată, tot cu restrângerea aparatului critic, la Editura Univers Enciclopedic, 1999, în condiții materiale și tehnice superioare, tip «Pléiade». Vatamaniuc înlătură de la poezie compunerea intitulată *Închinare lui Ștefan-Vodă*, aceasta aparținând lui D. Gusti, trimite la dramaturgie poemele cu Andrei Mureșanu și la proza originală basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, din literatura populară reține numai „textele cu caracter ridicat de originalitate”, lasă pe dinafară traducerile, notele de curs și transcrierile, comentariile le restrânge la „problemele importante”, pentru rest trimițând la ediția-mamă. Înainte de a intra în cea inițiată de Perpessicius, proza literară face obiectul unei ediții critice separate, apărută în 1964 sub îngrijirea lui Eugen Simion (care scrie și studiul introductiv) și a Florei Șuteu. E prima editare științifică a acestui segment al operei, cea mai cuprinzătoare culegere de proză apărută anterior, întocmită de Al. Colorian în 1943, respingând din principiu exigența filologică, pe motivul că „edițiile textului autentic sunt pretutindeni pentru cercul și așa restrâns al specialiștilor”.

După ce în 1936 și 1938 publicase *Literatura populară*, D. Murărașu vine în 1970–1972 cu o ediție a poeziei originale. Noutatea ei, remarcabilă, stă în punerea

la un loc a antumelor şi postumelor, inclusiv – acum – a celor de inspiraţie folclorică, restituite astfel creaţiei originale. Ordinea cronologică prezintă marele avantaj că lasă să se vadă evoluţia organică a întregii creaţii lirice (dezideratul studierii antumelor şi postumelor ca un întreg coerent fusese formulat înainte de Iorga şi Călinescu; dar, fapt curios, despre opera de eminescolog a acestuia din urmă editorul nu suflă o vorbă). Pentru poemul *Luceafărul* se ia drept text de bază cel din ediţia Maiorescu, din care lipsesc patru strofe (în subsol Murăraşu reproduce şi versiunea din *Almanahul României June*). Ediţia propune peste 50 de lecţiuni diferite de cele de la Perpessicius, tabloul variantelor este însă selectiv în raport cu cel de acolo, foarte bogate în schimb notele şi comentariile, ulterior reunite şi rearanjate într-un volum autonom. Ediţia simplificată a lui Perpessicius de la Editura pentru Literatură (1964–1965) este continuată de Aurelia Rusu, care, pe lângă alternativele de lecţiune şi îngrijire a textelor deja publicate, mai cuprinde tratatul lui E. Th. Rötscher, *Arta reprezentării dramatice*, şi o serie de texte dramatice (în premieră, tratatul şi o culegere de articole culturale, primele de după 1947, fuseseră publicate de aceeaşi editoare în 1974). Înainte de a fi cuprins în ediţia academică, *Dicţionarul de rime* este publicat în 1976 de Marin Bucur şi Victoria Ana Tăuşan. Editorii dau şi ocurenţe ale unor rime în poezia paşoptistă şi postpaşoptistă, cum şi în cea eminesciană. În ediţia academică, Oxana Busuioceanu va continua operaţiunea printr-un foarte util dicţionar al rimelor textuale. Două ediţii separate cuprind manuscrisele neliterare ale lui Eminescu, înainte ca ele să fie incluse în ediţia de la Muzeul Literaturii. Prima este *Lecturi kantiene*. *Traduceri din „Critica raţiunii pure”* (1975), alcătuită de C. Noica şi Al. Surdu, cealaltă, *Fragmentarium* (1981), îngrijită de Magdalena Vatamaniuc, reuneşte scrieri disparate, pe cele mai diverse teme: ştiinţe exacte şi naturale, filozofie, istorie, cultură, probleme sociale, civilizaţie, literatură, artă etc. Ediţia de teatru publicată de Petru Creţia în 1990 cuprinde, potrivit editorului, „partea cea mai împlinită şi mai înaltă a operei dramaturgice a lui Eminescu”, adică piesele *Decebal, Bogdan-Dragoş: Cornul lui Decebal, Alexandru Lăpuşneanu*. În prelungirea punctului de vedere al lui George Munteanu (v. *infra*), editorul avansează ideea că dacă ar fi apărut la vremea lor, aceste piese ar fi „dat un alt curs dramei istorice în versuri în cultura română”. Bun cunoscător al manuscriselor, editorul identifică în haosul lor fragmente înrudite tematico-stilistic, pe care le sudează plauzibil, refăcând astfel întregul. Procedeul, riscant în principiu, nu a trecut fără să işte nedumeriri şi controverse. Tot Petru Creţia publică în *Manuscriptum* nr. 1 / 1991, după manuscris, 52 de poeme, între care 24 total inedite, reia un număr de 16, publicate în periodice în 1989–1990 ca inedite, adăugând 12 „reconstituiri şi autonomizări”, 5 dintre acestea fiind inedite. În aceeaşi revistă publică „versiunea maximală a vorbirii demiurgului” (*Luceafărul*), „autonomizarea” *Odă către Napoleon* şi lungul poem *Muşatin* (1880). În 1992, acelaşi Creţia editează integrala *Sonetelor*, cu 32 de reproduceri după manuscrise. Toate aceste ediţii au ca numitor comun intenţia explicită a autorului lor de „a restitui *în întregime* universul unei poezii”. În sfârşit,

o ediție critică a poemelor din „caietul vienez” (constelația *Ondinei*) și a altora din aceeași perioadă publică în 2003 Cristian Livescu, anticipându-și astfel lucrarea exegetică din 2011.

Paralel cu valorificarea editorială a operei, s-au constituit o **teorie și o critică a editării**, specifice, devenite astăzi îndeajuns de substanțiale pentru a ne permite să vorbim de o veritabilă editologie eminesciană. Lăsându-i deoparte „preistoria”, aceasta devine considerabilă în anii interbelici, și numele ce se impune deîndată enumerării este cel al lui Perpessicius. Paralel cu lucrul la ediția sa (unde le va caracteriza lapidar în „tabloul edițiilor”), criticul s-a oprit analitic asupra celor existente, în care l-au interesat mai ales lecțiunile și organizarea variantelor („Din jurnalul unui editor”, „Rectificări și contrarectificări la edițiile poeziilor lui Eminescu” ș.a.). Foarte sensibil s-a arătat Perpessicius la proiectul de ediție integrală prezentat în 1939 de N. Iorga la Academie, căruia nu a ezitat să-i asocieze propriile principii de editare. Cu excepția lui G. Călinescu, dintre ceilalți critici ai celei de-a treia generații postmaioresciene doar Șerban Cioculescu – el însuși un încercat editor prin exercițiul la ediția I. L. Caragiale – urmărește mai sistematic fenomenul, făcând din el obiect de acribie și prilej de desfătare pentru ochiul acut filologic al criticului care trăiește deopotrivă voluptatea faptului de istorie mare și a celui de *petite histoire*. Ediției Ibrăileanu, Cioculescu îi obiectează unificarea limbii sub semnul modernizării (mai ales că principiile îi sunt „șovăitoare”), la fel ediției lui C. Botez, deficitară și sub raportul ortografiei, îi observă factura „provincială și arhaizantă”, „dându-ne îndărăt cu o jumătate de veac”. Ediția pompos autorecomandată drept „critică”, patronată de M. Dragomirescu este desființată, în vreme ce aceea alcătuită de G. Călinescu îi obține stima, prin „bogăția unor note din subsol, o adevărată inovație, dintre cele mai instructive”. Cea mai meticuloasă și mai delectabilă lectură ne-o oferă însă cele 8 scrisori trimise de Șerban Cioculescu lui Perpessicius, după ce citise în manuscris volumul IV al ediției sale, cel cuprinzând poezia postumă. Acribiosul observator piguleşte mai întâi erorile de tipar, îşi mărturiseşte „nedumeririle de natură filologică, asupra unor cuvinte sau expresii neinteligibile”, trece apoi la felul – pentru el superfluu – în care editorul „armonizează versul eminescian pentru urechile fruste”, adică punând accent și tremă, respinge irefutabil folosirea vocalelor scurte ï, ĕ, ŭ, discută și apostroful, pledând cauza „trăsurii de unire”: totul constituind, pentru ochiul expert, un adevărat regal de filologicale, de o amenitate care nu face nici cea mai măruntă concesie. Dincolo de ceea ce îl desparte prin temperament și formație, Al. Piru se întâlnește cu Șerban Cioculescu prin raționalismul lui funciar, respectul exactității, măsurii și civilității („răutatea” lor, niciodată gregară, nu e nici, așa-zicând, malignă) și chiar printr-o apropiere de „sarea galică” a conversației, atât de prezentă la criticul interbelic. Logistica lui Piru e mai puțin filologică și mai mult de istorie literară pozitivă (iarăși: mare și mică), „intervențiile lui, de rutină sau de urgență, stau sub semnul esențializării, ironiei scurte și reducerii la absurd. Accidental, pozitivismul acesta sagace și voios, dar și (inevitabil) terestru, face loc

imaginației. În materie de ediții, întrebându-se „cum și-ar fi publicat Eminescu poeziile, dacă ar fi trăit astăzi, dacă ar fi fost contemporan, să zicem, al lui Nichita Stănescu”, Al. Piru răspunde întocmind un plan contrafactual pentru șase volume, cu materia orânduită pe epoci de creație. Altădată urmărește cu fantezie detectivistă meandrele corespondenței Eminescu – Veronica, despărțind, pe 35 de pagini, ce e real de ce e imaginar în deducțiile criticilor cu privire la relația scrisorilor cu poezia eminesciană. La un moment dat în jocul editologic intră și filologii și lingviștii puri. În serialul intitulat „Rectificări la edițiile lui Eminescu” din *Limba română* nr. 5, 6 / 1959 și 1, 3, 5, 6 / 1960, pornind de la interesul crescut pentru limba poetului, I. Crețu constată că judecățile în această privință sunt greu de făcut, dată fiind „literarizarea” la care au recurs editorii, în principal prin îndreptarea formelor moldovenești. Și fiindcă marea majoritate a lingviștilor foloseau ca bază de date ediția Perpessicius, pe aceasta o vizează observațiile autorului, limitate la poezia antumă, din care sunt excerptate toate cazurile particulare litigioase. Ultimul capitol al serialului discută și problema celor patru strofe absente și din *Luceafărul* în ediția Perpessicius, concluzia fiind că scoaterea lor din versiunea din *Convorbiri* „este opera exclusivă a lui Eminescu și reprezintă o treaptă superioară de realizare față de versiunea apărută anterior în Almanah”. Tot din perspectivă riguros lingvistică redeschide problema Ion Gheție, într-un studiu publicat în volumul III (1975) al *Caietelor Mihai Eminescu*. El apelează la distincția făcută de poet între limba literară și limba literaturii artistice. Pe prim, poetul o respectă în publicistica sa, în poezie și în proza artistică el folosind în chip deliberat moldovenisme. Invocând și alte argumente, Gheție susține ferm alcătuirea unei noi ediții a poeziei antume și postume, bazată pe principii lingvistice (ci nu estetice, de gust, și prin urmare subiective). De altfel, dosarul acestei dezbateri era deja substanțial, înregistrând și pledoariile mai vechi ale Florei Șuteu („Literaturizare, modernizare și critică de text în editarea poeziilor lui Eminescu”, în *Studii de limbă și filologie*, I, 1969) și ale lui Gh. Bulgăr („Sinteze critice pentru o nouă ediție a poeziilor lui Eminescu”, în *Limba română*, 6 / 1974). Subtextual, nu altă finalitate deține rigurosul istoric al editării întocmit de lingvistul ieșean Gavril Istrate în culegerea *Studii eminesciene* din 1987, unde identifică și descrie și un număr de ediții necunoscute, semnalând de asemenea erori în transcrierea textelor. Ultimele decenii sunt marcate de contribuția editologică a lui Petru Creția, care a căpătat o formă definitivă în volumul *Testamentul unui eminescolog* (1998). Sinteză critică a editologiei de până la el punând în centru ediția Maiorescu și proiectul lui Perpessicius, cartea conține idei ce schimbă înțelesul tradițional și obștesc al termenilor de antum și postum, ca și al raporturilor dintre ele. Creția anulează falia ce le desparte, de vreme ce între postume există texte încheiate, iar pe cele publicate în reviste poetul nu le-a considerat definitive și perfecte, continuând să le prelucreze. O secțiune aparte formulează propuneri pentru noi instrumente de lucru: un „glosar” cuprinzând toate cuvintele folosite de poet, spre a se vedea „ce instrument devenise limba română în mâna (deci în mintea) unui scriitor de anvergura intelectuală a lui Eminescu”

(și încă: „după editarea integrală a operei, acesta ar fi cel mai solid monument care i s-ar putea înălța scriitorului”); un dicționar complet de rime și un altul de structuri prozodice și strofice folosite; un dicționar de *loci similes* (*i. e.*: „seturi de versuri care revin în diferite contexte, fie identice, fie adaptate contextului”); o bibliografie completă, cea academică din 1976 fiind „amendabilă și depășită”; o „cronologie a redactărilor”, chiar la nivel de zile. Preocupări speciale pentru istoria și critica edițiilor dovedește N. Georgescu, autor al unei teze de doctorat cu acest subiect, ulterior publicată în două volume. Un popas stăruitor face el în marginea ediției Maiorescu. Aceasta ar arăta „o intenționalitate auctorială, o curgere a ideii dintr-un poem în altul, un fir roșu conducător”, ceea ce-l face pe editolog să emită opinia că „volumul, ca organizare interioară, îi aparține lui Eminescu”: supoziție insuficient și ineficient argumentată, cum se dovedește și aceea că din volum ar lipsi o coală editorială (al cărei conținut e refăcut cu o bogată fantezie de N. Georgescu). „Imposibilitate psihologică și materială”, decide Petru Creția comentând alegațiile lui Georgescu. Mai recent, același editolog a dezbătut cu osârdie și pe mari spații tipografice chestiunea apostrofului și a tipurilor de cratimă, silaba lungă și silaba scurtă etc.

Eminescologia biografică. După încercările modeste ale lui N. Petrașcu (1892), I. Scurtu (o „Viață” în limba germană publicată în 1903), Gala Galaction (1914) etc., *Viața lui Mihai Eminescu* publicată de G. Călinescu în 1932 a venit ca un eveniment de mult așteptat. În cronica lui de întâmpinare, G. Ibrăileanu – care era una dintre instanțele eminescologiei vremii – nu-și poate mulcomi „mirarea” că lucrarea există cu adevărat, iar Șerban Cioculescu, mai temperat dar nu mai puțin decis, o salută pentru sosirea ei „la timp, ca o operă necesară și oportună”. Biografia fusese anticipată de autor prin câteva articole teoretice cu valoare de program, pe tema reconstituirii biografice. Între mijloace figurau în primul rând *talentul* (sublinierea aparține lui Călinescu), apoi studiul operei, cu specificarea că pentru acesta e de trebuință obligatorie „o mare finețe, o mare intuire a sufletelor pentru a se ști ce din operă are acorduri reale cu viața și ce anume caracterizează personalitatea omenească a scriitorului”. Evitând deliberat abordarea pozitivistă, pur documentaristică, cum și genul, prolific și popular în epocă, al vieții romanțate, *Viața lui Mihai Eminescu* nu se sprijină mai puțin pe documente. Din sinteza *creatoare* a acestora cu sugestiile operei a rezultat un portret moral actualizând un destin, prins în efigie de secvența finală a cărții, *Masca lui Eminescu*: poetul a fost un creator exponențial, încorporare supremă a spiritului etnic și a visului, „spirit absolut” în exigența lui morală față de sine și de ceilalți. În mod programatic și polemic, biografia „repune viața poetului în marginile sale istorice”, epurând-o de „melodramă” și de „legende”, începând cu demontarea obârșiei fabuloase și a tezei familiei „ciudate”, continuând cu desființarea „legendei vieții proletare” a gazetarului și cu rediscutarea – nu fără accente misogine – a relației cu Veronica Micle (totuși un „crin […] ofilit în paharul virtuților casnice”). Rediscutate sunt și raporturile dintre poet și Maiorescu („singurul intelectual de pe atunci înrudit cu poetul”),

cu Junimea şi cu „bivolul genial” Creangă. Aprobată – nu fără reţineri şi amendamente privind felul în care biograful percepe şi interpretează latura erotică a existenţei poetului – de criticii nearondaţi eminescologiei, cartea este aprig contestată de eminescologii ortodocşi din jurul periodicului cernăuţean *Buletinul Mihai Eminescu*, în frunte cu Leca Morariu şi I. E. Torouţiu. Pe de o parte, aceştia îl acuză pe autor de rapt documentaristic („o lucrare de valoroase fişe streine”, zice Torouţiu), iar pe de alta, de înjosirea imaginii poetului („târârea vieţii lui în mocirla patologicului fenomen […] de ipersexualitate şi pervertire a simţurilor naturale”, opinează acelaşi).

Fără a deţine pregnanţa şi rezonanţa cărţii lui Călinescu, al doilea moment important în domeniul biografiei este marcat de masiva *Hyperion.* 1. *Viaţa lui Eminescu* (1973), de George Munteanu, lucrare documentată la surse primare, noul biograf parcurgând, ca şi înaintaşul său, integrala manuscriselor şi a publicisticii şi citind toată bibliografia critică de până la data redactării lucrării. Pe această bază sunt revizuite câteva teme importante: relaţia poetului cu tatăl (redescoperit ca un „romantic”), experienţa erotică originară (valoarea arhetipală a iubitei de la Ipoteşti), rolul formativ al lui Pascaly, pedagogia descoperitorului de talente, relaţia cu Junimea, cu Veronica. Este demontată de asemenea legenda „mizeriei nemaiîntâlnite” şi a „boemiei extreme” de după îndepărtarea din revizoratul şcolar în 1876. Discutabilă, în opinia comentatorilor, rămâne interpretarea relaţiei poetului cu Maiorescu, altminteri ulterior revizuită şi retuşată de către biograf.

O nouă biografie de referinţă anunţa Ion Roşu (dispărut prematur) cu primul volum, *Originile* (1989), dintr-o investigaţie de proporţii: *Legendă şi adevăr în biografia lui M. Eminescu*. Examinând ipotezele anterioare privind originea familiei Eminovicilor, Roşu ajunge la concluzia că niciuna dintre ele „n-a reuşit să lege în chip convingător pe antecesorii lui Eminescu de pământul străbun”, necum să-i atribuie convingător o origine extraetnică. Cercetând amănunţit genealogia poetului pe linie paternă şi maternă, „Iminoviceştii din Ardeal”, „Eminoviceştii din Bucovina”, biografia lui Vasile Eminovici (întemeietorul ramurii bucovinene), a fraţilor şi surorilor lui Gheorghe Eminovici, apoi „neamul Iurăscenilor”, biograful ajunge la concluzia că „Eminescu este de origine etnică română”.

Tema va fi reluată pe baza unui spor de documente de către D. Vatamaniuc în *Eminescu şi Transilvania* (1995). Laborioasul istoric literar continuă cercetările lui Vasile Gherasim axate pe Călineştii lui Cuparencu, precum şi investigarea documentelor privitoare la Iminovicii din Blaj, conchizând peremptoriu: „Căutarea de ascendenţi în afara comunităţii naţionale este un capitol definitiv închis din biografia [lui Eminescu]”. O serioasă „biografie documentară” publică Ion Creţu în 1968 – disecare şi reasamblare riguros critică a întregului material cunoscut până la el. Despre prezenţa poetului în „documente de familie” mărturiseşte un bogat volum publicat de Gh. Ungureanu în 1977. Doldora de documente, stufoasă, dar şi acidă la tot pasul cu erorile în materie ale înaintaşilor, bazată strict pe fapte şi pe explicaţia stringent logică, respingând orice minimă intervenţie a fanteziei, cartea *Eminescu la Ipoteşti* (1979) de I. D. Marin aduce date noi despre cuplurile Vasile

Iurașcu – Paraschiva și Gheorghe Eminovici – Raluca, dar în special despre legăturile poetului cu Ipoteștii. Credincios și voluptuos soldat al amănuntului adesea infinitezimal și / sau lateral, când nu de-a dreptul superfluu, Augustin Z. N. Pop a adus contribuții de reținut îndeosebi cu privire la Veronica Micle.

O adevărată senzație, comparabilă cu cea produsă în 1902 de revelarea manuscriselor, a provocat apariția în anul 2000 a volumului *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit*, îngrijit de Christina Zarifopol-Illias și cuprinzând un număr de 108 scrisori inedite: 93 ale poetului și 15 ale Veronicăi Micle (pentru comparație, epistolarul cunoscut până atunci număra 18 scrisori ale lui Eminescu – nici acestea toate sigure – și 48 ale Veronicăi).

O contribuție „revoluționară" (Mircea Martin, în prezentarea cărții) în materie de eminescologie a fost considerată și cea adusă după 1990 de Ilina Gregori, istoric și critic literar român din Germania. În domeniul biografiei, aceasta redescrie și reevaluează perioada berlineză (anii 1874–1874), dovedind-o acum ca fiind foarte productivă sub raportul creației și al (in)formării (aprofundarea lui Schopenhauer și a „filosofiei inconștientului", avansarea în egiptologie și etnopsihologie). Episodul 28 iunie 1883 („Să împușc pe rege") face obiectul unui alt studiu novator al aceleiași autoare, care, din perspectiva ultimelor cercetări medicale și antropologice pe tema „geniu și nebunie", rediscută epoca bolii („Sânt Matei Basarab"). Cercetătoarea contribuie astfel la clarificarea unei zone biografice sensibile, în jurul căreia s-a scris mult, nu întotdeauna documentat, și nici cu o bună situare deontologică.

De altfel, boala și moartea poetului s-au constituit treptat într-un capitol special al eminescologiei. Prima consemnare a maladiei, și încă în starea ei de simptom, se găsește în jurnalul lui Maiorescu, care sub 11 iunie 1883 notează: „Eminescu, început de alienație mentală, după impresia mea"), apoi, sub 23 iunie, „Eminescu […] devine, din ce în ce mai evident, alienat. Foarte excitat, sentiment al personalității exagerat (să învețe acum albaneza!), vrea să se călugărească, dar să rămână în București". Problema este reluată pe larg în 1932 de către un medic, C. Vlad, într-o carte, *Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, unde se analizează „schița structurii mentale". Documentația necritică și demersul psihanalitic greoi urmăresc să argumenteze ipoteza schizoidiei, și chiar a schizofreniei. Într-o cronică neconcesivă, G. Călinescu spulberă lucrarea. Totuși criticul va păstra opinia, devenită de circulație obștească, a „nebuniei", pusă de el pe seama unei „infecții luetice". Teza va fi menținută și în cele două *Istorii* ale criticului (1941 și 1945), care potențează gradul ei de impact în mentalul public. George Munteanu va merge tot pe linia sifilisului congenital, pe care-l va pune pe seama moștenirii materne. Cercetări ulterioare vin însă să arate inconsistența acestor ipoteze. În 1972, un alt medic, Ion Nica, demonstrează lipsa de temei a diagnosticului „demenței ereditare" și, în consecință, a etiologiei sifilitice, afirmând și documentând pentru prima oară că poetul „a evoluat ca un maniaco-depresiv, reeditând ciclic o simptomatologie mixtă caracteristică". La aceeași concluzie ajunge neuropatologul Ovidiu Vuia (*Despre boala și moartea lui Eminescu. Studiu patografic*, 1997). Recent, un grup

de eminenți specialiști confirmă ipoteza lui Nica și Vuia, vorbind de o „psihoză maniaco-depresivă” (sau „tulburare afectivă bipolară”) și arătând că tratamentul cu mercur, dovedit apoi impropriu și dăunător, nu poate fi imputat medicilor care i l-au administrat, dat fiind faptul că acesta era – atunci și la noi – singurul practicat (v. culegerea de studii *Maladia lui Eminescu și maladiile imaginare ale eminescologilor*, argument de Eugen Simion, cuvânt-înainte de Irinel Popescu, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015). Totodată, culegerea pune la punct cu argumente științifice și de bun-simț fantezistele și denigratoarele teorii proliferând după 1989 în jurul bolii și morții lui Eminescu și din care rezultă că marele vinovat de moartea lui Eminescu ar fi nimeni altul decât T. Maiorescu. De conivență cu ceilalți lideri ai Partidului Conservator și cu liberalii, acesta ar fi pus la cale internarea poetului, gestionând și „asasinarea” lui. „Complotul” l-ar fi implicat și pe Regele Carol I. Mai mult: acesta ar fi implicat și Puterile Centrale (în speță Curtea de la Viena), deranjate de publicistica ostilă lor din ziarul „Timpul”. Principalii zelatori ai teoriei „complotului” și ai „conspirației” sunt N. Georgescu, Theodor Codreanu, Constantin Barbu, Cătălin Cernăianu, primul și mai ales cel de-al doilea având merite reale în eminescologie.

Revenind acum la documentarea serioasă: un important izvor al cercetărilor privind viața și opera poetului l-a reprezentat **memorialistica**. Piesa de bază pentru anii 1870–1889 rămân jurnalul și epistolarul lui T. Maiorescu, ponderea notațiilor de o „brevitate lapidară” și, totodată, memorabil formulate ale criticului nefiind de nimeni egalată. Urmează cele două memoriale de bază ale Junimii, *Amintirile* lui Gh. Panu și cele ale Iacob Negruzzi, autentice în spirit (mai ales primele), creditabile factologic (celelalte, deoarece sunt scrise de fostul „secretar perpetuu” al Junimii, conștiinciosul „fac-totum” al *Convorbirilor* și deținător al arhivei grupării și revistei). Pe urmă, amintirile lui Slavici depun mărturie pentru stagiul vienez al poetului, Serbarea de la Putna, „casa de nebuni” de la Trisfetite, anii de la *Timpul*, accidental și despre cei ai bolii. Pentru stagiul cernăuțean, ca și pentru cel vienez, relevante sunt amintirile lui T. V. Stefanelli, iar pentru popasul prelungit de la Blaj cele ale lui Șt. Cacoveanu, N. Petra-Petrescu etc. Prudent exploatate, „amintirile fugare” ale lui Mite Kremnitz s-au dovedit și ele o sursă prețioasă pentru cunoașterea psihologiei poetului, și tot așa, cu circumspecție folosite, evocările lui Al. Vlahuță, Nicolae Petrașcu și ale celorlalți contemporani târzii, deja marcați de presiunea mitului. (Excepție nu face nici Iorga – în ipostaza strictă de evocator, nu însă și în cea de istoric literar care reține și recapitulează obiectiv emergența mitului).

O sursă de preț, cu coeficientul de credibilitate conferit de statutul ei ontologic, rămâne corespondența interjunimistă, adunată de I. E. Torouțiu în vol. IV de *Studii și documente literare*, unde sunt reproduse scrisori către și de la familie, Maiorescu, Negruzzi, Chibici, Burlă, Missir ș. a.

Depozitul documentar a constituit un reper de bază pentru categoria biografistă ilustrată de **romanele avându-l ca protagonist pe Eminescu**. Anticipate în mic de

scurta biografie publicată de G[ala] Galaction în 1914, unde golurile de informație sunt umplute cu produse ale imaginației (constând mai ales în descrieri de locuri și oameni), romanele apar după 1918, autorii lor fiind Cezar Petrescu și E. Lovinescu. Chiar dacă documentat, popularul *Luceafărul sau Romanul lui Eminescu* (1935–1936) al celui dintâi nu obține și sufragiile criticii, unul din motive fiind acela că nu izbutește să împlinească dezideratul de principiu al genului: congruența dintre adevărul istoric, al documentului, și cel al ficțiunii, artistic. Nici romanele lui E. Lovinescu *Mite* (1934) și *Bălăuca* (1935) nu reușesc s-o facă în chip edificator. Scrise de un critic literar, ele asumă, ca miză capitală, un portret al geniului diametral opus celui plăsmuit de G. Călinescu (vital și teluric, acela), opunând figura unui Eminescu abstras, situat în descendența profilului fixat de Maiorescu. O frază-period din *Memorii* vine să dea caracter definitiv perspectivei din care romancierul înțelegea lucrurile: „Omul s-a născut uriaș și incomplet; intemporal, fără priză în realitate, în actualitate, cu un dezechilibru între materie și spirit, indiferent și absent, abstract, imens abstract, ars de pasiuni substanțiale, pendulând între extreme…”. Indiferent din ce unghi au fost considerate, nici piesele ciclului epic lovinescian nu au întrunit adeziunea criticii (cele câteva încuviințări, de stimă, nu sunt relevante). Cu totul diferit conceput este masivul *Eminescu – roman cronologic* – dat în 1974 de Petru Vintilă. Invenția, minimă, se limitează la introducerea și relaționarea documentelor, dintre cele mai diverse (piese din arhiva poetului, presă, jurnalele și amintirile contemporanilor etc.), prin al căror montaj se urmărește și reconstituirea cadrului, de la cel familial până la cel social, politic, cultural și de mentalitate, contrapunctat de cel european. Cea mai originală și realizată piesă a genului o datorăm Florinei Ilis: *Viețile paralele*, Roman, 2012. Docuficțiune bazată pe o informație riguroasă, efectul ei vine din întrețeserea subtilă, uneori abia sezisabilă, a biografiei cu „viața” lui Eminescu în posteritate, cu accent definitoriu pe primele decenii de comunism. E o sinteză reconstitutivă postmodernă, vegheată de ochiul discret, dar vigilent al autorului-regizor: prudent, complice, ironic, putând privi din toate unghiurile și nivelurile, inclusiv din cel stratosferic, care permite biografiei particulare să gliseze într-una generică a geniului tragic, acronic și atopic.

Exegeza. Începutul ei absolut este aproape coincident cu apariția primelor poezii de Eminescu în *Convorbiri literare*. Momentul este marcat de T. Maiorescu, prin articolul *Direcția nouă în poezia și proza română*, a cărei primă parte (cea care ne interesează aici) a apărut în revista Junimii din 15 mai 1871. Caz rarisim în receptarea unui scriitor, judecata critică inaugurală conține majoritatea temelor și conceptelor exegezei ulterioare. Căci indiferent de bemolii puși lor atunci (*et pour cause*), sintagme ca „om al timpului modern”, „blazat în cuget”, „iubitor de antiteze”, „reflexiv”, „farmecul limbagiului (semnul celor aleși)”, „concepție înaltă”, „înțelegerea artei antice” vor reveni, modulate conținutistic și valoric, pe întregul parcurs al cercetărilor eminesciene. Și fără dimensiunea lor anticipatorie însă, aserțiunile maioresciene de la 1871 impun pur și simplu prin curajul lor critic. Dincolo de definirea poetului în relativ (plasarea îndată după Alecsandri, care inclusiv pentru

junele poet îl reprezenta pe „regele poeziei”), articolul îi proclama valoarea în absolut, de „poet, poet în toată puterea cuvântului”, și asta pe baza a numai trei poeme: *Venere și Madonă*, *Epigonii* și *Mortua est!*. A urmat demersul de strategie literară din *Poeți și critici* (1886), după care articolul *Eminescu și poeziile lui*, apărut în *Convorbiri literare* la 1 noiembrie 1889, a fixat tiparul personalității geniale (din perspectivă schopenhauerană, dar bazat pe cunoașterea concretă, directă a criticului), pentru care semnele caracteristice au fost melancolia și „seninătatea abstractă”. Chipul clasic al poetului era astfel fixat și avea să funcționeze și să acționeze indeterminabil în timp, indiferent de alternativele ce i-au fost opuse. Între altele, îl regăsim intact în fragmentul din memoriile lui Lovinescu citat mai sus.

Portretul transcendent compus de mentorul Junimii îl presupunea însă, încă din pornire, pe celălalt, diametral opus și față de care criticul intervenise polemic: un Eminescu prins tragic în determinările imanentului. Și cine altul putea creiona acest alt chip decât Caragiale, marele maestru al vibrațiilor imediatului? Dacă primul lui articol, *În Nirvana* (2 iulie 1889), îl anticipa de aproape pe cel maiorescian, următorul, intitulat *Ironie* (15 iulie 1890), trăgea prima tușă a celuilalt: „… trebuie să spun odată că poetul de care e vorba a trăit material rău; sărăcia lui nu este o legendă: a fost o nenorocită realitate, și ea îl afecta foarte”. Perspectiva lui Caragiale se regăsește, întemeiată doctrinar, în „critica științifică” a lui Dobrogeanu-Gherea, al cărei fundament teoretic era tocmai determinismul social. Pesimismul poetului, pentru Gherea supratemă a operei, ar fi de pus pe seama „mijlocului social”, a „relelor burgheze”, și a „înrâuririi” lui Schopenhauer, după critic exponentul lor în filosofie. Deși mult mai slab decât portretul canonic maiorescian, avea să funcționeze și o tradiție a versiunii Gherea, exacerbată și supraideologizată în perioada realismului socialist. Pe această linie se înscria versiunea din 1934 a lucrării lui N. Petrașcu, *Mihail Eminescu. Studiu critic*, care la origini (ediția I, 1892) fusese de orientare marcat maioresciană.

Perspectiva transcendentă revine însă la alți descendenți ai Junimii. Între ei, ultrapozitivistul G. Bogdan-Duică, neobosit căutător de surse (mai ales germane) ale operei și devenit legendar prin rubrica sa „Multe și mărunte despre Eminescu”, prin care, adunate, visa să alcătuiască o biografie „definitivă”. Celălalt este abstractivul cu bosă științifică M. Dragomirescu, adversar ca și Bogdan-Duică al interpretării gheriste. Opera de artă, va teoretiza viitorul autor al *Științei literaturii*, nu e rezultatul factorilor externi, ci produsul spontan al personalității artistice – o entitate de adâncime, așadar indiferentă la factorii din afară. În ultimii ani ai veacului 19 și în primii din următorul, Eminescu devine astfel „măr al discordiei dintre critica metafizică și critica științifică, așa cum au înțeles-o și au practicat-o maioresciani și gherești” (Pompiliu Constantinescu).

Sincronic cu ofensiva de impunere a poetului apar și contestările, care urcă până în jurul lui 1900. Cele dintâi, făcând corp comun cu negarea „direcției noi” promovate de Maiorescu prin faimosul lui articol din 1871–1872, vin din partea publicației bucureștene *Revista contimporană*, 1873. Publiciștii de acolo sunt

ofensați mai ales de plasarea tânărului poet îndată după Alecsandri. Poezia lui Eminescu este, zice Petre Grădișteanu, șeful revistei, „un asortiment de greșale grosolane de gramatică, de prozodie, de logică". Și mai categoric, Gr. Gellianu numește calificativele date de Maiorescu „pur efect al imaginațiunii criticului", de vreme ce poetul „înșiră cuvinte fără niciun sens", produce cacofonii, rime greșite, iar subiectul din *Împărat și proletar*, „bizar și dificil", sfârșește într-un „mare galimatias". De o mult mai mare rezonanță a avut parte cartea lui Alexandru Grama, *Mihail Eminescu*. *Studiu critic*, apărută în 1891 la Blaj. Autorul, un canonic, contestă poezia lui Eminescu de pe pozițiile moralei creștine. În consecință, el condamnă influența „pesimismului sălbatic" preluat de la Schopenhauer, „iubirea sexuală rabiată" (adică turbată) și „peste măsură vulgară, pentru că e carnală și sălbatică", absența oricărui „ideal nobil și moral", omul poetizat de Eminescu nefiind decât pură „bestie". A venit apoi, tot de peste Carpați, în *Revista critică-literară* din 1894 (nr. 5–6 și 10) și 1896 (nr. 9), severa contestație a universitarului Aron Densusianu. Acum exigența etică și pedagogică provenea nu din *Biblie* și din Biserică, ci din spațiul profan și laic: tinerele țări române aveau nevoie de o literatură „sănătoasă". Or, poetul e incriminat tocmai ca principalul autor român de „literatură bolnavă" (acesta e și titlul amplului studiu): „literatură a dezechilibraților", provenită mai întâi din „incoerența, dezordinea și confuziunea" vieții poetului, pe urmă din filosofia schopenhaueriană. Densusianu reia acuzațiile antecesorilor (pesimism nociv, „lume bolnavă și haotică", carențele de logică). Studiul ulterior al lui Anghel Demetrescu din „Literatură și artă română" este o combinație de imputații (în genere preluate din repertoriul deja existent și reformulate) și de elogii. Obiecțiile par a fi dictate de un set de norme, pe când judecățile favorabile provin din gustul liber, neîngrădit de precepte morale ori didactice. Încheierea sună semnificativ pentru pendulările de pe parcursul lungului articol: „Așa se stinse acest talent nenorocit, care imprimă poeziei noastre o directivă nouă, îmbogăți metrica cu forme necunoscute până la dânsul, întineri limba veche punând în circulația literară cuvinte uitate prin cronici și psaltiri, dete limbii poetice o vigoare și o frumusețe pe care nimeni n-o mai întrevăzuse până la dânsul". Dar, în acord cu logica oscilantă a întregului studiu, autorul adaugă imediat: „Muncit de o trufie enormă, pe care o nutreau succesul și admirația amicilor săi, îndoctrinat de teorii incoherente, chinuit de neproporția dintre facultățile și aspirațiile sale, el năzui la toate celebritățile și la toate mărimile, fără să poată ajunge decât la reputația unui poet". Istoria literară i-a trecut pe opozanții de mai sus la capitolul detractorilor, Lucian Blaga, autorul cărții *Religie și spirit* (1942), asaltată de teologi, ajungând să facă pe cel mai celebru dintre ei personaj arhetipal, întemeietorul „galaxiei Grama".

Dacă ne luăm după definiția de dicționar („persoană care încearcă să minimalizeze meritele cuiva" după *Noul dicționar al limbii române*, Litera, 2009; „ *(individu) qui rabaisse le mérite de quelqu'un, ou la valeur de quelque chose*" după un Larousse mai vechi), toți aceștia sunt niște detractori. În studiul introductiv la

antologia sa în două volume *Detractorii lui Eminescu* (2002–2006), Alexandru Dobrescu, spirit prin excelență interogativ și polemic, se întreabă dacă obiecții ca acelea de mai sus pot fi socotite veritabile reacții de detractor și dacă nu cumva sensul termenului ar trebui reexaminat. Limitată la sensul de dicționar, orice contestare sau critică severă va fi o detractare, și atunci în paradigmă ar intra, cu o unică excepție, înșiși junimiștii, care potrivit relatării lui Gheorghe Panu (și de altfel asemenea lui) au respins *Sărmanul Dionis*, în timp ce Jacques Negruzzi, directorul *Convorbirilor*, se dădea de ceasul morții, văitându-se că abonații îi vor trimite înapoi revista. Dacă termenul „detractor" admite ca note de diferență specifică pe „gelos", „invidios", „cu intenții de uzurpator al poziției celui negat", „mânat de un interes personal", atunci Eminescu nu are în veacul său decât un singur detractor, și anume pe confratele său poetul Alexandru Macedonski. La care s-ar adăuga eventual cutare june necunoscut, dar aspirând la gloria literară sau și numai generic-intelectuală, deranjat de „mitul Eminescu". Pe de altă parte, din punctul de vedere al efectelor, categoria detractorilor se învecinează bine cu cea a falsificatorilor de tipul „necroforului eminescian" Octav Minar, s-a dovedit și mai nocivă, de vreme ce nici până astăzi nu putem discerne până la capăt ce e adevăr de ce e invenție în documentația sa. Dar oricum ar sta semantica problemei, cert este că negațiile formulate de „detractorii" menționați își au origini mai adânci decât conjunctura vieții literare imediate. Ca și marea majoritate a junimiștilor, ei vin cu un concept de poezie românească cu totul diferit de cel propus de Eminescu la 1870 (dovadă *per a contrario*: poemele – „pașoptiste" – de la 1866–1869 din *Familia* nu au produs vreo reacție semnificativă de tăgăduire, nici măcar în Transilvania). „Sărmana noastră literatură de la 1870" în care Ibrăileanu zice că Eminescu venea ca un meteorit căzut din alte lumi trimite în primul rând la această uriașă diferență dintre creator și cititorii săi din epocă, așa încât contestările sunt adeveriri implicite ale valorii și noutății. Negatorii poetului, mai ales cei din Ardeal, deținеau un concept nu numai „realist", dar și etic, didactic și național (adesea și religios) de poezie, de natură a sprijini „deșteptarea României" și a-i asigura o propășire „sănătoasă", și mai ales a tineretului. (Lucrurile nu stau mult diferit cu Hasdeu, inaderent la Eminescu nu numai din considerente antijunimiste și antimaioresciene și certat, prin corespondență, de geniala sa fiică din cauză că înlemnise în așezarea lui Alecsandri în fruntea ierarhiei poetice românești.) Altfel zis, toți acești „detractori" erau purtătorii unui etos fundamental diferit de cel presupus de mult hulitul în epocă „pesimism" schopenhauerian, privit ca o epidemie cu efecte pernicioase în morală („aplicând în praxă" această învățătură, avertizează Alexandru Grama, tinerii români „vor începe a urî și ei lumea, până când încă nici nu o cunosc", „vor începe a gusta plăcerile ei cele mai ușoare și mai senzuale disprețuindu-le pe cele nobile și sufletești, cari se procură numai cu lucru și trudă multă"). Nu puțini dintre ei sunt, apoi, oameni de cultură temeinică, însă cu

modelele în trecutul clasic. Grama, Densusianu citiseră în original literatura latină, pe poeții germani, cunoșteau reperele filosofiei germane și ale literaturilor italiană, franceză, engleză, de unde și numeroasele lor trimiteri și comparații. Ei sunt primii sau printre primii „comparatiști" din domeniul eminescologiei, raportându-l pe poetul român – chiar dacă în defavoarea lui – la Leopardi, Schiller, Lenau, Heine și Byron sau, în contextul general al discuției, evocându-i pe Homer, Virgil, Ovidiu, Dante, Shakespeare, Alfieri, Goethe și în plus menționând o sumă de romantici germani minori.

Momentul 1900 al receptării. Paralel cu polemica dintre „maioresciani și gheriști", acum trece în prim-plan discuția în jurul postumelor, odată cu revelarea publică a manuscriselor: de o parte stau adepții fără rețineri ai publicării lor, de cealaltă contestatarii dreptului (moral) de a o face. Simplificând în termeni onomastici, avem cuplul de opuse N. Iorga *vs.* G. Ibrăileanu. Apreciind că postumele poetului sunt o „comoară de mari lucruri neisprăvite, amânate sau uitate", Iorga va milita mereu și fără preget pentru o ediție integrală, „monument național", apreciată de el drept „condiția primordială a oricărui studiu care caută a fi întemeiat și complet" și în care antumele și postumele să formeze un tot organic, iar textele să fie dispuse în ordinea cronologică a apariției, respectiv a elaborării lor, așa cum sună planul ediției de opere complete prezentat în 1939 în plenul Academiei Române. Conceptul de ediție al lui Iorga este calificat de Petru Creția, – ultimul mare editor și editolog eminescian – ca „uluitor de modern". Eminescologia îl reține însă pe N. Iorga nu la capitolul strict al exegezei de text, ci tocmai pentru această pledoarie pentru integralitate, la care se adaugă două teme ce se suprapun parțial cu aceea a eminescianismului. Întâi, el reconstituie în imagini memorabile nașterea mitului Eminescu: „A fost atunci pentru noi un drum al Damascului. Mergeam ca Saul acela care nu înțelegea Cuvântul. Și deodată a venit acea inexorabilă lumină și cu toții ne-am lăsat la pământ în fața zeului care trecea". Apoi, Iorga este cel care vorbește pentru prima oară de „omul complet", reprezentând „întruchiparea conștiinței românești una și nedespărțită", „expresia integrală a sufletului românesc", „simbolul poporului românesc din vremea sa". Cât despre operă, aceasta este „cea mai vastă sinteză făcută de vreun suflet de român". Era „tot ce s-a rostit mai impresionant despre Eminescu de către o conștiință românească", va aprecia mai târziu Noica, autorul cărții despre „omul deplin al culturii românești". Memorabilă la Iorga este și evocarea impactului produs de editarea publicisticii, când „un nou Eminescu apăru". Opera socială și politică a gazetarului devine după 1903 piatra de temelie a platformei și acțiunii sămănătoriste și, mai departe, a doctrinei naționale a lui Iorga, prin toate acestea mentorul de la 1900 urmărind unirea spirituală a românilor și resurecția lor morală în vederea unificării politice. De cealaltă parte, G. Ibrăileanu a respins *de plano* ideea publicării manuscriselor și a intervenit cu vehemență atunci când ea a fost

pusă în practică. A fost un refuz pe considerente etice, viitorul autor al *Adelei* găsind „ceva nedelicat în această exhibare a intimității bieților morți” și o violare a liberului arbitru: „Eminescu nu e, nu poate fi altul decât a voit să fie el însuși”. Pentru o corectă înțelegere a lucrurilor, trebuie ținut seama că la data acestor sentențe conceptul de manuscris eminescian se limita la sensul de ciornă, bruion, exercițiu, în timp ce antumele presupuneau perfecțiunea, absolutul ideii și al formei. Altfel spus, însăși ideea de Eminescu. În consecință, se întreabă mirat-retoric Ibrăileanu, „nu-i așa că postumele *nu sunt de Eminescu?”*. Contribuția liderului poporanist nu se limitează însă la litigiul antum – postum. El este autorul primei abordări ideologice a publicisticii politice eminesciene. În capitolul „Critica socială extremă: M. Eminescu” din scânteietoarea sinteză *Spiritul critic în cultura românească* (1909), plecând de la ideea că publicistica politică, socială și economică a poetului reflectă „interesele” țărănimii, răzeșilor și meseriașilor, Ibrăileanu ajunge la încheierea că „«reacționarismul», ca și «antistrăinismul» lui Eminescu, la aceste interese se reduce!” (Să anticipăm că peste trei luștri analiza publicisticii politice a poetului avea să revină, în termeni nu sensibil diferiți, sub pana principalului său adversar ideologic și literar, liberalul și modernistul E. Lovinescu.) De numele lui G. Ibrăileanu se leagă și alte teme ale eminescologiei. Una dintre ele este eminescianismul, discutat mai înainte de C. Dobrogeanu-Gherea, care îl pusese în termenii determinismului social. Criticul *Vieții românești* adoptă unghiul psihologiei sociale: „Eminescu a făcut școală pentru că fondul sufletesc al acelei generații era, într-un sens sau altul, ca și al lui Eminescu”. Cu un concept de puțin mai târziu al criticului de la *Viața românească*, poetul a fost „selectat” de epocă. La loc de frunte în eminescologie a rămas însă analiza formală a unor poeme, prin care criticul poporanist îl anticipa pe D. Caracostea, însă fără emfaza terminologică a autorului *Expresivității lui Eminescu*. Articolul din 1929 „Eminescu (note asupra versului)” este încărcat cu observații de finețe despre „valoarea expresivă”, muzicală, a fonetismului eminescian, fără ca la acea oră autorul lui să fi știut de tratatul *Le vers français* al lui M. Grammont.

Există, în eminescologie, un moment Lovinescu? Judecând în termeni de produs finit materializat în volume compacte, desigur, nu. O carte fundamentală, totală și definitorie, despre Eminescu a fost însă unul dintre marile visuri secrete ale criticului; un vis bovaric, dacă ar fi să-l evaluăm după izbândiri, deși a fost alimentat pe parcursul întregii cariere prin studii și articole, disparate. A scris despre proze, socotindu-le „puncte de plecare sau de tranziție în ascensiunea lui spirituală” și s-a referit la „filosofia” poetului, rezolvând chestiunea estetic, maiorescian (pentru ca apoi adversarii să-l acuze de defăimarea poetului), fiindcă – zice tânărul critic impresionist judecând corect – el „în poezie, «filosofia» nu înseamnă «cugetare» și speculație intelectuală, ci intensitate de sentiment și unitate sufletească organică”. Apoi, pornind de la Eminescu, mentorul Sburătorului a polemizat cu G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu, D. Caracostea, N. Davidescu și

G. Călinescu. Mai insistent și mai pe larg s-a oprit el asupra ideologiei jurnalistului, pe care în *Istoria civilizației române moderne* o judecă din perspectiva liberalismului clasic, ajungând să-i găsească o „mentalitate reacționară, inadaptabilă progresului", un „misticism țărănesc", trăsături care – cum văzuse și G. Ibrăileanu – măriseră considerabil distanța dintre „cercul relativ cosmopolit al Junimii" și naționalismul publicistului, naționalism ce „nu putea duce decât la xenofobie". În *T. Maiorescu și contemporanii lui*, judecata va fi reluată în propoziții definitive: „După cum T. Maiorescu e cea mai înaltă expresie a întregii ideologii junimiste, M. Eminescu este expresia ei literară cea mai înaltă; ei sunt cariatidele pe care se va sprijini în ochii posterității această mișcare unică în literatura noastră". Iar referitor la jurnalistul politic: „M. Eminescu era structural un reacționar (conservator ar spune prea puțin) și un tradiționalist hrănit printr-un contact continuu cu formula vechei noastre culturi. Reacționarismul și tradiționalismul trecute printr-un temperament deformant ca al lui, printr-o mare viziune de poet, s-au formulat apoi într-o serie de teorii extremiste ce n-aveau nimic comun cu doctrinarismul lui T. Maiorescu și P. P. Carp". Cartea despre contemporanii lui Maiorescu mai este importantă și ca sinteză documentară asupra vieții lui Eminescu. Realizată în special pe baza colecției de documente a I. E. Torouțiu, atunci încheiată, lucrarea conține materia unei biografii; firește, începând cu 1870, anul de debut al poetului în *Convorbiri*.

În materie de Eminescu, cea de-a treia generație postmaioresciană este dominată masiv de aportul lui G. Călinescu. Cu el și pentru o singură dată, eminescologia își schimbă spectaculos statutul, devenind punctul central al strategiei unei întregi opere de critică și istorie literară. O spune autorul în prefața ediției a doua a *Operei lui Mihai Eminescu*: „Pentru a înțelege pe Eminescu aveam trebuință de o istorie literară, și pentru a scrie o istorie literară trebuia neapărat a avea monografia celui mai de seamă poet român. Un adevărat cerc vițios pe care l-am rezolvat pornind simultan din centru și de la periferie". După apariția primei ediții a monografiei (1934–1936) și a *Istoriei* (1941), „puteam acum cu ajutorul istoriei literaturii să-mi rotunjesc monografia, și cu sprijinul acesteia din urmă să adâncesc pe cea dintâi". Înaintarea a fost așadar simultană, și asta încă din 1927, când criticul publica primul articol despre poet, și până în iunie 1964, când îi apărea ultimul – în total în jur de 90 de articole, diferite de biografie și de monografia operei, plus capitolele din cele două *Istorii* și consistentele referiri la poet din monografia lui Ion Creangă. Cele cinci volume ale monografiei operei, ediția I, legate organic cu *Viața lui M. Eminescu*, pornesc (iarăși situație unică în eminescologie, cel puțin până atunci) de la lectura integrală a manuscriselor. În primul lustru al anilor '30 G. Călinescu publică în reviste în jurul a 30 de texte inedite sau parțial și defectuos editate de alții, între care marile poeme (*Memento mori*, *Povestea magului călător în stele* – titlu dat de critic), proze (între ele, cea intitulată tot de el, *Avatarii faraonului Tlà*) și drame (*Alexandru Lăpușneanu*). Ritmul apariției îl va face pe Perpessicius să evoce admirativ, referindu-se expres la ele, „iureșul ineditelor și studiilor din ultimele decenii". Chiar așa însă, după ce ridică „harta ideologică" și culturală a operei (secțiunile despre „filosofia teoretică" și cea „practică", apoi cea intitulată „Cultura"), monografistul

întârzie pe „descrierea operei”, prea puțin cunoscută în partea ei rămasă în „caiete”. Era astfel revelat un Eminescu „plănuind mari compoziții lirice și dramatice, un poet cu năzuința grandiosului și a organicului”. Penultimul volum cuprindea „cadrul psihic” și „cadrul fizic”, urmate de secțiunea despre „tecnică”, iar ultimul – „analize”. Rostul acestora din urmă era în primul rând de a scoate poemele respective de sub presiunea tradiției deformatoare și de a le restitui în puritatea lor aurorală: „Oricare alt poet – (se) va explica autorul în incipitul secțiunii – ar putea fi criticat sintetic, prin zboruri ușoare pe deasupra operei. Eminescu nu. Asupra fiecăruia din stihurile lui, prejudecata păzește ca un câine. De aceea trebuie să fim, în privința lui, pedanți și lipsiți de pietate, ca să omorâm în noi plăcerea oarbă, orgoliul românesc, obișnuința, și adevărata poezie eminesciană să poată fi trasă fără drojdii în paginele istoriei literare.” Prima ediție a monografiei va fi resimțită de autor ca, totuși, imperfectă. Observând, va scrie el, „lipsa diviziunilor necesare sugerând înlănțuirea ideilor critice”, „am refăcut studiul, scriindu-l din nou”, „în bună parte cu aceleași fraze, altfel distribuite și curățite”. Gata de tipar în 1947, ediția a doua avea să apară postum, ceea ce i-a întârziat cu peste două decenii impactul asupra noilor cercetări eminesciene. Meritele monografiei sunt însă epocale. Era mai întâi prima cercetare integrală și sistematică a operei. Punea, pe urmă, la punct o serie de „legende” și clișee, începând cu imaginea unui Eminescu – „prototipul tuturor însușirilor și virtuților umane”: „Pentru aceia care au tendința de a ne înfățișa un Eminescu «a toate știutor», fântână de înțelepciune și profet, Aristot medievalizat, concluzia e aceasta: foarte cultivat ca poet, Eminescu n-a putut să fie și n-a fost un «*monstrum eruditionis*»”. Monografia întocmea, într-o manieră modernă și anticipatoare și cu un limbaj pe cât de insolit tot pe atât de adecvat, repertoriul marilor teme și simboluri care structurează din abisuri universul eminescian, personalizându-l inconfundabil: „temele romantice” și universul lor psihic și fizic: cosmogonia și eschatologia, somnul și visul, „fiorul cosmogonic” și „vocația neptunică și uranică”, „erotismul instinctiv, arhaic”, „înclinarea spre extincție, simbolizată în «domă» și în genere imaginile eschatologice”, luna și spațiul astral, „codrul, marea, râul, luna”, „geologia sălbatică”, flora și fauna, toate contând pentru poet „nu [ca] fenomene, ci [ca] idei divinități”, așa încât criticul putea desprinde, în răspăr cu idealismul și idilismul opiniei statornicite, „antiintelectualismul lui Eminescu”. Exemplarele „analize” de text din prima ediție și lărgita secțiune a „tecnicii” prin care le compensează eliminarea în cea secundă reprezintă în fond reluarea într-o „*close reading*” și aducerea la materia textelor particulare a „temelor romantice” și a celor două „cadre”, psihic și fizic. Exegeza călinesciană s-a impus nu numai ca principalul reper al eminescologiei, dar și ca piatră de hotar. „Nimeni nu poate studia pe Eminescu fără a-și asimila mai întâi temeinic *Opera lui Mihai Eminescu*. Cine și-a asimilat-o și nu este bântuit de fanatisme paranoide dobândește un lucru care la puține cărți se dobândește: incapacitatea oricărei regresii în stadii mai vechi ale demersului critic [,pe care] prezența cărții lui Călinescu le azvârle automat în caducitate, le izgonește instantaneu, ca o sabie de flacără, din sfera durabilă a culturii, trimițându-le la locul

lor, care este zădărnicia și uitarea" (Petru Creția, 1998). În anii „realismului socialist", pentru a preîntâmpina confiscarea poetului de către ideologii regimului, G. Călinescu ia pe cont propriu „reconsiderarea" lui „critică", numai așa putând fi explicate stânjenitoarele lui interpretări forțat marxizante, mai ales din 1948–1958. Dincolo însă de asemenea devieri, explicabile în context, exegetul continuă să înregistreze și să valorifice documente nou apărute, să regândească principiile *Vieții* din 1932 (v. articolul din 1958, fundamental sub aspect teoretic, „Despre biografie"), să-și lărgească unghiul percepției („Realistul și fantastul", „Eminescu, făuritor al limbii literare", „Despre măiestrie și metaforă") și, peste tot și toate, să(-și) apere imaginea autentică a poetului – de altfel identificabilă, la o lectură detașată, sub coaja de conformism a articolelor din deceniile 6 și 7. Fapt revelator, ultimul său studiu, intitulat „M. Eminescu, poet național" (1964), revine, *mutatis mutandis*, la platforma hermeneutică și axiologică din monografie și din *Istorie* (1941).

Aportul eminescologic al celorlalți critici din proeminenta generație estetică interbelică poate fi așezat sub semnul cuvintelor din 1926 ale unuia dintre reprezentanții ei de frunte. Amintind anexarea poetului de către sămănătorism pentru ideologia lui politică și poezia patriotică și de către simbolism pentru „valoarea muzicală a poeziei sale", Pompiliu Constantinescu statua că „astăzi Eminescu e descoperit de generația noastră literară exclusiv pentru *arta* sa". Respectând primatul aparițiilor în volum și al cronologiei, cea dintâi de care ne ocupăm este prestația lui Tudor Vianu. În 1930 el publică *Poezia lui Eminescu*. Bizuindu-se, polemic-programatic, pe antume (după el, deplin realizate prin raportare la postumele fragmentare și nefinisate), studiul vizează mai întâi poezia de tinerețe, revelând armonizarea contrariilor acolo unde Gherea văzuse un raport de opoziție ireconciliabilă. De altfel, percepția lui Vianu excelează în identificarea factorilor unificatori ai tensiunilor și contradicțiilor și în găsirea și exploatarea hermeneutică a paradigmei oximoronice ca fundament al universului liric: capitolele „Voluptate și durere", „Pesimism și natură", analiza poemului *Luceafărul* – văzut ca sinteză deplină a lirismului eminescian –, sinteza despre „armonia eminesciană". Un capitol special, după D. Popovici cel mai bun al cărții, analizează relația poetului cu filosofia lui Schopenhauer (înțeleasă mai ales ca drum de acces la doctrinele eleată, stoică, buddhistă) și diferențierea lui de celelalte pesimisme europene, Eminescu fiind „poetul sideral, dacă cuvântul poate exprima ideea înregistrării răului cu seninătatea constatării binelui". A doua contribuție importantă a lui Tudor Vianu ține de domeniul stilisticii. Anunțată de capitolele despre poet din *Arta prozatorilor români* („pictura fantastică a realității", „interiorizarea tablourilor și descrierilor" etc.) și de cel scris în *Istoria* triumviră din 1944 (unde „instrumentului lingvistic" al poetului i se acordă o atenție specială), preocuparea se accentuează mai apoi, căpătând cea mai mare relevanță în studiul despre epitetul eminescian din volumul *Probleme ale metaforei și alte studii de stilistică* (1957), care propune o sistematizare devenită clasică alături de comentariile despre „scuturarea podoabelor". În sfârșit, sub redacția lui s-a întocmit *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, apărut în 1968 și prezentat ca „instrument de lucru" al viitoarelor cercetări de poetică eminesciană.

În interiorul aceleiași generație a criticii estetice, Șerban Cioculescu s-a remarcat, pe lângă critica de amănunt filologic aplicată îndeosebi ediţiilor, prin intervențiile de punere la punct a interpretărilor aberante, precum aceea despre „nepăsarea" lui Maiorescu față de poet (în realitate, el fiind „singurul junimist care nu confunda proza rimată cu poezia" și „singurul temperament cu aderențe la conceptul poetic eminescian") sau cea despre cauza finală a jurnalisticii politice (al cărei scop principal est considerat de critic unul economic, nu politic). Glosele despre câteva motive poetice mai puțin comentate („lumină lină", bourul și zimbrul) și notele pe marginea unor cărți despre poet întregesc imaginea acestui apărător al dreptei socotințe și al rigorii în materie de eminescologie.

Un glosator mai puțin consecvent a fost Vladimir Streinu. Dincolo de cele câteva cronici, este de reținut studiul *Eminescu, poet dificil*, surprinzător fiindcă apare într-un moment – 1939 – de (încă) expansiune a ermetismului barbian. Mai surprinzătoare vine aserțiunea potrivit căreia „ermetismul propozițiilor lirice fundamentale" este ilustrat în modul cel mai convingător de aparent transparenta *O, mamă*, poem ce ilustrează ideea de bază a comentariului: „poezia, ca expresie neobișnuită, este un limbaj ermetic în chiar principiul ei, «profunzimea» clasicilor nefiind decât un ermetism consacrat". *„Floare albastră" și lirismul eminescian*, cea mai amplă „eminesciană" a lui Streinu, se înscrie în paradigma studiilor genetice. În simbolistica poemului titular criticul descifrează în germene liniile mari ale evoluției viitoare: „simbolurile morții vor naște simbolurile eternității, cu limba lor când oraculară, când hieratică, totdeauna solemnă; simbolurile vieții vor naște simboluri ale temporalității în grai dialectal, familiar și uneori jucăuș intimist", fiecare cu muzicalitatea sa.

Constatând „valoarea de mit, forța afectivă și fluxul de rezonanță lirică" al prozei politice, Pompiliu Constantinescu opinează că aceasta nu a avut o valoare „științifică" cu implicații în social, ci una „afectivă". Cel mai important studiu eminescian al criticului, *Eros și daimonion* (1939), scris într-o epocă de inadecvată și insuficientă plasare și valorizare a prozei eminesciene, subliniază autonomia acesteia (și nu statutul subaltern, de „joc în marginea poeziei") și ponderea în sistemul operei. Studiul demonstrează locul privilegiat al fragmentului de roman *Geniu pustiu* ca punct de pornire al titanismului eminescian și pe cel al nuvelei *Sărmanul Dionis* ca ilustrare cvasicompletă (îi lipsește doar un factor: cel al revoltei) a demonismului.

Ușor de înțeles de ce, mult mai bogată și mai diversă este contribuția eminescologică a lui Perpessicius. Dacă facem abstracție de activitatea de editor, el este comparabil cu Șerban Cioculescu. Fie că sunt articole de întregire a biografiei stricte a poetului („Eminescu și teatrul") și în același timp a persoanelor implicate în existența lui („Conferința lui Alecsandri", „Eminescu și contimporanii"), uneori și în viața operei („Carolina Patti sau una din «artiste»"), corpolente studii micromonografice asupra unor secțiuni din operă („Proza literară a lui Eminescu", „Eminescu și folclorul", „Sonet și cântec de lume la Eminescu"), recenzii și cronici

(la Călinescu – biograful, Murărașu – comentatorul publicisticii naționaliste, Lovinescu – romancierul, Ibrăileanu – editorul) – toate contribuțiile lui Perpessicius se disting prin excursia erudită și neostentativă, de enciclopedism totdeauna centrat, vertebrat de tema eminescologică. Impresia la lectura lor concertată chiar aceasta este: a unor pagini de eminescologie enciclopedică amabilă și ceremonioasă, însă nu mai puțin exigentă și scrupuloasă întru căutarea și cântărirea adevărului.

Este locul de a semnala și preocuparea lui Mircea Eliade pentru opera eminesciană. Volumul său de eseuri din 1943 poartă titlu unui extins text din sumar, *Insula lui Euthanasius*, care amintește de glosele lui G. Călinescu privitoare la perspectiva regresivă din *Cezara*. Aplicându-și cunoștințele de teoretician, istoric al mitului și simbololog, încă tânărul Eliade găsește în spațiul locuit de erou o ilustrare a insulei ca „manifestare", „centru în jurul căruia s-a creat lumea întreagă", locul „reintegrării în arhetip". Pe urmele lui, discipolul Ioan Petru Culianu, refăcând topografia insulei,va ajunge la concluzia că aceasta are structura unei mandale, în vreme ce sălașul lui Euthanasius alcătuiește „peisajul complet", „peisajul din centrul lumii".

Întorcându-ne la eminescologie în sensul ei tare, de preocupare specială și persistentă, urmează, în epoca interbelică, momentul D. Caracostea – D. Popovici. Întrucât lucrările cele mai importante ale celui dintâi vin după cele ale lui G. Călinescu, la care de altfel se referă apăsat-polemic, le facem loc aici. Caracostea urmărește pozitivarea eminescologiei dintr-o perspectivă *structurală*, înrâurită definitoriu de epistema germană (Dilthey și continuatorii). Primul aspect ce-l interesează este personalitatea, înțeleasă ca entitate mediană: „Între biografie și operă – afirmă el în 1926 – stă personalitatea, care nu poate fi lămurită deplin decât prin controlul reciproc al amândurora". Mai departe, demersul urmează schema tripartită: personalitatea artistică, „forma internă a viziunii despre lume" și opera ca „totalitate", urmărită, aceasta din urmă, sub un dublu aspect, al genezei („creativitatea") și al formei („plăsmuirea"). Dominanta personalității și a creației poetului stă în „tendința către nemărginit, setea de absolut", ilustrată suprem de *Luceafărul*, prin dualitățile „absolutul cerului" și „absolutul patimii", „elan al vieții" și „sete de luciditate", „absolutul vieții" și „absolutul conștiinței". Astfel definit, eul creator este pus în relație de opoziție cu „cercul strâmt" al relativului, de unde rezultă o altă tensiune specifică. Pentru analiza „plăsmuirii", stilisticianul pornește de la simbolismul fonetic al lui M. Grammont, aplicat structural, căci „în poezie, o valoare acustică este controlată prin totalitatea valorilor ei", palierul fonetic nefiind decât un „acompaniament al ansamblului de imagini, de valori morfologice, sintactice, care colaborează pentru a înălța întregul la valoare de simbol". Ca regulă generală, „o trăsătură stilistică își are corespondențe în tot țesutul plăsmuirii" (*Arta cuvântului la Eminescu*). Pentru autorul *Expresivității limbii române*, Eminescu încorporează la nivel suprem vocația limbii noastre de a domestici dionisiacul de sursă traco-ilirică prin disciplina apolinică a „tiparelor romanice". Concepută și ca replică la „impresionismul" lui G. Călinescu –

dar neputându-l nici ea evita în totalitate –, eminescologia novatoare ca metodă a lui D. Caracostea nu s-a bucurat nici pe departe de ecoul obținut de opera rivalului său mai tânăr, avantajat major de geniul… expresivității. Până a fi evocată și invocată, sporadic, de exercițiile structuraliste ale anilor ’70 – altminteri neconvingătoare –, lecția stilisticianului structuralist este preluată, nu fără inovații, de cel mai valoros ered al său, D. Popovici, într-o inițiativă ce se anunța de anvergură, dar rămânea, din cauza vremurilor și a sfârșitului prematur al autorului, la statutul originar de cursuri universitare, ținute la Cluj în anii imediat postbelici. Înainte de a-și spune propriul cuvânt în materie, universitarul clujean a alcătuit o istorie critică a eminescologiei din perspectiva stilisticii lui D. Caracostea. În vreme ce pe magistrul său îl proclamă cel mai valoros exeget eminescian al tuturor timpurilor, Popovici minimalizează drastic aportul lui Călinescu, în principal din cauza „impresionismului”. În cursul *Poezia lui Eminescu* îl recunoaștem pe istoricul literar din înnoitoarele (prin metodă și rezultat) studii despre luminismul și pașoptismul românesc și care, în plus, a asimilat original lecția criticii genetice a lui Caracostea, menită a descoperi „formula de reacțiune a scriitorului față de materialul extern pe care îl manevrează”. Cursul caută să afle, prin cercetarea „biografiei intelectuale” (anticipare a „biografiei interioare” de la George Munteanu?), „configurația intelectuală” a poetului, rezultată din contactul dintre „anumite predispoziții” și viața sa afectivă, iar apoi, cum sunt acestea susținute și potențate de experiențele intelectuale. Fenomenul este ilustrat printr-un extins comentariu al poemului *Mortua est!*, important și din motivul că, analizând variantele succesive, semnalează trecerea de la comparație la metaforă. D. Popovici acordă o atenție deosebită cuplului titan – geniu, în a cărui devenire descifrează însăși evoluția lirismului eminescian. Perechea de concepte se va regăsi ca temă a cărții din 1964 a lui Matei Călinescu în aceeași repartizare cronologică, fără să putem vorbi de o preluare tacită: cursul lui Popovici avea să fie editat și deci cunoscut câțiva ani mai târziu (inițiativa tipăririi a aparținut Ioanei Em. Petrescu). Preluată în chip mărturisit va fi metoda, de către Aurel Petrescu în *Eminescu. Originile romantismului* (1983), primă secțiune dintr-un triptic ce va mai urmări, „*wissenschaftlich*”, „metamorfozele creației” și „limbajul simbolic” eminescian.

În aceeași epocă, cea interbelică, înregistrăm o serie de abordări din perspectivă filosofică. Primele în timp au fost cele axate pe cercetarea influențelor, de care s-au ocupat studiile lui T. Vianu despre Kant, Hegel și Schopenhauer, Al. Dima despre Hegel, Cezar Papacostea despre filosofiile Antichității clasice și cele indiene, și desigur G. Călinescu în monografia sa, cu deosebire în a doua ediție. Încadrabil, prin spiritul scrierilor lui de bază, în aceeași generație, Liviu Rusu a fost preocupat în particular de influența lui Schopenhauer, dar cartea sa din 1966 va fi serios afectată de schematismul ideologiei oficiale. De asemenea mai târzii sunt conspectele și glosele lui C. Noica (referitoare la „Hegel în manuscrisele germane ale lui Eminescu” etc.), însă un capitol major al preocupărilor sale privește tema „Eminescu și Kant”. Comentând traducerea *Criticii rațiunii pure*, contrar opiniei minimalizante

a lui I.A. Rădulescu-Pogoneanu care o citise încă din 1906, Noica afirmă că „este traducerea celui care putea deveni cel mai mare filosof al țării noastre, dacă nu se întâmpla să fie cel mai mare poet al ei” și, pe de altă parte, că reexaminarea relației poetului cu filosofia lui Kant duce la o regândire și a aceleia cu Schopenhauer, fără minimalizarea celei din urmă. Împreună cu Al. Surdu, filosoful „devenirii întru ființă” transcrie și adnotează în cunoștință de cauză manuscrisul traducerii. Între comentariile sale, o excepțională analiză a poemului *Luceafărul*, plasată în tandem cu aceea a basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, ambele decodate în termeni ontologici. Încălcând cronologia, nu însă și paradigma tematică, reținem tot aici lucrări mai recente. Astfel Theodor Codreanu, în *Dialectica stilului* (1984) și *Modelul ontologic eminescian* (1992) demonstrează convingător locul central al conceptului de „arheu” și rolul lui în depășirea kantianismului. Tot o lectură din perspectivă ontologică, de puternică înrâurire heideggeriană și într-un stil fragmentarist și eseistic, face Svetlana Paleologu-Matta în *Eminescu și abisul ontologic* (1988), axată pe „existențialii” (termen luat din filosoful german) cum ar fi dorul. „Cu mult timp înaintea lui Heidegger”, poetul român ar fi avut „o *preștiință*, o precomprehensiune a conceptului care rămâne cel mai obscur și cel mai indefinisabil, acela al Ființei”. Comentând *Luceafărul*, autoarea folosește sintagma „căderea în sus, în abisul luminii, sub forma dialogului cu sine”, asemenea lui Zarathustra în interpretarea lui Nietzsche – alt model filosofic al analizei. *Intrarea în infinit sau Dimensiunea Eminescu* (1992) de Marin Tarangul, de asemenea o carte de observanță heideggeriană, înțelege drumul către miezul poeziei eminesciene ca pe o inițiere prin „submersiune”. Ambilor autori – trăitori în exil – li s-a obiectat inadecvarea perspectivei filosofice. Obiecție contrabalansată parțial de accentul empatic și participativ al demersului lor, care, dincolo de voința obiectivării, lasă să se simtă fluidul afectiv al unei regăsiri compensatoare. Revenind la interbelicul filosofic românesc, entitatea Eminescu capătă în gândirea lui Lucian Blaga o dimensiune etnică metafizică, transcendând mai vechea revendicare sămănătoristă și poporanistă. Evocat în secțiunea centrală a *Trilogiei culturii* ca încorporare supremă a conștiinței etnice românești, chipul „voievodal” al poetului este înțeles, polemic, nu ca expresie a unor „biete reminiscențe schopenhaueriene-buddhiste” sau a unor „motive brute, călătoare, care îl arată tributar romantismului timpuriu”, ci ca materializare a unor „«personanțe» ale unor structuri inconștiente”. În acest context abisal, Blaga enunță aforistic: „Există o «Idee Eminescu», iar aceasta s-a zămislit sub zodii românești”.

Odată cu instalarea puterii comuniste, receptarea lui Eminescu intră sub incidența masivă a procesului de „reconsiderare critică” a tradiției literare din perspectivă marxist-leninistă. Timp de aproape două decenii opera lui va fi scoasă complet din zodia judecății estetice și trecută prin malaxorul noii ideologii. Tinzând, spre a și-l anexa, să facă din el un precursor, ideologii noului regim produc o dublă estropiere. Secționând maniheist biografia și opera într-o parte

„progresistă” și alta „reacționară” (sau, ca variante eufemizante: „conservatoare”, „retrogradă” etc.), ei 1) deformează partea „pozitivă” a vieții și operei, forțând-o să exprime „critica regimului burghezo-moșieresc” și 2) în același timp o demonizează, o ignoră sau o pun sub interdicție pe cea „negativă”. Exemplară pentru această strategie este cartea lui Ion Vitner din 1955, *Eminescu*, recomandată drept „capitol din *Istoria literaturii române* pentru clasa IX”. Apărut separat și având dimensiunile unui volum de mărime aproape medie, „studiul” era în realitate manualul unic al tuturor cititorilor lui Eminescu de toate vârstele și categoriile sociale și profesionale, inclusiv cea a criticilor literari de meserie. După tiparul lui vor fi concepute vreme de aproape un deceniu nu doar toate „capitolele” despre poet din manualele școlare și din cursurile universitare, ci și comentariile așa-zis specializate despre marele poet și despre toți ceilalți scriitori „din trecut”. Ion Vitner desparte drastic opera de tinerețe, dominată de un „puternic optimism”, de cea de maturitate, înrâurită negativ de influența Junimii și, prin aceasta, a Occidentului putred. De altfel, societatea literară ieșeană și T. Maiorescu, principala țintă de atac a cărții, sunt făcuți vinovați de toate influențele maligne asupra poetului: „Apropierea de cercul Junimii a constituit pentru Eminescu izvorul marilor nefericiri ale existenței sale și s-a soldat cu influențe ideologice ale coaliției burghezo-moșierești prezente în opera sa ca umbre aruncate asupra țelurilor unei activități creatoare atât de luminoase”. Vitner înfierează „comportarea odioasă a Junimii față de poet, în toată ticăloșia ei”, faptul că „formalismul” și „cosmopolitismul” promovate acolo l-au marcat negativ, apoi că la *Timpul* el a fost „exploatat fără milă”. Cât privește epoca bolii, „lumea exploatatorilor și în fruntea lor Junimea și Titu Maiorescu adoptă față de poet o atitudine de un cinism tipic dușmanilor poporului”, aceștia doar „prefăcându-se că-i dau ajutor”.

Despre o revenire la normalitate (și) în eminescologie nu se poate vorbi decât o dată cu „dezghețul ideologic” survenit către jumătatea deceniului 7, când mijesc primele semne ale criticii estetice. Ele se vor amplifica treptat, impunându-se valoric și surclasând produsele liniei oficiale, care de acum încolo se îndreaptă tot mai evident spre anexarea poetului dintr-o dublă perspectivă: a ideologiei comuniste și a celei naționaliste. Fuziunea, paradoxală, a celor două linii se produce după 1974–1975, în fenomenul protocronist, care în materie de eminescologie va însemna revenirea la vechile exagerări, excomunicate cu maximă rezonanță, la vremea lor, de G. Călinescu. Radicalizate și adaptate acestei fuziuni de termeni contradictorii, atari adaptări au avansat între altele ideea unui Eminescu „protomarxist”.

În ce privește revenirea criticii la estetic, primele manifestări editoriale în eminescologie se leagă de contribuția a doi critici tineri din generația ’60, Eugen Simion și Matei Călinescu. Cartea celui dintâi, despre titan și geniu, am menționat-o deja. În cealaltă,pentru prima dată proza literară în întregimea sa făcea obiectul unei cercetări ample și separate: *Proza lui Eminescu*, reluare revăzută și augmentată a studiului introductiv la ediția din același an publicată de Eugen Simion împreună

cu Flora Șuteu. Bazată (și) pe lectura directă în manuscris și apelând la o bibliografie din care nu lipsesc cărțile fundamentale despre romantismul european (sunt citați Albert Béguin, Paul van Tieghem…), lucrarea propune o tipologie ce s-a dovedit viabilă: „demonism și titanism" (*Geniu pustiu*), „proza fantastică și filosofică" (*Umbra mea*, *Sărmanul Dionis*, *Archaeus*), „fantasticul erudit" (*Avatarii…*), „fabulosul popular în ipostaze romantice" (*Făt-Frumos din lacrimă*), „fiziologii realiste din perspectivă romantică" (*Aur, mărire și amor* etc.) și celelalte. Proza eminesciană, aceasta este concluzia lui E. Simion, definește momentul „structurării estetice și al dimensiunii spirituale a romantismului românesc", pe care-l deschide spre fantastic și filosofic.

În *Poezia lui Eminescu*, carte scrisă la începutul anilor '50, dar apărută în 1968, I. Negoițescu recunoaște deschis filiația, și încă din dedicație: „…memoriei lui G. Călinescu fără de lucrarea căruia încercarea de față n-ar fi fost cu putință". Este vorba anume de acel Călinescu care a revelat opera postumă, din care urmașul își face suportul cvasiexclusiv al demonstrației. Miza noului eminescolog stă în identificarea „sensurilor lirismului eminescian pur", al cărui „sunet originar" este aflat într-un vers manuscriptic, din variantele poemelor *Rugăciunea unui dac* și *Scrisoarea I*: „De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-și". Vers în care, comentează Negoițescu, zace „sâmburele ontic" al melancoliei eminesciene; în alți termeni, germenele zonei „plutonice" a poeziei eminesciene, pe care criticul o opune celei „neptunice". Și iată fraza decisivă, din care crește întreaga demonstrație a cărții: „Fața lui Eminescu este dublă: privește o dată spre noaptea comună, a vegherii, a naturii și umanității, iar altă dată spre noaptea fără început a visului, a vârstelor eterne și a geniilor romantice" (sau, în variantă: „(un) „profil […] neptunic, născut din spuma amară și din ape tânjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar)". Primul profil este revelat „în general" de secțiunea antumelor, „clasicizată prin tradiție" și „echivalentă micului romantism german, propriu-zis liric, al lui Eichendorff, Heine, Lenau, până la Mörike"; celălalt, de aflat cu preponderență în marile compuneri postume, „corespunde marelui romantism al viziunilor, explorator de domenii abisal metaforice" de la Jean Paul, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim. În capitolul consacrat poetului în *Istoria literaturii române* (1991), Negoițescu atenuează radicalismul opoziției valorice postume – antume, punând în plus și problema publicisticii politice, pe care o înțelege ca produs al unei creativități monolitice: „lirismul plutonic eminescian și ideația lui publicistică rămân pe de-a-ntregul solidare cu puritatea și unitatea originară a romanticului absolut". Cât despre impactul postum al operei politice, criticul vine cu un important *distinguo*, despovărător, până la un punct: „Influența rea pe care ideile lui sociale și politice au exercitat-o mai târziu, în prima jumătate a veacului al 20-lea, vine dintr-o gravă neînțelegere, dintr-o nefastă evaluare a rătăcirilor pragmatice eminesciene".

Pe lângă continuarea liniei estetice, eminescologia anilor '70–'80 se distinge prin predilecția pentru identificarea nucleului operei, a elementelor ce o articulează

și îi conferă universalitatea și particularitățile inconfundabile. Așadar, lucrările care au urmat au ca numitor comun căutarea elementelor ce generează sau / și articulează ireductibil universul eminescian. Eruditul umanist și comparatist Edgar Papu (*Poezia lui Eminescu*, 1971) le găsește în câteva „categorii": „departele" și „aproapele", femininul (dominant în poezia naturii), „interiorul domestic", grotescul („zona zero" a poeziei eminesciene). Cartea, de un comparatism savant, nu e scutită de judecăți de încadrare și de evaluare exagerate, de felul celor care peste doar câțiva ani vor ilustra excesele protocroniste: Eminescu – cel mai mare poet universal al „departelui", *Oda (în metru antic)* – anticipare a curentului existențialist etc.

De mai mici dimensiuni, cartea lui Ștefan Cazimir, din 1975, *Stelele cardinale* propune alte repere germinative și constitutive. Pornind de la caracterul „sferic" (nu „liniar") al oricărei mari creații, autorul asertează că „nu într-un punct definit al unei opere trebuie căutat nucleul ei, ci într-o configurație stabilă de elemente, capabilă să iradieze și să se deschidă ea însăși progresiv unui vast cuprins de imagini și de sensuri". Aceasta fiind premisa epistemologică, coroborată cu afirmația că „în planul temelor esențiale […] Eminescu nu devine, ci *este* el însuși de la început până la sfârșit", „stelele cardinale" eminesciene, în număr de patru ca și virtuțile, sunt: plânsul, cântul / cântecul, visul și gândul / gândirea. De o maximă pondere, acestea dețin și o mare recurență, generând metaforele „primordiale", „ultime" – „categorii mai cuprinzătoare decât miturile […], adăpostind toată substanța poeziei și sublimându-i toate efluviile".

Căutând substanța de adâncime ce asigură unitatea, identitatea și totodată forța de iradiere în timp a operei, Ioana Em. Petrescu a dat două cărți fundamentale ale eminescologiei: *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* (1978) și *Eminescu și mutațiile poeziei românești* (1989). La baza demonstrației sale se află o schemă teoretică în care operează funcția de *analogon*, adecvată și foarte productivă euristic: „model platonician" *vs.* „model kantian". Celui dintâi, care corespunde aproape fără rest poeziei de tip pașoptist și se află tematizat în „Ondina", îi corespund în general poemele de început, a căror figură caracteristică este bardul, uneori și copilul; modelului kantian îi corespund poemele crizei conștiinței, sentimentului rupturii și pierderii patriei cosmice, a credinței în raționalitatea lumii și a istoriei, conștiința „absurdității existenței", „timpul solstițial". Personajul caracteristic este acum demonul. Acțiunea distrugătoare a timpului este corectată fie prin negarea existenței, fie prin plăsmuirea de „universuri compensative": poezia, somnul, moartea, magia, sentimentul patriei și al epocilor aurorale ale istoriei, iubirea – tot atâtea căi de reintrare în starea de „farmec" proprie timpului „echinoxial". O a treia ipostază cosmogonică, a pluralității de lumi (imaginile cosmologice din *Luceafărul*), desfășoară un univers „cufundat într-o tăcere înghețată". Este ipostaza „existenței tragice" (găsim în textul exegetic trimiteri la filosofia lui Nietzsche și la cartea omonimă a lui D. D. Roșca), a cărei figură simbolică, Cezarul, „moștenește voința de ordine a bardului și luciditatea demonului", dar și „singurătatea absolută a zeului și destinul creatorului de lumi". Elementele analogiei din *Modele*… sunt

translate în cealaltă carte, *Mutațiile*…, sub forma „vedere” *vs.* „viziune”: de o parte spectatorul neimplicat și organizarea „topografică” a spațiului, de cealaltă „schema spațiului mitic și derealizarea prin oglindire”. Iată concluzia din capitolul liminar, consacrat lui Eminescu: „«oglinda» este metafora, poate, centrală în opera eminesciană”. În descendența mutației săvârșite de Eminescu (instituirea vizionarismului) va sta marea poezie română modernă, din această perspectivă fiind comentați T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu și Nichita Stănescu, ultimul fiind simetric pus în oglindă cu autorul *Odei (în metru antic*).

Câteva lucrări mai importante axate pe fenomenul originar eminescian sunt de dată mai recentă. Pentru Theodor Codreanu (*Eminescu – dialectica stilului*, 1984), acesta se află în conceptul unificator de „Archaeus”. Cristian Tiberiu Popescu îl găsește în *antiteză* (titlul cărții sale din 2000), Elena Tacciu se oprește asupra „poeziei elementelor”, interogând cu deosebire poemele de tinerețe, considerate nuclee genetice pentru rest, Felicia Giurgiu selectează câțiva topoi cu valoare întemeietoare și unificatoare: labirintul, haosul, grădina, subterana, iar Constantin Ciopraga, pe urmele lui Călinescu, rediscută *Arhetipuri și metafore fundamentale* (1990).

Într-una dintre cărțile-reper ale eminescologiei actuale, George Gană demonstrează că nucleul personalității și operei eminesciene este melancolia, în felurite ipostaze și grade, formele ei metafizice radicale fiind „mișcarea circulară” viață – moarte (poem-pivot: *Se bate miezul nopții*), echivalența cu sentimentul morții (*Melancolie*) și „nihilismul ontologic” din câteva mari postume, analizate anterior și de I. P. Culianu dintr-o perspectivă înrudită, aceea a romantismului „acosmic”. În funcție de harta melancoliei, Gană reanalizează reperele imaginarului eminescian: orficul, magicul, miticul, oniricul, solitudinea (*Melancolia lui Eminescu*, 2002).

Consistentă se dovedește și perspectiva stilistică, ilustrată de o serie de lucrări docte semnate de reputați specialiști. Cu punctul de plecare în afirmația lui Tudor Vianu că „forma operei este însuși conținutul ei” și, de asemenea, cu sugestii din formaliștii ruși (frecvent invocat este Viktor Jirmunski), ocolind totodată cu abilitate capcanele realismului socialist, românistul maghiar Ladislau Gáldi a publicat în 1964 un studiu masiv despre *Stilul poetic eminescian*, analizând din acest unghi un număr de texte reprezentative pentru tematica sau specia lor. Între ele, *Memento mori, Luceafărul, Odă, Mai am un singur* (importante observații privind versificația acestui poem), sonetele (cu un excelent comentariu al sonetului *Veneția*), „vocabularul realist” (în înțelesul dat de Al. Rosetti, de lexic al limbii vorbite), epitetul. Complexe studii în domeniu a lăsat exactul și nu o dată încântătorul (prin peregrinările sale erudite de tip eseistic și colocvial) stilistician G. I. Tohăneanu. Cercetările sale subîntind toate perioadele de creație, într-o analiză pe verticală a structurilor expresive și cuprind totodată și impactul acestora în posteritate ori legăturile lor cu poezia înaintașilor. În același domeniu sunt de citat studiile despre expresivitatea eminesciană ale lui Ștefan Munteanu, diseminate în culegerile sale de teorie și practică a stilisticii, apoi cele ale lui Gh. Bulgăr despre limba literară a

lui Eminescu și evoluția de la cuvânt la metaforă în variantele poeziilor. Un sector aparte îl formează studiile de lingvistică ale lui Iorgu Iordan și Al. Roseti despre limba poeziilor, locul și rolul lui Eminescu în evoluția limbii literare. Din generațiile mai noi, Ștefan Badea e preocupat de semnificația și stilistica numelor proprii, ambiționând și o „biografie a poeziei" (studiul variantelor pentru a vedea evoluția „centrelor semantice ale poeticității" de la prima formă la versiunea definitivă, apoi, într-o sinteză, „înțelegerea gândirii eminesciene în formele sale de manifestare"). Dicționarul limbii poetice eminesciene (v. *supra*, paragraful despre T. Vianu) este reluat cu o altă metodă – care recurge și la tehnica electronică – de lingvistul și stilisticianul Dumitru Irimia. Lucrând, ca text de bază, pe vol. VII al ediției inițiate de Perpessicius, el urmărește „concordanțele" operei în proză, punând față în față unitățile lexicale paradigmatice (cuvântul în forma lui de bază) și variantele lui sintagmatice (formele căpătate de cuvânt în diverse context), de ex. „vis", ca unitate paradigmatică, „vise", „visează" etc., ca variante sintagmatice. O *addenda* dispune formele de bază în ordine alfabetică. Dicționarul înfățișează astfel multitudinea formelor uzitate de poet (arhaisme și neologisme, forme dialectale și locale etc.), creativitatea lingvistică și finalmente contribuția poetului la îmbogățirea și fixarea limbii literare.

Cercetarea mai nouă s-a îndreptat și către teritorii din operă insuficient abordate anterior (și mai ales din unghi estetic) sau al căror loc în economia întregului a fost ignorat ori minimalizat. Este mai întâi cazul dramaturgiei. Pe urmele lui G. Călinescu, primul care atrăsese atenția asupra valorii ei și o introdusese în zona majoră a operei, în cuprinzătorul studiu introductiv la volumele de teatru ce continuă ediția Perpessicius în seria de la Editura Minerva, George Munteanu duce mai departe operațiunea de valorizare și plasare a dramaturgiei în ansamblul operei. Eminescu, susține fără dubii Munteanu, „e un mare dramaturg prin capacitatea lui incomparabilă de a celebra marile înălțări și marile prăbușiri umane". Pe de altă parte, el demonstrează că dramele, scrise în adolescență și în prima tinerețe, imprimă întregii opere obsesia temei naționale și, stilistic, îi induce un grad ridicat de „dramaticitate". Cercetarea va fi reluată de Petru Creția în introducerea și analizele finale ale ediției sale de teatru din 1990. Dramaturgia lui Eminescu – aceasta este ideea esențială a marelui editor și editolog – deține o definită valoare în sine, iar dacă ar fi fost editată la vremea ei, ar fi modificat radical evoluția dramei românești.

Dacă încă de la primele ei ediții publicistica eminesciană a demonstrat o mare putere de impact în mentalul colectiv, studiile despre ea au venit mult mai târziu, fiind practic interzise pe aproape întregul interval comunist. După ce Al. Oprea s-a oprit asupra ei tocmai din necesități tactice, și anume pentru a-i face posibilă apariția în ediția academică, și după ce s-a reușit în sfârșit acest lucru, D. Vatamaniuc și-a strâns și resistematizat într-o carte (1985–1996, 2 volume) bogata informație de istorie culturală și literară pozitivă desfășurată în notele și comentariile de la ediție, dând imaginea completă a temelor și a contextului biografic și istoric al

enunțului. În 1994, în *O anatomie a elocvenței*, Monica Spiridon cercetează pentru prima oară publicistica poetului dintr-o perspectiva estetică adecvată, aceea a retoricii, dezvăluindu-i complexitatea tehnică. „Generic vorbind, proza jurnalistică eminesciană este un *mixtum compositum*, un creuzet în care *deliberativul* (excursul politic tinzând să influențeze decizia) se îmbibă de elemente ale *demonstrativului* (emfatic) și totodată e dinamizat de o *tensiune pledantă* (uneori explozivă, altă dată discretă, mai mult virtuală)", se spune într-una dintre concluziile de etapă. Lucrarea identifică mijloacele de persuasiune și pe cele prin care articolele poetului „au contribuit decisiv la profesionalizarea elocinței", împreună cu proza de idei a lui Maiorescu, cu care de altfel este comparată într-un spațios capitol. Sunt studiate, de asemenea, modalitățile prin care gazetarul, ca altădată Giambattista Vico, face din poezie un „instrument al comprehensiunii, un fel de logică aplicată trebuințelor practice și, câteodată, celor didactice" și prin care „*furor poeticus* se împacă cu rațiunea".

Alte cercetări particulare vizează relevanța unor epoci de creație, cum se întâmplă în cea publicată în 2011 de Cristian Livescu, *Eminescu și strategiile caietului vienez*. Plecând de la ipoteza că poetului nu i-a fost indiferent succesul literar, că el „și-a calculat atent ieșirile în public" și că acestea au fost dirijate de o exigență ieșită din comun privitoare la formă („de aici mitul poetului perfecționist impus de Eminescu în literatura noastră"), criticul caută explicația amânării *sine die* a celor cinci „debuturi succesive", câte autorul cărții prezumă a fi fost – primul având ca obiect „caietul Marta", iar ultimul fiind centrat pe momentul debutului la *Convorbiri literare*, 1870. Renunțând la ele, în mod compensator poetul și-ar fi „impus o strategie a publicării în reviste". Mai convingătoare și mai fertile decât această demonstrație sunt însă comentariile legate de poemul *Ondina* și constelația ei sau de impactul estetismului vienez asupra poetului.

Un compartiment bogat reprezentat în ultima jumătate de veac este cel al **comparatisticii**. După ce în anii '30 o documentată lucrare a lui I. M. Rașcu lumina legăturile poetului cu limba, cultura și literatura franceză, perspectivele se multiplică mai cu seamă după anul 1970, un loc proemiment ocupându-l cultura și literatura germană. În urma rigurosului studiu „Eminescu și Novalis", publicat de Viorica Nișcov în *Caietele Mihai Eminescu*, IV, în care relația funcționează analogic și tipologic, nu ca influență, examenul comparatist din *Eminescu și romantismul german* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga pornește de la premisa că „influențele pe care Eminescu le-a primit au fost […] eminamente catalitice în sens blagian, și nu modelatoare". În consecință, lucrarea cercetătoarei comparatiste va avea o dublă finalitate: de a identifica în opera eminesciană genul proxim, adică arătând ceea ce o înrudește cu marele romantism german și european, și desprinzând ceea ce îl separă de acesta și-i face „profilul inconfundabil național și individual". Operația aceasta se realizează prin punerea lui Eminescu în paralel cu Novalis și Tieck, apoi cu scriitorii Școlii de la Heidelberg (Brentano, Arnim, Eichendorff etc.) și cu romanticii târzii (*Spät' Romantik*), toți citiți și citați de autoare în original.

Încadrarea comparatistă a poetului român capătă amploare în deceniile 8 și 9, când vechile propoziții privind legăturile dintre Eminescu și literatura universală

sunt reluate la dimensiunea unor cărți: componenta byroniană a scrierilor de tinerețe (îndeosebi *Mureșanu, Geniu pustiu, Împărat și proletar*) și legăturile ei cu byronismul pașoptist și postpașoptist (Ileana Verzea), reevaluarea critică și polemică a relațiilor poetului cu literatura engleză (Ștefan Avădanei), Eminescu și Leopardi ca ilustrări ale pesimismului „istoric" (nu „metafizic", ca la Schopenhauer) și, finalmente, nu ale pesimismului, ci ale unei „vocații tragice" (I. Cheie-Pantea), sensurile demonicului la Eminescu și Lermontov (Elena Loghinovski), din nou Eminescu și Novalis, pe ideea „consonanței" manifestate nu numai la nivelul simbolismului florii albastre, al idealismului magic și al oniricului, ci și al unui „fond de idei, de structuri și de viziuni cu mult mai întins, constituit într-o relație de tip paradigmatic" (Ștefan Melancu).

Un capitol special al comparatismului privește relația operei eminesciene cu India. Sesizate încă de la finele secolului 19, raportările poetului la cultura veche indiană și afinitățile lui cu spiritul indic vor sta apoi în atenția lui G. Călinescu și Lucian Blaga, Rosa del Conte și Constantin Noica, până la exegeți mai noi, ca Svetlana Paleologu-Matta, Theodor Codreanu, Dumitru Tiutuca, Ștefan Munteanu. Un loc aparte între cercetătorii temei deține indianca Amita Bhose, în anii '70 stabilită la București (cu cetățenie!) în chip expres pentru a se consacra studiului poetului. După ce a tradus în limba bengali un număr de poeme, ea a cercetat influențele din textele vedice, apoi „întâlnirea cu buddhismul", considerat, „mai mult decât o pasiune intelectuală a lui Eminescu", ci „un aliat al geniului român", descoperind asemănări frapante și cu opera modernului Tagore. În spiritul vechii orientări comparatiste *Stoffgeschichte*, autoarea a identificat numeroase teme și motive comune, îndeosebi în textele clasicizate ale poetului, pe care le-a analizat succesiv, din acest unghi. Unele identificări suscită însă rezerve, fiindcă ori pot avea (și) alte surse, ori sunt pure coincidențe, ori se așază la un nivel de generalitate care nu îngăduie afirmarea unei diferențe specifice indiene. Ce-i drept, autoarea ajunge la concluzia unor afinități structurale, depășind sursele particulare. Cel care depășește însă în chip radical sursologia proprie istoriei literare și comparatismului de formulă pozitivistă este orientalistul Sergiu Al-George. „Eminescu – Arhetipul" (în vol. *Arhaic și universal în cultura română. India în conștiința românească*, f. a.), studiu fundamental, pleacă de la premisa că „izvoarele externe nu spun nimic […] dacă nu sunt raportate la o precunoaștere" și că rostul acestora este acela de a „trezi, printr-o vibrație euritmică, marile rezonanțe interioare". Pe urmă, Al-George susține că tema Indiei trebuie căutată la nivelul *viziunii*, „încifrată în mituri și simboluri". Astfel, dacă melancolia eminesciană depășește pura negativitate din filosofia lui Schopenhauer (aceasta fiind, după cercetătorul român, „o viziune distorsionată a gândirii indiene, în care absolutul acesteia devenea neant"), faptul se datorează asimilării profunde a lecției indiene: „Dacă Blaga a simțit *Māyā* ca văl, Eminescu a simțit-o ca ritm; în ambiguitatea simbolică a acestuia, în cadențele lumii, el simțea atât devenirea evanescentă, cât și muzica prin care se exprimau ființa și absolutul. Ambiguitatea ritmurilor lumii declanșează în conștiința poetului o reacție tot atât de ambiguă, cea a melancoliei. Melancolia

lui Eminescu nu este deci expresia unui sentiment eminamente negativ, ca cel al pesimismului schopenhauerian, ci tocmai expresia modului în care, transgresând viziunea filosofului german, aspectul negativ se conjugă cu altul pozitiv, ca în dialectica paradoxală a simbolului și a ontologiei indiene". După cum și androginul, entitate integratoare, încetează de a mai fi schopenhaueriana „obiectivare a voinței", ci semnifică o obiectivare „de ordin ontologic, simbol al absolutului". Cu o bază informativă variabilă, lucrările mai noi ale lui Dumitru Tiutiuca și Ștefan Munteanu se așază, ca spirit de abordare, în descendența acestui studiu esențial pentru problemă.

Cercetarea eminescologică înregistrează și o serie de lucrări investigând sistematic **orizontul de cunoaștere și creativitate extraliterară și chiar extraumanistă** al poetului. După relațiile lui cu filosofia, care au trezit de timpuriu interesul cercetătorilor, a venit rândul științelor. Interogate sumar sau trecute cu vederea în interbelic, ele au fost studiate mai aplicat după 1970, aceasta și datorită editării textelor adiacente. Caracteristic în acest sens este cuprinzătorul volum *Fragmentarium* (1981), îngrijit de Magdalena Vatamaniuc. Tema s-a dovedit mai delicată decât altele, dat fiind riscul nu atât de minimalizare sau ocultare, cât de supralicitare a erudiției poetului și de exagerare a tendinței lui spre specializare – de unde reacțiile lui G. Călinescu în anii '30 și, mai recent, ale lui Șerban Cioculescu și Al. Piru. Nu lipsesc totuși abordările echilibrate, supuse programatic obiectivării, ca în cazul cărții lui I. M. Ștefan. Filolog dublat de istoric al științelor, în *Eminescu și universul științei* acesta respinge *ab initio* „țelul absurd de a demonstra că Eminescu a fost un om de știință, că a inițiat noi discipline științifice sau că a fost atras de o specializare științifică sau tehnică". Odată stabilită poziția de principiu, autorul corectează punctele de vedere anterioare, fie că ele minimalizează sau exagerează în sens pozitiv meritele în științe ale scriitorului. O situare deontologică asemănătoare adoptă și Vasile G. Nechita în cartea despre gândirea economică a lui Eminescu, apărută după ce, în 1983, autorul publicase o culegere de texte economice eminesciene, apărută sub titlul *Economia națională*. Corectând supralicitările de observanță protocronistă de la Ilie Bădescu și Al. Oprea, Nechita ajunge la concluzia că poetul jurnalist era familiarizat cu doctrinele sociale, politice și economice; mai mult, că el a fost original cu privire la „teoria în acțiune", în gândirea sa despre costurile aferente în schimburile internaționale, preluată în epoca interbelică de eminentul specialist Mihail Manoilescu. Concluzia lui Nechita este că jurnalistul economic „n-a privit înapoi, ci înainte, n-a pledat pentru întoarcere, ci pentru continuitate organică și modernitate". De sociologia eminesciană s-a ocupat tot un profesionist, sociologul Ilie Bădescu (1994), ale cărui aserțiuni trebuie luate totuși cu prudență, date fiind prestațiile sale protocroniste. Demersul lui Bădescu îl scoate pe jurnalist de sub incidența acuzațiilor de xenofobie și rasism, arătând că, de pildă, termenul „pătură superpusă" „nu are nimic «rasial», nici măcar etnologic, ci este o noțiune de *strictă* încadrare sociologică". Pe de altă parte, sociologul separă elementele de originalitate a lui Eminescu în materie, arătând că „sociologia lui a valorificat din plin noua perspectivă a realului" și conchizând că „în locul «ființei

sublime» a ontologiei tradiționale el propune viziunea unui *real tensionat*, expus deopotrivă șansei desăvârșirii, dar și riscului desființării. Cu Eminescu începe seria realismului sociologic oriental".

Contribuția eminescologică a românilor din provinciile românești ocupate, ca și a celor din diaspora și din exil stă sub temperatura afectivă și etică a rupturii. Pentru toți, Eminescu înseamnă înainte de toate principalul reper compensator, simbol și garanție a rezistenței și unității românești în istorie. Caracteristice rămân cuvintele comparatistului Alexandru Ciorănescu: „Eminescu ne unește cu patria pierdută, pe care am vrut-o așa cum a visat-o el. Prezența lui este înainte de toate un simbol. El ne întărește și ne îmbărbătează în dorul nostru". Relevant este în același sens cultul păstrat poetului în Basarabia devenită republică sovietică. Numele lui devine sinonim cu ideea de român, de limbă română și de latinitate, iar pentru un poet ca Grigore Vieru, Eminescu este divinitatea absolută a panteonului național și instanță supremă: „De avem sau nu dreptate, / Eminescu să ne judece". Epoca de după căderea comunismului înregistrează frenetica ascensiune a eminescologiei în Republica Moldova, îndeosebi prin inițiativele culturale și lucrările criticului și istoricului literar Mihai Cimpoi, inițiator și organizator la Chișinău al congreselor anuale internaționale de eminescologie**.**

Exegeza străină se individualizează prin statutul situării ei față de poetul român, care îi conferă o pronunțată dimensiune imagologică, îngemănată cu una comparatistă. Intențională sau nu, aceasta din urmă este inerentă privirii din afară, care nu pornește din vid, ci din canonul unei / unor literaturi, de regulă majore. Perspectiva *celuilalt* s-a dovedit de folos și pentru definirea ontologică și axiologică a poetului român, fiindcă ea beneficiază de plusul de obiectivitate presupus de privirea din afară. Perspectiva s-a arătat fertilă și în alt sens. Ea corectează unele vederi ale exegezei autohtone sau dimpotrivă, confirmă, întărește și (a)creditează judecăți de existență și de valoare enunțate de aceasta timid, fără aplomb: fie din cauza „complexului Europei", fie, dimpotrivă (dar de fapt pornind din același complex), din teama de a nu cădea în ridicolul exaltărilor de tip protocronist. În sfârșit, privirea din afară a putut descoperi laturi ale personalității și operei care, uneori în mod fatal, celei dinăuntru îi sunt inaccesibile.

Considerate din unghiul unui atare statut, exemplare ne apar trei cărți. Prima este cea publicată la Roma în 1963 de Rosa del Conte (în interbelic, profesoară de italiană la Universitatea din București) sub titlul revelator pentru sfera tematică și nivelul la care e plasat poetul român: *Mihai Eminescu o dell'Assoluto* (traducere în 1990, de Marian Papahagi). Fără a fi propriu-zis o monografie, deci fără a urmări o cuprindere integrală, cartea dezbate teme majore, guvernate de cea cosmogonică, girată de „imaginația cosmică" a poetului, și de cea a Timpului ambivalent (cosmic, deci vital, și terestru-existențial, deci al morții). Componenta culturală autohtonă (cu termenul autoarei: „substratul autohton") în formarea și creația eminesciană nu trecuse neobservată nici de exegeza locală, dar aceasta acordase de obicei o pondere superioară, și în orice caz un interes exegetic superior, influenței

culturii occidentale, în special celei germane (excepție clară făcuse Blaga cu paginile despre poet din *Spațiul mioritic*). Or, pentru cercetătoarea italiană acest „substrat" reprezintă matricea în care s-au așternut și pe care s-au pliat influențele externe, și totodată un mediator al lor: „Prima sa formație (nu putem să neglijăm acest fundamental dat istoric) se desfășoară în climatul spiritualității ortodoxe, așa cum se reflectă atât în tradiția religioasă cultă (care, dacă s-a alimentat la izvoarele celei mai vechi literaturi patristice, nu este totdeauna străină de influențele neoplatonice și gnostice), cât și în tradiția folclorică, ce reflectă atâtea aspecte ale «pietății» populare slavo-bizantine. Și acestea aveau să-l facă *în chip natural* predispus să se insereze mai târziu atât în climatul magic al filosofiei și al poeziei romantice germane, cât și în cel mitic al gândirii orientale". Esențiale întru ilustrarea acestui aspect sunt capitolele „Răsfrângeri ale tradiției culturale în câteva figuri ale limbajului" și „Eminescu și gnoza". Lectura cărții italiene l-a făcut pe Mircea Eliade să afirme că prin ea „geniul lui Eminescu ni se revelează încă și mai excepțional decât îl cunoșteam până acum". A doua lucrare, comparabilă ca răsunet cu aceea a Rosei del Conte, aparține universitarului sorbonard Alain Guillermou: *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu* (1963; traducere românească 1977, de Gh. Bulgăr). Autorul francez urmărește să demonstreze, ca și profesoara italiană – și tot cu intenție polemică la adresa pasionaților căutători de surse străine – că poeziile lui Eminescu „cresc din solul nutritiv specific: sufletul, imaginația, geniul poporului român". De pildă, în privința pesimismului: „În loc de a vedea în el mai mult discipolul unui maestru care să-l fi învățat din afară pesimismul, e mai exact să-l considerăm drept reprezentant român al unei tendințe – generală la scriitorii și gânditorii de pe la mijlocul secolului – meditând asupra lui Dumnezeu, asupra omului, asupra sensului destinului uman, pentru a încheia această meditație cu vederi decepționiste", sursele acestei „tendințe" fiind „temperamentul lui propriu", experiențele copilăriei și apoi meditația asupra națiunii sale și asupra iubirii. Dar scopul lucrării lui Guillermou e acela de a valida printr-o cercetare sistematică intuiția faptului că, pas cu pas, „Eminescu imită pe Eminescu". Procedeul, asimilat „butășirii", are următorul înțeles specific: „exploatarea făcută de Eminescu asupra unui pasaj al operei: el îl detașează din ansamblul căruia îi aparținea mai întâi, îi conferă autonomie, nu fără a-i da o semnificație mai mult sau mai puțin nouă". Această particulară migrație a fragmentelor textuale se petrece (și) la mari distanțe temporale, trecând dintr-o epocă de creație în alta. Un *Index operum* din finalul lucrării are menirea de a arăta „până la ce punct poeziile lui Eminescu sunt solidare unele cu altele și cum toată opera e traversată de curenți lirici sau filosofici, puțin numeroși și constanți". A treia carte exemplară este culegerea de studii *„Luceafărul" de Mihai Eminescu. Portrait d'un dieu obscur*, apărută în 2011, la Dijon, sub semnătura românistei Giselle Vanhese, profesor la Universitatea Cosenza – Calabria. Reluând chestiunea genealogiei marelui poem, autoarea descoperă similitudini „tulburătoare" cu postuma *Peste codri sta cetatea*, considerată de Perpessicius un „capriciu", un „divertisment". Într-un studiu diferit, poemul acesta până acum

ignorant e comparat cu *Silful* lui V. Hugo. Alte comentarii au ca obiect masculinul eminescian (în vreme ce exegeza internă – *e. g.* Edgar Papu – a subliniat dimensiunea feminină a universului eminescian), fețele demonicului, hierogamia umbrei și a luminii. Sau pun în paralel *Luceafărul* cu nuvela lui Eliade *Șarpele* (interpretată ca hierofanie ascunsă a poemului) ori cu *Malina* lui I. Bachmann. Inedite sunt și descifrarea de structuri eminesciene în poezia Veronicăi Micle și rediscutarea legăturii dintre ea și poet, valorizată de Giselle Vanhese drept „tragica «poveste despre dragoste și moarte»" a lui Tristan și a Isoldei.

Foarte utilă, și nu numai sub raport documentar, este și cercetarea recentă a românistului german Helmuth Frisch continuând operațiunea începută în 1975 de către D. Vatamaniuc în *Caietele Mihai Eminescu* de identificare a gazetelor nemțești din care publicistul român și-a scos majoritatea informației. E vorba de cele două masive volume intitulate *Sursele germane ale creației eminesciene* (1999), unde Frisch face publice deocamdată rezultatele investigațiilor privind intervalul febr. 1870 – aug. 1873. Sursele, din care un număr de 80 sunt date ca sigure, indică între altele locul de origine al versurilor citate de Eminescu din câteva zeci de poeți germani, romantici în genere minori, și, într-o mult mai mare cantitate, sursa fragmentelor de proză (nuvele, romane), preluate de el mai ales din recenzii.

Semn al unei valorizări fără egal, de-a lungul timpului s-a conturat și o **eminescologie** așa-zicând **managerială și celebrativă**. Astfel, pe lângă contribuțiile private, individuale, au apărut și inițiative instituționalizate, având ca menire reunirea energiilor disparate și gruparea lor în jurul unor direcții ale cercetării. Cu un asemenea scop a fost înființat la Cernăuți *Buletinul Mihai Eminescu*, care a apărut între 1930 și 1940, sub conducerea universitarului Leca Morariu, cu concursul lui G. Bogdan-Duică, G. Ibrăileanu ș. a. și colaborarea masivă a eminescologilor bucovineni (I. E. Torouțiu, Leca Morariu, C. Manolache, V. Morariu) și în genere a cercetătorilor de formație pozitivistă (G. T. Kirileanu, Augustin Z. N. Pop, Lucian Predescu). *Buletinul* aspiră să strângă tot ceea ce se referă la viață și operă ca geneză și receptare. El își trădează curând și rolul de instanță exclusivă – din dublă perspectivă: metodologică (de factură tradițional-pozitivistă) și etic-justițiară (întreținând focul sacru și apărând templul și statuia poetului de orice profanare), de unde și polemicile acerbe, derapând uneori în pamflet, cu toți cei care imaginau sau agreau un alt chip al poetului. Atacurile cele mai masive, violente și spectaculoase s-au dus împotriva lui G. Călinescu, ca autor al monografiei și publicist promovându-și viziunea radical novatoare despre viață și operă și ducându-și vijelios și inconcesiv campania împotriva adevăraților deformatori de imagine. Fără să se înscrie declarativ în tradiția buletinului cernăuțean, *Caietele Mihai Eminescu*, inițiate și îngrijite de Marin Bucur, apărând în șase volume în 1972–1985, le continuă ca factor de coagulare a contribuțiilor în **eminescologie**. Structura publicației diferă însă, ca de altfel și epistema, foarte deschisă: istorie (Paul Cernovodeanu, Al. Zub), istorie literară tradițională și documentaristică (D. Murărașu, D. Vatamaniuc,

Gh. Mihăilă, Marin Bucur, Augustin Z. N. Pop), critică estetică (Vladimir Streinu) sau de aplomb filologic (Șerban Cioculescu), filosofie (C. Noica), poetică matematică (Solomon Marcus), lingvistică structuralistă (Paula Diaconescu), literatură comparată (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Edgar Papu, Nina Façon, Cicerone Poghirc, Viorica Nişcov, Helmuth Frisch, Michel Wattremez, Amita Bhose, Cornel Mihai Ionescu). Fenomenul de solidarizare a forțelor sub cupola unei inițiative instituționalizate este ilustrat prodigios de Editura „Junimea" din Iași. La începutul deceniului 8, ea înființează colecția „Eminesciana", destinată a găzdui contribuțiile valoroase mai vechi sau mai noi despre viața și opera lui Eminescu. Colecția, coordonată de Mihai Drăgan, apoi de Gh. Drăgan, a devenit o veritabilă bibliotecă specializată în **eminescologie**. Pe lângă lucrări documentare, biografice, exegetice, de memorialistică etc., a publicat și texte eminesciene, separate (ca *Avatarii faraonului Tlà*, în transcrierea și cu comentariul lui G. Călinescu) ori reunite în antologii pe felurite teme, ca pedagogia și școala, cultura și arta, economia politică. Altfel spus, colecția a (re)editat o mare parte din scrierile despre Eminescu. Statuând că „Eminescu este astăzi o instituție națională", „însăși mărturia supremă a existenței noastre ideale" și „una din marile justificări ale existenței de român", în 1940 Pompiliu Constantinescu postula, cu o notă patetică de excepție la el, înființarea unei Catedre Mihai Eminescu, înțeleasă ca „un templu, în care să se oficieze, cu venerație și competență, simbolul însuși al existenței noastre spirituale, în primul rând"; iar în al doilea, „un vast și viu laborator de discipline literare, de aplicația lor metodică și la nivel european, asupra vieții și operei celui mai pur și mai dominant geniu românesc". Dezideratul criticului interbelic a părut că devine realitate la începutul deceniului 8, când la Facultatea de Litere a Universității București ia ființă catedra, condusă de prof. univ. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, asistată de poetul Ioan Alexandru. Noua instituție, de la început firavă, a dispărut peste câțiva ani, după o activitate cu ecouri modice. În ceea ce privește dimensiunea celebrativă, la finele anilor '90 ai secolului trecut, Parlamentul României a legiferat propunerea lui Eugen Simion – pe atunci președinte în exercițiu al Academiei Române – ca la 15 ianuarie să fie sărbătorită anual Ziua Culturii Române.

Foarte productivă ca apariții editoriale, eminescologia de după căderea comunismului s-a concretizat și în aprinse dezbateri în presă. Efect al revenirii, după aproape cinci decenii de cenzură, a libertății de opinie și reacție la vacuitatea manifestărilor oficiale din comunism care au dus și la o gravă distorsionare a imaginii poetului, discuțiile de după 1989 au pus mai întâi problema despărțirii de formalismul și clișeele epocii totalitare și a cinstirii poetului în primul rând prin întoarcerea la operă. Nu au lipsit vocile care au cerut, mai mult sau mai puțin retoric, sistarea oricărei celebrări înainte ca imaginarul și obișnuințele colective să se fi curățat de reziduurile vechii mentalități. Simultan cu despărțirea de atari practici și cu intensificarea procesului de integrare în Europa și de globalizare, se dezbate intens tema influenței lui Eminescu, și mai ales a jurnalisticii lui politice, în cultura română de la 1900 și până în prezent. Un reper al dezbaterilor pe această

temă este articolul lui Virgil Nemoianu „Despărțirea de Eminescu” (*Astra* nr. 7 / 1990), care se înscrie în paradigma conceptului de „autocritică culturală”. Aprinse polemici a stârnit numărul 265 (27 februarie – 5 martie 1998) al săptămânalului de cultură „Dilema”, care își propunea să răspundă la întrebarea „ce a mai rămas din Eminescu astăzi, după ce a fost mortificat și folosit în interesul tuturor…?”. Pe lângă judecăți mature și echilibrate, revista publica și câteva intervenții în care judecățile negative (formulate uneori cu aplombul expertului suprem) contrastează violent cu ignoranța autorilor în materie de Eminescu și de cultură în genere, cu confundarea domeniilor și criteriilor și cu interpretări bazate pe scoaterea din context. Întregul dosar al numărului din revistă și al dezbaterilor polemice provocate de el a fost în 1999 publicat în volumul *Cazul Eminescu. Polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, întocmit de Cezar Paul-Bădescu, redactorul numărului cu pricina. Din intervenția lui Eugen Simion rezultă problemele aflate în litigiu, precum și formele de rezolvare a lor rațională, în respectul nuanțelor, al disocierii domeniilor și al înțelegerii lucrurilor în contextul lor istoric: „Valoarea poeziei lui Eminescu nu are nimic de-a face cu fondul «paseist conservator» al gândirii sale politice. Nici calitatea lui de «poet național» nu are o legătură cauzală cu același fond retrograd, paseist conservator. Este o prejudecată grea să crezi că un poet care stă cu «tâmpla în Evul Mediu» nu poate fi un mare poet, nu poate, cu alte vorbe, să scrie poeme superior estetice despre iubire și moarte, despre destinul fragil al omului în univers sau despre succesiunea deșertăciunilor lumești… Cât de «revoluționar și progresist» sunt Hölderlin și Rilke? Dar Blaga? Sincronismul nu este mai poetic decât paseismul și nici invers. Eminescu este acceptat de români ca poet național pentru că, repet, este un mare poet și ei se regăsesc în poemele lui cu norocul și nenorocul lor în istorie, cu natura și cu filosofia lor de viață, așa cum este și atât cât este… Eminescu spune, într-adevăr, mult despre psihea României profunde. Ne place sau nu ne place… Cât despre publicistica lui, ea poate fi discutată, firește. Publicistica nu se poate reduce, cred, la fragmentele xenofobe și, mai ales, oricât de banal pare, trebuie să spunem că articolele politice nu pot fi detașate de luptele politice din epocă și, în genere, de circumstanțele epocii…”. În ce privește cele două extreme ale situării găunoase față de poet: „Există, adevărat, o «mediocritate a elogiilor» (cum zice cineva în *Dilema*) care asfixiază opera vie a poetului, dar trebuie să recunoaștem că, în aceeași măsură, este și o «mediocritate a contestației» lui Eminescu. Tot atât de intolerantă, fudulă și parazitară… Soluția este să nu ne despărțim de Eminescu, ci să-l apărăm de cele două rele care se abat, periodic, asupra lui: a) excesul de adorație care paralizează spiritul critic […] și b) excesul de indignare al detractorilor, zeflemitorilor, crizele de pubertate ale literaturii române care se manifestă aproape ritualic”.

MITURILE

Silviu Angelescu*

„Mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor». Altfel zis, mitul povestește cum, mulțumită isprăvilor ființelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de realitatea totală, Cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție. E așadar întotdeauna povestea unei «faceri»: ni se povestește cum ceva a fost produs, a început *să fie*. Mitul nu vorbește decât despre ceea ce s-a întâmplat *realmente*, despre ceea ce s-a întâmplat pe deplin. Personajele miturilor sunt ființe supranaturale. Ele sunt cunoscute mai ales prin ceea ce au făcut în timpul prestigios al «începuturilor». Miturile revelează așadar activitatea lor creatoare și dezvăluie sacralitatea (sau numai caracterul «supranatural») operelor lor. În fond, miturile descriu diversele și uneori dramaticele izbucniri în lume ale sacrului (sau a supranaturalului). Tocmai această izbucnire a sacrului *fundamentează* cu adevărat lumea și o face așa cum arătă azi. Mai mult încă: tocmai în urma intervențiilor ființelor supranaturale este omul ceea ce este azi, o ființă muritoare, sexuată și culturală.

Vom avea prilejul să completăm și să nuanțăm aceste câteva indicații preliminare, dar se cuvine să subliniem, fără întârziere, un fapt care ni se pare esențial: mitul este considerat drept o istorie sacră, așadar o «istorie adevărată», dat fiind că se referă întotdeauna la *realități*. Mitul cosmogonic e «adevărat», deoarece existența lumii stă mărturie în această privință; mitul referitor la originea morții este de asemeni «adevărat», deoarece faptul că omul e muritor îl dovedește; și așa mai departe”. (Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978, p. 5–6.)

Miturile românești, a căror existență a fost consemnată începând cu Dimitrie Cantemir (*Descriptio Moldaviae*, 1714–1716), nu au trecut, multă vreme, de circuitul lor firesc, legat de forma orală de comunicare și de împrejurările vieții care le reactivau prin corelativele lor – riturile. Un secol mai târziu, prin I. Heliade-Rădulescu, miturile trec într-un alt mediu vital, al literaturii, adică al cuvântului scris și multiplicat prin tipar. Gestul lui I. Heliade-Rădulescu, căpătând valoare de model, a fost repetat de alți autori ai generațiilor ce au urmat, dar abia după trecerea altui secol, într-un capitol, *Epoca veche*, din marea *Istorie a literaturii române*, G. Călinescu se oprește, analitic, asupra fenomenului. Demersul marelui critic punea sub accent

* Facultatea de Litere, Universitatea din București.

RITL, nr. 1–4, p. 139–149, București, 2017

constituirea unui câmp tematic al literaturii susținut de resurse interne ale culturii noastre. Aceste resurse, miturile, țin de o zonă a experiențelor profunde, religioase, definite de sacru. Înscrierea lor în literatură, o activitate definită de căutarea frumosului, pare a fi de natură să sporească interesul pentru ordinea metafizică a lumii. Altfel spus, era, acum, recunoscută, la modul tacit, o valoare ordonatoare a miturilor care, în limbajul lor simbolic, încifrat, ascundeau răspunsuri la problemele fundamentale pe care ni le pune în față viața: „Aceste patru mituri înfățișează patru probleme fundamentale: nașterea poporului român, situația cosmică a omului, problema creației (și am putea zice în termeni moderni a culturii) și sexualitatea" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române*).

De fapt, dintre cele patru teme reținute de G. Călinescu numai trei sunt de sursă mitică, cea de a patra, Traian și Dochia, suspectată, cu temei, de istoricul literaturii a fi apocrifă, aparține altui teritoriu, al legendei, mai exact, al legendei istorice care se adaugă alteia, de circulație în mediile cultivate ale evului de mijloc, despre cei doi frați, Roman și Vlahata, recunoscuți a fi strămoșii noștri. Construită după modelul altor legende istorice, povestea celor doi frați amintește o altă legendă medievală, despre trei frați, Leh, Ceh și Rus, socotiți a fi fondatorii a trei națiuni – leșii, cehii și rușii. De interes atunci când studiem imaginarul colectiv, aceste povestiri medievale, puse în circulație de cărturari, nu se înscriu în teritoriul mitului.

Recunoaștem mitul numai acolo unde există un corelativ al său – ritul, care este, de fapt, o marcă de autentificare. Între anumite limite cel puțin, putem defini mitul ca pe o Frumoasă fără corp, o absență marcată, pentru că mitul se manifestă prin rit. Dar ritul, marcă a mitului și corelativul său în ordinea practică a vieții, ținând de liturgic, confirmă faptul că mitul este resimțit ca un adevăr, că are valoare de adevăr. În mod obișnuit, mitul se manifestă prin rit, un complex de acte la originea cărora aflăm reprezentări străvechi ce ascund o înțelegere a omului și a lumii. Georges Dumézil (*Mythe et épopée*) ne lasă să înțelegem că, de fapt, noi nu cunoaștem miturile lumii vechi decât prin literatură. Mitul vine din vremuri vechi, fără arhive și, din acest motiv, literatura a fost, dintotdeauna, adevărata păstrătoare a miturilor. Mai mult decât atât, miturile nu se lasă înțelese dacă sunt rupte de viața oamenilor care le povestesc. Prin rit, mitul este legat de social și cultural, de un anume orizont de așteptare care îl cheamă. Dar, când capătă expresie verbală, mitul trece într-un teritoriu învecinat, al poeziei, devenind descântec, blestem, cântec funerar, vrajă, sau, mai rar, baladă. G. Călinescu, confruntat cu această situație, nu face imprudența să caute mitul genuin, nici corelativul lui, ritul, ci expresia poetică a mitului pe care o rețin cele două celebre balade din culegerea lui Vasile Alecsandri – *Miorița* și *Monastirea Argeșului*. Mitul erotic al zburătorului, care n-a căpătat un corp baladesc cunoscut, este ilustrat printr-un text de autor, ce aparține literaturii – *Zburătorul* lui I. Heliade-Rădulescu. În ce privește așa-numitul mit al genezei noastre etnice, suspectat a fi apocrif, raportarea, reținută și vagă, nu fără intenție, se face la Asachi care, recurgând la imaginea plastică, la gravură, căuta să impună un alt mod de manifestare Frumoasei fără corp. Este o cale pe care, mai târziu, a încercat-o, cu efecte discutabile, Marcel Olinescu, pictor și autor

al unei *Mitologii române*, bogat, dar nu și fericit, ilustrată. Sunt reținute astfel trei câmpuri, supuse unor legi diferite și operând cu limbaje diferite, în care mitul își poate articula mesajul: un câmp al actelor rituale, un câmp al actelor poetice și un câmp al actelor artistice ce se adresează văzului. Asociat cu frumosul, pe care-l caută versul, adevărul mitului este filtrat, esențializat și, prin forța lucrurilor, ocultat. Așa se explică faptul că generații diferite de cercetători au văzut în balada *Miorița* mereu altceva. Soluția problemei este adusă, în 1946, de un studiu al lui Constantin Brăiloiu – *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*. Ca și Mircea Eliade în *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, C. Brăiloiu a optat pentru o lectură etnologică, implicând permanenta raportare a textului folcloric la un context mitico-ritual de natură să explice sistemul imaginilor și semnificațiile lor. Cheia dublei metafore ce corespunde celor două teme poetice asociate, tema morții-nuntă și cea a substituirii ritului funerar printr-un ritual „al naturii", nu este oferită de textul în sine, ci de un context mai larg al riturilor funerare și, mai exact, de elementele remanente, precreștine, ale acestor rituri. Avizat cercetător al riturilor funerare românești, Brăiloiu formulează o concluzie tulburătoare: *Miorița* ascunde, de fapt, expresia spaimei pe care o provoca nu atât moartea, cât mortul. Spaima aceasta, în vechea noastră cultură tradițională, era exorcizată prin complicatul ritual funerar. Moartea, care este altceva decât viața, poate deveni nocivă pentru viață atunci când cei rămași „aici" nu au efectuat ritualul destinat să opereze obligatoria separare a planurilor, a lui „aici" de „acolo". Intenția lui Brăiloiu era de a recupera „codul" și elementele prin articularea cărora a fost compusă balada. Îndepărtarea imaginilor de momentul cultural, precreștin, care le-a dat naștere a avut ca efect, sub acțiunea creștinismului, o „încifrare" a lor. Ceea ce receptăm astăzi ca imagine poetică nu este decât un vechi gest magic de „îmblânzire" a mortului.

Existența unui „etimon" al baladei, ipotetic, dar plauzibil, acreditat prin remanențele precreștine ale ritului funerar, este căutată de Brăiloiu printre structurile dezafectate ale acestui fond pasiv: „elementul verbal al unei vrăji". Dar, dacă în *Miorița* recunoaștem hieroglifa unui mai vechi ritual magic, trebuie să acceptăm că balada nu exprimă, afirmă Brăiloiu, nici „voluptatea renunțării", nici „beția neantului", nici „adorația morții", ci „exact contrariul lor, pentru că se perpetuează în ea memoria gesturilor originare de apărare a vieții".

Raportarea baladei la ritualul funerar este o formă de verificare a semnificațiilor, deci o probă a adevărului, dar nu a întregului adevăr. În comentariul său, Brăiloiu nu se oprește asupra unor versuri – „La nunta mea/ a căzut o stea", deși fac obiectul unei repetiții, o figură a insistenței. Imaginea, de altfel, revine și în *Cântecul zorilor*, piesă importantă a ritului funerar: „Că o stea iar a căzut/ Și din lume a trecut". Explicația ține, probabil, de faptul că imaginea aceasta vine din zona mitului și nu din cea a ritului funerar, martorul convocat de Brăiloiu. La originea versurilor aflăm credința, deci mitul, în conformitate cu care existența umană nu se restrânge la ea însăși, ci este concepută ca o relație. Viața implică un corespondent în ordinea vegetală, bradul, simbol important al ritului funerar, dar și un dublu astral prin care este conectată la celest – o stea care, atunci când cade, anunță moartea celui pe care-l veghea.

Concluzia susținută de C. Brăiloiu era că balada *Miorița* ar regrupa formule magice dezafectate, care induc în baladă înțelegeri mai vechi, ținând de un fond precreștin. Dar, din acest punct, reprezentând soluția etimologică, apar noi întrebări. Dizlocarea vechilor formule magice, elemente ale unui lexic poetic, dintr-un context ritual, urmată de articularea lor într-o nouă structură expresivă, nerituală, în conformitate cu o altă convenție poetică, a baladei, implică, desigur, o resemantizare a lor, fie și în forme minimale. Situația se confirmă dacă avem în vedere că importanța și semnificațiile riturilor funerare sunt urmărite de Brăiloiu prin analiza comportamentului celor care rămân. *Miorița*, totuși, o construcție preponderent lirică, atrage atenția asupra importanței la fel de mari pe care le-o acordă cel care se duce. Între cele două atitudini, cea tranzitivă și cea reflexivă, există însă un numitor comun, care nu este ritul, ci mitul, unicul conotator al ambelor situații.

În logica analizei lui C. Brăiloiu, păstorul, ipotetica victimă, resimte nu amenințarea morții, ci amenințarea unei morți necontrolate prin ritual, deci de natură să dezvolte o forță malefică ce s-ar abate atât asupra celor care rămân, cât și asupra celui care se duce. Acesta din urmă, avertizează mitul, este condamnat să nu aibă odihnă, să devină un agresor al umanului pe care să-l bântuie, răzbunător, ca strigoi. Spaima, oroarea celui ce ar putea fi ucis, așa cum este avertizat, nu capătă expresie, dar sunt trădate de insistența cu care este evocată îndeplinirea ritualului funerar de către natură. Repetată, descrierea acestui substitut al ritualului pare a fi o modalitate de rezolvare, prin gest magic, a unei situații de dificultate: ipotetica victimă își exorcizează propria moarte spre a o „îmblânzi", spre a-i neutraliza nefirescul. Gestul este orfic și acțiunea lui magică presupune un efect postum – acela de a ocroti echilibrul vieții prin orientarea propriului destin de „dincolo". Mai suntem, oare, în ritualul funerar? Este greu de admis. Cu siguranță, însă, rămânem în mit. Autoritatea acestuia se exercită, în egală măsură, dar în expresie diferită, atât asupra ritului, cât și asupra baladei.

Dar, deși Brăiloiu raportează sistematic *Miorița* la cântecele funerare, invocate ca o dovadă la ceea ce susține, nu sesizează totuși un element fundamental, prin care balada se îndepărtează de lirica funerară: spre deosebire de cântecele funerare – „cântecul mare", „cântecul zorilor", dar și bocetele – cărora le este proprie o înțelegere a lumii ca o structură duală, care opune un *aici* unui *dincolo*, balada acreditează o înțelegere a lumii ca structură monadică. Vieții și morții nu le mai sunt proprii teritorii diferite, separate prin hotar de apă și printr-o trecere dificilă, păzită. Această înțelegere monadică a lumii exclude „marea călătorie" către „dincolo". Moartea, în *Miorița*, este doar un fel de retragere din lumea văzută, dar nu și din ordinea sensibilă: „să mă îngroape/ aicea aproape/ în strunga de oi/ să fiu tot cu voi/ în dosul stânii/ să-mi aud câinii".

Această înțelegere a lumii ca structură monadică, pe fondul aceleiași teme a morții, o regăsim la Eminescu: „Cum n-oi mai fi pribeag/ De-acum înainte/ M-or troieni cu drag/ Aduceri aminte./ Luceferi ce răsar/ Din umbră de cetini/ Fiindu-mi

prietini/ O să-mi zâmbească iar" (*Mai am un singur dor*). Nu la fel stau lucrurile în *Baltagul* lui Sadoveanu care, deşi apărut înaintea studiului lui Brăiloiu, este consonant cu acesta prin imaginea mortului care nu are linişte atâta vreme cât ritul funerar n-a fost îndeplinit. Fără a multiplica în mod inutil exemplele referitoare la întâlnirea literaturii cu mitul, putem reţine concluzia că mitul, ca factor de sens, are nu numai propriul său teritoriu, ci îşi extinde autoritatea şi în teritorii învecinate. Un alt exemplu, de natură să confirme această afirmaţie, îl oferă vechea baladă despre Mănăstirea Argeşului.

Către jumătatea veacului trecut, legenda Meşterului Manole a atras atenţia a doi mari cercetători: G. Călinescu şi Mircea Eliade. G. Călinescu vedea în cunoscuta baladă „un mit estetic": „De astă dată avem de-a face cu un mit estetic şi ca atare a fost dezvoltat. El simbolizează condiţiile creaţiunii umane, incorporarea suferinţei individuale în opera de artă". (*Istoria literaturii române*, 1941, p. 65).

Spre deosebire de G. Călinescu, care-şi conducea analiza către o ordine ideală pe care o susţine vechea baladă, Mircea Eliade (*Comentarii la legenda Meşterului Manole*, 1943), cu formaţie de etnolog, îşi orienta analiza către ordinea practică a vieţii, înregistrând realitatea riturilor de sacrificiu impuse de actele de construcţie. Demersul lui M. Eliade are la bază o lectură etnologică a baladei, care porneşte de la izolarea scenariului epic ce susţine întreaga construcţie. Motivele prin corelarea cărora este construit scenariul constituie punctul de plecare al unei deschideri către vechile forme mitico-rituale, către un sistem al credinţelor şi obiceiurilor de construcţie. Fiecărui motiv epic îi este identificată rădăcina etnografică prin situarea lui într-o corespondenţă cu o temă mitică sau cu un moment al scenariului ritual. Acest demers, sprijinit pe un bogat fond exemplificativ, dezvăluie modul în care ordinea practică a vieţii rămâne conectată la un nivel superior, care-i dă sens. Orice act de creaţie, observa Mircea Eliade, este profund ritualizat ca urmare a faptului că, implicându-se în act, omul caută să imite un model divin, cel pe care i-l oferă mitul. Considerată expresie a unei realităţi etnografice, balada reclamă, în înţelegerea lui M. Eliade, situarea într-un context originar, acela al vechilor rituri de construcţie şi al miturilor care le dau sens. Punctul de sprijin al cercetării lui M. Eliade rămâne balada, deci opera poetică, în compoziţia căreia, prin re-înscriere în vechile contexte rituale, de aici şi din alte părţi de lume, sunt identificate secvenţele ce corespund momentelor rituale care, la rândul lor, presupun, în timp, propria devenire. Erudiţia autorului, imensă şi seducătoare, are ca efect, totuşi, o dizolvare a operei poetice în realitatea mitico-rituală evocată din care-şi absoarbe semnificaţiile.

Nu tot aşa procedase, cu doi sau trei ani mai înainte, G. Călinescu. Pentru autorul *Istoriei literaturii române*, care propunea o lectură literară, opera poetică reprezintă o valoare suficientă sieşi. Semnificaţiile pe care le dezvoltă decurg din raportul în care intră între ele diversele elemente constitutive care nu mai sunt induse de un context, ce generează şi conţine textul, ci sunt implicate şi iradiate de însuşi sistemul lor de organizare. În această viziune, a literatului, balada nu mai

interesează ca expresie a unei realități etnografice, ci ca impresie produsă de meditația asupra unei experiențe umane fundamentale, creația. Călinescu nu este interesat de mit ca realitate etnografică, pentru că mitul este, mai ales, o construcție simbolică, o imagine, sau un complex de imagini, care încifrează un sens, un adevăr, este „o ficțiune hermetică". Specificul acesteia ține de faptul că recurge nu la concepte logice, ci la imagini, adresându-se ființei noastre intuitive, sensibilității noastre. Lectura literară poate face abstracție de rădăcinile etnografice ale faptelor evocate, căutând în experiența reținută dificultatea metafizică din care se naște interogația. Semnificațiile faptelor, în această perspectivă, transcend ordinea imediată a vieții. Nu mai are importanță faptul că Manole ar fi putut fi numele unui meșter zidar ce a existat cu adevărat. În prezentarea autorilor baladei, el capătă o dimensiune simbolică, ilustrând tipul creatorului și drama pe care o trăiește un creator. Mai mult chiar, numele are doar valoarea unui procedeu destinat să realizeze un anumit efect estetic, acela de a marca opoziția dintre adevăratul creator, singurul cu existență nominală, și falsul creator – ceilalți nouă zidari, care nu au decât existență numerică. În baladă, amănuntul acesta trebuie pus în relație cu faptul că Manole este singurul care respectă „jurământul mare/ pe pâine și sare", o altă modalitate de a accentua opoziția dintre adevăratul și falsul creator. Nu mai puțin, finalul baladei, în episodul ce prezintă moartea meșterilor, reia aceeași opoziție, deoarece, spre deosebire de falșii creatori, care mor, adevăratul creator, deși moare, își continuă existența, devenind, prin metamorfoză, „o fântână lină/ cu apă puțină". Suntem, desigur, în fața unei imagini ce aduce sugestia că adevăratul creator este mai presus de destinul comun, pentru el moartea nu este un sfârșit, ci un alt început. Îi este rezervat, adică, un destin postum. Va fi prezent, este sugestia pe care o aduce imaginea, dar sub alt mod de manifestare.

Spre deosebire de rit, unde semnificațiile sunt iradiate de actele ce compun scenariul, în baladă, versiunea poetică a mitului, semnificațiile sunt efecte ale imaginilor. Acestea, imaginile, se organizează în rețele în interiorul cărora se conotează reciproc, consolidând astfel un câmp simbolic și o unitate de sens. Astfel, urmând sugestiile lui G. Călinescu, am putea descifra mesajul baladei fără să o mai raportăm la un context mitico-ritual, ci considerând-o în sine, o construcție independentă și suficientă. Subiectul, seria de întâmplări reținute, este compus prin corelarea câtorva motive fundamentale: căutarea, vechea ruină, zidul instabil, visul, jertfa ca soluție, jurământul, probele, sacrificiul, orfanul, ispitirea și condamnarea meșterilor, zborul și metamorfoza.

Primul motiv epic, al căutării, pare a-și explica prezența prin intenția de a figura dificultatea pe care o presupune actul creator care, înainte de toate, este o căutare. Dar căutarea are un obiect, specificat de motivul următor, al vechii ruine, al preconstrucției. „Zidul părăsit/ Și neisprăvit" figurează un efort anterior, o construcție sau o încercare de construcție. Sugestia ar fi că orice act creator trebuie să se înscrie în prelungirea unei încercări anterioare, să-și asume o tradiție al cărei simbol devine imaginea „zidului părăsit și neisprăvit". Motivul următor, al zidului

instabil – „ce ziua zidea/ noaptea se surpa”, denunță, de fapt, o imperfecțiune a actului creator. Imperfecțiunea, și modalitatea de a o depăși, face obiectul explicit al motivului următor, cel al visului și al revelației căpătate în vis, specificând imperativul unei jertfe. Este pregătită astfel introducerea motivului următor, al sacrificiului, dar, totodată, motivul visului, prin raportare la secvența anterioară („Meșterii grăbea,/ Sforile-ntindea/ Locul măsura”) ce reținea doar dimensiunea rațională a actului creator, înțeles ca meșteșug, este și o modalitate de a redefini arghezian creația și ca revelație, ca mod de comunicare cu un „dincolo” figurat de lumea visului. Este înțelegerea actului de creație din *Testamentul* arghezian: „Slova de foc și slova făurită/ Împerecheate-n carte se mărită”. Motivul visului, încă o dată, reia și pune sub accent distincția dintre adevăratul și falsul creator. Revelația nu este dată tuturor, ci doar unui ales.

Motivul jertfei, dincolo de implicațiile lui mitico-rituale, pare să dezvolte și o altă semnificație simbolică, aceea că actul de creație nu este unul autentic atâta vreme cât nu se sprijină pe viață. Numai ceea ce a adunat în sine viață este sortit să dureze.

Motivul jurământului reia, de fapt, explicit, distincția dintre adevăratul și falsul creator, o opoziție semnificativă în plan moral, dar încălcarea jurământului este și un mod de a desemna jertfa. Este o desemnare prin fraudă și situația ca atare ar fi putut da naștere la întrebări cu privire la calitatea jertfei. Întrebările sunt însă neutralizate de motivul următor, al probelor, care, depășite, în mod repetat, sunt de natură să pună în evidență exemplaritatea vieții ce urmează a fi jertfită. Obstacolele ridicate în calea soției își au cauza în rugămințile meșterului și pun sub accent o dramă a creatorului solicitat, simultan, într-o dublă și contradictorie direcție – vocația actului creator și iubirea ce-l leagă de soție. Este semnalată astfel o dualitate a spiritului superior ce aspiră să-și împlinească vocația creatoare, dar dorind, totodată, și împlinirea în ordinea imediată a vieții de care se dovedește a fi puternic legat. Sacrificiul care i se cere creatorului este însă cu mult mai mare și mai grav. Nu numai soția îi va fi jertfită, ci și copilul. Motivul orfanului amplifică ideea jertfei creatoare care, în cazul meșterului, cere tot ceea ce-l leagă de destinul lui pământean. Atunci când, cu mijloacele romanului, G. Călinescu a preluat tema baladescă, în *Bietul Ioanide*, a tratat motivul orfanului ca pe un motiv-cheie. Accepția urmărită, a cărei sursă pare a fi acest motiv, conotat de un anume cadru al vieții, ar fi aceea că, în mod dramatic, creația exclude sau ucide procreația. Mitul estetic, de altfel, a atras numeroși autori care au făcut ca tema să rămână vie și incitantă. Tema este de o mare gravitate și, desigur, mereu actuală, indiferent de tipul de lectură pentru care optăm. Trebuie, totuși, să acceptăm faptul că cele două tipuri de lectură, literară sau etnologică, sunt complementare. Deși la lectura literară a baladei putem face abstracție de implicațiile de ordin ritual ale temei, raportul operei literare cu mitul nu este, prin aceasta, anulat. Balada, ca operă literară este construită pe baza unui limbaj poetic, a unui sistem de imagini și simboluri. Sarcinile semantice pe care le deține acest limbaj, puterea conotativă

a imaginilor, semnificațiile pe care le dezvoltă simbolurile sunt absorbite din realitatea culturii care le elaborează și, cu precădere, din câmpul mitului. Limbajul poeziei nu este altul decât cel al mitului și, prin limbaj, opera literară rămâne legată, în mod fatal, de planul oricât de îndepărtat al mitului. Dar mitul, atunci când se manifestă prin rit, implică o angajare ontologică, în timp ce, atunci când se manifestă poetic, impune o angajare gnoseologică. Situația aceasta pare a fi mai ușor de urmărit în cazul celeilalte experiențe fundamentale, a erosului.

Credința în existența unei ființe demonice, vrăjmaș al feminității, este atestată documentar începând cu Dimitrie Cantemir (*Descriptio Moldaviae*, 1714–1716). Demonul, purtând numele de Zburător, dar cunoscut și ca Zmeu, Lipitură, Crasnic sau, eufemistic, Ăl mai rău, este, ca înfățișare, destul de diferit, totuși, de multe ori, poate lua chip omenesc, atractiv, de „tânăr înalt și subțire", care-i ascunde natura malefică. Dar demonul se manifestă adeseori și ca monstru – balaur sau șarpe de foc, ce pătrunde prin hornul casei la fata sau femeia bântuită.

Un mare număr de descântece, povestiri și legende atestă autoritatea acestui mit al zburătorului care, în zona oralității, nu a cristalizat într-o versiune poetică de valoarea *Mioriței* sau a *Meșterului Manole*. Dar, ca și cele două balade, mitul erotic al zburătorului se află la originea unor opere literare ce s-au bucurat de o audiență deosebită. Situația aceasta explică de ce, atunci când s-a oprit asupra mitului, G. Călinescu l-a ilustrat printr-o operă de autor: *Zburătorul* lui I. Heliade-Rădulescu.

Studiile consacrate mitului erotic al zburătorului au subliniat faptul că acesta dezvăluie o viziune specifică asupra instinctului erotic, imaginat ca o boală provocată de acțiunea zburătorului, ființă mitică, fabuloasă, invazivă, de care te poți apăra numai prin mijloace magice. Mitul, astăzi încă, în mediile tradiționale, rămâne activ, după cum active rămân și măsurile profilactice, de natură magică.

În formula poetică adoptată de I. Heliade-Rădulescu, ceea ce atrage atenția este fidelitatea autorului față de mit, intenția urmărită fiind de a surprinde lumea satului și mentalitatea proprie acesteia, de natură să explice o concepție și o atitudine față de eros. Instinctul, neînțeles, tulbură și neliniștește, fiind perceput prin efectele sale, efecte cărora li se caută o cauză în ordinea exterioară, dar nu și vizibilă, a vieții, acolo de unde ne pândesc demonii.

Aproape un secol mai târziu, regăsim mitul erotic al zburătorului în poezia lui Arghezi. Fătălăul, porecla unui deținut, tâlhar de drumul mare, analizat cu ochiul pervers al altui încarcerat, are parte de o surprinzătoare absolvire din perspectiva aceluiași mit al zburătorului: „O fi fost mă-ta vioară./ Trestie sau căprioară/ Și-o fi prins în pântec plod/ De strigoi de voievod?/ Că din oamenii de rând/ Nu te-ai zămislit nicicând./ Doar anapoda și spârc,/ Cine ştie din ce zmârc,/ Morfolit de o copită/ de făptură negrăită/ Cu coarne de gheață,/ Cu coama de ceață,/ Cu uger de omăt –/ Iese așa fel de făt./ Din atâta împerechere și împreunare,/ Tu ai ieșit tâlhar de drumul mare".

O ereditate încărcată, ca urmare a unui erotism aberant, implicând, la generația anterioară, raporturi vinovate, interzise, cu formele sacrului malefic, care figurează o relație înregistrată de demonologi la rubrica *copula cum daemone*, ar explica deci

imperfecțiunea destinului, anunțată, și ea, printr-o înfățișare stranie, masculin-feminină. Mitul erotic al zburătorului, acuzând imixtiunea sacrului murdar în destinul uman, este corelat astfel cu elementele antropologiei tradiționale, folclorice, care avertizează că răul ascuns în om, predispoziția pentru crimă, ar fi denunțate, în primul rând, printr-o înfățișare aberantă față de normal. O formă coruptă, spune deținutul-analist, ascunde un fond corupt și vinovat, dar iresponsabil, deoarece culpa s-a produs într-un moment anterior, al generației trecute. Inocența astfel stabilită permite un gest final, de bunăvoință și apropiere: „Na! ține o țigare".

Mitul continuă să-și exercite fascinația asupra literaturii contemporane, dar în forme mult mai subtile care, uneori, capătă statutul unor elemente de sugestie cu rolul de a face posibilă și o altă înțelegere a faptelor reținute. Cauzelor raționale, ținând de ordinea imediată a vieții, li se opun alte cauze, iraționale, care deschid înțelegerea spre o altă ordine, metafizică, ideală, spre zone ale sacrului. Semnificativ devine recursul la mit în romanele lui Marin Preda. Primul volum al *Moromeților* este o incursiune în lumea satului care consemnează, mai mult decât s-ar crede, puterea ordonatoare/modelatoare a mitului. Declinul și destrămarea familiei rurale a Moromeților implică o dublă și contradictorie explicație. Prima, atent semnalată, își are cauzele în ordinea imediată a vieții, în conflictele și tensiunile sociale, în licențele morale la care oamenii recurg, în mod voit sau constrânși de împrejurări. Cea de a doua cauză, surprinsă discret, trimite, de fapt, către o ordine mitică alterată. Adevăratul declin al Moromeților începe în clipa în care este doborât și vândut vechiul și uriașul salcâm din grădină, un simbol al arborelui celest, *axis mundi*, resimțit ca atare de toți locuitorii satului, chiar și de copii. Fapta lui Moromete este blamată de întreaga comunitate care ar părea că acuză o formă de lezare a sacrului. Salcâmul, în legătură cu care, insistent, autorul atrage atenția că stabilea adevăratele dimensiuni ale oamenilor și lucrurilor, prăbușindu-se, redimensionează lumea: „Din înălțimea lui, salcâmul se clătină, se împotrivi, bălăbănindu-se câteva clipe, ca și cum n-ar fi vrut să părăsească cerul, apoi deodată porni spre pământ, stârnind liniștea dimineții ca o vijelie; se prăbuși și îmbrățișă grădina cu un zgomot asurzitor. Văile clocotiră și toți câinii de prin împrejurimi începură să latre. […] Salcâmul tăiat străjuia însă prin înălțimea și coroana lui stufoasă toată partea aceea a satului; acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile". (*Moromeții*, vol. I)

Retras din ordinea metafizică, omul devine, asemenea lui Moromete, mai mic și mai nesemnificativ, „bicisnic". Valorile ideale ale oamenilor sunt, acum, alterate și, nu întâmplător, exemplele de natură să ilustreze maladia vechilor valori, a miturilor de altădată, se aglomerează. Vechiul motiv mitic al câinelui credincios, prezență episodică în balada *Miorița*, însă figură centrală în *Dolca*, dar și în *Baltagul* lui M. Sadoveanu, este întors pe negativ – Duțulache, spre disperarea Catrinei, fură brânza de pe masa familiei. Miorița capătă în roman un alt nume, Bisisica, și un alt comportament. Este oaia nebună, cauză a coșmarului și violențelor lui Niculae, păstorul care, și el, și-a pierdut chemarea pentru viața păstorească. Calul, care în

basme intra în scenă ca o mârțoagă ce-și relua adevărata înfățișare de bidiviu îndată ce era hrănit cu jăratic, este și în romanul lui Marin Preda tot o mârțoagă. Vechiul simbol totemic, ucis cu sălbăticie, are aceeași soartă ca și salcâmul uriaș. Sugestia, sistematic urmărită de autor, este că reperele se prăbușesc sau se prefac și, fără să înțeleagă de ce, omul, asemenea lui Moromete, pare a fi, într-o lume pe care n-o mai înțelege, tot mai singur și mai confuz. De fapt, Marin Preda se folosește de ceea ce André Jolles, în *Forme simple*, numea „modulația demonică", o întoarcere pe negativ a mitului, a temei, a eroului, pentru a impune un antimit, o antitemă, un antierou. Toate acestea erau cerute de imaginea din finalul romanului a unei lumi în disoluție, în care izbucnește războiul și în care timpul nu mai are răbdare.

Dar mitul, în care autorii au aflat un conotator al construcțiilor literare, a fost folosit și în forme contrase, cum ar fi titlul. Exemplul, prin excelență, îl aflăm în opera unuia dintre cei mai moderni autori ai epocii interbelice – Camil Petrescu. Două dintre operele autorului, un roman și o dramă, prin titluri sunt puse sub autoritatea mitului – *Patul lui Procust* și *Jocul ielelor*. Titlul, în aceste cazuri, ar reprezenta forma contrasă de folosire a mitului. Titlul este căutat astfel încât să rezume subiectul și, totodată, să deschidă o comparație între realitatea observată și lumea mitului, ca teritoriu al adevărurilor generale și, desigur, ideale la care, într-un mod propriu, ar participa orice adevăr particular.

Cazul Camil Petrescu ne atrage atenția și asupra altui aspect referitor la modul în care literatura și-a extins teritoriul în lumea mitului. *Jocul ielelor* este o trimitere la un cunoscut mit autohton care spune că cel ce se va prinde în hora ielelor își va pierde mințile, situație pe care ar ilustra-o și eroul dramei, Gelu Ruscanu. Celălalt titlu, *Patul lui Procust*, nu mai trimite la un mit autohton, ci la un mit din vechea cultură greacă, un mit exotic.

Apelul la mitul exotic este mai vechi, începând cu Mihai Eminescu. *Avatarii faraonului Tlà*, manuscrisul eminescian care i-a servit lui G. Călinescu spre a-și susține doctoratul, este, poate, cel mai vechi exemplu de recurs la un mit exotic. Înțelegerea iubirii ca o constantă ce însoțește și definește suita întrupărilor noastre succesive l-a fascinat, jumătate de secol mai târziu, și pe Liviu Rebreanu care a dedicat temei un roman. *Adam și Eva*, romanul la care, după cum mărturisea, ținea mai mult decât la toate celelalte, este nu un roman al cuplului primordial, ci al cuplului etern, destinat să se caute pretutindeni și mereu.

Doi autori din generația imediat următoare, Mircea Eliade și Vasile Voiculescu, au trăit, mai mult decât oricare alții, această dublă solicitare a miturilor autohtone, dar și a miturilor exotice. Adeseori, însă, ceea ce conotează unul printr-o sursă exotică, M. Eliade, *Nopți la Serampore*, celălalt, V. Voiculescu, află într-o sursă autohtonă – *Lipitoarea*. Și într-un caz, și în altul, un loc anume, unde, mai demult, s-a întâmplat ceva, face posibilă o experiență tulburătoare, din ordinea nefirescului, provocând întâlniri cu oameni care au fost, dar nu mai sunt. Genul acesta de literatură, cultivând o viziune fantastică, își are strategiile lui, producătoare de ezitări, de incertitudini, în planul mai larg al cunoașterii, în care mitul joacă un rol fundamental. Concluzia

că mitul nu este deloc o valoare obosită, ci rămâne, încă, un creator de sens, păstrându-şi puterea de expansiune, îşi are argumentele în câmpul artelor, începând cu literatura.

BIBLIOGRAFIE

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, 1958;
Brunel, P., *Dictionnaire de mythes littéraires*, Paris, 1994;
Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti, Editura Univers, 1978;
Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, 1953;
Jolles, André, *Einfache Formen*, Tubingen, 1930 (tr. fr. *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972);
Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques*, Paris, Plon, 1964;
Perrot, Jean, *Mythe et littérature*, Paris, PUF, 1976.

VASILE LOVINESCU

Laurențiu Hanganu*

LOVINESCU, Vasile (17.XII.1905, Fălticeni – 14.VIII.1984, Fălticeni), eseist. Este primul copil al Anei (n. Cetățeanu) şi al lui Octav Lovinescu, avocat şi frate mai mare al criticului literar E. Lovinescu. **L.** este frate cu dramaturgul Horia Lovinescu. Urmează cursurile şcolii primare şi gimnaziale la Fălticeni, la Gimnaziul „Alexandru Donici", iar liceul la Colegiul „Sfântul Sava" din Bucureşti, absolvindu-l în 1925. Se înscrie tot în Capitală la Facultatea de Drept şi îşi ia licența în 1929. Între 1930 şi 1942 este membru al Baroului de Ilfov, lucrând ca juristconsult la mai multe firme și la primăria Bucureștiului; după 1942 funcționează în calitate de consilier juridic la Uzinele Siderurgice din Reşița. **L.** îşi va dedica însă întreaga viață studiului „științelor tradiționale", devenind unul dintre cei mai subtili cunoscători şi interpreți ai textelor sacre universale. Şi-a început cariera scriitoricească în anii '30, când, după contactul hotărâtor cu opera lui René Guénon, începe să publice în revistele vremii (*Viața literară*, *Viața românească*, *Adevărul literar şi artistic*, *Credința*, *Familia*, *Azi*, *Vremea*) studii de prezentare şi popularizare a ezoterismului. În 1935 face un pelerinaj la Muntele Athos, iar în 1936, la sugestia lui René Guénon (cu care întreține o corespondență fecundă în perioada 1934–1940), călătorește în Franța (la Amiens) și în Elveția (la Basel), unde se inițiază în mistica sufită. Îşi desăvârşeşte pregătirea spirituală după război, când, renunțând pentru o lungă perioadă la scris, se dedică lecturilor şi meditației. În 1948 înființează la Bucureşti, împreună cu Mihail Vâlsan, un grup de preocupări ezoterice (autodesființat în 1958 ca urmare a atmosferei sociale prea puțin prielnice), iar în 1959, sprijinit de Lucreția Andriu (care îi pune la dispoziție casa ei din Capitală), un cerc de studii şi meditații asupra ştiințelor tradiționale. Îşi reia activitatea de scriitor în 1964, dar lucrările îi rămân în manuscris până la apariția volumului *Al patrulea hagialâc* (1981), urmat, după moartea sa, de *Creangă şi Creanga de aur* (1989), *Monarhul ascuns* (1992), *Incantația sângelui* (1993) ş.a. A mai colaborat, sporadic, la *România literară* şi *Orizont*, iar după 1980, când se retrage la Fălticeni, la *Convorbiri literare* și *Pagini bucovinene*.

Opera lui **L.** se structurează, vizionar, în cercuri concentrice, ca o continuă căutare şi adâncire a „misterului ultim" al lumii, a „miezului de semnificații" care dă sens existenței umane şi universale. Pe urmele lui René Guénon, mentorul său

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

RITL, nr. 1–4, p. 151–155, Bucureşti, 2017

declarat, **L.** contrapune mentalității materialiste moderne – „cimitirului de concepte” și „rețelei logice” în care omul contemporan s-a refugiat, spune el, „ca într-o cămașă de forță” – perspectiva spirituală integratoare a științelor așa-numite tradiționale, științe care, transmise prin disciplină ascetică și inițiere, sunt socotite a perpetua de-a lungul generațiilor adevărul metafizic primordial. Iar calea cea mai sigură pentru surprinderea acestui adevăr este studiul mitului. Spre deosebire de gândirea postiluministă, pentru care mitul nu este mai mult decât o fabulă, o poveste, științele tradiționale îl consideră a fi explicația ontologică a lumii, „adevărul penultim”, în spatele căruia se întrezărește, într-o străfulgerare, chipul Creatorului. „Mitul nu este nici invenție, nici convenție omenească. El coboară de sus în jos pe verticală, fulgurat de un prototip uranic, fixându-se în virtutea legii de analogie inversă în entități fabuloase sau reale, afine cu principiile pe care le reprezintă prin continuitate existențială în lumea devenirii, constituind între ele un sistem de corelații, repetând inepuizabil o secvență de gesturi divine răscumpărătoare; prin ele, esența uranică se strecoară în substanța cosmosului, căruia îi este o hrană sacrificială; lipsită de ea, lumea s-ar destrăma într-o cenușă obscură”. Pentru exegetul hermeneut, mitul este o „realitate ambiguă”, „echivocă”, a cărei esență nu poate fi surprinsă cu mijloacele cunoașterii de tip științific. Încercarea de cuprindere, definire și explicare a mitului de către antropologie și istoria religiilor, în lipsa considerării relației sale mistice cu adevărul primordial, nu poate duce, susține **L.**, decât la pierderea irevocabilă a înțelesului originar. Este și motivul pentru care **L.** îl învinovățește pe Mircea Eliade de a fi „amputat mitul de jumătatea superioară a lui”: „Fără primul fond metafizic, mitologia este un haos de puerilități, un muzeu de superstiții, o magazie de recuzite”. Simbolologia, știința care se ocupă cu aprofundarea misterelor conținute de mituri, este, conform hermeneutului, o știință exactă în adevăratul înțeles al cuvântului, „mai riguroasă decât celelalte științe, pentru că procede din principii axiomatice, imuabile, vechi de când lumea”. Iar legea fundamentală a științei simbolurilor este legea analogiei inverse, conform căreia lumea transcendentă se reflectă în realitățile fenomenale ca într-o oglindă, „în acord inversat”; altfel spus, ceea ce este mare „sus”, „jos” este mic și viceversa, căci „e în natura lucrurilor ca realitățile unui plan superior să se reflecte pe un plan inferior sub formă de simboluri din cauza raportului de ireversibilitate dintre Principiu și Manifestare”. Pe acest temei, intervențiile „Principiului” în existența mundană se produc prin intermediul unor ființe aparent insignifiante, pentru a-și face greu comprehensibilă originea supraterestră și a-și disimula, în ochii profanilor, caracterul real. O astfel de „entitate fabuloasă și inconsistentă” este Ciubăr-Vodă din drama lui Alecsandri, *Despot-Vodă*: personaj misterios, purtând masca nebuniei și a grotescului, Ciubăr – scrie **L.** – „este adevăratul personaj central [al piesei], făcând și desfăcând pe Despot, care este o simplă fantoșă în mâinile «nebunului»”. Căci, privind lucrurile prin prisma legii analogiei inverse, „ciubărul inversat este tronul”, iar ascuns sub ciubăr se află „domnul legitim”: „În asemenea momente, *Anima Mundi* devine în mod necesar Văduva simbolică, Fiul legitim, întâiul născut – pribeag și dezmoștenit, *el Desdichado*, Cheia de boltă a universului – piatra azvârlită-n șanț, Monarhul

Universal, Regele Lumii – rege de mascaradă și deținătorul Cupei Graalului: Ciubăr Vodă!" Însă forma cea mai răspândită în care s-a păstrat, criptat, adevărul mitic – spune **L.** – este basmul, căruia eseistul îi dedică o bună parte a meditațiilor și scrierilor sale. Însușindu-și punctul de vedere al lui René Guénon, conform căruia literatura populară nu este o creație spontană a geniului popular, ci o formă de transmitere a unor adevăruri ezoterice încredințate memoriei colective de către reprezentanții unor organizații inițiatice pe cale de a se stinge, **L.** abordează, în *Creangă și Creanga de aur*, basmele lui Ion Creangă în calitate de „punct de plecare, pretext și materie primă ale unor considerații strict adecvate și țesute pe știința simbolurilor, disciplină tradițională caracterizată ca imuabilă, unanimă, perenă, cu legi proprii coextensive cu acelea ale unui univers semnificativ și ierarhizat, misterios, dar nu absurd. A poseda această știință este a poseda Creanga de Aur și firul Ariadnei, simboluri complementare". Completându-l pe Guénon, eseistul român apreciază că basmele nu sunt doar „reziduuri" ale unor tradiții ezoterice dispărute, ci forme de prezentare simplificată a doctrinelor inițiatice, care, destinate oamenilor obișnuiți, au circulat în paralel cu învățăturile sacre: „Guenon consideră basmele ca niște reziduuri ale tradițiilor esoterice dispărute. Nu s-ar putea ține seamă și de o altă posibilitate? Anume cazul unei concomitențe a basmului cu doctrina inițiatică pe ca o prezenta mascat, aceasta din urmă fiind rezervată unui cerc foarte restrâns, capabil să primească lumina direct, primul destinat celorlalți oameni, care vedeau numai umbrele, ca în caverna platoniciană, în măsura gradului de permeabilitate a ascultătorului?" Astfel, în cheia hermeneuticii simbolologice a lui **L.**, *Soacra cu trei nurori* este, sub aparența conflictului între generații, „oglindirea unei deveniri cosmice", în care „Soacra" este numele dat „temeliei radicale, *Mulaprakriti*, cum o numesc hindușii, a *Manifestării*, a *Tălpii Iadului*", care trăiește numai pentru ea și își ține feciorii prizonieri în lumea materiei, în vreme ce nora cea mică este „guna *Sattwa*", „tendința ascendentă, luminoasă, cu năzuință de reintegrare în Principiu". Lupta dintre cele două ilustrează intervenția Principiului în lume, care, sub înfățișarea crimei, restabilește echilibrul universului și eliberează masculinitatea de tirania domestică, reafirmându-i caracterul solar: „Nora a treia e un vifor venit din seninătăți [...] ca să purifice miasmele unei lumi stătute, ale unei tiranii stupide, să libereze și să promoveze esențe masculine, înrobite de «gelozia» Materiei Prime. […] Când nora mai mică sare pe trupul babei și-l frământă cu picioarele, imită gestul etern al lui Kali, jucând pe corpul lui Șiva". În *Punguța cu doi bani*, Principiul solar ia înfățișarea cocoșului, trimis să refacă unitatea originară a unui univers sfâșiat, maniheist, în tabere antagoniste. Conflictul este, și aici, o reprezentare a dramei cosmice eterne: „Moșul *emite* Cocoșul, iar Baba toate forțele ostile care încearcă să nimicească opera lui de restaurare solară și virilă". *Harap-Alb* este, la rândul său, un basm cu virtuți ezoterice evidente, „loc de întâlnire a nenumărate simboluri, venind din toate orizonturile tradiționale". În esență, scrie **L.**, este vorba de o istorie de inițiere, întâmplările poveștii reprezentând etapele realizării spirituale a eroului: „În realitatea lui profundă, Harap-Alb este numele

Androginului primordial, în care partea pozitivă și partea negativă, esențială și substanțială, masculină și feminină, învălmășită la ceilalți oameni, sunt separate, purificate, rectificate în sensul alchimic al acestor cuvinte prin «lupta celor două naturi», egalizate, desemnate în basmul nostru prin «negru» și «alb». După «separație» și «purificare» se împerechează din nou, de data asta transmutate, într-o formă sferică perfectă, aceea a androginului platonician, a lui Adam când conținea încă pe Eva în el, a Yin-Yang-ului extrem-oriental". În aceeași cheie interpretativă – a descifrării adevărurilor oculte prezentate sub aparența de fabulă – este analizat, în eseul *Al patrulea hagialâc*, romanul *Craii de Curtea-Veche* a lui Mateiu I. Caragiale, unde faptul (tulburător pentru orice lector) că numele tuturor „crailor" încep cu litera P este explicat prin recursul la știința tradițională a simbolurilor: „Dacă sunt patru crai, cei patru P sunt sau patru chei care numai toate patru la un loc pot deschide «ușa tezaurului», sau patru săbii întinse în unghi drept, atingându-se în vârf, pentru un jurământ sau o conjurare. Ele formează numita svastică clavigeră, formată din chei". Dincolo de desfășurări argumentative repetitive și de exagerări inerente unui discurs îndreptat, programatic, împotriva „spiritului vremii", scrierile lui **L.** au virtuți estetice incontestabile, impunându-se în istoria literară prin imaginația debordantă, înrudită cu aceea a basmului, prin punerea în lumină a cosmicității culturii române, dar și prin stilul alert, punctat de digresiuni savante și paranteze conținând asocieri neașteptate, care reușește să țină mereu trează atenția cititorului – biruind, astfel, „vrăjmașul nostru de căpetenie, apatia mentală". O mențiune specială merită jurnalul scriitorului, denumit de el însuși „alchimic" (vol. I, 1944, vol. II: *Însemnări inițiatice*, 1996, vol. III: *Meditații, simboluri, mituri*, 1997). Neavând, cu excepția notării datei, nimic din ceea ce se înțelege de obicei printr-un jurnal, însemnările lui **L.** transpun pas cu pas desăvârșirea sa spirituală ca transmutare inițiatică în acord cu regulile științei tradiționale – a trecerii „plumbului" existenței cotidiene în „aurul" adevărului revelat.

SCRIERI: *Al patrulea hagialâc. Exegeză nocturnă a „Crailor de Curtea-Veche"*, Bucureşti, 1981; ed. 2, îngr. Florin Mihăescu și Roxana Cristian, Bucureşti, 1996; *La Dacie hyperboreénne*, Puisseaux (Franța), 1987; ed. (*Dacia hiperboreeană*), tr., îngr. și pref. Roxana Cristian și Florin Mihăescu, Bucureşti, 1993; *Creangă şi Creanga de aur*, Bucureşti, 1989; *Monarhul ascuns*, îngr. Alexandrina Lovinescu şi Petru Bejan, pref. Ştefan S. Gorovei, Iaşi, 1992; *Incantația sângelui. Câteva elemente ezoterice din iconografia şi literatura cultă*, îngr. Alexandrina Lovinescu şi Petru Bejan, pref. Petru Bejan, Iaşi, 1993; *Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti*, Bucureşti, 1993; *Mitul sfâşiat. Mesaje străvechi*, îngr. şi introd. Alexandrina Lovinescu şi Petru Bejan, Iaşi, 1993; *Steaua fără nume*, îngr. Roxana Cristian, Florin Mihăescu şi Dan Stanca, Bucureşti, 1994; *Jurnal alchimic*, I–III, îngr. şi pref. Roxana Cristian şi Florin Mihăescu, Iaşi, Bucureşti, 1994; *Scrisori crepusculare*, îngr. Florin Mihăescu şi Roxana Cristian, Bucureşti, 1995; *O icoană creştină pe Columna Traiană*, îngr. Roxana Cristian, Florin Mihăescu şi Dan Stanca, Bucureşti, 1996; *Exerciții de meditație*, îngr. Florin Mihăescu şi Roxana Cristian, Bucureşti, 2000.

REPERE BIBLIOGRAFICE: Mihai Dinu Gheorghiu, *„Al patrulea hagialâc”*, CL, 1982, 4; Simion, *Scriitori,* III, *568–570*; Ioan Holban, *Creangă după Creangă*, CRC, 1990, 3; Virgil Cândea, *Viziuni ale Daciei arhaice în perspectiva istoriei ideilor*, VR, 1990, 2; Florin Mihăescu, *Vasile Lovinescu*, ST, 1992, 1; Mircea Braga, *Pe pragul criticii*, Cluj-Napoca, 1992, *99–103*; Cornel Ungureanu, *Vasile Lovinescu şi tradiția hermeneutică*, O, 1993, 9; Elisabeta Lăsconi, *„Literatura de sertar” şi criticul-„sacerdot”*, CC, 1993, 5–6; George, *Sfârşitul*, IV, *102–112*; Dan Stanca, *Sacrificiu şi anamneză*, VR, 1994, 3–4; *Simbolologul Vasile Lovinescu*, CC, 1994, 9–11 (număr special); Ştefan Borbély, *Un ezoteric: Vasile Lovinescu*, APF, 1995, 3–4; Dan Stanca, *Contemplatorul solitar. Introducere în opera lui Vasile Lovinescu*, Iaşi, 1997; Claudio Mutti, *Penele Arhanghelului. Intelectualii români şi Garda de Fier*, tr. Florin Dumitrescu, pref. Philippe Baillet, postfață Răzvan Codrescu, Bucureşti, 1997, *105–114*; *Dicț. scriit. rom.*, II, *768–771*; *Vasile Lovinescu și funcțiunea tradițională*, îngr. Florin Mihăescu și Roxana Cristian, Bucureşti, 1998; Simion, *Fragmente*, IV, *237–258;* Eugen Dimitriu, *Lovineştii*, îngr. şi pref. Constantin Severin, Suceava, 2001, *85–97*, *passim*; Claudio Mutti, *Génon în România*, tr. Elena Pîrvu, pref. Florin Mihăescu, prezentare Enrico Montmari, Bucureşti, 2003, *64–79*; Florin Mihăescu, *Treptele cunoaşterii inițiatice la Vasile Lovinescu*, Bucureşti, 2003; Florin Mihăescu, *Cultură și simbol*, Bucureşti, 2005.

ANTON HOLBAN

Cristina Balinte*

HOLBAN, Anton (10.II.1902, com. Huşi, j. Fălciu – 15.I.1937, Bucureşti), prozator, dramaturg, cronicar cultural. Este fiul Antoanetei (n. Lovinescu), „de douăzeci şi patru de ani, fără profesie", şi al lui Gheorghe Holban, „de patruzeci de ani", „căpitan în activitate". Studiile primare le face la Fălticeni, la Şcoala primară de băieţi nr. 1 „Al. I. Cuza" (1909–1913), iar cele secundare, în acelaşi oraş, la Gimnaziul „Alecu Donici" (1913–1916), unde bunicul, Vasile Teodorescu Lovinescu, fusese profesor de istorie şi director. Din cauza schimbărilor de domiciliu ale mamei, divorţată la 26 ianuarie 1912, după un proces intentat încă din 1910, în care „reclamanta" fusese reprezentată de fratele său, avocatul Octav Lovinescu, **H.** urmează studiile liceale, în etape: la Focşani (Liceul „Unirea", 1918–1919) şi Bucureşti (1919–1921), în apropierea unui alt frate al mamei, cel mai cunoscut, criticul E. Lovinescu, profesor de latină, în cadrul Liceului „Matei Basarab" (**H.** va fi înscris, însă, la *Secţia modernă*, paralelă). După examenul de absolvire trecut în sesiunea iunie 1921, în faţa unei comisii conduse de prof. univ. D. N. Burileanu, care îi acordă „nota medie *f. bine*", optează pentru Facultatea de Filosofie şi Litere a Universităţii din Bucureşti. Frecventează casa din strada Câmpineanu 40, unde locuia E. Lovinescu şi se organizau „şedinţele" Cenaclului „Sburătorul". Prezenţa sa, începând cu 7 octombrie 1923 (la o reuniune la care „F. Aderca ne citeşte un studiu despre Marcel Proust"), capătă – în consemnările din *Agendele* lovinesciene – nu doar forma audiţiilor din public, dar şi pe cea a insistenţelor de a fi promovat ca autor, mai întâi de teatru (cu piesa *O viaţă*, dată spre lectură, pe rând, lui Camil Petrescu, Victor Eftimiu şi Hortensiei Papadat-Bengescu, aceasta etichetând-o drept „document literaturizat"), apoi de proză scurtă: „o mică poveste-fantezie – slabă", va da verdictul exigenţei Lovinescu. După o criză nervoasă, când îi cere „cu lacrimi în glas" lui Lovinescu să îl sprijine în obţinerea „posibilităţii de a colabora undeva, şi ore suplinire", **H.** scrie „o mică lucrare" al cărei subiect este studiul arhitectului G. Balş despre *L'architecture religieuse en Moldavie* [*Arhitectura religioasă în Moldova*]; articolul marchează debutul şi apare, în 1924, în revista *Mişcarea literară* (nr. 3/ 29 noiembrie). În ianuarie 1925 obţine licenţa *cum laude*, în specialitatea Filologie modernă, „întrunind patru bile albe [istoria artelor – scris, franceză, istoria artelor, literatură română – oral] şi una roşie [la franceză – scris]". Din comisia universitară au făcut parte: Ch. Drouhet (preşedinte), M. Dragomirescu

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

RITL, nr. 1–4, p. 157–174, Bucureşti, 2017

şi Al. Tzigara-Samurcaş (membri). În luna iunie al aceluiaşi an, participă la un concurs de burse pentru École Normale Supérieure (ENS). Este respins, câştigători fiind declaraţi Ş. Cioculescu, N. N. Condeescu, D. Murărașu. Singurul care va pleca la Paris va fi însă N. N. Condeescu. La 2 februarie 1926, „are romanul pregătit", notează Lovinescu; pe 22 martie, descoperind că personajul principal era chiar fratele său, Vasile Lovinescu, aplică autorului şi produsului finit comentariul acid: „Anton Holban îmi aduce romanul său, *Don Bazile* – tânărul e un inconştient; fotograf exact, dar tendenţios". Cu toate acestea, **H.** este acceptat să figureze printre membrii comitetului de redacţie al revistei *Sburătorul* (serie nouă). Conform unei note intitulate *Cercul „Sburătorului"*: „[…] în prezenţa următoarelor persoane: E. Lovinescu, Brăescu, Ramiro Ortiz, Hortensia Papadat-Bengescu, Cella Lahovary, M. Delavrancea, Ticu Archip, Pica Dona, Gordon Hayward, Getta şi Const. Cantuniari, Émile şi Riri Gibory, Ecat. Radianu, Cincinat Pavelescu, Sonia Zarifopol, Anton Holban, Camil Petrescu, Benvenisti, F. Aderca, Sanda Movilă, Sarina Casvan-Paşa, G. Nichita, Vladimir Streinu, I. Valerian, Pompiliu Constantinescu etc. s-a încheiat următorul proces-verbal de constituire a revistei *Sburătorul*". Neinclus în sumarul nr. 1, „din lipsă de spaţiu", acesta apare în numărul 2/ 28 februarie, „cu titlu de document", „Comitetul de redacţie se compune din următoarele persoane: E. Lovinescu, Ramiro Ortiz, Hortensia Papadat-Bengescu, Valjean, G. Brăescu, Camil Petrescu, F. Aderca, Sanda Movilă, Vladimir Streinu, care au cooptat şi pe Ticu Archip, Pompiliu Constantinescu, Gh. Nichita, Anton Holban – şi pe d. S. Benvenisti, fostul nostru editor, căruia, pierzând importante sume de bani la primul «Sburător», nu-i putem refuza cinstea de a mai pierde şi la al doilea, deşi, cu regret, nu-i putem oferi ocaziunea unor pierderi tot atât de însemnate". **H.** nu abandonează ideea de a ajunge în Franţa, reperul cultural cel mai frecventat de intelectualii români cu aspiraţii la ieşirea din limitările localiste, depunând, la 26 iunie 1926, o cerere în vederea efectuării unui stagiu de perfecţionare didactică. Primeşte acordul Ministerului Instrucţiunii, pe fondul „situaţiei precare pe care o ocupă predarea limbii franceze în învăţământul românesc". Este trimis la cursurile speciale de vară, organizate de Universitatea din Dijon, însă, la întoarcerea în ţară, în toamnă, trebuie să treacă la catedră, ca profesor titular de limba franceză, la Şcoala Normală de Băieţi din Constanţa. Rămâne aici un timp foarte scurt, cât să mai dea o şansă relaţiei cu Nicoleta Ionescu (prototipul personajului *Irina*, în universul narativ holbanian), colegă şi prietenă din facultate, profesoară de franceză la Liceul de Fete din Constanţa, apoi transferată în Cadrilater, la Bazargic. Insistă să plece din nou la Paris. La sfârşitul anului 1926, începe să colaboreze la *Viaţa literară*. Revista îi publică, pe prima pagină a nr. 31/ 11 decembrie un medalion dedicat fostului profesor din facultate, *M. Dragomirescu*, adeptul pedagogiei repetitive, autoritare, cu numeroase, totuşi, interludii de „bunăvoinţă" ceea ce trezeşte „simpatia" hipersensibilului **H.** („D-l M. Dragomirescu era incapabil să se supere vreodată cu tot dinadinsul. De aici şi simpatia multora pentru el. […] I-a fost dat acestui luptător al unei estetici integrale să rămână, poate, ca un punct curios de istorie literară. Faţă de

acel care neagă omului orice rost într-o interpretare literară, va trebui să se țină seama de om. Pentru cei pe care îi preocupă curiozitățile sufletești, d. M. Dragomirescu va rămâne ca un simbol al bunăvoinței iremediabile"). Un alt articol publicat în gazeta condusă de I. Valerian are titlul *Câteva reflexii în preajma „Scrisorii pierdute"*. Din ianuarie 1927 până în iunie 1928, primește finanțarea statului român pentru a elabora o teză de doctorat despre scriitorul decadent francez Jules Barbey d'Aurevilly, un autor în deplin acord cu gustul literar al vremii. Audiază cursuri ale profesorilor de la Sorbona și de la Collège de France, studiază la Biblioteca Națională a Franței, investigheză direct, prin excursii pe teren, „mediul" normand al subiectului tezei. La concurență cu numeroasele tentații culturale din Franța (concerte, spectacole de operă și de teatru, biserici, muzee), lucrarea despre Barbey d'Aurevilly își pierde precedența, astfel încât **H.** revine în țară fără a obține diploma doctorală și rămâne să predea franceza, cu statut de profesor „provizoriu", la Liceul „V. Alecsandri" din Galați. Efervescența, naturalețea, ambianța desfășurării actului consumului cultural, în Franța, îl influențează decisiv în dorința de a deveni scriitor. Reîncepe, în consecință, presiunile pe lângă E. Lovinescu. Luna octombrie 1928 înregistrează – după datele din *Agendele* criticului – etapele forțării publicării romanului *Don Basil*, „refăcut" (13 oct.), dat spre lectură de mentorul *Sburătorului* scriitorilor F. Aderca („găsește romanul extraordinar, crede că e de Ticu") și Sanda Movilă („entuziastă"). Pe 9 noiembrie, E. Lovinescu notează că atât piesa de teatru, cât și romanul au primit girul difuzării publice, din partea lui Liviu Rebreanu, președintele Societății Scriitorilor Români. În zona relațiilor interpersonale, între aspirantul nepot și influentul unchi se desfășoară, însă, un schimb ineficient de servicii, însoțit de acumulări de antipatie: unul dorește să folosească autoritatea celuilalt pentru succesul literar; celălalt caută să „controleze" vocea unui membru al familiei, pentru consolidarea succesului critic și literar (Lovinescu îi dăruiește *Evoluția prozei literare*, *Mutația valorilor estetice*, manifestându-se printr-o „scenă violentă pentru tăcerea cu care întâmpină volumul meu [*Mutația*...]"). În primele patru luni din 1929, activitatea lui **H.** turează pe multiple planuri: pregătește apariția romanului (negociază cu Lovinescu titlul, devenit din *Don Basil*, *Tololoi*, *Silvestru*, fixat până la urmă de editor în formularea *Romanul lui Mirel*; reglează cu Benvenisti „chestia pecuniară a cărții"), călătorește din nou la Paris, iar în absență cele trei acte ale piesei *Oameni feluriți* îi sunt citite în trei ședințe ale Cenaclului „Sburătorul" (de actrița Dida Solomon, actul I și II, și de scriitoarea Sorana Țopa, actul III). **H.** debutează editorial pe 12 mai 1929 cu *Romanul lui Mirel*, cartea, intrată în librării în săptămâna următoare, fiind precedată de apariția unor fragmente, în „Gazeta literară" (an I, nr. 1/ 31 ianuarie și nr. 2/ 7 februarie), cu o introducere ambiguă, neconvingătoare, făcută de E. Lovinescu: „Publicarea romanului unui «debutant», d. A. Holban, într-o revistă, în jurul căreia s-au strâns scriitori, ce numără – unii – mai mult de două decenii de la debutul lor, ar fi de dorit să aibă toată semnificarea, pe care i-o dă revista, voluntar. Oricât de circumscrise ar fi cadrele, în care se desfășoară acțiunea acestui roman, despuiat de

acțiune și de decor, ceea ce-i caracterizează nu sunt fericitele defecte de abundență ale începutului, ci stigmatele dureroase ale maturității: supravegherea de sine împinsă până la sterilitate, observația acidă, rea, lipsa de lirism și avânt. «Debutul» este, așadar, numai un capriciu al timpului și nicidecum o categorie psihologică a scriitorului și a romanului său. În puținele pagini ce vor urma, cititorul va lua contact și cu acuitatea răutăcioasă a adolescentului Mirel, din linia sufletească a lui *Poil de carotte* și cu personalitatea grotescă a lui «Tololoi», prins de d. Holban atât de precis în deformația lui. La urmă, poate, va ajunge la convingerea noastră, de a fi descoperit un scriitor format". Deși cartea nu are vânzările scontate, atrage totuși atenția criticilor tineri, precum Octav Șuluțiu, care îi scrie cea dintâi cronică, în cotidianul *Ultima oră*. În 1930, **H.** anunță, prin intermediul rubricii „Culise" a gazetei *Vremea*, mai întâi punerea în scenă a piesei *Oameni feluriți*, „în cursul lunei Ianuarie, sub regia d-lui Vasile Enescu", apoi, de această dată pe spațiul rubricii „Indiscreții", pregătirea „unui nou roman", încheiat în scurt timp, după cum arată nota din 27 febr.: „D-l Anton Holban, autorul *Romanului lui Mirel* și *Oameni feluriți*, a terminat un nou roman, *Oglinzi paralele*, ce va apărea în curând la Editura S. Ciornei". La 20 martie, *Vremea* difuzează știrea că **H.** intenționează să publice „o lucrare senzațională asupra lui Barbey d'Aurevilly", în care „autorul *Diabolicelor* va fi studiat și înfățișat în toată grandioasa sa amploare". Pe 26 iunie, i se comunică acordarea Premiului „A.G. Florescu", în valoare de 25 000 lei, pentru piesa *Oameni feluriți*, a cărei premieră avusese loc la 17 ianuarie, pe scena Teatrului Național. Se căsătorește civil, la 21 februarie 1931, cu Maria Dumitrescu (prototipul *Ioanei*, din romanul omonim), „22 ani, studentă, ortodoxă. Născută la București, j. Ilfov, 10 martie 1908. Domiciliată în București, Calea Floreasca, 48". Ceremonia are loc la București, iar cei doi soți „nu încheie convenție matrimonială". Din detaliile consemnate de cercetătorul literar N. Florescu, în minuțios documentata reconstrucție biografică, publicată cu titlul *Divagațiuni cu Anton Holban*, „cei doi nu au domiciliat însă niciodată împreună, iar legătura lor, destul de fragilă, nu s-a putut consolida așa cum ar fi fost firesc". Explicația comportamentului matrimonial bizar ar sta, potrivit aceluiași cercetător, într-o relație amoroasă a Mariei Dumitrescu cu vărul lui **H.,** Lala (Vasile) Lovinescu, productivă în detestare și evitare fără drept de apel, înregistrată și de E. Lovinescu, în *Agende*…. O lună mai târziu, în martie, iese de sub tipar *O moarte care nu dovedește nimic* (Editura Cugetarea – Georgescu Delafras), roman pe care criticul cu rezidența în str. Câmpineanu 40 îl sfătuise „să îl amâne". Într-o reuniune de la „Sburătorul", recenta apariție editorială este supusă unor „impresii de lectură", primind atât reacții favorabile (Șuluțiu, E. Ionesco), cât și violent critice (Camil Petrescu îl consideră „fără stil, plat"). Anii 1930 și 1931 consemnează, deopotrivă, încercările lui **H.** din specia prozei scurte. Schița *Surprize sentimentale* apare în *Vremea*, la 14 decembrie 1930. Pe 26 aprilie 1931, citește pe un ton prea răstit, la „Sburătorul", nuvela *Moartea Paulei* (viitoarea *Chinuri*). Nu convinge pe nimeni, așa încât „pleacă". Din 1931 până în 1934, obține un transfer, la Seminarul monahal de la Mănăstirea Cernica.

Audiază conferințe ale Asociației Criterion, iar la reuniunea din decembrie 1932, despre *Marcel Proust*, prezidată de Mihai Ralea, participă cu expozeul *Suferințele lui Swann*, într-un grupaj tematic la care mai contribuie Mihail Sebastian, E. Ionescu, Petru Comarnescu. Reușește să publice încă două romane: *Parada dascălilor* (1932), contractat de editorul Delafras, și *Ioana* (1934), rămas mai multe luni în așteptarea unei oferte de tipărire și scos, până la urmă, cu ajutorul lui E. Lovinescu, la Editura Pantheon din Brad, a inginerului Gh. Furnică-Minovici. La Cernica, va preda până la 1 septembrie 1934, când va obține o nouă transferare, de această dată la Seminarul Central – București (aici va ține, în completare, inclusiv ore de limba și literatura română). O excursie „de o zi" la Turtucaia, în iunie 1932, organizată de Societatea turistică „România pitorească" îi dă posibilitatea de a o cunoaște pe Florica Codreanu, căreia „i se spune Cocuța, ca și Irinei"), funcționară divorțată. Prin asemănările pe care **H.** le descoperă între ea și Nicoleta Ionescu („Irina"), deja căsătorită cu avocatul Vlăduță din Cadrilater și decedată, din cauza unei „embolii post-natale", la 30 iunie 1931, Florica Codreanu face din ce în ce mai hotărât pasul câștigării încrederii. Ea răstoarnă percepția inițială a unei femei mondene, „facile" („Ai impresia că-i cunoaște pe toți de vreme lungă, că trăiește cu toți. Poate că-i facilă într-adevăr. Stă în brațele tuturor cu ușurință. Poate că e un fel de a uita. Sau e genul ei asta. […] În fine o persoană ambiguă, de care nu poți vorbi cu certitudine. Numai că e Irina reîncarnată", îi scrie suspiciosul **H.**, pe 26 iunie 1932, prietenului Ion „Nelu" Argintescu, fost coleg de franceză, la Galați), devenindu-i confidentă (prototipul personajului *Milly*) și, în final, un legatar testamentar, neoficial (această calitate îi va fi atribuită, într-o carte poștală trimisă către soții J. Stratilat din Găești, la 7 ianuarie 1937, cu o săptămână înainte de intervenția chirurgicală fatală: „[…] Și n-am testament! Plăcile, dumitale. Restul, Cocăi"). În ceea ce privește căsătoria cu Maria Dumitrescu, aceasta se va desface printr-o sentință de divorț, „pentru motive de injurii grave", pronunțată la 3 iulie 1933, în absența „soțului pârât". Cu toate turbulențele din viața privată, în amintirea elevilor, profesorul **H.** apare sever, autoritar, dar și plăcut prin glume. Scriitorul Valeriu Anania, viitorul Mitropolit Bartolomeu, care i-a fost elev în clasa a II-a, la Seminarul Central, îi descrie – în *Rotonda plopilor ascunși* – caracterul dificil, oscilant între stări sufletești, dar constant în educarea și familiarizarea tinerilor cu frumosul din arte: „Regulile gramaticale nu-i plăceau. Ne instruia mai mult în latura literaturii. Un «zece» era bine-venit aceluia care ar fi citit cea mai frumoasă carte. Mi-aduc aminte când ne-a recomandat să citim *Quo vadis* și *Jack*. […] De foarte multe ori ne făcea să râdem, prin spiritele și anecdotele sale. Parcă-l văd: plimbându-se pe dinaintea băncilor, cu mâinile în fundul buzunarelor, râzând cu hohote, ca un copil naiv ce se bucură de vederea unei jucării minunate. Rareori sta la catedră. Și atunci, după terminarea orei, lista de absenți nu mai putea fi întrebuințată; subiectul discuției, un popă, o casă, o pisică, lua imediat ființă pe hârtie, sub forma unei caricaturi". Un episod remarcabil, notat de Anania, menționează propunerea lui **H.** de a fi constituită o bibliotecă „a clasei noastre" și

formarea, totodată, a obișnuinței elevilor de a-și folosi „micile economii”, cumpărând cărți: „Am fost prima serie de elevi care și-a făcut o bibliotecă aparte. Dânsul ne recomanda cărțile ce trebuiau cumpărate”. În zona vieții private, complicațiile sentimentale continuă. **H.** frecventează, în perioada 1934–1935, casa inginerului și proprietarului de terenuri Jean Manolovici, „președintele filialei din România a Societății londoneze de asigurări SUN” (Vlaicu Bârna), a cărui fiică Lydia Eveline (născută în 1919, soție, din 1937, a baronului englez Frank Houston Bowden, industriaș, proprietar de terenuri, colecționar de săbii japoneze și de arme orientale; vor avea împreună trei fii) joacă rolul de *femme fatale* cu scriitorii care o inspiră și pe care îi inspiră. După o „aventură” începută în 1933 cu Octav Șuluțiu, fixată în *Jurnalul* acestuia în termeni de revelație: „Aici apare Lydia!”, adolescenta de șaisprezece ani îi stârnește interesul și lui **H.** – care ajunge până la stadiul obsesiv, de a o urmări cu binoclul, în grădina restaurantului Cina, de la balconul camerei închiriate în Casa Brânceni –, pentru ca în paralel să îi cedeze lui Zaharia Stancu, lăsându-i pe Șuluțiu și **H.** iremediabil certați. Din capriciile unei predecesoare a „Lolitei” și din fantasmele universale masculine asupra virginității (Șuluțiu se autodefinește drept „monstrul salvat de fecioară”) decurge literatură impregnată de senzualism sau erotism: romanele *Ambigen* (1935, Șuluțiu), *Jocurile Daniei* (1935, Holban; în timpul vieții a apărut doar fragmentul *Cu Dania la telefon*, acceptat de *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 1/ 1936), *Oameni cu joben* (1941, Stancu). În februarie 1935, **H.** constată accentuarea episoadelor de „prurit de fiecare moment”, „stupid”, pe care „doctorii nu pot să explice”. Prin mai, starea de sănătate se degradează: „[...] nu dorm, nu pot merge și vorbi cu oamenii. Restul mi-e egal. Literatura mea mi-a devenit complet indiferentă”, îi mărturisește lui Ion Argintescu, într-o scrisoare. În 1935 este laureat al Premiului Societății Scriitorilor Români, pentru romanul *Ioana*. Detaliile conjuncturale sunt comentate malițios-critic de ziarul *Vremea*: „Premiile S.S.R. […] s-au decernat de o comisie alcătuită din romancierul Cezar Petrescu, poetul Zaharia Stancu și d. Scarlat Struțeanu, critic în retragere de cel puțin un deceniu. Premiile au fost astfel împărțite: 25 000 lei – constituind premiul «Regele Carol II» au fost împărțiți între d. Horia Furtună pentru romanul ilizibil *Iubita din Paris* și d. Mihail Cellarianu, pentru o simplă schemă de roman, *Polca pe furate*. 10 000 lei – constituind premiul Brătescu-Voinești au fost acordați integral celui mai respectabil urmaș al d-lui Radu Cosmin, d-lui Octav Desilla, pentru babilonicul roman *Neastâmpăr*. 12 000 lei – premiul Torouțiu merg spre încurajarea romanului prolix, facil și cezarpetrescian (de gen industrial) *Cei 7 frați siamezi* al d-lui T. C. Stan. 4 000 lei – premiul S. S. R. se dau d-lui Anton Holban, pentru *Ioana*, singurul roman demn de a lua un premiu din cele distribuite de S. S. R. acest an. […] Concluzia la aceste premii ale S.S.R. pe 1934 este simplă: dușmanii cărților de valoare sunt înșiși scriitorii. Se premiază periferia literară și se omit operele de valoare” (nr. 388/ 19 mai 1935). Aprofundează opera lui Marcel Proust, preocupare de lectură segmentată în cinci episoade, patru antume (*Marcel*, *Artificii*, *Vocabular*, *Du côté de chez Swann*), unul postum

(*Poezie*), încredințate revistei *Azi*, începând cu nr. 22/ martie–aprilie 1936. Problemele de sănătate se complică. Aceluiași prieten din Galați, Ion Argintescu, îi transmite, la 3 iunie 1936, că se pregătește, „în august", pentru „operația de apendicită" (pe 17 iunie îi dă vestea și lui Jean Stratilat). Plătește cure costisitoare („Aici [la Fălticeni] merg zilnic la spital, pentru un autovaccin, care nu-mi face nimic. Înainte de a veni, am dat inutil 3 000 lei la un doctor *nou*. Un rând de haine", către Ion Argintescu, la 17 iulie 1936), până când află că „boala" care „mă chinuie în fiecare zi și noapte, de vreo zece ani" poate fi stopată printr-o intervenție de secționare în sistemul nervos simpatic („marele simpatic"). La 15 decembrie 1936, **H.** revine, în corespondența cu Ion Argintescu, la tema „operației", „amânată zilnic, din lipsă de loc la spital". Un amănunt, mai puțin observabil, este adresa pe care **H.** o comunică pentru a fi utilizată în schimbul epistolar: „D[omnu]lui Spivac pentru A. H. […]". Pe 6 ianuarie 1937 se internează la Spitalul bucureștean Filantropia, Secția de chirurgie. Ultimele cărți poștale, cu notații din ce în ce mai preocupate de rezultatul operației, le sunt adresate prietenilor: familia Jean Stratilat – căreia, din ambientul maladiv în care entuziasmele experimentale manifestate de medicina românească a vremii degenerează cel mai adesea în eșecuri iremediabile („Ascult radio, din 8 persoane, cu un țigan lăutar orb în urma operației. […] În jurul meu numai operați disperați"; 7 ianuarie a.c.), îi dă indicațiile testamentare lui Aurel Stino – căruia îi cere „să elucideze cu Ș.[uluțiu]; ar fi o mare bucurie pentru mine", strecurându-i însă și eventualitatea lipsită de speranțe pentru starea personală imediată de sănătate, „Eu rămân încă mult aici (dacă scap), cel puțin două săptămâni" (10 ianuarie a.c.), și lui Ion Argintescu („Sunt de cinci zile în spital, și mă amână zi de zi, după ce trăiesc fiecare clipă infernală. A rămas pe luni […]"; 12 ianuarie a.c.). Deși sarcina medicală cu risc îi revine profesorului Amza Jianu, format la școala reputatului Thoma Ionescu și chemat de la clinica Spitalului Colțea, unde a funcționat începând cu 1930, pacientul „sucombează" postoperator, nu luni, pe 13 ianuarie, când s-a efectuat intervenția, ci, potrivit *Certificatului de verificare a morții* (nr. 36/ 1937, semnat de medicul verificator L. Popescu), „la 15 ianuarie 1937, orele 19[15], în urma maladiei apendic[ită] acută, uremie", starea de infecție generalizată (peritonită) declanșându-se pe 14 ianuarie. Dincolo de speculațiile cu privire la natura bolii, transmisă sau nu, pe un fond ereditar alterat de care suferea („Știam că se interna, periodic, în spital", va aminti Valeriu Anania), finalul neașteptat al existenței intră, cu fatalitatea unei premoniții, în formula folosită de **H.**, într-un articol din categoria „Plastica", la dispariția „tânărului pictor N. Popovici" (1936): „A murit fără să fie cineva lămurit de ceea ce a avut, în timp ce doctorul ultim a fost neglijent, nici măcar curios". Tot Valeriu Anania oferă, cu autenticitatea martorului, amănunte prețioase despre atitudinile, diferențiate umoral, ale elevilor la anunțul tragicei vești („Un fior mare a trecut prin toată școala. Oricât ar părea de monstruos, întâia reacție a fost a unor elevi mai mari, din cursul superior, foste victime ale exigențelor lui, care au jubilat. Cei mai mici au plâns"), despre zvonurile care încercau să explice opțiunea neortodoxă

pentru practica incinerării („Detractorii răspândeau, zgomotos și insinuant, vestea că profesorul ateu va fi incinerat. Asupra motivării, părerile erau împărțite: unii credeau că așa lăsase el, cu limbă de moarte, alții, mai milostivi, o puneau pe seama unui unchi al său, care ar fi dorit să-i păstreze aproape urna cu cenușă"), despre desfășurarea ceremoniei funebre, la 17 ianuarie, privită „lipit de unul din ocheane" și plină, în consecință emoțională, de efecte macabre. Trebuie precizat că de organizarea și costurile presupuse de tragicul moment s-au ocupat membrii familiei Lovinescu: cumnatul mamei, Antonel, cu „aranjamentele"; unchiul Eugeniu, cu redactarea discursului de adio și suma de 5 000 lei; sora mamei, Corina, cu parastasul. Pierdut relativ în uitare, odată ce urna i-a fost lăsată în cavoul familiei Lovinescu, de la Fălticeni, deși la incinerarea din 17 ianuarie, orele 16, a participat „o foarte numeroasă asistență", printre care ziarul *Dimineața* (nr. 10.803/ 19 ianuarie 1937) îi identifică și numește pe „d-nii Eugen Lovinescu, Ion Minulescu, d-na și d. Ludovic Dauș, d-na și d. F. Aderca, Ș. Cioculescu, Hortensia Papadat-Bengescu, M. Sebastian, Mircea Eliade, Virgil Monda, Lucia Demetrius, Ury Benador, E. Jebeleanu, Radu Boureanu, Dan Petrașincu, Horia Stamatu, Mihail Strajă, Emil Gulianu, Tache Soroceanu, H. Bonciu, Petru Manoliu, Vlaicu Bârnă, Octav Desilă, Zaharia Stancu, Sergiu Dan, A. Grama, I. Valerian, Al. Sahia, Vladimir Donescu, Haig Acterian, Mac Constantinescu etc.", **H.** va fi evocat comemorativ, în *Vremea* (nr. 250/ 9 ianuarie 1938), la un an de la dispariție, doar de doi „foști elevi" teologi: Luca Spivac, de la Seminarul Cernica (*Un an dela moartea lui Anton Holban*: „Nesimțit, așa cum fug anii unor vieți fără rost, a trecut un an de la moartea lui Anton Holban. Uitat, neînțeles, părăsit dela plecarea lui și de cei mai apropiați prieteni, încercuiți de cercurile vieței, arareori un rând cu o amintire sau un gând frumos l-a mai readus printre oameni […]"), și C-tin C. Marinescu, de la Seminarul Central, București (*Pomenirea prietenului Anton Holban*: „I-am fost elev, dar ca să zic așa, întunec, poate, amintirea lui care trebuie să fie cât mai luminoasă. I-am fost prieten. «Mi-e silă, dragii mei, ne vorbea în clasă, când știu că vă sunt profesor. Dar ce să fac? Sunt sărac și mi-e singurul mijloc de traiu. După ce ies din curtea școlii, uit că sunt profesor. Eu sunt prietenul vostru. Îmi sunt dragi cei ce se interesează de literatură, de artă, cari discută probleme înalte și țin mult la el». Iar prietenul nostru nu se contrazicea niciodată"). Articolul purtând semnătura lui Spivac este o sursă prețioasă de informații inedite, cu privire la destinul postum al reperelor-simbol din casa scriitorului („Toate sunt la locul lor, neclintite, așa cum erau când era și el. Lipsește doar Ahmed, pisoiul cu ochi de ceață care, călca nesimțit în preajmă-i și care a murit și el după șase luni de la plecarea stăpânului. […] Bustul pe bibliotecă, tabloul, din umbra căruia obrazul întors păzește liniștea. Un colț de Balcic plin de lumină! […] Pe măsuța de scris: Ioana. Ioana cea care l-a uitat, rămasă dincoace, unde i-a dăruit suferință și nelinişte. Din scrin, un trosnet slab, abia simțit, dar care se repetă mereu de la plecarea lui. Acolo sunt închise discurile de gramofon: Brahms, Wagner, Bach, Beethoven, Mozart… Toți uriașii poeți ai sunetelor. În ele zac nopți albe, halucinante, de învecinare cu neantul,

cu moartea…”) și, cel mai important, la circumstanțele imediat apropiate morții („Însuși sfârșitul a venit între două concerte mari: Șaliapin și Kreisler. În spital, în febra boalei, obsedat totuși de muzică, smulge bandajele: «Cinci minute, doctore, trebuie să plec la concert!»”). Într-un alt articol, din 1938, Luca Burnuz deplânge *Destinul lui Anton Holban*, de care nimeni din lumea literară nu mai intenționează să își aducă aminte: „Nu se aude nimic! Din foștii tovarăși de condei, nimeni nu moaie penița otrăvită să amintească doliul pentru cel care le era drag. Anton Holban nu s-a înșelat! Nu a întins mâna nimănui înainte de a pleca. Pentru că știa că va rămâne multă vreme numai cenușă, până va veni vremea să fie înțeles” (*Vremea*, martie). În acest context dominat de tăcere, apare culegerea de povestiri *Halucinații*, pe care **H.** o avea gata de editare încă din 1933, când fusese anunțată, în ziarul *Vremea* din 17 septembrie, la rubrica „Fapte și idei”, alături de *Ioana*: „D. Anton Holban a terminat două romane: *Halucinații* și *Ioana*. Din primul a publicat fragmente în *Viața românească*, *Vremea* și *România literară*”. Cartea asamblează un cuvânt-înainte, semnat „A. H.”, reprezentând un expozeu cu privire la preferințele personale aplicate artei literare („Vreau s-o spun lămurit, căci socotesc că văd limpede: iată ceea ce prețuiesc mai mult din lucrul meu. Poate nu *nuvele*, căci acestea presupun un gen cu legile lui. Mai degrabă, *fragmente*. Fidelii mei pot observa că am ales cu severitate. Uneori am suprimat complect. Sau numai am transformat anumite pasagii. Am păstrat totuși culorile, și am acceptat ca negrul de la urmă să înceapă cu roz. Rămâne ca eroul care, cu toate că discret, se simte pretutindeni, să dea unitate volumului. Într-un compartiment, o eroină mai veche, Irina. Dar de data aceasta, altă technică, poate mai multă comprimare, suprapunere a emoțiilor, maturitate, altceva. Și am găsit prea facil ca să schimb un nume propriu”) și cele șaptesprezece proze scurte (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Antonia*, *O mică japoneză*, *Nunta princiară*, *Melancolii de Sft. Dumitru*, *Chinuri*, *Preludiu sentimental*, *Scatiul și stăpânul său*, *Odette*, *Cu Tanți la Muncil*, *Icoane la mormântul Irinei*, *Conversații cu o moartă*, *Cu Irina în Gura Humorului*, *Cernica*, *Desirée*, *Bunica se pregătește să moară*, *Halucinații*). Pe coperta a IV-a, figurează la stadiul „în manuscris”, două lucrări disponibile interesului editorilor: *Studiu critic asupra lui Marcel Proust* și *Jocurile Daniei (roman)*. Contractul a fost încheiat „pe numele mamei”. Posteritatea lui **H.** pe care o gestionează Antoaneta Lovinescu, sprijinită eficient de Coca Codreanu, în eforturile de a fructifica scrierile rămase, mai cuprinde așa-numitul *Testament literar* (pe manuscrisul celor 10 pagini, titlul fusese *Discuții literare*, însă Coca Codreanu îl modificase pentru a fi atașat mai ușor sub formă de prefață la *Jocurile Daniei*), inserat în sumarul nr. 27/ februarie–martie 1937 al revistei *Azi*, și nenumăratele tentative de „plasare” a romanului. În februarie 1992, revista *Jurnalul literar* a restituit, prin meritul cercetătorului N. Florescu, însemnările Cocăi Codreanu din anii 1935, 1937, 1938 (*File din „Jurnalul” lui Milly*). Se dezvăluie aici natura relației sentimentale cu **H**. – aceea de „logodnică” din umbră, atinsă adesea de gelozia pe care, totuși, reușește să și-o controleze; o scurtă rememorare a ultimelor clipe ale scriitorului („M-am

dus la el la ora 8 și mi-a cerut să-i dau hainele să mergem acasă, repede: «să fac o baie bună»"…); contracararea ingerințelor speculative ale lui Lovinescu, descris ca un „om împietrit", interesat numai de profit, duplicitar, „lipsit de orice sensibilitate și criticând la rece lucrările lui **H.** (de altfel nici nu le pricepe). Spune: «Ce crezi matale că va vinde acest roman? Nici gând. Știi ce-a câștigat până acum cu romanele lui. Nu sunt pe gustul publicului, nu se vând»"; discuțiile în vederea găsirii editorilor pentru *Jocurile Daniei*, cuantumul „afacerii", motivațiile refuzurilor („Bonciu și Aderca m-au înnebunit cu insistențele lor de a-l tipări pe cont propriu, deoarece e o afacere de două sute de mii lei pe care îi va câștiga Lovinescu, care e meschin etc."; „era aproape să se tipărească la Ciornei, dar a intervenit chestia «moralei» și s-a refuzat pe motiv că are pasagii… indecente. Le e teamă de arestare și astfel editorii evită"); proiectul destăinuit Cocăi al unui „roman cu strigoi" („El «strigoiul» venind de dincolo, printre oameni, și aducând toate misterele și farmecele!"); solicitarea lui Lovinescu de a „șterge" din *Bunica se pregătește să moară* pasagiul care determinase „marea supărare dintre Anton și E.". Tot Coca Codreanu, în scrierile ei intime, este citată de N. Florescu (*Divangațiuni…*), aducând noi detalii legate de clipele imediat succesive morții lui **H.**: „Ușa camerei era la perete, patul gol și pe jos pansamente rupte pline de sânge. N-am înțeles ce se întâmplase […] și, coborând iarăși în fugă scările, o întâlnesc pe ea [*pe Antoaneta Lovinescu*], senină. Cu o voce albă, mângâindu-mă, îmi spune: – Lasă, Coca, e mai bine așa! Altfel ar fi trebuit să-l vedem după gratii… […] Printre lacrimi mi-a povestit cum tatăl lui, bolnav, închis la ospiciu îi vorbea în dodii, printre gratii". De-abia la treizeci și patru de ani de la moartea lui **H.**, în 1971, dactilograma integrală a romanului *Jocurile Daniei*, trecută prin mâinile Floricăi Codreanu, ale lui Ion Argintescu și, ulterior, pe sub ochii lui E. Lovinescu și Octav Șuluțiu (care îi pregătise chiar o prefață) va fi publicat de Editura Cartea Românească, într-o ediție îngrijită de N. Florescu și cu postfața criticului Mihai Gafița. În 1972, N. Florescu mai aduce o importantă contribuție de istorie literară, reușind să introducă în revista „Manuscriptum" (nr. 1), sub titlul din manuscris *Divagațiuni*, textul piesei de teatru *Rătăciri*, scrisă de **H.**, dar pusă pe numele Floricăi Codreanu, care fusese de altminteri și recompensată cu „mențiune onorabilă", în 1934, de juriul unui concurs al Societății Autorilor Dramatici Români. Integrala **H.** a apărut la Editura Minerva, în colecția „Scriitori români", sub îngrijirea Elenei Beram (numele de literat al Helenei Marcovici), într-o suită de trei volume: I, 1970 (Antume); II, 1972 (*Jocurile Daniei*, schițe și nuvele, teatru, note de călătorie); III, 1975 (Studii și articole literare, cronici plastice și muzicale).

Strâns legată de conjuncturile biografice, familiale și sentimentale, a căror experiență tragică se străduiește să o despovăreze prin „transcrierea emoțiilor" în formă literară, opera de ficțiune a lui **H.** apelează la tiparele unor modele de influență alese cu predilecție din spațiul francez, pe care autorul îl frecventa în original. Textura de sinteză etalează procedee cu referințe de autoritate din clasicismul secolului al XVII-lea (Racine, La Fontaine) și din registrul modernității

romanului (Proust, Gide). În ierarhia preferinţelor personale, literatura a rămas întotdeauna în urma pasiunii pentru muzică sau a plăcerii de a călători, modalităţi cu efecte mai rapide ale unei terapeutici solicitate organic de un psihism traumatizat de crize. La **H.** conglomeratul „chinurilor" personale, construit cu migală prin serii compulsive de „variaţii la temă", prin satisfacerea tendinţei de „autoflagelare", pe care o recunoaşte a-i „aparţine temperamental", se dizolvă în spaţiile de evaziune şi confort ale audiţiilor muzicale de sală sau la patefon, ale curiozităţii descoperirii culturale de noi teritorii şi ale logicii fragmentului care „brodează pe o altă nuanţă sufletească", nu fără consum, dat fiind concentrarea, dar într-un cadru apăsător, totuşi dimensional restrâns. Când vorbeşte despre motivaţia scrierilor sale, în interviuri, în ancheta din 1935 a ziarului *Facla*, realizată de N. Car.[andino] sau în *Testamentul literar*, **H.** respinge categoric inspiraţia provenită din vreun „sentiment estetic", declarând că impulsurile creative îi sunt determinate de „imitaţie, orgoliu, răzbunare". Sub formula autorevelatoare „Pretutindeni există un motiv personal, pe care m-am căznit să-l mistific", mai captivantă în expunere decât cea simplistă a „vieţii trăite cu intensitate", speculată prin „transcrierea în roman", intră soluţii narative derivate din observaţia *caracterelor*, dezvoltată, prin etapele intermediare ale impresionismului şi bergsonismului, ca metodă psihologică de reflecţie analitică şi fructificată asiduu de Marcel Proust, în romanele din ciclul *În căutarea timpului pierdut*. Cititor împătimit, **H.** depăşeşte stadiul divertismentului, extrăgând cu fiecare lectură cunoştinţe traduse, ulterior, în câte o experienţă de acomodat în prozele proprii, unde domină nu scriitura cursivă, estetizantă, naraţiunea calofilă, ci tehnica: de a îmbina „fragmentele", de a reduce prin adâncire spaţiul intrigii, al personajelor, de a limita ornamentica, decorul la funcţia de susţinere a stărilor sufleteşti etc. Dihotomia „dinamic/ static" pe care o tatonează în bilanţul asupra producţiilor sale din specia romanului (v. *Testament literar*) aduce argumente, în favoarea „staticului", derulate în sensul bergsonian al „evoluţiei creatoare". „Romanul dinamic" (de conţinut), fundamentat pe ştiinţa înaintării planificate a intrigii, pe dozajul adecvat al suspansului şi tactica stimulării permanente a curiozităţii, lasă loc în procesul modernizării conceptului, formei „romanului static" (de sondare, prin observaţie, a „înlăuntrului oamenilor", mai precis a „garanţiilor de adevăr" din caracterul care se schimbă, din temperamentul care fluctuează, din personalitatea care se sacrifică). **H.** estompează, ca de obicei, claritatea pronunţării opiniei, deşi, intuitiv, i se poate percepe situarea de partea „staticului" care îi ajută cel mai eficient la realizarea dorinţei transmise în termenii: „am vrut să mă prezint cât mai adevărat". În consecinţă, opţiunea tranşantă pentru o formulă sau alta de roman se erodează în acţiunea perturbatoare a unei suite insistente de interogaţii, îndoieli („*O moarte care nu dovedeşte nimic* este un roman dinamic, *Ioana* este un roman static. Iată prima distincţie dintre ele. Bineînţeles, a doua oară voi avea mai multe calităţi de amănunt, profunzime, rezultatul experienţelor. Dar altceva mă interesează: ce e superior în literatură, dinamicul sau staticul? […] Pe care să aleg din cele două forme de artă?"), blocate

până la urmă în mărturisirea, pe un ton de autoironie, că dacă ar fi avut posibilitățile materiale necesare, și-ar fi petrecut vremea călătorind prin zonele turistice ale Europei și ar fi „renunțat la astfel de ocupații…”, precum practicarea literaturii. Atitudinea ezitantă, oscilațiile periodice se manifestă și în privința adeziunii la modelul propus de opera lui Marcel Proust, scriitorul francez fiind când indicat drept „exemplul meu veșnic”, când relativizat metodologic și criticat pentru pierderea, exagerată până la sațietate, în detalii („admirația pentru Proust nu-mi este deplină”). Chiar dacă **H.** a studiat sistematic romanul proustian, având în pregătire reunirea articolelor într-o carte, mai entuziasmat a fost, totuși, de particularitățile tehnice („creatoare de viață, de atmosferă și de imagine”, „la fiecare nouă examinare am găsit construcția tot atât de rezistentă”) din scrierile în proză și în genul dramatic ale Hortensiei Papadat-Bengescu pe care a elogiat-o în repetate rânduri. „Cred că nimeni n-a fost mai fidel artei d-nei H. Papadat-Bengescu decât autorul acestor însemnări”, se exprima orgolios **H.**, în 1935, în deschiderea cronicii la romanul *Logodnicul*, din *Azi*, neuitând a trimite și câteva „săgeți” în direcția inconsecvenței lui E. Lovinescu pentru că „n-a mai scris nimic despre ultimele cărți, cele mai subtile” ale „reprezentantului cel mai de seamă al literaturii moderne române”. Operei lui **H.** i s-a repartizat de către critici, în majoritatea încadrărilor de istorie literară, compartimentul romanului modern. Fluctuațiile apar însă cu privire la specificul formei de modernitate, variind accepțiuni puse sub semnul „epicii autobiografice” (E. Lovinescu), „epicii experiențialiste” (G. Călinescu), „romanului de analiză” (Pompiliu Constantinescu), „literaturii «autenticității» și a «experienței»” (Ovid S. Crohmălniceanu); un alt element intens dezbătut este modelul de influență, absolutizarea „proustianismului” (Dinu Pillat îl consideră „cel mai tipic scriitor proustian de la noi”), primind bemolii lecturilor din autori „subiectivi” de mare circulație, a căror citare pe lista surselor lui **H.** pornește de la clasicul Racine, trece prin secolul al XIX-lea, cu Benjamin Constant și Amiel, ajungând la modernul André Gide (perspectiva este adoptată în interpretările date, de-a lungul timpului, de Octav Șuluțiu, Eugen Ionescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Nicolae Manolescu, Elena Beram, Nicolae Florescu). Fixată generalizator în conceptele „autenticității” (trăirilor emotive) și „lucidității” (controlului prin conștiință) care o subîntind, arhitectura scrierilor de ficțiune holbaniene reunește o piesă de teatru certificată prin semnătură proprie (*Oameni feluriți*), cinci romane, patru antume (*Romanul lui Mirel*, *Parada dascălilor*, *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana*), la care se adaugă unul editat de-abia în 1971 (*Jocurile Daniei*), și o selecție de „nuvele”, publicate în presă între 1930 și 1937, cu tangență sau nu la „ochiurile” canavalei romanelor, și devenite, în 1938, materia primei cărți postume, antologia *Halucinații*. În afara acestora, prin numeroasele articole, concretizate în cronici muzicale, literare, plastice, în impresii de călătorie, găzduite de periodicele vremii, **H.** a confirmat apreciarea drept „una din personalitățile literare de cea mai armonioasă formație intelectuală” (Șerban Cioculescu). Se pot identifica două paliere de concepție pe care se desfășoară stilul literar: pe de o parte, autorul *îi* observă „pe cei din jur”,

apoi surprinzându-le „detaliile pregnante” construiește prin combinație „caractere”; pe de alta, el *se* observă, urmărindu-și lucid „fluxului emoțiilor”. Prima categorie – concentrată și eclectică în privința influențelor – grupează drama de familie burgheză, cu accente ibseniene, *Oameni feluriți* (scrisă la sfârșitul adolescenței, trecută ulterior prin revizuiri), *Romanul lui Mirel*, debutul din 1929, care amintește, prin cadru, natura conflictelor, personaje, de proza scurtă a lui Cehov și Turgheniev, *Parada dascălilor* (1932), acea „jucărie de păpuși; o manivelă de care să tragi și ele se învârtesc de trei ori, în trei sunete”, cum i-a fost prezentată de **H.** lui Șuluțiu, rezonantă la moralismul lui La Bruyère, și „nuvelele”, sub aspectul de ansamblu al unor micro-exerciții de literatură subiectivă. Cea de-a doua categorie înglobează romanele cu structură amplă, cele mai impregnate de referința psihologismului proustian: *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), *Ioana* (1934), *Jocurile Daniei* (1935, conform datării de pe dactilogramă). Constanta tematică a literaturii lui **H.** este biografismul, creațiile de ficțiune acționând similar cadrelor de psihodramă, în scopul clarificării, înțelegerii, vindecării unor traume personale. Scenele de familie proiectate în *Oameni feluriți*, *Romanul lui Mirel* conțin secvențele articulate ale unor relații interumane defectuoase, a căror vecinătate afectează nociv comportamentul celor prea sensibili. Formarea personalității adolescentului numit fie Coca, fie Mirel se soldează cu un eșec existențial, fiind afectată de rănile neînțelegerilor din casă, de indiferența la suferință a bunicilor, de intruziunea clanului în situațiile acutizate dintre părinții-soți. Coca, Mirel aparțin tipologiei copilului/ adolescentului frustrat afectiv, cu manifestări în societate pe tiparul crizelor de cruzime față de diverși membri familiei, cărora le atribuie vina de a-i fi generat „chinurile”. Mama (Ortansa) maltratată de soț (Jean) se vede obligată să suporte, la reîntoarcerea în casa părintească, atât statutul de fiică de povară, cât și ieșirea în relief, la pubertate, a disfuncțiilor nervoase, moștenite de propriul copil (Coca) de la tatăl agresiv – *Oameni feluriți*. În trama romanului de debut, Mirel, tânărul insolent, brutal, proaspăt întors dintr-o călătorie în Palestina, pe moșia bunicilor unde mai locuiesc mama (Ortansa), unchi și mătuși, seduce o verișoară orfană, dar nu își asumă responsabilitatea sarcinii care rezultă din aventură. Se consideră trădat de unchiul (numit în batjocură, Tololoi), bănuindu-l că ar fi comunicat întregii familii ceea ce trebuia să fie secretul unui interes juridic, astfel încât se răzbună printr-o minciună: dezvăluirea unei relații amoroase între soția lui Tololoi și doctorul Walter. Deși îl aduc mereu în prim-plan, ca personaj-narator, pe Sandu, ins cu tendințe de însingurare, obsedat de moarte, cu mania persecuției și corelativul răzbunării stimulate de gelozie patologică, romanele anilor ’30: *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana*, *Jocurile Daniei* nu formează un ciclu, o trilogie, ci realizează compozițional o suită, în sensul muzical de bucăți succesive de similaritate tonală, însă diferite prin „caracter și mișcare”. Exercitând un picaresc sentimental, protagonistul parcurge cu fiecare din cele trei experiențe amoroase, alături de cele trei tipologii feminine (Irina – colega de facultate, îndrăgostită, care vrea să se mărite; Ioana – fata avansată intelectual, care își caută la rândul ei fericirea și

trădează pentru „a se vindeca”, inutil, de indiferența arătată de bărbatul căruia i se dăruise cu tot sufletul; Dania – adolescenta capricioasă, posesoarea unei poziții sociale prea bune pentru a se limita doar la o singură „plăcere”), etapele conștientizării unui act de involuție personală afectivă. În primul roman, se repetă cu insistență cuvântul „semn”, în consonanță cu specificul narativ reprezentat de investigația unei dispariții; în cel de-al doilea, frecvența o are pluralul „chinuri”, bine acordat la frământările corozive, generate de gesturile exasperate ale cuplului Sandu–Ioana de a reintra în „paradisul pierdut” din prea multă dorință de autenticitate emoțională; *Jocurile Daniei* abundă verbal în „frenezie”, fiind mai ales un roman monden, „de salon”. Tot acest drum pavat cu straturile multiplelor explicații sau interpretări îl poartă pe Sandu către înțelesul incapacității organice de a iubi și, în consecință, de a atinge fericirea prin iubire (îi rămâne, în schimb, dragostea pentru muzica plăcilor de gramofon). **H.** este un scriitor cu multă știință teoretică extrasă din lecturile asimilate, dar cu posibilități practice limitate. De aceea, pe aceleași teme corelate excelează în nuvele, unde spațiul de manifestare este restrâns, iar în romane obosește, partea finală fiind cel mai adesea vizibil executată cu nerăbdare (un exemplu: episodul kitsch din *Ioana*, cu motanul Ahmed, mort de foame, în absența stăpânilor preocupați de lucruri omenești mai grave, al cărui cadavru este purtat în procesiune cu o barcă, în largul mării, apoi aruncat în valuri, fără a i se pune vreo greutate, spre a-i servi naratorului Sandu drept motiv de coșmaruri despre „revenirea” lui, dorit simbolică, dar în realitate, sucombată definitiv în tragi-comic). La fel, acaparat cu fixație de manifestările personajelor principale, **H.** uită să justifice prezența în ficțiune a unor chipuri secundare (madam Pitpalac, domnul Jianu, domnișoara Țurai, cafegiul Mihaly) care ies din scenă cu discreție, umbrind teritoriul, autorul neavând nicio idee limpede asupra utilizării lor. În latura pozitivă, pe lângă intențiile structurale deseori sesizabile de a ridica ștacheta prozei românești a momentului, schițate procedural, însă neduse până la capăt (ilustrarea în cadre locale a câte unui mit universal al nefericirii, tragedia Irinei pusă în legătură cu tragedia Andromacăi din piesa omonimă a lui Racine, sau cuplul Sandu și Ioana corelat cu acela dintre Tristan și Isolda, cărora niciun filtru magic nu le mai anulează condiția predestinată de a nu putea trăi fericiți nici împreună, nici despărțiți; alternarea formelor de expunere: inserția în narațiunea de analiză a jurnalului intim al lui Sandu, din *O moarte care nu dovedește nimic*, reflectând un joc al *Oglinzilor paralele* – de altfel, prima opțiune de titlu dată de autor – în care, prin imagine subiectivă reciprocă, el o construiește pe ea, iar ea îl construiește pe el), pe lângă alcătuirea cadrului permisiv dezvoltării paradoxale a sugestiilor fatale (Parisul șarmului și al melancoliilor; marea–noaptea–muzica, în portul Cavarna din Cadrilater; Bucureștiul-*chic* sau locurile turistice de lux ale Europei), reușita majoră a prozatorului **H.** este de a controla prin tensiune, de la prima până la ultima frază, suspansul căutării „adevărului” absolut, în clarificarea evenimentelor: întârzierea peste limita răbdării a răspunsului la o scrisoare adresată de Sandu, din Parisul pe care,

în sfârşit, avea ocazia să îl cunoască direct, femeii care îl iubeşte, lăsată acasă, pe un peron de gară, cu facilitatea imaturităţii (*O moarte care nu dovedeşte nimic*), trădarea şi natura relaţiei Ioanei cu Celălalt, dezbătute în şiruri de raţionamente epuizante (*Ioana*), aşteptarea lipsită de mari speranţe a confirmării iubirii dintre „o evreică şi un creştin" (*Jocurile Daniei*). În ansamblul scrierilor epice ale lui **H.**, *Parada dascălilor* (1932) provoacă o notă discordantă, prin deplasarea accentului de pe conflictele de familie sau de pe disecţia tulburărilor sentimentale către satirizarea colegilor de cancelarie de la un liceu din provincie. Romanul conceput şi finisat în vara lui 1931, „în mijlocul unei păduri superbe", după cum îi relatează **H.** prietenului şi confidentului din Galaţi, Ion Argintescu, într-o scrisoare din septembrie al aceluiaşi an, organizează defilarea prin cadru a unor „fragmente de oameni", urmând modelul instituit de moralistul La Bruyère, ajuns a fi „cunoscut aproape pe de rost". Portretele, tipurile caricaturale sunt construite prin surprinderea detaliului descriptiv caracteristic („domnul Biju, cavaler tomnatic, piţigoi bătrân şi tandru, cu nas ştrengar şi cu surâs pe buze, cu mustăcioară isteaţă, cu floricica la butonieră, matematician, specialist în astronomie, arătând domnişoarelor cu dexteritate stelele", „domnul Frunză, cincizeci de ani, maestrul de desen, ras, impozant, dar zâmbitor, cu lavalieră fluturândă", „maestrul de muzică, domnul Duţu, cu breton şi lavalieră", „geograful Borş, scurt, gros, tot păr negru; popa Chitic, semn de întrebare; Simionică, băiat bun, dar bolnav de epilepsie"), intenţia autorului fiind de a etala în faţa cititorului piesele din colecţia unei galerii de personaje recognoscibile în mediul din care fac parte. Adoptând tehnica ridiculizării fără menajamente, **H.** îşi defulează insatisfacţiile într-un peisaj uman grotesc, descris pe tonul autosuficienţei: „pretutindeni proşti şi apoi conversaţii între ei". Antologia de nuvele *Halucinaţii* apărută postum, în 1938, constituie o sinteză tematică a întregii creaţii. Stilistic, nuvelele sunt superioare romanelor, **H.** arătându-şi talentul mai degrabă în concentrare decât în discursivitate. Cele şaptesprezece proze scurte au fost publicate între 1931 şi 1937, găsindu-şi suport de difuzare în periodicele *Vremea* (7), *Azi* (3), *România literară* (2), *Viaţa românească* (1), *Revista Fundaţiilor Regale* (1), *Axa* (1); alte două elemente din sumar – *Odette* şi *Cu Tanţi la Mumcil* – nu au fost, încă, redescoperite în presă de editori. Proiectul unei „colecţii de nuvele la *Vremea*", inclus de **H.** în categoria „mici, ca să treacă timpul", îi fusese dezvăluit lui Ion Argintescu, într-o scrisoare cu data 1 ianuarie 1936. Alături de broşura despre opera lui Proust, l-a preocupat pe scriitor în tot ultimul an al vieţii, când, şi cu ajutorul prietenului din Galaţi, a continuat să „lucreze" materialul existent, conform tehnicii artizanale „un singur punct, spre care îţi îndrepţi toate puterile tale de a broda". Sub influenţa modelului, actualizat în lumea literară franceză, al nuvelelor lui Mérimée, **H.** clădeşte cu fiecare execuţie „miniaturală" (Pompiliu Constantinescu) atât stâlpii de rezistenţă, dar şi breviarul unei opere al cărei imaginar insistă, cu frecvenţa insuportabilă a unui mecanism automat, pe obsesiile morţii, degradării corporale, geloziei, în consecinţa incurabilă a traumelor copilăriei şi a deziluziilor maturităţii. Critica

literară a atribuit valoare indiscutabilă „fragmentelor”, așa cum dorea **H.** să îi fie numite „nuvelele”, *Icoane la mormântul Irinei*, *Conversații cu o moartă* și, cea mai celebră, *Bunica se pregătește să moară*, la succesul acesteia din urmă contribuind și pasajul în care naratorul autoreferențial, reproșând familiei „locul tot la coada mesei”, lansează o șarjă de sarcasm înspre „geniul unchiului Eugen” (aici a fost recunoscut E. Lovinescu), lovit fatal de sterilitate creativă: „stă douăsprezece ore la birou, încercând să scrie romane care vor să prindă aspecte de viață, cu toate că singura lui legătură cu cei dimprejur este să ceară imperativ ca masa să fie servită la aceeași oră”. O foarte bună piesă din colecție, *Chinuri* (inițial, *Moartea Paulei*), oferă pe lângă observație, notație, culoare, atmosferă, toate caracteristice la **H.**, surpriza umorului lugubru, iar *Scatiul și stăpânul său* inovează în paradigma memoriei însingurării, prin tema sufletului pereche identificat în animalul de companie: „Am surprins la Boris o gamă întreagă de sentimente care-l făceau, cu toate că în miniatură, semenul meu: ciudă, elan liric, deprimare, gust de a fi antipatic fără motiv, interes, gelozie! Dar sentimentul care covârșea și care nu-l părăsea nicio clipă era spaima. Se temea de oameni, de muște, de umbre”. Autor cu înclinații introspective, cu vocația analizei agățată de greutatea lucidității imposibil de reprimat, în totalitate, **H.** a căutat cu mijloacele literaturii calea adevărului profund despre sine, despre mereu defectuoasa relație dintre „climatul său sufletesc”, problematic, și lumea din jur. Modernitatea lucrărilor care îi alcătuiesc opera densă, variată, zbuciumată vădește o „frenezie” a trăirii cu intensitate, justificată de un imaginar covârșit de obsesii tanatice, oximoron existențial la modă în generația literară din care face parte, cea de la confluența dintre sfârșitul anilor ’20 cu deceniul următor. În cazul său, de intelectual cu largă deschidere culturală, modelele de autoritate ale literaturii (Proust, Gide, Huxley etc.), descoperite prin lecturile unui cititor pasionat, s-au inserat creator în categoria afinităților, parafând actul sincronizării cu reperele de marcă ale contextului preocupărilor artistice din civilizația europeană interbelică.

SCRIERI: *Romanul lui Mirel*, București, 1929; *O moarte care nu dovedește nimic*, București, 1931 (ed. a II-a, București, 1937); *Parada dascălilor*, București, 1932; ed. pref. Paul Georgescu, București, 1958; *Ioana*, Brad, 1934; *Halucinații*, București, 1938; *Opere*, I–III, îngr. și introd. Elena Beram, București, 1970–1975; *Jocurile Daniei*, îngr. Nicolae Florescu, postfață Mihai Gafița, București, 1971; *Bunica se pregătește să moară*, îngr., prefață și tabel cronologic Elena Beram, București, 1971; *Pseudo-jurnal*, îngr. Ileana Corbea și Nicolae Florescu, pref. Nicolae Florescu, București, 1978; *Romane*, I–II, îngr. Elena Beram și Nicolae Florescu, repere istorico-literare Mihai Dascăl, București, 1982; *Jocurile Daniei. O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, București, 1985; *O moarte care nu dovedește nimic*, prefață Nicolae Florescu, București, 1992; *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, prefață de Teodor Vârgolici, București, 1995; *Opere*, I–II, îngr. Elena Beram, cronologia vieții și operei Elena Beram și Nicolae Florescu, București,

1997–2000; *Conversații cu o moartă*, antologie, pref., note și comentarii Marius Chivu, Iași, 2005; *Opere*, I–II, îngr. Elena Beram, studiu introductiv: Eugen Simion, București, 2005; *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, îngr. Adrian Săvoiu, București, 2008; *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana. Jocurile Daniei*, ed. șt. Mihai Iovănel, pref. Angelo Mitchievici, București, 2010.

REPERE BIBLIOGRAFICE: Ioan Argintescu, *Anton Holban, „Ioana”*, în *Revista vremii*, 1935, 10–11; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, I, *288*, *563*, *656*, II, *237*, *251*, *253*, *254*; Emil Gulian, *Doi ani de la moartea lui Anton Holban*, în *Universul literar*, 1939, 3; Constantinescu, *Scrieri*, III, *162–177*; Ionescu, *Război*, I, *156–159*; Perpessicius, *Opere*, VI, *52–54*, *250–253*, VII, *94–97*; Streinu, *Pagini*, II, *257–262*; Sebastian, *Jurnal*, *327–332*; Călinescu, *Ulysse*, *73–74*, *219–222*; Sebastian, *Eseuri*, *306–310*; Șuluțiu, *Portrete, 225–240*; Cioculescu, *Aspecte*, *350–353*; Munteano, *Panorama*, *253–254*; Călinescu, *Ist. lit.* (1941), *875–876*, *Ist. lit.* (1982), *961–963*; Georgescu, *Încercări*, II, *281–296*; Manolescu, *Lecturi*, *147–169*; Georgescu, *Polivalența*, *228–232*; Petrescu, *Realitate*, *169–229*; Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, București, 1969, *44–46*; Al. Călinescu, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Bucureşti, 1972; Crohmălniceanu, *Literatura*, I (1972), *478–482*, *484–486*; Vlad, *Convergențe*, *237–255*; Manolescu, *Teme*, II, *9–12*; Protopopescu, *Romanul*, *115–174*; Manolescu, *Arca*, II, *161–188*; Florescu, *Profitabila*, *132–165*; Silvia Urdea, *Anton Holban sau Interogația ca destin*, Bucureşti, 1983; Mariana Vartic, *Anton Holban şi personajul ca actor*, Bucureşti, 1983; Vlad, *Lectura rom.*, *60–64*; Zamfir, *Cealaltă față*, *82–91*; Ioan Holban, *Literatura subiectivă*, București, 1989, *145-146*; Mihai Mangiulea, *Introducere în opera lui Anton Holban*, Bucureşti, 1989; Negoițescu, *Ist. lit.*, I, *256–258*; Glodeanu, *Poetica*, *249–268*; Carmen Matei Mușat, *Romanul românesc interbelic*, Bucureşti, 1998, *33–34*; *Dicț. analitic*, II, *178–179*, *290–292*, III, 209–212; *Dicț. esențial*, *373–375*; Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, IV, Bucureşti, 2001, *54-55*; Eugen Dimitriu, *Lovineştii*, îngr. şi pref. Constantin Severin, Iaşi, 2001, *passim*; Nicolae Florescu, *Divagațiuni cu Anton Holban*, Bucureşti, 2001; Ioana Pârvulescu, *Emoții date la maximum*, RL, 2001, 23; Z. Ornea, *Proustianul Anton Holban*, RL, 2001, 27; Constantin Trandafir, *Între autenticitate și convenție*, ALA, 2002, 606; *Anton Holban – 100* (N. Manolescu, *Holban la centenar*; Alexandru Călinescu, *„Nu-mi place literatura”*; Mihai Zamfir, *Neverosimilul centenar*), RL, 2002, 5; Emil Vasilescu, *Anton Holban*, Bucureşti, 2002; Iulian Băicuș, *Dublul Narcis*, I, Bucureşti, 2003, *49-109*; Ofelia Ichim, *Între eros, solitudine și Brahms. Motive literare în proza lui Anton Holban*, Iași, 2003; Marcel Corniș-Pope, John Neubauer (eds.), *History of the literary cultures of East-Central Europe*, II, Amsterdam/ Philadelphia, 2004, *97*; Adrian Majuru, *Obsesia tinerei moarte*, ALA, 2004, 707; Gheorghe Glodeanu, *Anton Holban*, Cluj-Napoca, 2005 (ed. a II-a, Iași, 2010); Ion Simuț, *Ceasornicarul sufletului feminin*, RL, 2006, 5; Diana Vrabie, *Hermeneutica lui Anton Holban*, în *Limba Română* (Chișinău), 2007, 10–12; Oana Draia, *Etapa*

realist-obiectivă a unui scriitor subiectiv, în *Oglinda literară*, 2007, 12; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, *739–748*; Vlad Davian, *„Jocurile Daniei" – povestea din afara copertelor*, în *Mozaicul*, 2009, 6; Oana Draia, *Anton Holban în receptarea călinesciană*, CC, 2009, 5–6–7; Șerban Tomșa, *O femeie și trei romane,* în *Oglinda literară*, 2010, 4–5; Marian Victor Buciu, *10+10 prozatori exemplari nominalizați la Nobel*, București, 2010, *85–98*; Daniela Hogea, *Viața și opera lui Anton Holban*, Drobeta Turnu-Severin, 2010.

EMINESCU RESTITUIT: O „VERSIUNE INTEGRALĂ" A *LUCEAFĂRULUI*

Ara Alexandru Şişmanian[*] şi Dana Şişmanian[**]

Îmbogățind cunoaşterea *Luceafărului* prin publicarea a 13 strofe ignorate în versiunea „standard" a poemului, strofe ce fac parte din discursul Demiurgului („Luceafărul. Versiunea maximală a vorbirii Demiurgului", în *Manuscriptum*, nr. 1/1991 – 82, an XXI, p. 32–34), Petru Creția făcea mai mult decât să ducă mai departe opera de editor eminescian inițiată de Perpessicius. El punea astfel în valoare, prin aceste strofe extrase din variantele manuscrise, partea esențială a poemului, cea pe care „legenda" interpretării acreditate de Maiorescu o minimizase în mod voluntar: probă amputarea şi deformarea poemului de către criticul ce se imagina însuşi în rolul demiurgului, tocmai în această zonă, din care ediția sa apărută în decembrie 1883 elimină patru strofe şi înlocuieşte două versuri ale poetului cu două versuri proprii, contribuție „creatoare" a criticului la poemul eminescian (vezi Perpessicius, *Opere,* vol. II. *Note şi variante de la* ***Povestea Codrului*** *la* ***Luceafărul***, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, ***Bucureşti***, 1943, p. 451–452). Versiunea „ticluită" de Maiorescu, cum se exprimă Perpessicius, reduce astfel poemul la 94 de strofe, față de 98 câte comporta ediția princeps a poemului apărută cu câteva luni în urmă în *Almanachul Societății „România Jună"* din Viena (aprilie 1883), reluată mai apoi în *Convorbiri literare* (nr. 5, august 1883): editorul operei complete avea să restituie versiunea *Almanach–Convorbiri*, denunțând intervențiile maioresciene. Pe de altă parte, prima traducere a *Luceafărului*, realizată de Mite Kremnitz şi reprezentând de altfel şi prima publicare ca atare a poemului, căci apărută în ianuarie 1883 (Carmen Sylva – Mite Kremnitz, *Rumänische Dichtungen*, Bonn, Leipzig), comportă 93 de strofe: cu 5 mai puțin decât avea să aibă versiunea din *Almanach*, dar incluzând 3 din cele 4 strofe pe care avea să le elimine Maiorescu (o interogație subzistă însă asupra primei ediții

---

[*] Ara Alexandru Şişmanian, fost cercetător la Muzeul Literaturii Române, membru al Asociației de Studii Orientale (Bucureşti) şi al Asociației Franceze pentru Studii Indiene (Paris), diplomant la École Pratique des Hautes Études, Sciences religieuses & Sciences philologiques (Paris), membru al Uniunii Scriitorilor din România (secția Poezie).

[**] Dana Şişmanian, fostă cercetătoare la Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" şi la Muzeul Literaturii Române, diplomantă la École Pratique des Hautes Études, Sciences religieuses & Sciences philologiques (Paris).

RITL, nr. 1–4, p. 175–188, Bucureşti, 2017

a antologiei germane, apărută la Leipzig în 1881 şi imposibil de găsit – Perpessicius n-a putut-o avea în mâini – despre care nu putem şti, încă, dacă cuprindea sau nu o primă traducere a poemului eminesician, după o versiune poate încă în lucru, furnizată desigur de poetul însuşi).

Luceafărul a fost astfel de la prima publicare o selecţie operată în bogăţia variantelor manuscrise, despre care nimic nu garantează că a corespuns deciziei poetului însuşi.

Originalul manuscris al textului apărut în *Almanach* nu s-a găsit. Perpessicius reuşeşte să identifice o versiune D, incompletă, cuprinzând numai zona ascensiunii Luceafărului, a interpelării Demiurgului şi discursul acestuia, în total 17 strofe, versiune ce ar corespunde, parţial, cu originalul trimis la *Almanach*, fără însă a o putea data cu certitudine (*op. cit.*, p. 443–451).

Versiunea C pe care editorul o consideră ultima versiune manuscrisă completă, deci cea mai aproape de cea publicată în Almanach în aprilie 1883, e datată cu un an în urmă („10 aprilie 1882", menţiune autografă a poetului); ea depăşeşte versiunea publicată în Almanach cu 7 strofe (dintre care două în cuprinsul discursului Demiurgului), însumând deci 105 strofe faţă de cele 98 din *Almanach*. Prima versiune tipărită a fost deci în mod evident redusă. Or se ştie că începând din 17 aprilie 1882, tocmai, *Luceafărul* a fost citit de numeroase ori şi, cum se exprimă Mariorescu în *Jurnalul* său, „şlefuit" şi „corectat", cu ocazia unor lecturi în cerc privat, la domiciliul criticului, ca şi în cursul lecturilor publice la şedinţele lunare ale Junimii – pentru a produce, la sfârşitul lui octombrie 1882, versiunea oficială trimisă pentru publicarea în Almanach, cu girul direct al mentorului Junimii, împreună cu alte contribuţii ale junimiştilor (între care două traduceri, de Eminescu, ale unor poeme ale reginei, Carmen Sylva).

Versiunea B, „prima versiune completă", după Perpessicius, şi considerată de el ca anterioară versiunii C, e şi mai extinsă, tocmai în zona discursului Demiurgului unde avem 8 strofe în plus faţă de versiunea Almanachului, poemul însumând cu totul 113 strofe numerotate de poetul însuşi. Datarea în a doua jumătate a anului 1881 este însă nesigură, dacă nu pur şi simplu conjuncturală (pe baza argumentului că alte caiete, pe care editorul le consideră ca aparţinând aceleiaşi versiuni B, pot fi datate din această perioadă). Anterioritatea faţă de versiunea C nu ni se pare deloc atât de indubitabilă, cât îi apărea lui Perpessicius – mai ales considerând faptul, semnalat de editor la p. 391 a volumului II, că manuscrisul principal, un caiet cartonat înregistrat sub no 2275B, cuprinde, înainte şi după paginile 39–66 consacrate *Luceafărului,* însemnări ştiinţifice databile din primăvara lui 1883!… Va fi voit poetul să-şi reia şi relucreze o versiune anterioară celei, deja reduse, pe care o propusese Junimii în aprilie 1882, şi ce avea să ajungă, încă şi mai redusă, în paginile *Almanachului* în aprilie 1883 – ori nu încetase niciodată de a lucra la versiunea „completă", în laboratorul său intim?…

În fine, continuând regresiunea în timp apud Perpessicius, prima versiune, A, datată de editor 1880–1881, incompletă, are curioasa particularitate de a începe cu… discursul Demiurgului, care cuprinde aici 37 de strofe, cu 26 de strofe mai mult decât versiunea standard. Ne aflăm deci în prezența celei mai extinse versiuni a acestei părți a *Luceafărului*, parte ce se vădeşte astfel, de la bun început, majoră, adevăratul centru de greutate dacă nu interesul cvasi exclusiv al poemului – pe când „povestea” ce precede, narativ, confruntarea metafizică a Luceafărului cu Demiurgul, şi anume idila fetei de împărat, cu dubla ei orientare, celest-luciferiană şi pământesc-cătălinică, este expediată în a doua parte a caietului, într-o serie de strofe în mare parte incomplete, cu versuri nefinisate: aproape un pretext *post festum*…

Nu ştim cu adevărat ce ar fi păstrat poetul pentru o versiune „definitivă” – ştim în orice caz că ediția alcătuită de Maiorescu câteva luni după internarea poetului în iunie 1883, ediție care-i ciuntea poemul reducându-l la 94 de strofe, l-a nemulțumit profund, şi era poate deja cazul cu versiunea „şlefuită” şi „corectată” încredințată Almanachului, în ciuda clasicelor 98 de strofe ce aveau să constituie versiunea „standard” din ediția Perpessicius (care restituie textul eliminat sau modificat de Maiorescu). Versiunile manuscrise A, B şi C sunt, fără îndoială, nu numai mai bogate, cantitativ, dar şi, prin dezvoltarea părții filosofice şi prin ponderea ei cu totul primordială, cu mult mai aproape, credem noi, de inspirația şi sensul original al poemului. La urma urmei opera eminesciană e o perpetuă căutare, şi forma decupată pentru publicat nu era poate, pentru poet, decât o imagine externă, precum antumele față de postume. Ceea ce sesizează cu justețe Petru Creția când, fără măcar a se referi la dualitatea neptunic / plutonic construită de Ion Negoițescu, ci evocând doar persistenta prejudecată a „ultimei voințe a autorului”, menită să mențină şi să justifice bariera antume / postume, declară curajos: „Noi susținem aici, cu prețul bunului nostru nume, că, în cazul lui Eminescu, aşa ceva nu există” (*Manuscriptum*, *ibidem*, p. 17).

Încercarea reconstituirii unui *Luceafăr* „complet”, prin revenirea la sursele autografe, ne-a apărut astfel ca legitimă şi ne-am simțit îndreptățiți să urmăm exemplul distinsului elenist şi eminescolog, cercetând variantele manuscrise – indirect însă, prin intermediul ediției Perpessicius (vol. II), accesul la ediția integrală facsimilată nefiindu-ne posibil – cu scopul de a repune la locul lor, față de versiunea „standard”, şi a ordona astfel în parcursul organic al poemului, toate strofele „lipsă”, spre a-i regăsi integralitatea.

Cea mai mare parte din cele 50 de strofe cu care îmbogățim astăzi versiunea Perpessicius, livrând astfel o ediție „integrală” nu de 98, ci de 148 de strofe – între care cele 13 deja restituite de Petru Creția – provine din versiunea B, cea mai completă: ea ne-a furnizat 32 de strofe (punând însă la contribuție atât „etajul” ediției lui Perpessicius, vol. II, p. 392–414, cât şi „notele”, adică variantele marginale ale textului principal). Versiunea A ne-a furnizat 12 strofe, dintre care 10 aflate doar

în această versiune, celelalte două având variante şi în versiunea B. O mai mică parte provine din versiunea C: 4 strofe, dintre care două se găsesc numai în această versiune, celelalte două având variante şi în versiunea B (ca de altfel şi restul strofelor versiunii C, ce se regăsesc, identice sau cu variante, în B). În fine, două strofe provin din versiunea D şi nu se găsesc altundeva.

Ne-am permis într-adevăr, pentru strofele care există în două sau mai multe variante – fie în cursul aceleiaşi versiuni, fie între două sau mai multe versiuni (A, B, C, D, plus cea „standard" editată de Perpessicius pe baza *Almanachului* şi a *Convorbirilor literare*) –, să alegem, între mai multe opțiuni posibile, pe cele ce ni s-au părut cele mai reuşite artistic, impunându-ne regula de a nu reproduce strofe al căror conținut ar fi, parțial sau complet, redundant (variantele neselecționate ale strofelor respective urmând a fi citate în notele unei viitoare ediții critice). Frumusețea fulgurantă, tragică, tulburătoare a mai tuturor strofelor restituite aici nu putea să continue a fi îngropată în labirintul unei ediții critice (ea însăşi mult perfectibilă), ci se cerea redată poemului, în integralitatea lui. Semnalăm, de asemenea, că am preferat să revenim, peste tot unde ne-a fost posibil, la ortografia originală a poetului, ce are nu doar avantajul autenticității, ci şi pe cel, major, al restituirii unor rime altfel ocultate prin modernizarea ortografică.

Din cele 50 de strofe „noi", 29 aparțin discursului Demiurgului. Ponderea acestei părți a *Luceafărului* se vădeşte, la această lectură întregită, ca determinantă. Sensul şi natura însăşi a poemului apar astfel ca vizând cu mult mai departe de alegoria „geniului nefericit" pe care o invoca poetul însuşi, desigur, pentru a facilita recepția poemului, mai ales în versiunea prescurtată destinată Junimii şi având deci de obținut, pentru publicare, inconturnabilul accept al lui Maiorescu. Cu atât mai puțin e de căutat un sens al *Luceafărului* în lectura cu cheie a „legendei" impusă de mentorul Junimii, ce identifica personaje şi circumstanțe biografice acolo unde e vorba de mituri, de simboluri şi de scenarii metafizice. *Luceafărul* e de fapt, cum au relevat Rosa del Conte, Nicolae Balotă şi Ioan Petru Culianu, un mare poem gnostic; textul se desfăşoară la mai multe nivele – ontologic, axiologic, spiritual-inițiatic – şi în multiple direcții, Demiurgul (magul altor viziuni), Luceafărul, şi chiar cuplul („syzygia" în termeni gnostici) Cătălin–Cătălina, ce trece de la simplul nivel al „educației" erotice la cel al transfigurării pneumatice, reproducând, în chip inversat, raportul inițial al Cătălinei cu Luceafărul.

Dar despre sensurile noi ce apar la această lectură restituită, cu o altă ocazie. Ne grăbim deocamdată a face publică această variantă ce se doreşte „integrală", pe care o nouă ediție, însoțită de un studiu introductiv, o va îmbogăți cu notele critice şi filologice de cuviință.

28 ianuarie 2018

Luceafărul

A fost odată ca’n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărăteşti,
O prea frumoasă fată.

Şi era una la părinți
Şi mândră’n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinți
Şi luna între stele.

Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul şi-l îndreaptă
Lângă fereastră, unde’n colț
Luceafărul aşteaptă.

Privea în zare cum pe mări
Răsare şi străluce,
Pe mişcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mâni,
Astfel dorința-i gata:
El iar privind de săptămâni,
Îi cade dragă fata.

Cum ea pe coate-şi răzima
Visând ale ei tâmple,
De dorul lui şi inema
Şi sufletu-i se împle.

Şi cât de viu s’aprinde el
În orişicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să-i apară.

Şi pas cu pas pe urma ei
Alunecă ’n odaie,
Țesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie.

Şi când în pat se’ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mânile pe piept,
I ’nchide geana dulce;

Şi din oglindă luminiş
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închişi
Pe fața ei întoarsă.

Ca o mireasă’n ziua ’ntâi
E dulce şi înnaltă
Şi de la creştet la călcâi
Un chip tăiat de daltă.

Ea îl privea cu un surâs,
El tremura’n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
„O, dulce-al nopții mele Domn,
De ce nu vii tu? Vină!

Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde’n casă şi în gând
Şi vieața-mi luminează!”

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Şi s’arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Şi apa unde-au fost căzut
În cercuri se roteşte,
Şi din adânc necunoscut
Un mândru tânăr creşte.

Uşor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestii
Şi ține'n mână un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tânăr Voevod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se 'ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară –
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scântee'n afară.

„Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Şi mumă-mea e marea.

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborât cu-al meu senin
Şi m'am născut din ape.

O vin'! odorul meu nespus
Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

Colo 'n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Şi toată lumea'n ocean
De tine o s'asculte".

„O, eşti frumos, cum numa'n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N'oi merge niciodată;

Rămâi în cer şi nu căta
Nevrednica-mi iubire
Căci eu nu sunt de seama ta
Cu chipul peste fire.

Străin la vorbă şi la port,
Luceşti fără de vieață,
Căci eu sunt vie, tu eşti mort,
Şi ochiul tău mă'nghiață".

Atuncea chipu-i tremură
De-o stranie durere
Şi par' că cade-o ramură
Pe-un luminiş ce piere.

*

Trecu o zi, trecură trei
Şi iarăşi, noaptea, vine
Luceafărul de-asupra ei
Cu razele-i senine.

Ea trebui de el în somn
Aminte să-şi aducă
Şi dor de-al valurilor Domn
De inim' o apucă:

„Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde 'n casă şi în gând
Şi vieața-mi luminează!"

El o ascultă licurind
Şi tremură mai tare
De-odată nourii s'aprind
Şi arde cer şi mare.

Cum el din cer o auzi
Se stinse cu durere,
Iar ceru'ncepe a roti
În locul unde piere;

Iar locul unde-a fost perit
Se'nvârte'n cercuri sferic
Bucăți de soare, parcă fierb
În negrul întuneric.

În aer rumene văpăi
Se 'ntind pe lumea 'ntreagă,
Şi din a chaosului văi
Un mândru chip se'ncheagă.

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Din negru giulgi se desfăşor
Mamoreele brață,
El vine trist şi gânditor
Şi palid e la față;

Doar ochii mari şi minunați
Lucesc adânc chimeric,
Ca două patimi fără sat
Şi pline de ’ntuneric.

„Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ş’acuma,
Şi soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma;

O vino’n ceruri să te duc
Iubita mea cu mine
Din calea vremilor s’apuc
Coroane de lumine.

O vin’ cu mine draga mea
Să vezi vecia cum-îi
Căci e ’nțeleaptă mumă-mea
E noaptea, muma lumii.

O vin’, odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

O vin’, în părul tău bălai
S’anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mândră decât ele”.

„O, eşti frumos, cum numa’n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată!

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde”.

„Dar cum ai vrea să mă cobor?
Au nu’nțelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
Şi tu eşti muritoare?”

„Nu caut vorbe pe ales,
Nici ştiu cum aş începe –
Deşi vorbeşti pe înțeles,
Eu nu te pot pricepe;

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te’ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ,
Fii muritor ca mine”.

„Tu-mi cei chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să ştii asemenea
Cât te iubesc de tare;

Mă sui în sus până la cer,
La Domnul lumii toate,
Şi voi ca moartea să mi-o dea,
El singur numai poate.

Da, mă voi naşte din păcat,
Primind o altă lege:
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă deslege”.

Şi ’ntinde aripa’n deşert
Şi aripa-i se bate
În clipe drum de mii de ani
Prin chaos el străbate.

Şi se tot duce… S’a tot dus.
De dragu-unei copile,
S’a rupt din locul lui de sus,
Perind mai multe zile.

*

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce împle cupele cu vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A ’mpărătesii rochii,
Băiat din flori şi de pripas,
Dar îndrăsneț cu ochii,

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furişează pânditori
Privind la Cătălina.

Dar ce frumoasă se făcu
Şi mândră, arz’o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Şi ’n treacăt o cuprinse lin
Într’un ungher de casă.
„Da ce vrei, mări Cătălin?
Ia du-te şi mă lasă”.

„Ce voi? Aş vrea să nu mai stai
Pe gânduri totdeauna,
Să râzi mai bine şi să-mi dai
O gură, numai una”.

„Dar nici nu ştiu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe –
O, de luceafărul din ceri
M’a prins un dor de moarte”.

„Dacă nu ştii, ți-aş arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binişorul.

Cum vânătoru ’ntinde ’n crâng
La păsărele lațul,
Când ți-oi întinde brațul stâng
Să mă cuprinzi cu brațul;

Şi ochii tăi nemişcători
Sub ochii mei rămâie…
De te înalț de subsuori
Te ’nalță din călcâie;

Când fața mea se pleacă’n jos,
În sus rămâi cu fața,
Să ne privim nesățios
Şi dulce toată vieața;

Şi ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă ’nclin,
Tu iarăşi mă sărută.

O sărutare! M’ai cuprins
În mânecă de rochii
Când ochii tăi se vor [fi] stins
S’or reaprinde ochii”.

Ea-l asculta pe copilaş
Uimită şi distrasă,
Şi ruşinos şi drăgălaş,
Mai nu vrea, mai se lasă.

Iar el o strânge-atunci la piept,
Ş’o mai desmiardă încă:
„Aş vrea să nu mă mai deştept
Din fericirea-adâncă”.

Ea-i zise-încet: – „Încă de mic
Te cunoşteam pe tine,
Şi guraliv şi de nimic,
Te-ai potrivi cu mine…

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniştea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătăţii mării;

Şi tainic genele le plec,
Căci mi le împle plânsul
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;

Luceşte c’un amor nespus,
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalţă tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte…
În veci îl voi iubi şi’n veci
Va rămânea departe…

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca nişte stepe,
Dar nopţile-s de-un farmec sfânt
Ce nu-l mai pot pricepe.”

„Tu eşti copilă, asta e…
Hai ş’om fugi în lume,
Doar ni s’or pierde urmele
Şi nu ne-or şti de nume,

Căci amândoi vom fi cuminţi,
Vom fi voioşi şi teferi,
Vei pierde dorul de părinţi
Şi visul de luceferi”.

*

Porni luceafărul. Creşteau
În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Un cer de stele de desupt,
Deasupra-i cer de stele –
Părea un fulger ne ’ntrerupt
Rătăcitor prin ele.

Ici se aprinde-o lună’n drum
Colo se stinge-un soare
Dar nu împiedec’ nici de cum
Gândirea-i călătoare.

Din văi de chaos isvorau
În roiuri stele albe
În cercuri mândre se roteau
[Ca un] şirag de salbe.

Şi din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca’n ziua cea de’ntâi,
Cum isvorau lumine;

Cum isvorând îl înconjor
Ca nişte mări, de-a’notul…
El sboară, gând purtat de dor,
Pân’ piere totul, totul;

Aci vecia a’ncetat
Să se’nvârtească sferic
Virgin de raze şi păcat
Se’ntinde întuneric.

Aci e-al stingerii-adăpost
E noaptea preacurată
Unde nimica nu a fost
Nici că o fi vr’odată.

Atât de-adânc, atât de trist
Ne-atins de o scântee
Luceafărul se’ntunecă
Silit în loc să stee.

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea ’ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Cum mii de ani nu se ’nțeleg
Prinşi de uitarea oarbă,
Nimic e universu ’ntreg
Acest adânc să’l soarbă.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe.

Fiori’l trec şi frig îi e
Aripele îşi strânge
Şi ’ntâia dată de când e
Chiar el începe-a plânge.

„O, tu al cărui nume sfânt
Nu-l ştie nici o limbă,
Te rog în mână de pământ
Ființa mea o schimbă.

De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă desleagă,
Şi lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară’ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu isvor eşti de vieți
Şi dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire…

Şi dup’aceea pot să trec
Cu frunza care trece
În întunerec să mă’nnec
Şi în uitare rece.

Din chaos Doamne-am apărut
Şi m-aş întoarce’n chaos…
Şi din repaos m’am născut,
Mi-e sete de repaos”.

Fiori’l trec atât de cruzi
Şi noaptea se’nfurtună
Şi-i isvorăşte în auz
Un glas adânc ce sună.

„Hyperion, isvor de vremi
Şi’ntregitor de spațiu,
Din noapte vergină tu chemi
Voința fără sațiu.

Hyperion, care rebel,
Răsai din lumi cu soare,
Cine nu are moarte’n el,
Acela nu mai moare.

Hyperion, ce din genuni
Răsai c’o’ntreagă lume
Nu cere semne şi minuni
Care n’au chip şi nume.

De-ai cere universul tot
L-aş da ca tot ce-ai cere,
Dar eşti puterea mea, nu pot
Să neg acea putere.

Cum ai putea să fii zidit
Din lacrimi şi din vină –
Fiind din veci nerăsărit,
Lumină din lumină.

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toți,
S’ar naşte iarăşi oameni.

Ei numai doar durează ’n vânt
Deşerte idealuri –
Când valuri află un mormânt,
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte.

Ei îşi atârnă micul eu
De-a vieții lor durere,
Se țin cu mii păreri de rău
De visul care piere.

Noi n-avem pierderi şi folos
Şi nu cunoaştem goluri,
Căci stoluri cari merg în jos
Se-ntorc la anul stoluri.

Zadarnic cauți a scăpa
Din lumea ta sărmana,
Când geana’ncepe-a lăcrăma
Se’nseninează geana.

Oricât de veşted ar şi fi
La vară’n floare-i pomul
Când omul prinde-a’mbătrâni
Re’ntinereşte omul.

Pentru că ei sunt trecători
Sunt toate trecătoare –
Au nu sunt toate ’nvelitori
Ființei ce nu moare?

Căci’i împrăştii şi-i adun
Le măsur vieți cu luna
De nasc şi mor în sfântul Un
În care-s toate una.

Tot ce a fost, tot ce va fi
De-apururi față este
Iar basmul trist al stingerii
Părere-i şi poveste.

Din sânul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s’ar stinge’n ceri
S’aprinde iarăşi soare.

Părând pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paşte,
Căci toți se nasc spre a muri
Şi mor spre a se naşte.

Şi timp şi spațiu de-ar peri
În văi de întuneric
Ele din nou ar răsări
Ca să se ’nvârtă sferic.

Dacă tăria s-ar negri
De vijelii rebele
Şi dacă stelele-ar peri
S-ar naşte iarăşi stele.

Să cază lumile-n genuni
Ca frunze reci pe vânturi,
Pământuri piară-n stricăciuni
S-ar naşte iar pământuri.

Şi soarele din vârf de lunci
Apune-n unda spumii,
Dar el răsare tot atunci
În altă parte-a lumii.

Şi când vezi soarele asfințit
Că intră roşu'n apă
Pe alt pământ a răsărit
Şi ziua o s'o'nceapă.

Şi'n orice clipă te întrebi
Unde e soare, lună
E'n orice clipă'n deosebi
Şi'n toate împreună.

Tu măsuri lumea ta cu'n cot
Şi timpu' 'mparți cu luna –
Dar dacă unul e în tot
Şi toate sunt în una.

Dar val de mare, val de lac
Dară păduri sau neamuri
Pe orice frunză de copac
Vezi un copac cu ramuri.

Şi-orice menire e'n zădar
Natura altfel leagă
În orice ghindă de stejar
E o pădure'ntreagă.

Tu doar ai goană de noroc
Şi urmăriri de soarte
Natura n-are timp şi loc
Şi nu cunoaşte moarte.

Ea e de față pururea
Ca vina mumei Eve
O afli pretutindenea
Şi'n ori şi ce aieve.

Tu crezi în stele şi în sorți
Ca 'n basme-a tinereții
Când viața birue pe morți
Şi moartea-i muma vieții.

Tu cați să'ndupleci cu dureri
Pe marele, pe 'nnaltul
Ce-i pasă Celuia din ceri
De-i plânge tu ori altul.

Că nu e moarte nici păcat
Cât e lucirea spumii
Că Brahma nu s'a împăcat
Cu noaptea, muma lumii.

De mii de ani se 'ndrept plângând
Cântările spre dânsul
Peri-vor ochii toți pe rând
Etern e numai plânsul.

Tu din eternul meu întreg
Rămâi a treia parte
Cum vrei puterea mea s'o neg,
Cum pot să-ți dărui moarte?

Iar tu, Hyperion, rămâi
Ori unde ai apune…
Cere-mi – cuvântul meu de 'ntâi,
Să-ți dau înțelepciune?

Şi dacă vrei să fii un sfânt,
Să ştii ce-i chinul, truda,
Îți dau un petec de pământ,
Ca să te cheme Buddha.

De vrei în număr să mă chemi
În lumea ce-am creat-o
Îți dau o fâşie din vremi,
Să te numească Plato.

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup'a ei cântare
Să se ia munții cu păduri
Şi insulele'n mare?

Vrei poate’n faptă să arăți
Dreptate şi tărie?
Ți-aş da pământul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Îți dau catarg lângă catarg,
Oştiri spre a străbate
Pământu ’n lung şi marea ’n larg,
Dar moartea nu se poate…

Şi pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te’ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitori
Şi vezi ce te aşteaptă”.

*

În locul lui menit din ceri
Hyperion se’ntoarsă
Şi, ca şi’n ziua cea de ieri,
Lumina şi-o revarsă.

Căci este sara’n asfințit
Şi noaptea o să ’nceapă;
Răsare luna liniştit
Şi tremurând din apă.

Şi împle cu-ale ei scântei
Cărările din crânguri.
Sub şirul lung de mândri tei
Şedeau doi tineri singuri:

„O lasă-mi capul meu pe sân,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Şi negrăit de dulce;

Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă linişte de veci
Pe noaptea mea de patemi.

Şi de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci eşti iubirea mea de’ntâi
Şi visul meu din urmă”.

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor față
Abia un braț pe gât i-a pus
Şi ea l-a prins în brață…

Miroase florile-argintii
Şi cad, o dulce ploae,
Pe creştetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălae.

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Şi’ncetişor
Dorințele-i încrede:

„Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n codru şi în gând,
Norocu-mi luminează!”

El tremură ca alte dăți
În codri şi pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mişcătoare valuri;

Dar nu mai cade ca’n trecut
În mări din tot înaltul:
„Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dac’oi fi eu sau altul?

Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece”.

RÉSUMÉ

La réintégration dans le poème de 50 strophes inconnues de l'édition «standard», extraites du labyrinthe des variantes manuscrites éditées par Perpessicius, continue l'initiative de Petru Creţia qui avait publié 13 strophes inédites du discours du Démiurge (*Manuscriptum*, 1/1991). Notre version étend cette reconstitution à l'ensemble du poème, le poids prépondérant revenant à la partie philosophique (le vol d'Hyperion, l'interpellation du Démiurge et son discours initiatique). *Hyperion* apparaît ainsi comme bien plus qu'une allégorie du «génie malheureux» : c'est, comme l'ont vu Rosa del Conte, Nicolae Balotă et Ioan Petru Culianu, un grand poème gnostique.

Mots-clés: Hyperion, reconstitution, version, Démiurge, philosophique, initiatique, gnostique.

Noms propres: Eminescu, Perpessicius, Petru Creţia, Rosa del Conte, Nicolae Balotă, Ioan Petru Culianu

TĂLMĂCITORI ÎN „GRAIUL NOU”

Carmen Brăgaru*

Actul de la 23 August 1944, departe de a fi epuizat de specialiști în materie de cercetare și de apreciere istorică, a însemnat cu certitudine întoarcerea armelor împotriva foștilor aliați și trecerea de partea Armatei Sovietice, care s-a trezit astfel numai în parte eliberatoare. Din acel moment de turnură, discuțiile de taină, înțelegerile și acordurile din culise au început să fie certificate oficial, deschizându-se larg calea propagandei prosovietice: la 12 septembrie 1944 era semnat armistițiul României cu URSS, iar la 25 septembrie era parafat protocolul dintre armatele română și sovietică.

În acest context, pe firmamentul presei românești de la acea dată, își făcea apariția un ziar ce urma să aibă o existență scurtă, cu o misiune precisă, îndeplinită exemplar. „Graiul nou”, periodic cvasinecunoscut astăzi, greu de plasat în epocă în ceea ce privește interesul cititorului obișnuit, reprezenta de fapt un prim instrument de propagandă sovietică de masă pe teritoriul românesc, precizarea de pe frontispiciu, „ziar al direcțiunii politice de front a Armatei Roșii”, traducând succint informațiile referitoare la sursă, aflate pe ultima pagină și tipărite cu caractere chirilice: *Газета Новый голос на румынском языке издается политуправлением фронта для населения Румыний*.

Avându-l ca redactor-șef pe un anume I. Gavrilov, periodicul a apărut între 24 septembrie 1944 și 1 aprilie 1948, în primul an cu trei numere săptămânale „marțea, joia și sâmbăta”, din 1946 transformându-se în cotidian. Lozinca de pe frontispiciu, *Moarte cotropitorilor nemți!*, acompaniată în cele patru pagini ale publicației de numeroase articole referitoare la înaintarea victorioasă a Armatei Roșii și la prăbușirea Germaniei hitleriste, dispare din iunie 1945, lăsând loc liber altor clișee, susținute de texte înflăcărate aflate „în slujba păcii” sau având un ton inchizitorial, privind crimele de război.

Numeroși sergenți, locotenenți, căpitani, maiori sau colonei sovietici, rareori români, din când în când și câte o tanchistă, dau mărturie despre bătălii importante (cea a Stalingradului ocupând un loc central), se pronunță față de politica externă, punctează meritele deosebite ale Armatei Roșii eliberatoare și preamăresc rolul conducător al marelui Stalin. Nume importante ale literelor sovietice angajate, precum Nikolai Tihonov, Boris Gorbatov, Ilya Ehrenburg, corespondenți de război, semnează articole, eseuri și reportaje despre subiecte fierbinți: *Lagărul de la Maidanek*, *Toamna*

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

RITL, nr. 1–4, p. 189–196, București, 2017

Germaniei, *Nu va fi un nou Maidanek*, *Eroi căzuți pe front* ș.a. O rubrică, „Prin Uniunea Sovietică”, familiarizează cititorul cu viața avântată a muncitorilor de pe șantiere, cu aceea lipsită de griji a copiilor, cu cea fericită a femeii sovietice sau cea dătătoare de lumină pentru studenți, statul sovietic fiind constant declarat drept cel mai trainic și cel mai democratic din lume.

După opt luni de existență, la 24 mai 1945, cu ocazia tipăririi numărului 100 al publicației, redacția face o retrospectivă a activității depuse, compensând astfel lipsa articolului programatic de la începuturile toamnei precedente: „Creat pentru a pune la îndemâna cititorilor români un mijloc de informare obiectivă asupra dramaticelor evenimente ce se desfășurau pe câmpul de război și pe celelalte tărâmuri de luptă ale popoarelor iubitoare de libertate împotriva Germaniei hitleriste, ziarul *Graiul Nou* își propunea totodată să facă cunoscute populației românești înaltele țeluri eliberatoare ale Armatei Roșii, precum și lupta întregului popor sovietic pentru cucerirea victoriei. Colaboratorii acestui ziar au socotit că nu pot servi mai bine interesele nobilei lupte dusă de Armata Roșie (…) decât punându-și scrisul în slujba adevărului. (…) Conformându-ne cu strictețe principiilor de neamestec în treburile lăuntrice ale Țării Românești, proclamate de conducătorii Sovietelor și ai Armatei Roșii, noi ne-am silit prin sfatul nostru să ajutăm poporului român a-și recunoaște dușmanul hitlerist – dușmanul lui și al nostru – a-l urî și a-l nimici fără cruțare”.

Asumându-și în continuare rolul de a fi „stegari ai luptei pentru pace și securitate” a URSS și a „tuturor popoarelor iubitoare de libertate”, cotidianul publica și un grupaj intitulat *Cititorii despre ziarul nostru*, în care semnau C. I. Parhon, președinte al ARLUS-ului („*Graiul nou* (…) reprezintă o contribuțiune interesantă în presa românească democrată”), Patriarhul Nicodim („împărtășim binecuvântările noastre tuturor ostenitorilor din acea redacție, dorindu-le spor în lucrul cel frumos de cultivare a înfrățirii între cele două popoare”), Confederația Generală a Muncii din România („niciun muncitor să nu fie lipsit de lumina ce se revarsă din acest ziar. Trăiască *Graiul nou*! Trăiască eroica Armată Roșie! Trăiască toți acei ce au contribuit la apariția *Graiului nou*!”), Simion Stoilow, rectorul Universității din București („Un ziar rusesc scris pentru români, în limba română, când marea majoritate a compatrioților noștri nu cunosc limba rusă corespunde, într-adevăr, în momentul de față, unei necesități urgente și are o menire fundamentală (…) misiunea importantă și delicată totodată de informator al publicului român asupra Uniunii Sovietice.”), Tudor Vianu („Întreaga lume românească vede astăzi în prietenia ruso-română baza liniștitei noastre dezvoltări și a viitoarei noastre prosperități, ca Stat și ca Națiune.”), industriașul Max Aușnit („Am urmărit strădania acestui organ pentru a face să pătrundă în masele românești adevărul despre marea noastră vecină URSS. (…) Odată războiul terminat, nădăjduim că va continua să contribuie la cimentarea legăturilor țărilor noastre…”).

În siajul acestor declarații mai mult sau mai puțin comandate și formale, semnate de „cititorii români” ai publicației, o atenție specială se cuvine a fi dată

unui amplu eseu semnat de Ilya Ehrenburg, intitulat *În România*, episod dintr-o serie extinsă în vogă la acea vreme: *În Bulgaria*, *În Germania* etc. Pornind de la o afirmație citită într-o carte franțuzească nenumită, conform căreia „românii sunt extrem de leneși”, autorul sovietic declară că nu împărtășește părerea respectivă, ce poate fi aplicată doar „*flaneurilor* bucureșteni cu apucături de levantini, care îmbină dulceața de trandafiri cu șampania și trândăvia orientală cu cea occidentală”. După această aserțiune malițioasă, Ehrenburg trece la elogierea țăranilor români harnici și a muncitorilor de tot felul, dar mai ales carboniferi sau ceferiști, din rândurile cărora s-a evidențiat însuși ministrul Comunicațiilor, Gh. Gheorghiu-Dej. Trecând în revistă aproape toate aspectele vieții din țara noastră, eseistul girează numele politicienilor și intelectualilor români pro-sovietici, chiar dacă nu îi denumește astfel, apoi se lansează în probleme lingvistice, declarându-se frapat de amestecul de rădăcini latine și slave ale limbii române și constatând că, în loc să se adape la ambele izvoare lingvistice, o lungă perioadă cârmuitorii țării au zăvorât drumul spre cel slav, exemplul cel mai concludent fiind acela că România este singura țară europeană care a citit până la acea dată *Război și pace* numai prin intermediar francez. Deși nu o scrie negru pe alb, concluzia amplului articol este aceea că, din acel moment lucrurile se vor inversa și torentul izvorului slav va inunda teritoriul românesc, *Graiul nou* având menirea de a mijloci acest proces.

Traducătorii, în principal din limbile rusă și ucraineană, devin astfel indispensabili. Toate textele, fie ele politice, economice, literare sau de propagandă, gândite și scrise majoritar în limba rusă trebuiau tălmăcite de buni cunoscători ai nuanțelor acestor limbi bogate și dificile. Se apelează, cum era firesc, la basarabeni și la evrei, care vor fi tradus uneori pe cont propriu, alteori în tandemul cunoscut din epocă: traducător brut-stilizator.

Cum era de așteptat, la început timide, ulterior coagulându-se într-o pagină culturală, apar și texte despre cultura sovietică și reprezentanții ei, dacă nu întotdeauna de certă valoare estetică, cel puțin validați de filtrul ideologic. Raportul ruso-sovietic de autori găzduiți în paginile ziarului este de cel mult unu la patru în favoarea celor din urmă. Dacă prozatorilor clasici deja cunoscuți, prin intermediar sau prin traduceri directe, li se alcătuiesc medalioane literare sau portrete biobibliografice, adesea comemorative, poeții contemporani neasimilați pe deplin, unii dintre ei voluntari, corespondenți pe front sau deja căzuți la datorie, beneficiază de scurte articole de prezentare, însoțite aproape întotdeauna de o poezie caracteristică.

Textele concentrate, de mică întindere, ușor de tradus, de reținut și de răspândit, precum textele cântecelor (*Să învățăm limba rusă cântând*, îndemna un slogan din epocă), al poeziilor militante sau evocatoare ale atrocităților războiului erau la mare căutare tocmai pentru valoarea lor propagandistică. *Îndrumătorul cultural*, *Pentru șezătorile noastre*, *Educația artistică* sau *Caiet cultural* sunt numai câteva dintre publicațiile din acei ani cu scop propagandistic direct, ce ofereau un material bogat pentru brigăzi artistice și serate literare recomandate și organizate în cămine culturale din orașe și sate. Între ele se înscrie și *Graiul nou*, a cărui aluzie din titlu,

ca şi în cazurile celorlalte menţionate, nu necesită prea multe comentarii. Graiul/ glasul nou al românului, adică vocea cea nouă a omului nou, după modelul fratelui mai mare de la Răsărit, *Новый голос*, recurge la poezie pentru remodelarea mentalităţii, încredinţând tălmăcirea versurilor atent selecţionate, nu unor simpli versificatori, ci unor poeţi veritabili, cu abilităţi în ambele zone lingvistice, în plus, dedicaţi trup şi suflet noii cauze.

Între 23 februarie 1946 şi 1 aprilie 1948, în paginile cotidianului sunt publicate 44 de texte[1] (poezii, fragmente de poeme, cântece puse pe note, folclor) ale căror traduceri sunt semnate de Maria Banuş, V. Bârlădeanu, Ion Caraion, V. Cavarnali, Nina Cassian, Vladimir Colin, Emil Dorian, M. Maevski, Miron Radu Paraschivescu, Zaharia Stancu şi Florin Tornea. Dacă ar fi să alcătuim un top al prezenţei cu traduceri în paginile *Graiului nou*, atunci pe primul loc s-ar afla V. Bârlădeanu (cu 14 traduceri în anii 1947 şi 1948), pe cel de-al doilea s-ar clasa Emil Dorian (cu 8 traduceri în anii 1946 şi 1947), iar pe locul al treilea s-ar poziţiona Nina Cassian (cu 5 traduceri în 1947). Ei ar fi urmaţi de Ion Caraion (cu 4 traduceri în 1946), Maria Banuş (cu 3 traduceri în 1946 şi 1947), cei din urmă (Miron Paraschivescu, Florin Tornea, Vl. Colin, Zaharia Stancu, Maevski şi Cavarnali) fiind prezenţi doar cu câte o traducere în paginile ziarului.

Cel mai prolific traducător, Victor Bârlădeanu, la vremea colaborării la *Graiul nou* avea 19-20 de ani. Provenind dintr-o familie de evrei, îşi începuse cariera din anii liceului, publicând în *Rampa* sau *Ecoul*, urmând ulterior Facultatea de Istorie din Bucureşti. În 1949 semna două broşuri de reportaje cu titluri elocvente: *Aspecte din viaţa culturală a oamenilor muncii* (Editura de Stat) şi *Colectivizarea ne-a înfrăţit cu fericirea…* (un supliment al revistei *Săteanca*, pentru „grupele de citit"). Cunoscând câteva limbi de circulaţie şi devotat noii orânduiri, la 21 de ani, aşadar după episodul *Graiul nou*, va fi trimis corespondent al *Scânteii* la Moscova, apoi corespondent de front în Coreea, de unde va scrie numeroase alte reportaje, adunate în volume la începutul anilor '50. Se va desăvârşi în timp ca traducător şi publicist, revelându-se la senectute şi ca poet sau dramaturg.

La cei 23 de ani ai săi, în anul colaborării la *Graiul nou*, Nina Cassian, fostă activistă în ilegalitate din 1940, căsătorită cu puţin mai vârstnicul Jean Colin (scriitorul Vladimir Colin, el însuşi activist al CC al UTC), abia debutase în urmă cu trei ani, cu traduceri în acelaşi *Ecoul* al lui Miron Radu Paraschivescu, al cărui cenaclu îl frecventa, în 1947 publicându-şi întâia culegere de versuri originale *La scara 1/1*. Se afla, aşadar, la începutul carierei de poetă şi de traducătoare prolifică. Tot 23 de ani avea şi studentul în Litere şi Filozofie Ion Caraion în 1946, când traducea pentru cotidianul Armatei Roşii. Debutase cu placheta de versuri originale *Panopticum* (1943), urmată de *Omul profilat pe cer* (1945) şi *Cântece negre* (1946). Vocaţia de traducător va fi valorificată în timp, lui datorându-i-se importante antologii de poezie franceză, americană şi nu numai. Unul dintre

[1] 14 în 1946, 23 în 1947 şi 7 în primele trei luni ale lui 1948, an în care publicaţia îşi încetează apariţia. A se vedea lista integrală la sfârşitul articolului.

fondatorii *Scânteii* în 1944, era în anii colaborării la *Graiul nou*, consilier de presă în Ministerul Artelor și Cultelor. El este singurul dintre colaboratori în cazul căruia se specifică adesea faptul că traduce direct din limba ucraineană, fără intermediar rusesc.

Florin Tornea și Maria Banuș aveau, la vremea colaborării, 32-33 de ani, ambii fiind absolvenți ai Facultății de Drept, poeta și cu Facultatea de Litere și Filosofie la activ. Ei îi apăruse un volum de poezii originale, *Țara fetelor* (1937), și un volum de traduceri din Rilke (1939), în deceniul patru fiind profund implicată politic și social, tot ca fostă ilegalistă a PCR, ulterior reprezentantă de seamă a realismului socialist. El avea o îndelungă experiență de cronicar literar, ce îl va recomanda ca redactor la *Rampa*, *Flacăra* sau ESPLA, publicase un eseu liric în 1936 și un volum de versuri originale, *Pasărea albă* (1946).

Absolventul de Litere Miron Radu Paraschivescu, la 35 de ani când publică în *Graiul nou*, desfășurase o intensă activitate redacțională la reviste ilegale sau interbelice de stânga, debutase în 1941 cu celebrele *Cântice țigănești* și urma să traducă din importanți scriitori progresiști din literatura universală. Cei mai în vârstă dintre tălmăcitorii cotidianului erau V. Cavarnali (37 de ani), Zaharia Stancu (45) și Emil Dorian (55-56). Cel dintâi, originar din Basarabia, publicase în anii ’30 două volume ce îl vor face pe G. Călinescu să îl includă în „lirica proletariană a hoinăririi”, iar pe la mijlocul anilor ’40 traducea emblematicul roman *Mama* de Maksim Gorki. Zaharia Stancu, traducător pasionat și talentat, ca și poet prolific, devenise membru al PCR în 1945, era director al Teatrului Național din Capitală și făcea parte din biroul de presă al Blocului Partidelor Democratice. În fine, Emil Dorian, decanul de vârstă al colaboratorilor, medic de profesie, dar implicat intens în presa literară, fusese remarcat de E. Lovinescu, scriind nu numai poezie, precum ceilalți, ci și proză, romane interesante mai ales pentru descrierea condiției evreilor în România.

Ce tălmăcesc toți acești poeți, majoritatea tineri, aflați pe drumul afirmării, cu vederi de stânga asumate? Fără să știm cu certitudine dacă textele și autorii traduși erau impuși de redacție sau erau lăsați la libera alegere a traducătorilor, descoperim prea puțini poeți clasici ruși precum A. S. Pușkin sau Mihail Lermontov, preferați fiind mai degrabă poeții „progresiști”, mai mult sau mai puțin contemporani, proveniți din diverse popoare ale Uniunii Sovietice sau din blocul comunist est-european: Vera Inber, Olga Bergolț, Pavel Antokolski, Evgheni Dolmatovski, Vladimir Maiakovski, Aleksandr Tvardovski, Aleksei Surkov, Margarita Aligher, S. Marșak, Vasili Lebedev-Kumaci, Djambul Djabaev, Suleiman Stalski, Temircul Umetaliev, Simon Cicovani, Taras Șevcenko, Iakov Kozlovski, Mikola Bajan, Jakub Kolas, Pavlo Tâcina, Ivan Franko, Maksim Râlski, Ianis Rainis. Cu alte cuvinte, o panoramă a poeziei momentului ce preamărea parcă într-un singur *glas* figurile lui Lenin și Stalin, constituția stalinistă („marea carte”), curajul soldaților în război sau dârzenia femeii sovietice și privea cu încredere și optimism spre viitoarea societate ce se clădea pentru mai binele oamenilor simpli.

Pe lângă poeții enumerați, ziarul propunea când și când câte un cântec cult (de exemplu, cântecul studențimii progresiste ruse din străinătate), folclor clasic (*Bine-i cu mândruța*) ori folclor nou (*Cântec despre Stalin*, *Cântec osetin despre Lenin* sau strigături din Ural, „culese din colhozurile din regiunea Sverdlovsk" pe tema electrificării ultimului sat).

Simptomatic pentru toți acești veritabili poeți și traducători consacrați sau în devenire este că niciunul nu menționează activitatea de la „Graiul nou" în impresionantele liste personale de colaborare la diverse ziare și reviste din epocă. De asemenea, niciun cercetător semnatar de articole de dicționar, studii sau prezentări biobibliografice nu pare să aibă cunoștință de prezența numelor lor ca tălmăcitori în prima linie a frontului literar-ideologic trasat de organul Armatei Roșii în București la mijlocul deceniului patru al secolului trecut, adică tocmai în anii despărțirii apelor. Cel puțin în cazul unora, opțiunea deliberată pentru *graiul nou* al acelei epoci ar putea limpezi și mai mult parcursul ulterior sau ar fi putut atenua unele mirări postdecembriste.

Dincolo de considerațiile de acest ordin, care nu schimbă drastic profilul deja conturat al fiecăruia dintre tălmăcitori, lectura textelor cu tematică omogenă din „antologia" anilor 1946-1948 propusă de publicația „Graiul nou" operează o clasificare involuntară, nescutită de o doză de subiectivitate a cititorului, în ceea ce privește talentul poetic și tehnica transpunerii mesajului liric în limpede grai românesc.

Lista traducerilor în *Graiul nou* (1946–1948):

1. ***, *De la noi din depărtare*, „Cântec vechi cântat de studențimea progresistă rusă în străinătate, silită să-și părăsească Patria din cauza persecuțiilor politice ale țarismului", traducere de Miron Paraschivescu, III (1946), nr. 22 (212), 23 februarie, p. 2;
2. Vera Inber, *Primăvara popoarelor*, versuri, traducere de E.D. [Emil Dorian], III (1946), nr. 56 (246), 10 mai, p. 1;
3. Olga Bergolț, *Femeia din Leningrad*, versuri, traducere de Emil Dorian, III (1946), nr. 91 (281), 23 iunie, p. 2;
4. Mikola Bajan, *Pe malul stâng*, fragment din poemul *Momente din Kiev*, publicat în volumul *În zilele războiului*, traducere „din limba ucraineană" de Ion Caraion, III (1946), nr. 103 (293), 7 iulie, p. 2;
5. M. I. Lermontov, *Moartea poetului*, versuri, traducere de Emil Dorian, III (1946), nr. 121 (311), 28 iulie, p. 2;
6. Pavel Antokolski, *Fiul*, fragment de poem, traducere de Florin Tornea, III (1946), nr. 133 (323), 11 august, p. 2;
7. Ivan Franko, *Gânduri în închisoare*, versuri, traducere „din limba ucraineană" de Ion Caraion, III (1946), nr. 150 (340), 1 septembrie, p. 2;
8. Evgheni Dolmatovski, *Mormântul lui Goethe* și *Despre viitorul îndepărtat*, poezii, traducere de Emil Dorian, III (1946), nr. 161 (351), 15 septembrie, p. 2;
9. Pavlo Tâcina, *Alegătorilor mei*, versuri, traducere „din limba ucraineană" de Ion Caraion, III (1946), nr. 182 (372), 10 octombrie, p. 2;
10. Ianis Rainis, *Brazii năruiți*, versuri, traducere de Ion Caraion, III (1946), nr. 197 (387), 27 octombrie, p. 2;

11. Djambul [Djabaev], *Marea lege a lui Stalin*, versuri, traducere de Emil Dorian, III (1946), nr. 228 (418), 6 decembrie, p. 1;
12. Jakub Kolas, *Despărțire*, versuri, traducere de Maria Banuș, III (1946), nr. 235 (425), 15 decembrie, p. 2;
13. ***, *Cântecul cazacilor despre Stalin*, „poezie populară”, traducere de Maria Banuș, III (1946), nr. 241 (431), 22 decembrie, p. 3;
14. K. Protasov, *Balada vântului de pe a șasea parte a pământului*, versuri, fără traducător, III (1946), nr. 245 (435), 31 decembrie, p. 1;
15. ***, *E timpul să pornim la drum*, cântec pus pe muzică de Vasili Soloviov-Sedoi, traducere de Emil Dorian, IV (1947), nr. 3 (438), 5 ianuarie, p. 2;
16. Maksim Râlski, *Cântec despre Stalin*, cântec pus pe muzică de Z. Revuțki, fără traducător, IV (1947), nr. 24 (459), 2 februarie, p. 2;
17. A. S. Pușkin, *Către Ceaadaev*, versuri, traducere de Nina Cassian, IV (1947), nr. 31 (466), 11 februarie, p. 2;
18. Feodor Folomin, *Orașul de pe Volga*, versuri, traducere de Nina Cassian, IV (1947), nr. 36 (471), 16 februarie, p. 2;
19. A. Blagov, *Armata Roșie*, versuri, traducere de Nina Cassian, IV (1947), nr. 42 (477), 23 februarie, p. 1;
20. Serghei Vasiliev, *Femeia sovietică*, versuri, traducere de Nina Cassian, IV (1947), nr. 54 (489), 9 martie, p. 1;
21. Taras Șevcenko, *Porunca*, versuri, traducere de Nina Cassian, IV (1947), nr. 56 (491), 12 martie, p. 2;
22. ***, *Rămâneți cu bine!*, „cântec popular bielorus”, traducere de Emil Dorian, IV (1947), nr. 60 (495), 16 martie, p. 2;
23. Vladimir Maiakovski, *Poemul lui Octombrie*, fragment de poem, traducere de Vladimir Colin, IV (1947), nr. 84 (491), 16 aprilie, p. 2;
24. Vladimir Maiakovski, *Vladimir Ilici Lenin*, fragment de poem, traducere de Zaharia Stancu, IV (1947), nr. 90 (525), 23 aprilie, p. 2;
25. Aleksei Surkov, *Victoria noastră*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, IV (1947), nr. 103 (538), 10 mai, p. 1;
26. A. Tvardovski, *Călător*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, IV (1947), nr. 131 (566), 15 iunie, p. 2;
27. Simon Cicovani, *Seri cartaline*, versuri, traducere de Maria Banuș, IV (1947), nr. 137 (572), 22 iunie, p. 2;
28. A. Zughin, *Gândul mamei*, cântec, traducere de E. Dorian, IV (1947), nr. 149 (584), 6 iulie, p. 2;
29. Andrei Malâșko, *Căpitan*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, IV (1947), nr. 196 (631), 31 august, p. 2;
30. Vasili Lebedev-Kumaci, *Moscova*, cântec, traducere de V. Bârlădeanu, IV (1947), nr. 202 (637), 7 septembrie, p. 2;
31. Iakov Kozlovski, *Timpul e al nostru*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, IV (1947), nr. 244 (679), 26 octombrie, p. 2;
32. Vladimir Maiakovski, *Vladimir Ilici Lenin*, fragment de poem, traducere de M. Maevski, IV (1947), nr. 254 (689), 7 noiembrie, p. 1;
33. Serghei Ostrovoi, *Salut lui Octombrie*, cântec, traducere de V. Bârlădeanu, IV (1947), nr. 254 (689), 7 noiembrie, p. 6;
34. Suleiman Stalski, Din ciclul *„Gânduri pentru Patrie”*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, IV (1947), nr. 268 (703), 26 noiembrie, p. 2;
35. Temircul Umetaliev, *Cartea cea mare*, versuri, traducere de V. Cavarnali, IV (1947), nr. 277 (712), 6 decembrie, p. 1;
36. Mikola Bajan, *Tovarășul din Kremlin*, versuri, traducere „după versiunea rusă” de V. Bârlădeanu, IV (1947), nr. 289 (724), 21 decembrie, p. 1;

37. Samuel Marşak, *Stema sovietică*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, IV (1947), nr. 292 (727), 30 decembrie, p. 3;
38. ***, *Bine-i cu mândruța*, „versuri şi melodie populară", fără traducător, V (1948), nr. 7 (735), 11 ianuarie, p. 2;
39. A. Tvardovski, *Prietenilor*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, V (1948), nr. 13 (741), 18 ianuarie, p. 2;
40. ***, *Cântec osetin despre Lenin*, versurile cântecului, traducere de V. Bârlădeanu, V (1948), nr. 16 (744), 22 ianuarie, p. 1;
41. ***, *Strigături din Ural*, „culese din colhozurile din regiunea Sverdlovsk", fără traducător, V (1948), nr. 27 (755), 5 februarie, p. 3;
42. Serghei Narovciatov, *Manifestul Partidului Comunist*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, V (1948), nr. 34 (762), 13 februarie, p. 1;
43. Aleksei Surkov, *Povestirea unui ostaș de gradă*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, V (1948), nr. 42 (770), 22 februarie, p. 2;
44. Margarita Aligher, *Moscova mea*, versuri, traducere de V. Bârlădeanu, V (1948), nr. 54 (782), 9 martie, p. 2.

ABSTRACT

The present study aims to describe as thoroughly as possible an important propagandistic newspaper, today obscure, significantly entitled *The New Voice* (or *The New Language*) which was issued in Romania by the Red Army Political Direction between 1944 and 1948. The subjective (read: not objective) information used to influence or tame the Romanian audience was signed by important Russian writers of the period who played an essential part not only in the literary field but also in the manipulative approach of the social, historical and political aspects. Their texts as well as the poems, songs or folklore pieces carefully selected from different areas of the Soviet Bloc needed gifted Romanian translators dedicated to the communist cause. Most of them were young, of the Bessarabian or Jewish origins, knowing the Russian language more or less, and they were sincerely involved in the russification process which had just begun on the Romanian territory. *What* they translated draws the map of the active propaganda in the middle forties of the last century, but each one's temperament and talent is shown by *how* they translated.

Key-words: propagandistic journalism, „Graiul nou"/"*The New Voice*", Russian writers in Romania, russification of Romania.

PROGRAMUL LUI G. CĂLINESCU LA *JURNALUL LITERAR* ÎN 1939 ȘI ECOURILE LUI POSTBELICE

Teodora Dumitru*

La 1 ianuarie 1939 G. Călinescu scoate la Iași săptămânalul *Jurnalul literar*, publicație pe care o și conduce până la încetarea apariției, pe 31 decembrie, același an.

După experiența de la *Sinteza* (1927–1928) și *Capricorn* (1930), Călinescu inițiază, în noul jurnal, un veritabil program de educație estetică națională, în sinergie cu activitatea de la Catedra Conferinței de estetică și critică literară pe care o deține din 1937 la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din Iași. Deși printre redactori și colaboratori se regăsesc semnături prestigioase ori pe cale de a deveni astfel, *Jurnalul literar* este în proporție covârșitoare creația și emblema lui Călinescu, programul lui de luptă pe scena literară a momentului și nu numai, un proiect de viață care poate fi identificat, sub inerentele ajustări, și în opera lui de după război. Ca atare, dacă în primele două părți ale eseului de față voi analiza activitatea lui Călinescu la *Jurnalul literar* în preajma războiului, în ultima parte voi investiga modul în care se vor regăsi în publicistica postbelică a criticului unele idei, teme, obsesii exprimate și în regimul anterior. Ce mă preocupă, în ultimă instanță, este sesizarea și, pe cât posibil, explicarea acestor coincidențe dintre tipul de gândire (culturală, estetică, sociopolitică etc.) călinescian și linia ideologică impusă de noul regim (marxism-leninismul, realismul socialist), coincidențe de natură să invalideze ipoteza oportunismului integral al criticului după 1944, fără a deduce însă din aceasta că el ar fi avut o afinitate dintotdeauna pentru filosofia stângii.

A. Autonomia esteticului *vs* ideea națională

Purtând subtitlul „Foaie săptămânală de critică și informație literară”, *Jurnalul literar* se deschide cu articolul-program *Cuvânt pentru început*, semnat G. Călinescu. Criticul sugerează aici că publicația pe care o patronează tinde spre una de nivel european (sunt amintite, ca repere, *Les Nouvelles littéraires* din Franța și *Il Marzocco* din Italia), rolul ei fiind nu atât de simplă „informare”, cum arată subtitlul, cât mai ales unul de formare și educare a unor tipologii de consumatori și de creatori de artă, de *training* intelectual și spiritual în sens larg. Ca atare, nu doar un organ îndrumător al „actualității noastre literare” ar fi *Jurnalul literar*, ci și unul dispus a-i „învăța pe

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

RITL, nr. 1–4, p. 197–224, București, 2017

tineri să se înflăcăreze de idei generale și de creația artistică și de a pune mai presus viața spirituală decât viața politică”[1].

Tipologia creatorului pe care Călinescu dorește s-o vadă coborâtă în arena literelor românești din deceniul al patrulea al secolului trecut este una eminamente renascentistă sau ținând de imaginea unei clasicități ideale; de aici neîntâmplătoarea invocare a unui „secol de aur”: „Suntem la o răspântie a culturii noastre ce are sau trebuie să aibă asemănare cu secolul lui Ludovic al XIV-lea. Statul a ajuns la o formă statornică, simbolizată prin dinastia regală. Interesul nostru este de a da linii monumentale culturii încă fumegoase de peste un secol. Tânărul se cade să viseze a fi, mutatis mutandis, Corneille, Rafael, Racine, Molière, adică întemeietorii înaltului clasicism. […] Este vremea să discutăm despre arte cu aprindere și să le promovăm, să scriem, să pictăm, să zugrăvim, să creăm statorniciei noastre politice un secol de aur”[2]. Arta este, așadar, chemată să urmeze sau să se adecveze modelului sociopolitic al prezentului, echivalat într-o manieră idealizantă de Călinescu cu un secol de aur; arta confirmă sau trebuie să confirme, s-ar putea spune, monarhia condusă de Carol al II-lea, „statornicie” care cheamă, în ordine artistică, clasicitatea. Modelul clasic al creatorului – monumentalitatea, grandoarea, simbolul aurului –, reprezentat în relație directă cu ipotetica stabilitate sociopolitică a regimului, ar putea părea un argument conjunctural: un tip de societate cere un tip anume de artist etc. Acceptabilă în primele luni ale *Jurnalului literar*, când iluzia „statorniciei” din România Mare părea încă funcțională, această tipologie ar fi trebuit, se înțelege, reevaluată îndată ce, odată cu începerea celui de-al Doilea Război Mondial, nu statornicia, ci instabilitatea și angoasa devin liniile de forță ale vieții, atât în plan intern, cât și în lume. Totuși, pe toată perioada apariției primei serii a *Jurnalului literar*, Călinescu nu simte nevoia revizuirii tipologiei propuse, în pofida schimbărilor radicale petrecute în peisajul intern și internațional. Modelul creatorului și al consumatorului de artă de tip renascentist sau clasic rămân pentru el în vigoare, singurele capabile să reprezinte „statornicia” unui regim sau să inducă stabilitate într-un cadru sociopolitic și moral destabilizat. Cu subtile deghizări, acest model se va perpetua, de altfel, și după 1944.

Cultivarea criticii în „spiritul adevărului”, abandonarea partizanatului, „înfrățirea generațiilor” și „respectul pentru creațiunea în sine” sunt principiile de alură clasică prin care *Jurnalul literar* s-ar distinge în contingentul publicațiilor literare contemporane: „o revistă trebuie să simbolizeze înfrățirea generațiilor […], dar în spiritul adevărului. […] Acest respect pentru creațiunea în sine voim să-l deșteptăm cu presupunerea că un tânăr va prefera mai degrabă să publice un singur vers admis în coada unei reviste ce judecă absolut și nepărtinitor, decât într-una cu ușile date de perete. Vom face așadar o revistă de critică generală, nu un magazin de literatură îndoielnică. Și fiindcă mai toate publicațiile actuale păcătuiesc printr-un spirit de tabără, vestim că vom recenza *toate* operele ce ni se vor trimite, fără

[1] *Cuvânt pentru început*, în *Jurnalul literar*, nr. 1, 1 ianuarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 3.
[2] Călinescu 2007: 3–4.

deosebire. Jurnalul nostru va da o icoană *integrală* a literaturii noastre. Primim colaborarea oricui în spiritul nostru mai degrabă informativ și critic”[3]. Tot aici susține Călinescu că textele vor fi doar publicate, la rubrica „Primii pași”, nu și comentate la obișnuita „Poștă a redacției” – inițiativă la care va renunța, în curând revista găzduind și o astfel de rubrică. Integralitatea perspectivei și recenzarea tuturor „operelor” primite sunt promisiuni girate de entuziasmul începutului, dificil, cum se va vedea, de onorat în practică și, până la urmă, la fel de dificil de acceptat și la nivel teoretic, dată fiind poziția magisterială spre care tinde progresiv Călinescu în paginile *Jurnalului literar*. Căci deschiderea necondiționată anunțată în articolul-program se va dovedi, până la finele lui 1939, masca unei generozități atent selective, a unei dispoziții mai curând de tip ezoteric, pe care numai cei aleși, specialiștii, inițiații etc. o pot satisface.

Alura magisterială a *Jurnalului literar*, *recte* a lui G. Călinescu, cu care în bună măsură publicația se confundă, aceea de îndrumător, de educator estetic al nației de tradiție junimistă, e asumată dintru început, ca reacție naturală la precaritatea unei stări de fapt în care „[c]reatorul nu este stimat de vulg decât din clipa în care părăsește biblioteca pentru dregătoriile publice”[4]. În articolul de bilanț *Un an*, acțiunea de la „Jurnalul literar” este explicit identificată cu o „Nouă Junime”.

Între „statornicia” începutului de an 1939 și nesiguranța sociopolitică și financiară a sfârșitului aceluiași an, liniile mari ale acestui demers pedagogic vor fi: promovarea autonomiei esteticului și a elitismului/ izolaționismului artei (în tensiune cu diverși antagoniști: democratism, naționalism, autohtonism, ortodoxism, „problema evreiască” ș.a.), în pondere egală cu promovarea unui proiect naționalist (de „restabilire a valorilor autohtone” și de creare a unei „mari culturi române”), apoi încurajarea prozei de ficțiune (epicul, în defavoarea liricului) și pledoaria pentru profesionalizarea criticii ca disciplină și a criticului ca specialist tinzând spre dobândirea unei autorități magisteriale.

Dificultățile programului călinescian sunt însă evidente[5]. El trebuie să împace ambițiile promovării sau ale construirii unui creator de tip renascentist (indiferent la filosofia naționalismelor) cu contextul (extrem-)naționalist din preajma celui de-al Doilea Război Mondial, adică ideea de creator în sens universal cu aceea de creator esențialmente român. Între programul naționalist al lui Călinescu la *Jurnalul literar*, care, din orice poziții și contexte – faste și nefaste, în „statornicia” asigurată de dinastie sau în angoasa începutului de război – caută mijloace de promovare a scriitorilor români, îndeosebi a celor contemporani, și programul său critico-estetic

[3] Călinescu 2007: 4–5.

[4] Călinescu 2007: 4.

[5] În cea mai complexă monografie consacrată până acum lui G. Călinescu, Andrei Terian inventariază patru contradicții fundamentale ale sistemului critic călinescian, derivate din nerezolvarea antinomiei dintre subiectivitatea și obiectivitatea cunoașterii (Terian 2009: 398–401). Două dintre acestea – contradicțiile dintre universalitatea și autonomia artei și proiectul etnocentric călinescian culminat cu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* – sunt evidente încă din textele publicate în „Jurnalul literar”.

(estetist), de filtrare a valorilor printr-o grilă universală, căreia ar trebui să i se supună și contemporaneitatea, indiferent de marasmele care o macină, există o indubitabilă tensiune, pe care criticul caută neîncetat să o rezolve, transformând-o într-un principiu catalizator.

Arta (națională) trebuie protejată de orice ingerință exterioară propriei esențe, dar și propulsată spre un anumit statut de prestigiu și respectabilitate în interiorul națiunii. Ca atare, arta (națională) trebuie apărată atât pe timp de pace (promovând și consumând valori autohtone, inclusiv prin gesturile achitării abonamentului la o revistă de specialitate și al editării/ cumpărării de autori români contemporani), cât și pe timp de război, când gratuitatea ei riscă să pară infamantă în raport cu sacrificiile societății, dar când promovarea valorilor naționale nu poate reprezenta, în fond, decât un act de patriotism. Pledoaria pentru arta pură și pledoaria pentru artă ca valoare națională ajung, în preajma izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial, să se legitimeze reciproc la Călinescu. Astfel, tiparul creatorului de esență clasică sau renascentistă reușește să răspundă optim atât nevoilor unei societăți stabile, cât și urgențelor unei societăți intrate în derivă.

Sunt revelatorii pentru acest program călinescian și pentru maniera gestionării tensiunilor mai sus amintite: articolul *De ce nu se citește?*, excedat de precaritatea promovării și receptării autorilor români, ancheta vizând calitatea lecturilor publicului autohton contemporan, inițiată încă din primele numere ale *Jurnalului literar*, apoi textele de la rubrica, devenită faimoasă, „Cronica mizantropului" (la care scrisese și în *Adevărul literar și artistic*, semnând Aristarc), unde se ocupă în bună parte de identificarea și surmontarea complexelor identitare ale conaționalilor săi, polemicile cu *Universul*, care n-ar încuraja și literatura contemporană, și multe alte luări de poziție ca *Instrucții pentru cercetători*, *Instrucții pentru colaboratori*, *Deziderate*, *„Gustul"*, *Avem un program*, *Repertoriul nostru literar* etc. La rubrica „Prostologhicon" – teatru al polemicilor și al împunsăturilor de tot felul vizând reviste și publiciști contemporani, nesemnate, dar aparținându-i neîndoielnic lui Călinescu, sunt de găsit afirmațiile cele mai sintetice și mai tranșante în favoarea autonomiei literaturii: „Preocuparea noastră de căpetenie la această revistă este extirparea mentalității politice din artă. Pentru progresul literaturii este tot atât de periculos moralistul și falsul naționalist ca și «democratul» fanatic. […] O revistă ne-a mustrat că am lăsat să scape o recenzie despre un autor de dreapta. Revistele naționaliste ne interzic să criticăm pe scriitori cu idei naționale. […] Supărătoare e mania «naționalistă», dar apăsătoare este și aceea «democratică». Intelectul nu se simte bine decât dacă e liber să-și aleagă atitudinea ce-i convine. […] Pentru noi nu există decât scriitori și nescriitori"[6]. În aceeași ordine de idei, simțind că trebuie să-și înăsprească discursul, criticul nota, în urma unor experiențe decepționante în calitate de universitar, când constatase că studentul român tratează cu aceeași – imparțială – ignoranță literaturile lumii și literatura națională: „Toată literatura

[6] „Prostologhicon", *Jurnalul literar*, nr. 26, 25 iunie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 456–457.

română trebuie citită. Tot ce e mare în literatura universală trebuie citit. Orice apare mai interesant în literatura română trebuie citit și discutat”[7]. Raportul dintre național și estetic e bine evidențiat în acest fragment: dacă din literatura universală trebuie cunoscute vârfurile („tot ce e mare”), în cazul literaturii autohtone cunoașterea trebuie să fie integrală. Naționalul nu suportă, s-ar părea, ciurul relevanței estetice sau, mai bine spus, valoarea scăzută a unora dintre producțiile naționale nu scuză ignoranța studentului și, prin extensie, a cititorului român. Cititorul este – înainte de a fi critic sau estet – cetățean al unui spațiu identitar și moștenitor al unei tradiții.

1. „Citiți românește” – un argument pentru ridicarea nației

Programul de educație estetică și națională al lui Călinescu obține vizibilitate și contur prin articolul *De ce nu se citește?*, urmat de o anchetă interesată de lecturile și așteptările publicului contemporan, inițiată imediat după apariția revistei, în numărul 2. Precaritatea lecturii în prezent e dedusă de Călinescu prin contrast cu o așa-numită epocă de aur a lecturii, antebelică, statistica arătând că cetățenii României mici citeau mai mult decât cei din România Mare. Cauzele lecturilor deficitare sunt, după Călinescu, multiple: lipsa de stimă, adânc înrădăcinată în mentalitatea românească, pentru cariera intelectuală, lipsa de pregătire a corpului profesoral (nici profesorii nu citesc), manualele școlare care evită să integreze literatura contemporană, ridiculizarea scriitorilor contemporani de către autorități, boicotul reciproc al scriitorilor contemporani, critica care „derutează” publicul, publicul care și-a pierdut încrederea în critică – și totul pe fondul unei „epoci înfloritoare” în ce privește producția literară. Scăderea prestigiului/ interesului pentru critică e, la rândul lui, motivat sociologic: criticii nu mai sunt mari profesori universitari, ca Maiorescu, Ibrăileanu, Dragomirescu etc., ci publicești sau profesori secundari – deci „n-au suficientă suprafață socială”[8]. Un obiectiv prioritar al lui Călinescu și al *Jurnalului literar* devine, în aceste condiții, reînvierea criticii de prestigiu, cu „suprafață socială”. Editorii sunt și ei incluși între cauzele scăderii interesului pentru lectură: sunt afacerești, nu se consultă cu criticii etc. Altă cauză: snobismul burghez care respinge din start autorii români, preferând mediocritățile străine, cele livrate, de pildă, de „propaganda franceză”. Încheind, Călinescu remarcă „o mare ignoranță la Români de propria lor cultură”, vituperând: „Intelectuali români, e rușine! O țară nu poate să-și îndreptățească existența fără cultură. […] Nu fiți așa de dificili cu compatrioții voștri când primiți cu atâta plecăciune pe scriitorii străini de a treia mână, care vin să-și vândă orientalilor cărțile lor. Citiți românește, chiar dacă pentru o carte bună ați cumpăra nouă proaste […]”[9].

În tandem cu articolul *De ce nu se citește?* e demarată o anchetă care lansează întrebările: „Ce autori români și ce cărți preferă și pentru care motiv? De ce nu le

[7] „Prostologhicon”, *Jurnalul literar*, nr. 40, 1 octombrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 732.
[8] *De ce nu se citește?*, *Jurnalul literar*, nr. 2, 8 ianuarie 1939; reprodus în G. Călinescu 2007: 20.
[9] Călinescu 2007: 22.

place cutare autor român, prețuit totuși de critică? Ce așteaptă de la o operă literară și de la o revistă?”[10]. Printre repondenți se regăsesc profesori secundari, ziariști, elevi, funcționari ș.a. Preferințele acestora sunt polarizate: tinerii – reprezentați în *Jurnalul literar* de un elev ieșean iconoclast care semnează Henry Popp – îi preferă pe Ion Barbu, Camil Petrescu, Anton Holban, M. Blecher și chiar pe G. Călinescu, fiindcă „nu se subordonează unui așa-zis «autohtonism» de duzină, aducând în literatura noastră un aer de creație occidentală și modernă”, și cer „o revistă animată numai de criterii estetice […], care să-și păstreze în obiectivism o unitate ideologică”[11], pe modelul *Nouvelle Revue Française* sau *Les Nouvelles littéraires*, în timp ce maturii preferă în genere literatura de tip sămănătorist, mentoratul lui N. Iorga și o revistă care să facă „un apostolat moral și național”, respingând „murdăriile” unui Tudor Arghezi. A provocat scandal în lumea literară răspunsului elevului ieșean mai sus amintit, care dezavua în termeni ridiculizanți literatura lui I. Al. Brătescu-Voinești; ripostele nu au întârziat să apară, începând cu replica lui Ionel Teodoreanu (vizat ca model negativ de unii repondenți la ancheta „Jurnalului literar”), apărută în *Universul literar* din 4 februarie 1939.

După publicarea selectivă a răspunsurilor la anchetă, Călinescu își sistematizează concluziile în *Epilog la ancheta noastră*. Autonomia actului artistic în raport cu ingerințe de orice altă natură și elitismul literaturii sunt punctele-cheie ale acestor concluzii. Răspunsurile la anchetă mai curând l-au decepționat pe directorul *Jurnalului literar*, publicul cititor fiind sancționat preponderent negativ: insuficient, arogant, prost instruit, crezând că se poate dispensa de serviciile criticii profesioniste, el are o percepție defectuoasă asupra criticii, confundă lectura de consum cu literatura înaltă etc., simulează apetența pentru „arta pură”, care ar fi trebuit să fie centrul de gravitație al preocupărilor sale („în multe răspunsuri găsim adeziuni pentru «arta pură», dar curând vedem că anchetatul are o atitudine de stângă sau de dreaptă literară”[12]). Iar prin conservarea sau prin stimularea statutului autonom al artei instituția criticii îndeplinește, după Călinescu, o misiune națională capitală, fiindcă „numai când se va ivi un număr însemnat de prețuitori estetici ai literaturii de idei, numai atunci cultura noastră va intra într-o fază mare”[13]. Început ca o admonestare a cititorului needucat sau ca o critică a iluziilor servite de un „democratism exagerat” în sfera artei, *Epilog*… se încheie cu o lecție de filozofie a esteticii, din care nu lipsește afirmarea caracterului nepopular al artei: „Lectura și emoția artistică nu sunt necesar legate. […] Azi un scriitor de merit are nevoie de un timp de penetrație mai lung. […] Scriitorul adevărat să se dezintereseze total de problema popularității și să rămână preocupat numai de aceea a artei, mulțumit deocamdată cu consimțământul câtorva rafinați. La unele forme de artă publicul va

[10] *Jurnalul literar*, nr. 2, 8 ianuarie 1939.
[11] *Jurnalul literar*, nr. 3, 15 ianuarie 1939.
[12] *Epilog la ancheta noastră*, în *Jurnalul literar*, nr. 7, 12 februarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 120.
[13] Călinescu 2007: 121.

deveni încetul cu încetul primitor, la altele va rămâne pentru totdeauna refractar. […] La ce să constrângem pe lucrător, pe funcționar să guste pe T. Arghezi și pe d-na Papadat-Bengescu? […] Arta pură e pentru puțini, cultura e pentru cât mai mulți”[14].

După *De ce nu se citește?* Călinescu a fost acuzat inclusiv de faptul că „jignește” „nația română”, reproșul principal agățându-se de neflatanta comparație pe care directorul *Jurnalului literar* o făcuse între precaritatea lecturilor din autori naționali ale unor pretinși intelectuali români și mai solidele lecturi din scriitori maghiari ale servitoarelor unguroaice[15]. O soluție – de ordin economic și sociologic – pentru redresarea și obținerea unui nivel optim al lecturilor nației, care să crească și calitatea ei intelectuală (fără a garanta, prin acest act implicit de patriotism, și sporirea prestigiului artelor sau conservarea autonomiei acestora) va formula Călinescu într-o „cronică a mizantropului” intitulată, pe același tipar obsesional, *De ce nu se citește?*: „Soluția este […] ridicarea buneistări a țăranului și sărăcirea orășeanului. Avem nevoie la orașe de o suprapopulație pentru ca tot omul să cumpere o jumătate de pâine și un jurnal: pâinea ca să-și potolească foamea, jurnalul ca să afle ce spun ideologii în privința putinții de a-și procura și cealaltă jumătate de pâine”[16]. Această „soluție” se va regăsi la Călinescu și în articolele de după război, unde, criticând apetitul pantagruelic al românilor, va face apologia ponderației cu tendințe ascetice, presupus asociată cu o deschidere spirituală superioară și legitimând întrucâtva austeritatea instalată odată cu noul regim politic[17]. Un punct de vedere similar va exprima Constantin Noica în celebra sa critică a Occidentului îndepărtat de spirit, simbolizat de „Germania untului”[18].

Avem un program întărește pledoaria pentru autonomia esteticului nuanțată în așa fel încât să admită – și chiar să implice – pledoaria pentru național. Ducând mai departe inițiativa din *De ce nu se citește?*, el denunță în termeni și mai categorici impostura intelectuală și patriotică a neconsumatorilor de produse culturale naționale: „vom adânci această campanie și vom *denunța* pe persoanele cu pretenții de cultură și cu situații în stat care fără motivare resping cărțile și publicațiile de un nivel cert”[19]. În acest scop, directorul *Jurnalului literar* face o listă a publicațiilor

---

[14] Călinescu 2007: 129.

[15] Corul acuzațiilor de nepatriotism dedus din prețuirea față de lecturile servitoarelor unguroaice și din ipoteticul filosemitism al răspunsurilor selectate (elevul Henry Popp ar fi fost „circumcis”) a fost deschis, cum am spus, de Ionel Teodoreanu, în *Universul literar*, și s-a extins, prin diverse semnături, între care a lui Vintilă Horia, până după încetarea apariției primei serii a *Jurnalului literar*. Astfel, *Tribuna tineretului*, revistă de extremă dreapta, susținea la începutul lui 1940 că numai „jidovii” pot regreta dispariția revistei lui Călinescu (vezi Călinescu 2007: 1304–1306).

[16] *De ce nu se citește?*, *Jurnalul literar*, nr. 33, 13 august 1939; reprodus în Călinescu 2007: 559.

[17] „Marile civilizații se ivesc […] unde e puțină *foamete*. […] La noi, sociologic vorbind, sunt indivizi pauperi, dar foametea în înțelesul strict al cuvântului nu există […]. Suntem niște săraci sătui. […] Și de aceea marea civilizație română pășește greu înainte. Nu ne zbatem îndeajuns, nu visăm. Bucătura ne stă în gât și ne suforcă ideea”, opinează, de pildă, Călinescu în *Mâncăm foarte mult*, *Națiunea*, nr. 124, 19 august 1946; reprodus în Călinescu 2008: 98–99.

[18] Liiceanu 1983: 136.

[19] *Avem un program*, *Jurnalul literar*, nr. 13, 26 martie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 238.

de nivel care ar trebui citite (*Revista Fundațiilor Regale*, *Însemnări ieșene*, *Viața românească*, *Universul literar*, *Jurnalul literar* etc.) și susține că pretinsul intelectual care nu consumă aceste produse culturale este, indiferent de specializarea profesională, *o ființă rudimentară*[20]. Polemicile cu *Universul* și cu Adrian Maniu – consemnate îndeosebi la rubrica „Prostologhicon" – incriminează, în aceeași linie argumentativă, educația estetică de proastă calitate pe care acest cotidian ar exercita-o asupra maselor și ostilitatea lui față de literatura română contemporană: „Dorința omului de cultură serios și patriot este de a se forma la noi o clasă de câteva mii de cititori, care să fie în curent cu toată literatura română, bună, rea", dorință a cărei satisfacere ar împiedica-o *Universul*, decretat „cel mai mare dușman al literaturii române contimporane"[21]. Climaxul acestei acțiuni de redresare a onorabilității naționale prin lectură e reprezentat de trecerea de la denunț în termeni generali la denunț (sancțiune) în termeni nominali – vezi insertul *Cine citește, cine nu citește*[22], o listă, actualizată cu fiecare număr, a persoanelor care nu au plătit și a celor care au plătit abonamentul la *Jurnalul literar*, similară unei liste a dezertorilor, respectiv a cetățenilor de bună credință față de patrie.

Pe de altă parte, este evident că *Jurnalul literar* nu se vrea doar o tribună a scrisului contemporan, revista lui Călinescu apărând „perspectiva istorică" – contra sugestiilor unora de a renunța, din rațiuni comerciale, la investigarea literaturii clasice – și ținând să ilustreze întreaga literatură română. Primul argument este, în acest sens, consistentul pachet de studii critico-istorice dedicate clasicilor literaturii române (Vasile Alecsandri, B.P. Hasdeu, T. Maiorescu, D. Bolintineanu, N. Filimon ș.a.) publicate aici chiar de Călinescu.

Autonomist de principiu („Orice colț al revistei noastre demonstrează primatul omului de litere, conformația singuratică a geniului, despărțirea totală a sferei artei de viața de toate zilele"[23]), Călinescu și, prin el, „Jurnalul literar", formulează, într-un post-scriptum la același articol, următoarele, importante, rezerve: „Stăm în turnul de fildeș al artei pure atâta vreme cât patria e în siguranță. Dar dacă norii se vor apropia de noi ne vom coborî din turn și vom face artă cu tendință, așteptând cuvântul Regelui care ne simbolizează și ne apără. Disprețuim profund pe scriitorii fără instinct național. […] Fără o Românie independentă nu poate exista o literatură română"[24]. Acest post-scriptum va fi citat (asumat) de G. Ivașcu în *Pentru patrie* – tabletă apărută în *Jurnalul literar* la începutul războiului, în toamna lui 1939.

2. Gratuitatea artei și necesitatea propagandei naționale în vreme de război

Printre discuții despre critica și estetica literară, unde vizează problematici perene și universale (ce este arta?, ce este emoția estetică? etc.), discursul lui

[20] Călinescu 2007: 238.
[21] *„Literatura așteaptă"*, *Jurnalul literar*, nr. 4, 22 ianuarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 63.
[22] *Jurnalul literar*, nr. 13, 26 martie 1939.
[23] *Avem un program*, art. cit.; reprodus în Călinescu 2007: 242.
[24] Călinescu 2007: 243.

Călinescu se adaptează rapid la aspecte vizând contextul sociopolitic imediat: vicisitudinile culturii și ale literaturii la finele deceniului al patrulea din secolul trecut, începutul celui de-al Doilea Război Mondial și poziția României în acest mediu ostil, problema evreiască, futilitatea sau dimpotrivă utilitatea literaturii și a culturii în sens larg pentru conservarea valorilor identitare în vremuri de restrişte.

Am văzut că acuta problemă a lui „de ce nu se citește?" e dublată de la fel de stringenta „de ce nu se plătește actul de cultură?" (incluzând achitarea – devenită curat gest patriotic – a abonamentului la reviste de literatură, neajuns cu care „Jurnalul literar" se confruntă tot mai serios). O problemă filosofică și de conștiință se profilează însă egal de acut odată cu inițierea, la 17 septembrie 1939, a foiletonului *Războiul în recapitulări săptămânale*, un fel de jurnal de „spectator" sau de „arbitru de odaie"[25] al conflagrației tocmai declanșate în miezul Europei. Certitudinile artistului, criticului și scriitorului Călinescu par să se clatine în fața ştirilor consemnând dovezi de eroism arătate pe front: scriitorul care, în vreme de război, adastă la masa de scris ar fi insignifiant, ba chiar imoral, în ordine cosmică și îndeosebi în ordine națională, în comparație cu soldatul care-și dă viața pe front („Când vezi atâta eroism, te simți rușinat. A sta la masă și a citi jurnalul devine infamant"[26]). Totuși, Călinescu se redresează imediat și reafirmă vechile certitudini, susținând că scriitorul are o menire la fel de înaltă – conservarea identității naționale, între care limba și literatura sunt valori capitale: „atunci când pe câmpurile de luptă din toate taberele mor oameni […], scriitorul e oarecum rușinat de aparența de inutilitate a lucrului său. M-am gândit bine și am ajuns la încheierea fermă că dimpotrivă munca literară trebuie să se continue cu mai multă energie ca oricând. […] O țară există prin facultățile creatoare ale rasei, prin limbă, prin monumente. Statul politic vine să consolideze aceste realități indestructibile. […] poate să vină pentru un popor ziua în care apărarea politică să fie nevoită, covârșită, să aștepte vremuri mai prielnice luptei. Atunci arta națională e aceea care duce războiul. A putea face dovada că avem o limbă evoluată, o literatură înaltă, care aduce nuanța sa în lume, e mijlocul de a exista. Pier statele, dar culturile adevărate nu se prăbușesc"[27]. Tot aici el afirmă că activitatea scriitorului este și ar trebui să fie o formă de propagandă pentru cultura țării sale, ca spațiu-timp simbolic identic celui fizic, geografic: „Trebuie dar să facem propagandă. Însă cea mai bună propagandă e aceea a activității serioase, solide. Iată de ce hotărârea noastră este ca această revistă să-și urmeze activitatea, constând în orientarea sistematică a muncii care stabilește valori, până la ultima limită posibilă. Studiați literatura română, faceți-vă o noțiune temeinică despre ea, ridicați-vă la un înalt nivel intelectual, creați dacă puteți la acest nivel, iată ce spunem tinerilor. Cultura e al doilea și cel mai solid

[25] *Tristus Trista Tristenburg*, „Jurnalul literar", nr. 38, 17 septembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 657.

[26] *Războiul în recapitulări săptămânale*, „Jurnalul literar", nr. 40, 1 octombrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 733.

[27] „Prostologhicon", „Jurnalul literar", nr. 40, 1 octombrie 1939; reprodus Călinescu 2007: 730.

teritoriu al patriei"[28]. (În același ton se situează și tableta *Integrarea intelectualilor* a lui G. Ivașcu, care-i îndeamnă pe intelectuali să coboare din turnul de fildeș: „Integrarea intelectualilor în mecanismul colectiv al întregii națiuni, scoborârea lor din turnul de fildeș al artei pure arată o înaltă conștiință a intereselor colectivității căreia aparțin. Prin aceasta ei fac un act de umanitate, orice izolare căpătând, în asemenea împrejurări, semnificația unei sabotări a interesului național."[29]).

În vederile lui Călinescu, propaganda în serviciul ideii naționale la vreme de război nu exclude, dimpotrivă, solicită cu mai mare intensitate educația literară și estetică, de aceea „Jurnalul literar" găsește util să publice succinte „biografii" ale marilor creatori (scriitori, artiști, muzicieni etc.) și oameni de știință, eseuri despre și traduceri din marii scriitori ai umanității, precum și dări de seamă despre poeticile unor autori în vogă deja clasicizați, ca André Gide și Paul Valéry, sau clasici în cel mai pur sens al cuvântului, ca Aristotel. Pe de altă parte însă, e complet descurajată propaganda care ar deservi ideea națională – vezi incriminarea pacifismului din URSS și respingerea literaturii cu (posibile) conotații de stânga. Astfel, sub o „biografie" a lui Maiakovski semnată de I. Vilțișescu, redacția „Jurnalului literar", *recte* G. Călinescu, simte nevoia să-și precizeze poziția în privința pacifismului defetist, chiar dacă acest gest echivalează cu revenirea la argumentul radical al elitismului/ autonomiei artei în raport cu societatea, pe care, din evidente rațiuni conjuncturale, acceptase să-l nuanțeze sau să-l trimită în plan secund: „În fond arta nu are de a face cu aspirațiile politice ale mulțimii, iar anumite idei, valabile în ordinea ideală, devin primejdioase aplicate la viața imediată. «Pacifismul» unor ideologi de țări mari este periculos pentru națiile mici, amenințate, pentru care teoriile insidios umanitare duc la un adevărat defetism. E condamnabil războiul agresiv. Dar spiritul războinic defensiv trebuie cultivat în vederea apărării nației"[30]. Cu același argument elitist/ izolaționist este respinsă literatura politică și socială, contemporană sau mai veche: „pacifismul" lui Roger Martin du Gard, „răzvrătirea" lui Villon, „unanimismul" lui Jules Romains. Dacă un autor „e iubitor de oameni, dacă propagă pacea, înfrățirea între indivizi, o lume mai bună, o lume mai liberă, dreptatea socială, abolirea prejudecăților, îmbunătățirea vieții, dacă suferă și sângeră, astea nu ne interesează deloc", declară Călinescu, fiindcă „[l]iteratura nu îmbrățișează ideile nimănui, ea construiește lumi gratuite"[31].

Nu întâmplător, spre finele anului, „Cronica mizantropului" virează, de la problematici generale vizând natura românului și relația dintre Occident și Orient, la recomandări mai localiste și chiar practice (dar mereu cu decolare filosofică și antropologică), adecvate stării de război (ce muzică să se asculte, etica „aprovizionării" cu alimente și delicatese – unde se include și consumul de produse

[28] Călinescu 2007: 731.
[29] *Jurnalul literar*, nr. 41, 8 octombrie 1939.
[30] *Jurnalul literar*, nr. 46, 12 noiembrie 1939.
[31] *Instrucții pentru colaboratori*, în *Jurnalul literar*, nr. 49, 3 decembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 1029.

culturale, cărți, etc.). Însă cea mai pragmatică și totodată mai pro-națională atitudine a unui intelectual sau a unui scriitor, după Călinescu, rămâne – și în vreme de război sau cu atât mai mult în acest caz – mobilizarea în sensul creației înalte și al studierii ei, căci „[l]eneșii și blazații vor fi zdrobiți" și trebuie să ne dovedim în fața istoriei „rațiunea de a exista", să „documentăm" valorile naționale pentru a fi respectați și citiți de străini[32]. După creația literară propriu-zisă, istoria și critica literară ajung, în această concepție, echivalentele unor fapte de arme[33], iar culturalizarea nației totuna cu afirmarea ei pe scena politică („Ne trebuie o temperatură intelectuală mai ridicată", o „mai profundă muncă specializată", fiindcă „[l]eneșul intelectual e o primejdie pentru cultura noastră și trebuie extirpat"[34]). Sunt convingeri din același registru de idei care a motivat și faimosul *Tot mai înveți, maică?*.

3. Problema evreiască între autonomia artei și proiectul național

Îmblânzirea tensiunii dintre universal și național, dintre aspectele universale ale criticii și literaturii și cele ale cotidianului stringent cunoaște noi fațete la Călinescu în cazul abordării problemei evreiești. Atitudinea sa față de problema evreiască, așa cum este ea tratată în „Jurnalul literar", se revendică, în sumă, de la cea a lui Maiorescu aflat într-o împrejurare anume, comentată astfel de Călinescu: în calitate de rector, Maiorescu „se arată obiectiv, permițând controversa ca oglindă a stării de fapt. Îngăduie unui grup să facă antisemitism pacinic la Universitate, el însuși declarându-se de principii contrare" (*i.e.* anti-antisemite)[35].

Ideea „Universului" de a-l comemora – și implicit a-l (a)credita – pe Eminescu ca „rasist" e dezavuată tot de pe baze universaliste. Călinescu nu se îndoiește că Eminescu a fost antisemit, dar insistă, în continuare, pe irelevanța aspectului în sfera artei, care ar fi un spațiu neutru politic: „Există politicește o problemă evreiască, însă problemele sunt cu totul contingente. O atitudine e bună azi și nu mai e bună mâine, politica fiind o chestiune de oportunitate. […] Problema evreiască e un aspect cu totul efemer. […] Atunci cum e posibil să legăm soarta lui Eminescu de niște idei politice? […] Arta tinde la universalitate"[36]. *Rătăciri* tratează, de asemenea, o temă tangentă problemei evreiești, conchizând că patriotismul nu implică puritate etnică, ci efortul „constructiv" în vederea edificării unei „mari culturi române", unde adjectivul „mare" echivalează cu „universală"

---

[32] *Războiul și literatura*, nr. 52, 24 decembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 1091.

[33] „Primul act de propagandă este creația, al doilea, cercetarea obiectivă a acestei creații și numai apoi comunicarea rezultatelor. […] Avem o literatură pe care n-o cunoaște Occidentul. […] Trebuie dus studiul literaturii noastre până în punctul în care străinul se va afla înaintea unui dulap cu ediții bune din toți autorii, cu monografii, cu istorii, cu tot ce dă o informație calmă, temeinică, fără tendențe. trebuie să ajungem să spunem Occidentului: iată, aceasta e literatura română!", *Propaganda*, *Jurnalul literar*, nr. 41, 8 octombrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 784.

[34] *Trădarea clericilor*, *Jurnalul literar*, nr. 23, 4 iunie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 393.

[35] *Știri despre Maiorescu și contimporanii săi Burlă și Petrino*, *Jurnalul literar*, nr. 1, 1 ianuarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 7.

[36] „Prostologhicon", *Jurnalul literar*, nr. 26, 25 iunie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 457–458.

(„Avem un ardent patriotism pe care nu-l ascundem. […] Ideea noastră este că trebuie să facem toate sforțările în direcția creației ca să atingem nivelul unei mari culturi române. Patriotismul nostru e constructiv. Construcția are nevoie însă de spirit critic și spiritul critic de libertate de gândire. Bunul simț spune că oricine își însușește aspirațiile poporului nostru, indiferent de originea etnică, și promovează prin creație cultura română e binemeritat”[37]). Raportul dintre evreitate și autonomia esteticului reprezintă și temeiul rediscutării poziției în canonul criticii autohtone a lui C. Dobrogeanu-Gherea – criticul care „ne-a dat înapoi, instituind dezinteresul pentru artă în sine și părtinirea”[38]. Însă probabil cea mai consistentă și mai sintetică opinie despre evreitate și antisemitism se găsește în *Evreii*, o „cronică” a „mizantropului” care caută o soluție problemei evreiești într-un cadru de gândire care poate fi invocat și în mileniul al treilea, într-o Europă sfâșiată de problema refugiaților din Siria și nu numai: „Ca oameni de inimă, nu ca oameni politici, putem înțelege zbuciumul lui Iț̆ic. Lumea nu-l vrea și el ia globul în mână să vadă unde s-ar putea duce. […] n-ajunge să rogi pe un evreu să plece. Trebuie să fii sigur că alții îl primesc. Iar alții nu-l primesc. […] «patria» lui nu-l primea nici ea. Ea e acum patria arabilor și arabii sunt și ei restrictivi. În fundul Mării Mediterane 34 de evrei care au voit să scutească o țară occidentală de prezența lor, repudiați din toate porturile, și-au găsit acum o țară liniștită și eternă. Problema evreiască nu se poate dezlega decât în cuprinsul umanității întregi și cu umanitate”. Concluzia dă măsura tragismului manipulării problemei evreiești în pragul războiului: „N-aș vrea ca țara noastră cea mai tolerantă din toate să aibă prea mulți evrei, dar n-aș vrea să mă fi născut evreu”[39].

Relația dintre „patriotism”, „naționalism” și „antisemitism” obține tușe noi din alte câteva polemici cu *Universul* și cu *Gândirea*. Principial un avocat al autonomiei esteticului, Călinescu pare în (temporar și conjunctural) acord cu partitura ortodoxismului câtă vreme face, la „Cronica mizantropului”, o distincție între persoana privată („ca intelectual singuratec voi fi având socotelile mele”) și identitatea sa publică-politică de cetățean al României, care nu poate fi decât ortodoxă[40]. Pe de altă parte, în același text în care leagă ortodoxia de cetățenia română, el respinge valorizarea literaturii prin grila religiei (căci „arta în genere nu sufere nicio constrângere”[41]), iar în altă parte polemizează fără rezerve cu Nichifor Crainic ridiculizând bazele teologico-estetice ale ortodoxismului[42] și românismul

[37] *Rătăciri*, *Jurnalul literar*, nr. 5, 29 ianuarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 74.

[38] *În chestiunea D.- Gherea*, *Jurnalul literar*, nr. 30, 23 iulie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 498.

[39] *Evreii*, *Jurnalul literar*, nr. 20, 14 mai 1939; reprodus în Călinescu 2007: 360–361.

[40] *Sunt creștin ortodox și numai ortodox*, *Jurnalul literar*, nr. 14, 2 aprilie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 271.

[41] Călinescu 2007: 268.

[42] „Aci, domnule teolog Crainic, este o neînțelegere gravă, prin care d-ta faci din Dumnezeu patronul binelui și al răului. D-ta interpretezi abuziv pe Platon care confunda *binele* cu *frumosul*. Însă acest frumos era «ideal». Arta este numai meșteșugul, încercarea de a evoca frumosul. Arta nu se poate nicidecum confunda cu binele. Ca făptură a omului, arta poate să exprime invidia, ura, criminalitatea, să

său implicit[43]. Extremismul de dreapta e irevocabil sancționat cu ocazia asasinării lui Armand Călinescu, pretextele de la originea acestui act fiind echivalate cu „sălbăticia cea mai împăroșată”[44].

4. Umanism/ naționalism (arta cu tendință) *vs* mizantropie (arta pură, elitistă și universală)

Pe măsură ce România se adâncește în război, iar „Jurnalul literar” digeră roadele primelor sale luni de apariție, se conturează în scrisul lui Călinescu o tot mai vădită tensiune între umanismul și patriotismul cerute de contextul imediat al războiului și al frământărilor interne, pe de o parte, și eternele datorii ale artistului, care transcend vulgul și condiționările exterioare, pe de altă parte. Altfel spus, între sentimentele colective al umanismului și al patriotismului, pe de o parte, și mizantropie sau individualism, ca simptom al genialității, al formației de elită sau al excelenței artistice, pe de altă parte. „Literatura […] construiește lumi gratuite”, susține, cum am văzut, la un moment dat Călinescu, marii artiști fiind „neiubitori de oameni, egoiști”, căci „singura contribuție pentru umanitate a artei, însă superioară, este ridicarea conștiințelor la contemplarea valorilor ultime”[45], drept pentru care și respinge literatura cu reflexe ideologice a unor Roger Martin du Gard sau Jules Romains. Tot acolo, e de găsit și o nouă concluzie afirmând caracterul elitist al artei, ca apanaj al unor medii în care actul artistic apare și este girat grație unor filtre instituționale și profesionale, nu spontan, la voia hazardului: „Ne-am săturat de poeții analfabeți și nimeni nu poate dovedi că Valéry era mai adânc dacă era un lucrător cu cursuri serale”[46]. De unde, la Călinescu, inerenta falie dintre arta înaltă și cultura populară („Cu cât literatura română va fi mai înaltă, cu atât publicul o va părăsi. […] Voltaire n-ar putea deocamdată trăi la noi. […] Numai aristocratul gustă *argot*-ul mahalagesc, putând avea senzații”[47]) și marcatul conflict dintre filosofia artei pentru artă, indiferentă la nevoile vulgului, și datoria educării maselor pentru a dobândi conștiință artistică și a contribui, astfel, la ridicarea culturii naționale, falie și conflict atât de pregnante în discursul călinescian din primul an al războiului, dar și ulterior. În aceste condiții, soluția lui Călinescu –

---

fie o expresie a răului etic. Când faci simple imagini, lucrul merge, dar a întemeia un sistem al artelor făcând responsabil pe Dumnezeu, asta e prea de tot”, „Prostologhicon”, „Jurnalul literar”, nr. 39, 24 septembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 709.

[43] „Între altele, d. Nichifor Crainic scrie: «Căci raiul, așa cum ni-l imaginăm după puținele indicații biblice…» Savuros! Este aici acea poză de scientist pe care o lua și d. Nae Ionescu. Raiul există, fiindcă am un document, *Biblia*, absolut credibil. Nu pot însă spune mai multe despre el, fiindcă eu, fiind om de știință, nu afirm nimic fără suficiente indicații. Ei bine, domnule Crainic, am eu indicații: Raiul e ca o cramă cu mese întinse, lăutari etc. Dumnezeu e român și tot personalul raiului este curat românesc”, Călinescu 2007: 709–710.

[44] *Armand Călinescu*, în *Jurnalul literar*, nr. 40, 1 octombrie 1939.

[45] *Instrucții pentru colaboratori*, art. cit.; reprodus în Călinescu 2007: 1029.

[46] Călinescu 2007: 1026.

[47] *Soarta lui Caragiale*, în *Jurnalul literar*, nr. 31, 30 iulie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 520–521.

junimistă la origine – este: „nouă ne trebuie o elită care să corecteze direcțiile de jos, fără a cădea în indiferența de viață”[48].

Din panoplia argumentelor care, mai mult sau mai puțin evident, afirmă elitismul artei și al artistului fac parte, la Călinescu, întoarcerea la repere antice sau medievale și critica progresului[49], care ar fi adus războiul și foamea, în vreme ce Antichitatea și Evul Mediu ar fi reprezentat perioade idilice ale umanității („Oh, întunecat Ev Mediu plin de mărețe catedrale […], cât regret că nu m-am născut în bezna ta”[50]). Epocile premoderne sunt curtate pentru concepția lor elitară asupra artei, care asigura creatorului un statut privilegiat. În aceste condiții, egalitarismul și uniformizarea socială moderne nu pot fi decât respinse („istoria literaturilor a dovedit că nu poți fi Dante, fiind păstor de capre”[51]), iar vocea publicului (*i.e.* a poporului) e invitată să se exprime doar formal, ca pur exercițiu democratic, fără a putea influența cu adevărat actul artistic sau verdictul critic: „Noi ascultăm cu interes părerile cititorilor […], dar nu ne supunem lor. Rostul nostru este de a-l ridica pe acest cititor la nivelul nostru, nu de a ne coborî noi la măsura lui. Noi instruim și educăm […], dar nu facem demagogie estetică”[52]. (Totuși, *Jurnalul literar* consemna, într-unul din primele numere, la rubrica „Reviste”, opinia lui Julien Benda conform căreia arta modernă anulează statutul elitist al creației și al creatorului, Benda ridicându-se „împotriva judecății comune după care crearea de opere de artă este numaidecât legată de o anumită «elită», care dă unei epoci și unei societăți o anumită strălucire. […] Este deci puțin abilă orice încercare de a convinge că menținerea avantagiilor și privilegiilor de clasă este legată de cultură. Orice campanie în acest sens nu este, la bază, estetică, ci politică”.)

Legate de natura elitistă a artei, dar și de natura ei de exponent al unei colectivități sunt și discuțiile despre problemele unei culturi minore care aspiră să-și depășească condiția, despre culturile orientale și despre mentalitățile românești, investigarea viciilor și calităților noastre în raport cu amploarea, cu monumentalul, dar și cu autosuficiența arogantă a Occidentului (vezi articolele *Occidentalul* și *Orientalul*, care dau tonul rubricii „Cronica mizantropului” în *Jurnalul literar*). Iar educația estetică presupune, la Călinescu, și stimularea orgoliului de creator al scriitorului român, abandonarea sentimentului de umilitate și micime, dobândirea sentimentului de apartenență la o matrice identitară etc., căci „[r]omânul nu merge în străinătate să admire și să învețe, el merge să se umilească”[53], iar „[î]n orașul românesc intelectualul se simte singur”, marile construcții ale Bucureștiului fiind „fără coheziune cetățenească între ele”[54] (vezi și *Frica de monumental*, sau *Simțul*

[48] Călinescu 2007: 520.

[49] *Falimentul științei*, în *Jurnalul literar*, nr. 51, 17 decembrie 1939.

[50] *Întunecatul Ev Mediu*, în *Jurnalul literar*, nr. 37, 10 septembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 655.

[51] *Un an*, în *Jurnalul literar*, nr. 52, 24 decembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 1081.

[52] *„Gustul”*, în *Jurnalul literar*, nr. 6, 5 februarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 98.

[53] *Orientalul*, în *Jurnalul literar*, nr. 2, 8 ianuarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 32.

[54] *Sentimentul cetății*, în *Jurnalul literar*, nr. 6, 5 februarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 116.

eternității, „cronici ale mizantropului" care valsează în aceeași cheie). Chiar rubrica „Ocultism" și horoscopul săptămânal semnate „Nostradamus" se înscriu, la Călinescu, în acest program de stimulare a orgoliului național, micile texte de aici având scopul – cum arată el însuși într-o „cronică a mizantropului" (*Românul e serios*) – de a deschide ochii publicului spre cosmos și metafizică, învățându-l să-și imagineze și să conceapă lumea și propriul statut la scară mare. Viziunea cosmică sau universală ajunge o cerință implicită a viziunii asupra naționalului: nu poți concepe grandoarea și „coheziunea" cosmosului fără a te sesiza de grandoarea și de temeinicia propriei națiuni și viceversa.

5. Național *vs* vulgar. Necesitatea unei educații specializate în sfera literelor

Programul educativ de la „Jurnalul literar" presupune nu numai promovarea unei filosofii de viață și formula unei arte mereu perene – Renașterea, clasicismul –, ci și mostre de pedagogie concretă, materializate într-o informație diversificată, selectată și organizată de ochiul atent al lui Călinescu.

La rubrica „Reviste", de pildă, unde se face o revistă a presei naționale și internaționale, sunt deseori consemnate cele mai noi tangențe pe care cercetări din alte domenii le-ar putea avea cu sfera literaturii (vezi știrile despre Cercul de lingvistică de la Praga, teoriile lui Louis Aragon și romanul angajat politic, știri despre *book clubs*-urile englezești, știința cititului rapid etc.).

În afară de textele, de varii naturi și dimensiuni, ale lui Călinescu – de la masivele fișe de istorie literară care vor intra în *Istoria literaturii de la origini până în prezent*, editoriale, tablete și „cronici" ale „mizantropului" care privesc aspecte culturale stringente (viciile mentalitare, carențele de lectură ale compatrioților, vicisitudinile editării unei publicații literare etc.) și până la anecdotele și pastilele de gastronomie, modă, astrologie etc. – în *Jurnalul literar* se regăsesc și alte nume de (viitor) prestigiu – Al. Piru, G. Ivașcu (îndeosebi în calitate de cronicari), Saşa Pană, Edgar Papu, Virgiliu Angelli (Virgil Ierunca), Adrian Marino ș.a. – dispuse să contribuie, prin materiale docte și informate, la educarea nației.

Nu doar literatura română, clasică și contemporană, e bine reprezentată în *Jurnalul literar*, ci și literatura și, mai larg, arta și cultura universală – cu o predilecție vădită (dată, evident, de gustul lui Călinescu) pentru clasici. Așa se explică rubrica „Biografii", care prezintă, în linii esențiale, viața unor importanți scriitori, artiști plastici, compozitori, oameni de știință (Gogol, Lomonosov, Lautréamont, Stravinsky, Yeats, Van Gogh, Stendhal, Jarry, William Blake, Rilke, Verlaine, Cervantes, Flaubert ș.a.); așa se explică rubrica „Din opera lui…", găzduită pe prima pagină, unde vor apărea, deseori în traducerea lui Călinescu, fragmente din Maine de Biran, Cyrano de Bergerac, Jules Renard, Henri Massis, Albert Thibaudet, Giacomo Leopardi, Lautréamont, Otto Weininger, Vittorio Alfieri, Erasmus din Rotterdam, Aristotel, Platon, Benedetto Croce ș.a. Tendința progresivă spre clasicitate trădată de selecția autorilor de la această rubrică este echilibrată de o serie de recenzii la traduceri din autori contemporani: Eusebiu Camilar (Joseph Conrad), Al. Piru (W.S. Maugham), Traian Gheorghiu (André

Maurois), Sanda Popescu, (François Mauriac), Viorel Alecu (John Galsworthy), Eleonora Maftei (Selma Lagerlöf), Eugen Coşeriu (Maurice Barrès).

Eseistica este un punct de rezistență al programului cultural călinescian de la *Jurnalul literar*, iar ariile de interes sunt suficient de extinse în spațiu și timp pentru a susține viziunea universalistă a lui Călinescu, chiar dacă materialele publicate sunt inegale valoric. Sunt tratate culturile franceză (de la Rabelais la Voltaire, Stendhal, parnasianism, Marcel Proust, Romain Rolland, André Gide, Paul Valéry etc. – sub semnăturile Sandei Popescu, ale lui I. Bunescu, Mircea Lazăr, I. Brociner, Mihail Chirnoagă, Horia Popa ș.a.), anglofonă (de la John Milton și Shakespeare la Henry Fielding, Thomas Carlyle, E.A. Poe și teatrul irlandez – în texte de Fl. Stoenescu, Leo Cezza, Sanda Popescu, Izabela Sadoveanu, Petru Șerbănescu etc.), germanofonă (Nietzsche, Rilke – în texte de Leo Cezza, C. Moraru-Balș), italiană (Francesco de Sanctis, Dante), rusă (Ivan Bunin), literaturile nordice ș.a. Clasicii greco-latini (Heraclit, Juvenal) sunt invocați în contexte care-i leagă de actualitate.

Această agendă educațională în sens larg, care nu privește doar literatura, dar – cel puțin în primele numere ale *Jurnalului literar* – și cinematografia, arhitectura, muzica și *life style*-ul (gastronomia, moda, machiajul etc.), este, cum am arătat încă din deschiderea acestui articol, dublată de filosofia unui tip anume de creator: cu viziune, cu anvergură renascentistă, om al unui „secol de aur" (citește cu ambiția grandorii și a capodoperelor). Iar modelul artistului renascentist/ clasic crescut și promovat într-o relație simbiotică cu un principe (Lorenzo de Medici, Ludovic al XIV-lea) este curtat de Călinescu inclusiv prin tributul explicit plătit regelui Carol al II-lea – vezi editorialul *Nihil sine Deo, Nihil sine Rege* și întreg numărul din 7 mai 1939, dedicat ideii de monarhie. Gustul clasic (sau elitist) extrem estetizant al lui Călinescu merge însă până acolo încât sancționează, într-un text nesemnat, dar care poartă mărcile scrisului său, noua producție cinematografică *Albă ca Zăpada și cei șapte pitici* a lui Walt Disney, care, obligat la comparație cu Rembrandt și Rafael, e catalogat drept „un industriaș bun, dar un rău desenator, un om fără talent"[55].

Criticul face, apoi, de câte ori se ivește ocazia, apologia educației înalte (recenzenții, cronicarii, eseiștii publicați în *Jurnalul literar* ar avea toți studii universitare de specialitate, atestă el într-un articol), dezvoltând un adevărat fetiș al legitimării instituționale (universitare, academice) și al „instrucției". Așa se explică inițiativa publicării unor *Instrucții pentru cercetători*, dar și a unor *Instrucții pentru colaboratori* – existenți sau aspiranți – ai *Jurnalului literar*. Tocmai de aceea, Călinescu avertizează, la un moment dat, că „[r]evista noastră nu va fi […] un câmp pe care se vor aduna tinerii, ci un ac prin gaura căruia vor trece numai tinerii cu dimensiunea artistică" triați de „verdictul oamenilor de competență", fiindcă „mulți din cei care trimit versuri dovedesc lipsa culturii și chiar a științei suficiente de carte"[56]. Excedat de așteptările tinerilor, Călinescu ajunge să-și declare inapetența pentru deschiderea și experimentul necondiționate, delimitându-și mai

[55] *Jurnalul literar*, nr. 1, 1 ianuarie 1939.
[56] *Avem un program*; reprodus în Călinescu 2007: 241.

strict teritoriul: „Noi nu suntem revista oricui e tânăr, ci numai căutăm talente printre tineri. Când vom găsi talentul îl vom vesti în chip deosebit. Până atunci informăm despre literatura maturilor”[57]; „Jurnalul nostru este un câmp de experimentare pentru tineri. Noi îi primim cordial, îi consiliem cu amabilitate, le tăiem avânturile premature, îi îndemnăm să se cultive și să revele prin colaborarea cu articole de informație și doctrină literară sporirea conștiinței artistice. […] Poate fi rea literatura [publicată aici], dar revista e bună”[58].

Elitismul se confundă, în fond, cu clasicismul călinescian înțeles ca o stilistică vitală, acoperind concepția lui despre lume și viață. Până la urmă, toate deschiderile sale către mase (anchete cu spectru larg, incitarea participării mai multor scriitori la realizarea unui foileton colectiv – *Misterele castelului de Tristenburg*, promisiunea deschiderii imparțiale a revistei către cei dornici să publice și a recenzării „tuturor” textelor trimise la redacție etc.) sfârșesc în scepticism, prin probozirea gustului ieftin și needucat, analfabet estetic și deseori chiar agramat al „vulgului”, a invaziei de nulități („această ofensivă a gloatei”) care acaparează timpul și spațiul criticului.

Articolul de bilanț intitulat *Un an* ilustrează retrospectiv scopul unei reviste literare și, implicit, analizează performanțele „Jurnalului literar” raportat la obiectivele anunțate în articolul program (pe care, implicit, le amendează): „scopul unei reviste săptămânale nu e de a descoperi talente, ci de a întreține cultul pentru artă”[59]. Directorul său se mândrește că *Jurnalul literar* a putut întreține rubrici fixe, că, în ce-l privește, și-a îmbinat fructuos cariera universitară cu publicarea tinerilor din același mediu, că revista a oferit în mod echilibrat spațiu atât scriitorilor vechi, cât și celor moderni(ști), atât literaturii române, cât și celei universale, conform unei „noțiuni istorice de valoare” și nerenunțând la informația istorico-literară, fiindcă, așa cum scrie în altă parte, „[l]iteratura se compune din toate scrierile proeminente în limba română”, iar o revistă românească are „îndatorirea să ne informeze și să ne dea judecăți despre Niculce, Negruzzi, Alecsandri, Maiorescu, Eminescu, Caragiale…”, dat fiind că și revistele franceze „ne informează despre Racine, Montesquieu, André Chenier, Chateaubriand…”[60]. Tot în articolul de bilanț laudă Călinescu caracterul necomercial (guvernat de spirit critic și istoriografic) al publicației, paginile de traduceri, de estetică, tendința de a crea publiciști profesioniști, cu substanță și lecturi, de a refuza, pe cât posibil, compilația, încurajând „reacțiunea critică personală în locul enciclopedismului autodidact”. *Jurnalul literar* n-a publicat, așadar, orice debutant sau amator de publicistică, ci numai pe aceia care au convenit standardelor publicației, fiindcă „[l]iteratura cere ținută”, adică „bune studii universitare”. Pentru anul al doilea,

[57] *Redacționale*, în *Jurnalul literar*, nr. 12, 19 martie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 213.
[58] *Orientări*, în *Jurnalul literar*, nr/. 20, 14 mai 1939; reprodus în Călinescu 2007: 354.
[59] *Un an*; reprodus în Călinescu 2007: 1082.
[60] *Deziderate*, în *Jurnalul literar*, nr. 11, 12 martie 1939; Călinescu 2007: 193.

obiectivul *Jurnalului literar* ar fi fost, se înțelege, unul superior: „*scriitorul total*" – „cult, informat, cu conștiință critică, cu o experiență integrală a scrisului"[61].

Proiectul educării maselor dovedindu-se destul de rapid unul irealizabil în condițiile date, criticul e, prin urmare, nevoit să se limiteze la educarea măcar a segmentului compus din specialiști aspiranți. *Instrucții pentru cercetători*, *Instrucții pentru colaboratori* (cu criterii foarte stricte – de exemplu, descurajarea acelor eseuri despre autori străini care se sprijină pe traduceri românești) au la origine evidente intenții de alfabetizare, de familiarizare cu profesia și, ulterior, depășirea acestui stadiu elementar, căci „[p]rea sunt scrise revistele noastre de foști lucrători tipografi, de jurnaliști cu patru clase primare, de oameni cu mici noțiuni serale. Vrem mari conștiințe, mari competențe"[62]. Literatura și critica sunt privite mai întâi ca *tehnici*, *i.e.* ca meserii necesitând o formare continuă, fără de care vocația sau talentul rămâne o formă vidă („gustul fără cultură artistică și fără îndelungă educație este *inoperant*"[63]; „A face din poeți niște scriitori, adică niște tehnicieni, a face din scriitori niște cărturari, iată întâiul punct din programul nostru în curs de executare"[64]).

B. Epicul ca virtute cetățenească

Ca parte a programului de educație estetică națională exersat de Călinescu la *Jurnalul literar* trebuie înțeleasă și pledoaria pentru necesitatea formării unor instrumente mentale capabile să favorizeze ficțiunea („proză de invenție epică"), romanul sau proza realistă, „de senzație", *policier*-ul etc., pentru a stimula construcția și a depăși lirismul și reminiscențele școlii romantico-simboliste. În acest scop, Călinescu pune în scenă un experiment. El dă tonul unui foileton intitulat *Misterele castelului de Tristenburg*, solicitând colaboratorilor continuarea, cu următoarea motivație: „În linie generală romanul românesc suferă de lipsa invenției. Scriitorul român este terorizat de ideea «observației». De altfel, un roman care s-ar desfășura în pură fantasie epică ar fi la noi numaidecât osândit. De aceea critica are oroare de «senzațional», de «polițienesc» și denunță *îndată* pe culpabili. […] Ne-am gândit dar să începem un joc superior, pentru cine-l va înțelege. În numărul acesta foiletonul publică începutul, absolut improvizat, al romanului sau nuvelei senzaționale *Misterele castelului de Tristenburg*. N-avem niciun plan și noi *înșine* suntem curioși să știm ce cuprinde narațiunea posibilă"[65]. Contribuie la acest foileton Mircea Pavelescu, Mircea Bârsan, Eusebiu Camilar ș.a. Concluziile experimentului sunt însă decepționante, atestând impotența epică a prozatorilor de ocazie, căci „autorii foiletoanelor prindeau mai cu seamă nuanța fantastică a temei

[61] *Un an*; reprodus în Călinescu 2007: 1086–1087.

[62] *Instrucții pentru colaboratori*, în *Jurnalul literar*, nr. 49, 3 decembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 1027.

[63] *„Gustul"*; reprodus în Călinescu 2007: 98.

[64] *Un an*; reprodus în Călinescu 2007: 1082.

[65] *Foiletonul nostru*, în *Jurnalul literar*, nr. 10, 5 martie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 175.

sau cea umoristică”[66], deviind de la obiectivul scontat de Călinescu („noi urmăream să căpătăm o narațiune care să ne pasioneze epic, prin neprevăzutul, dar și prin logica momentelor”[67]), obligat să conchidă că „[m]entalitatea în genere a autorilor români nu este epică și înclinarea lor nu e spre construcție, ci spre contemplare. Romanul nostru a devenit un lung basm, un lung poem”[68], drept pentru care găsește „inutil” a mai continua experimentul. E un exemplu de deschidere călinesciană spre public (sau spre națiune) încheiată cu o înfrângere, sceptică sau furioasă, care amenință să aşeze semnul egalității între „public”, „națiune” și „vulg”.

Tot în ideea de educare a dexterităților epice se publică și o invitație/ somație explicită care trădează dorința *Jurnalului literar* de a publica mai degrabă proză decât poezie: „Ni se trimit prea multe poezii. Publicăm și proză. Recomandăm solicitanților să scrie *amintiri din lupta lor cu viața*, *note din zbuciumul lor profesional*, fie ei lucrători, intelectuali etc. De asemeni vom publica […], sub titlul *subiecte de roman*, *întâmplări adevărate sau cazuri sufletești trăite de cititori*, pe care aceştia le-ar socoti vrednice de a forma subiectul unui roman”[69]. Pe de altă parte, Călinescu însuși colaborează la *Jurnalul literar* – pe lângă paginile de critică, publicistică și istorie literară – și ca poet, cu pseudonimul Toader Chiritopol (*Seara în sat*, *Beatus ille, qui procul negotiis*).

Războiul tocmai început ar fi putut reprezenta un bun prilej de instalare a scriitorului român în zodia epicului: „Iată acum s-a ivit o materie epică reală […]. Vom începe un *jurnal de război* în serii săptămânale în care vom nota uscat, însă în perspectiva epică, pas cu pas mişcarea soldaților de plumb. Nu facem decât literatură, deci punem o indiferență totală, o obiectivitate de neutri desăvârșiți. […] jurnalele dau articole, comunicate, noi urmărim pe distanțe lungi alcătuirea unei epice realizate pe măsură ce se desfăşoară, încordarea, curiozitatea, monotonia, surpriza acestor mari jocuri ale veacurilor, care plac oamenilor, acestea voim să le exprimăm, surprinse chiar în ingenuitatea lor”[70]. Ar putea fi una dintre rațiunile inițierii jurnalului de război cu titlul *Războiul în recapitulări săptămânale*. Însă, câtă vreme acțiunile belicoase par a stagna și nu se înregistrează lupte directe, directorul *Jurnalului literar* anticipează anxios că foiletonul său despre război ar putea fi atins de o „monotonie” similară celui intitulat *Misterele castelului de Tristenburg*[71]. Cinică – sau doar naivă – va fi fost stimularea acestui paralelism

[66] *Epilog la foiletonul nostru*, în *Jurnalul literar*, nr. 17, 23 aprilie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 317.

[67] Călinescu 2007: 317.

[68] Călinescu 2007: 320.

[69] *Jurnalul literar*, nr. 5, 29 ianuarie 1939.

[70] *Tristus Trista Tristenburg*, în *Jurnalul literar*, nr. 38, 17 septembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 656-657.

[71] „Vineri, 8 septembrie. Polonii se retrag pe o linie strategică în fața Varșoviei. […] Chiar dacă s-ar da o luptă, începând din iarnă se va aplica masiv ipoteza 2: blocare și manifeste. Cronica noastră e de pe acum amenințată să eşueze ca și *Tristus Trista Tristenburg* prin monotonie”, *Războiul în recapitulări săptămânale*, „Jurnalul literar”, nr. 38, 17 septembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 691.

între monotonia indezirabilă a lirismului din literatura română și „monotonia" momentelor de acalmie sau, dimpotrivă, „curiozitatea" și „plăcerea" „jocului" din preliminariile unui război care se pregătea să urce pe afiș atrocități nemaîntâmplate.

Unul dintre obiectivele importante ale lui Călinescu la *Jurnalul literar* a fost, de altfel, chiar acesta – reducerea lirismului din ponderea literaturii române contemporane: „am scos revista ca să reducem numărul poeților […] Această ofensivă a gloatei este păgubitoare"[72]. Curios sau nu, lirismul și toate apanajele lui devin aici un sinonim al „gloatei" sau al „vulgului": lipsa capacității de construcție și de invenție se asociază iraționalității, imaginarului haotic care, în alt articol călinescian, va despărți ideea coezivă de „popor" de ideea destructurată de „vulg". Epicul ficțional, mai elitist, reprezintă, în schimb, un teren al logicii, accesibil numai specialiștilor, celor educați să deșelenească informul printr-o viziune coerentă, pătrunși de convingerea că orice univers, chiar și unul fictiv, are o legislație și o constituție căreia inclusiv neprevăzutul i se subordonează. Epicul devine, în fond, un teritoriu „occidental", al cetățeanului-arhitect – al creatorului în materie solidă, dotat cu „sentimentul cetății"; liricul, pe de altă parte, rămâne un simptom „oriental" al fluidului inconsistent, al strămoșeștii „frici de monumental", care nu ne-a lăsat moștenire decât o „adunătură de bordeie"[73]. Teza epicului constructor, consonant cu mult-căutata, la el, vocație a muncii – voluntare chiar – în folosul cetății, se va perpetua la Călinescu și după 1944, în publicistică, dar și în continuarea propriului proiect romanesc (vezi îndeosebi *Bietul Ioanide*, unde calitatea protagonistului de arhitect al unei lumi în prefacere e o metaforă-simbol care confirmă programul călinescian din *Jurnalul literar*).

C. Perpetuarea unor teme după 1944. (False) coincidențe între programul interbelic călinescian și noua ideologie oficială

Cu astuțioase remanieri discursive, soluția junimistă a elitei datoare, într-un fel sau altul, să tragă masele după sine va fi transportată de Călinescu și în textele sale publicistice din perioada postbelică, atunci când, coborât în mijlocul maselor, „estetul" va încerca să-și adapteze discursul „vieții" maselor, neuitându-și misia de a le induce („corecta") acestora subtil direcția. Mizantropia și „inadaptabilitatea" intelectualului și, implicit, ale artistului sunt rejudecate, Călinescu mizând o vreme pe virtuțile unei ofensive „păturii mijlocii"[74] capabile să facă joncțiunea între popular (*i.e.* rural, colectiv) și cult (*i.e.* urban, intelectual, individualist). După război, conceptul de „elită" rămâne la el în continuare activ, funcționând, chiar dacă subteran, prin intermediul acestei păturii mijlocii, care, mai mult sau mai puțin conștient, pare să facă jocurile elitei: caută să se civilizeze, să se intelectualizeze, să

[72] *Avem un program*; reprodus în Călinescu 2007: 241.
[73] *Frica de monumental*, în *Jurnalul literar*, nr. 5, 29 ianuarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 82.
[74] *Intelectualizarea poporului*, în *Națiunea*, nr. 110, 3 august 1946.

raționeze, să delibereze, să se pondereze etc. În plină ascensiune a regimului popular, Călinescu reușește chiar luxul de a-și menține și justifica aprehensiunea pentru „vulg" – termen care ține la el mai mult de o calificare estetică și morală, sinonimă cu impostura, cu incultura, cu lipsa structurală a rațiunii și a gustului, cu anomia fără proiect destinal, în antonimie cu „popular", ca apartenent maselor, majorității, *demos*-ului creator de istorie: „în plin regim democratic, se cade să facem distincție între «vulg» și «popor». Numim vulg adunarea întâmplătoare de indivizi, reacționând instinctual, judecând (dacă se poate spune astfel) irațional, stârnită de proporții turburi din afară, primite fără examen. De o astfel de stare de spirit sociologică s-au slujit dictaturile. Poporul, dimpotrivă, este suma de cetățeni cu judecată cari vor să înțeleagă problemele și care le primesc după ce le-au supus unei scrutări raționale. Poporul se caracterizează prin spirit critic. […]. Noi urmărim popularitatea în sensul cel mai nobil al cuvântului, adică a obține încet și temeinic participarea poporului la ideile noastre, pe drum discursiv, deci – prin exercițiul puterii logice"[75]. Călinescu nu avusese, apoi, nevoie de schimbarea de regim și de instaurarea Republicii Populare Române pentru a începe să persifleze burghezia; el făcuse asta cu mult înainte – vezi critica pulsiunii achizitive a burgheziei, netulburată, ba chiar exacerbată în perioada războiului, o pulsiune care nu e interesată însă și de valorile spirituale (cărți, publicații etc.), ci numai de cele materiale, îndepărtând-o astfel de idealul călinescian al unei civilizații clasic-austere, orientate spre intelectual și spiritual[76]. Însă felul în care Călinescu și ideologia comunistă se întâlnesc în criticarea burgheziei e, s-ar putea spune, un rezultat al hazardului, al concordanței de vederi pe distanță scurtă, nu al armoniei fundamentale dintre cele două filosofii. Faptul că burghezia ajunge să joace un rol negativ și într-o parte, și în cealaltă, nu înseamnă că se face vinovată de același culpă, sau că participă la viziuni de ansamblu similare: dacă pentru marxiști burghezia ocupă încă, pentru o vreme, locul rezervat de istorie clasei muncitoare, urmând să fie debarcată după victoria acesteia din urmă, pentru Călinescu burghezul e vinovat nu pentru că ar sta în locul țăranului sau al proletarului, ci pentru că n-a acces încă la valorile elitei, pentru că nu s-a șlefuit îndeajuns, pentru că, asemenea țăranului, n-a învățat să viseze la „marea existență"[77] și la „marea artă"[78]. Burghezul e necritic, burghezul nu e suficient de „aristocrat", burghezul nu gândește la scară mare – iată culpa. Nici păcatul abandonării turnului de fildeș în favoarea tribunei poporului (începând chiar cu activitatea lui la *Tribuna poporului* și urmând cu

[75] *100*, în *Națiunea*, nr. 100, 22 iulie 1946; reprodus în Călinescu 2008: 40.

[76] „Burghezul român are structura unui parvenit înfricoșat că s-ar putea să fie surprins într-o situație care să-i producă rușine. […] Una din mândriile burghezului, după încheierea păcii, atunci când toți povesteau ce-au suferit, a fost să se laude cum el prin prevedere și înalte relații a avut în casă toate bunătățile din lume, nesuferind de nimic", *Aprovizionarea*, în *Jurnalul literar*, nr. 39, 24 septembrie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 712-713.

[77] *Frica de monumental*; reprodus în Călinescu 2007: 82.

[78] „Burghezul mărunt nu face biserici și n-are nevoie de portrete. Papii și principii, aristocrații și, după ei, marii burghezi comandau marea artă", *Nihil sine Deo, Nihil sine Rege*, în *Jurnalul literar*, Călinescu 2007: 342.

Națiunea, *Contemporanul* ș.cl.) nu-i poate fi reproșată lui ca schimbare de macaz după 1944, câtă vreme, așa cum am arătat mai sus, Călinescu se declarase dispus spre un asemenea compromis încă din 1939 (vezi sus-amintitul Post-scriptum de la *Avem un program*). Nu se poate spune, așadar, că G. Călinescu a renunțat la idealul artei pure sau gratuite, că i-a schimbat pe Kant, Hegel și Croce cu Marx sau cu „arta cu tendință", doar după instalarea comunismului. Dimpotrivă, tensiunile dintre tezele autonomiei și universalității artei, pe de o parte, și pledoaria pentru „național" și pentru „specific", pe de altă parte, se vor păstra la el și după 1944, doar că argumentul „național" va fi înlocuit de social, respectiv de „clasă" – clasa muncitoare[79].

Se poate conchide, așadar, cu destule argumente, că între programul cultural în sens larg desfășurat de Călinescu în perioada interbelică și ideologia marxist-leninistă ridicată la rang de doctrină oficială în România postbelică există o serie de coincidențe sau de locuri comune. Cum trebuie interpretate însă aceste coincidențe? A fost Călinescu un marxist sub acoperire sau măcar un om cu vagi elanuri de stânga, pe care schimbarea de regim l-a ajutat să se „dumirească" și să se canalizeze? Și dacă nu sunt expresia unor convingeri sau a unor predispoziții, sunt ele expresia hazardului – un zgomot de fond care acompaniază marile teze non-marxiste ale criticului? Un lucru e cert: probând o oarecare continuitate în articulațiile filosofiei călinesciene interbelice și postbelice, aceste coincidențe fac mai puțin facilă discuția despre oportunismul și, în genere, despre morala îndoielnică a lui Călinescu post-1944. Așa cum nu se pot nega evidentele lui schimbări de macaz (compromisurile, cedările, renunțările la vechile opinii), nu pot fi negate nici zonele de continuitate, menținerea unor puncte de vedere mai vechi, pentru care schimbarea de regim nu a însemnat decât o schimbare de decor și o sursă de noi argumente.

Ipoteza calității de stânga sau, în orice caz, simili-stângismul convingerilor lui Călinescu – nu doar strict politice sau ideologice, ci, în sens și mai larg, ținând de concepția lui asupra vieții, care include concepția despre artă – a fost, de altfel, recent (re)pusă în discuție și mi se pare că merită tratată cu toată seriozitatea, în investigații mai detaliate. Schițez câteva puncte de plecare în cele ce urmează.

Andrei Terian distinge, de pildă, în „anumite luări de poziție" din perioada interbelică ale criticului „certe simpatii stângiste", explicabile prin apropierea de cercul de la *Viața românească*, prin condiția, psihanalizabilă, de „«plebeu» care a izbutit în viață exclusiv prin forțe proprii" și, nu în ultimul rând, prin calitatea surselor sale intelectuale majore – Hegel (plus Croce) și Taine –, aflate și la originea determinismului de tip marxist: „fie direct prin Hegel, fie prin intermediul lui Croce,

[79] Călinescu rescrie, astfel, în sens invers traiectoria gândirii sociopolitice și culturale a lui G. Ibrăileanu: dacă acesta, marxist-internaționalist în tinerețe, pornise de la „clasă" și ajunsese, după 1906, la „specificul național" ca unic element relevant, Călinescu pleacă, s-ar putea spune, de la argumentul național și sfârșește încercând să facă loc „clasei" în discursul său publicistic. Tranziția de la „național" la „clasă" a fost însă facilitată la Călinescu de concepția sa particulară asupra naționalului, adoptat mai curând din zona secularizată reprezentată de John Stuart Mill și Ernest Renan, decât dinspre acea mistică a sângelui din filosofia lui Herder și Fichte – vezi Terian 2009: 320, 710.

Călinescu se întâlnește cu estetica marxistă în câteva aspecte fundamentale: relația dintre real și ideal, viziunea teleologică asupra devenirii istorice, tipicitatea și generalitatea artei, *parti-pris*-urile «conținutiste» și fobiile «(anti)formaliste»"[80].

Într-un studiu consacrat criticului, Nicolae Mecu susține, la rândul său, că „publicistica postbelică a lui Călinescu scoate la suprafață un puternic *fond de stânga*, greu de redus la rațiuni de conformism interesat", un fond cu originea în – inconturnabil argument! – „*condiția ereditară bastardă și plebee* a omului Călinescu"[81]. Nu (doar) oportunismul sau servilismul față de noul stăpân ar fi comandat, prin urmare, alinierea criticului la ideologia comunistă, ci (și) unele convingeri intime, reductibile la o filosofie de stânga și exprimate încă înainte de război. Constatând revenirea sau perpetuarea unor teme ale publicistului interbelic Călinescu la ziaristul postbelic omonim, între care obsesia pentru cultul muncii, pentru elementaritate, apologia existenței austere, pledoaria pentru monumental, pentru construcție și civilizație ca trăire-în-comun[82], Mecu îl salvează în bună măsură pe Călinescu de ipoteza oportunismului integral.

Teza pe care încerc să o apăr în cele ce urmează este însă că G. Călinescu poate fi exonerat de culpa oportunismului integral nu doar cu condiția de a i se descoperi un stângism latent, lui sau surselor sale. La fel de eficientă poate fi operația de identificare a unui număr de puncte comune reale care au făcut ca, pe anumite porțiuni, programul lui Călinescu să confirme programul instalării marxism-leninismului în România postbelică, fără ca el însuși să fie structural un tip de stânga și, totodată, fără a se face suspect de obediență maximală față de noua putere. Mai dificilă va fi, în schimb, operația de interpretare a acestor coincidențe, studierea cauzelor și a condițiilor în care apar și se mențin acestea în filosofia călinesciană, altfel spus, a modului cum pot fi ele explicate și integrate în gândirea lui fără a trage cu necesitate concluzia că autorul *Istoriei literaturii*... a fost, încă din interbelic, un ins cu simpatii de stânga sau, în postbelic, un om al compromisului total.

Care sunt, în sumă, punctele unde se întâlnesc Călinescu și marxism-leninismul? Pe lângă viziunea teleologică asupra istoriei, tipicitate, progresism (chiar cu nuanța meliorism) și apetența pentru un „sentiment al cetății" lesne convertibil în „colectivism" și „comunism", pot fi adăugate critica burgheziei (nu cu necesitate antiburgheză), antioccidentalismul unora dintre „cronicile mizantropului" din 1939[83] sau disprețul voalat pentru mercantilismul lipsit de orgoliul marii arte al Statelor Unite ale Americii[84] (ușor de acomodat cu „antiimperialismul" blamat de Călinescu în anii

[80] Terian 2009: 369.

[81] Mecu 2011: 100.

[82] Mecu 2011: 101.

[83] „Occidentalul este un individ căruia admirația de secole a «orientalilor» […] i-a compus o psihologie egoistă, mărginită, persiflantă", *Occidentalul*, în *Jurnalul literar*, nr. 1, 1 ianuarie 1939; reprodus în Călinescu 2007: 16.

[84] Transparent, de pildă, în *Nihil sine Deo, Nihil sine Rege*: „America va fi având aspecte colosale, dar structură artistică nu are. Și totuși acolo sunt marii bogătași care până la un punct pot suplini absența orgoliului luxului artistic"; reprodus în Călinescu 2007: 342.

1950), pledoaria pentru austeritatea materială a existenței și pentru o clasicitate echivalabilă cu raționalitatea, proiectul emancipării maselor care, până la un punct, poate fi imaginat în convergență cu teoria luptei de clasă și a „oropsiților soartei" împinși de istorie să urce la cârma lumii. Și, nu în ultimul rând, acceptarea scenariului abandonării turnului de fildeș (autonomia artei) și coborârea artistului în cetate, când conjunctura o cere[85].

Privite mai îndeaproape, toate aceste posibile sau reale puncte comune nu încurajează și concluzia unei perspective asupra vieții comune lui Călinescu și marxism-leninismului. Critica burgheziei și emanciparea maselor nu presupun, la Călinescu, acel progresism echivalent cu dreptul „opincii" de a se exprima în virtutea necesității istorice. Emanciparea integrală a maselor e, pentru Călinescu, un proiect utopic, realizabil doar parțial: numai cei care fac efortul să se cultive integral vor fi emancipați; „sentimentul cetății" nu înseamnă, până la urmă, „sentimentul de clasă" ori egalitarismul „democrației populare", iar „civic" sau „comunitar" nu înseamnă „colectiv", în aceeași măsură în care unele „secrete" ale artei vor rămâne mereu ascunse muritorilor de rând. Aceasta se întâmplă pentru că există o diferență importantă între ridicarea maselor spre valorile spiritului, scopul ultim al lui Călinescu, și egalizarea în primul rând materială (pornind de la cucerirea mijloacelor de producție) vizată de marxism. De aceea, deși se întâlnește cu marxismul și cu apostolii realismului socialist în persiflarea mic-burghezului de pretutindeni sau a bogătașilor americani, această atitudine nu implică la Călinescu o critică de tip marxist a capitalismului, și asta pentru simplul fapt că tipul de societate căutat de critic este unul care să reproducă modelul princiar sau monarhic, *i.e* un tip de societate puternic ierarhizată în care artistul deține, măcar simbolic, o poziție privilegiată, departe de idealul egalitarist al marxism-leninismului[86]. Dacă G. Călinescu a putut să prelungească (camufleze) și după 1944 datele acestei filosofii, s-a întâmplat numai pentru că a reușit să identifice, dincolo de aparențele contrare, și în cadrul „democrației populare" o structură ierarhică, faptul că „decizia de sus" constituia principiul legal *de facto*. În aceste condiții, substituirea Principelui prin Partid a venit de la sine, parafând continuitatea de perspectivă cu vechile teorii care-l arătau strâns atașat de dinastie.

Modul rezervat sau chiar ostil în care se raportează Călinescu la literatura de avangardă și experimentală este, iarăși, un teatru al coincidențelor care nu ilustrează și o viziune de ansamblu comună: anti-avangardismul său poate fi receptat și ca argument pro-comunist (în măsura în care realismul socialist se

[85] Călinescu va comenta disocierea dintre artă și ideologie în mod similar în 1939, când respingea literatura ideologiza(n)tă a unor Roger Martin du Gard și Jules Romains, și în 1948, în polemicile cu V. Mândra.

[86] „Nu va exista niciodată o mare artă acolo unde lipsește tradiția princiară, adică decizia de sus. […] Oriunde viața artistică se continuă azi cu temei, se constată că au rămas vechi deprinderi de Curte. […] Principe și artist iată o dualitate indestructibilă bizuită pe interese spirituale comune", *Nihil sine Deo, Nihil sine Rege*; reprodus în Călinescu 2007: 342.

întoarce spre *mimesis*, respingând experimentele moderniste), dar și ca opțiune reacționară, în măsura în care avangarda istorică a fost asociată cu stânga revoluționară.

„Compatibilitățile" sesizate de Terian[87] între clasicismul călinescian din anii 1940 și realismul socialist pot fi, la rândul lor, traduse în aceiași termeni de coincidență parțială sau temporară, cu atât mai mult cu cât astfel de compatibilități ar putea fi detectate, forțând lucrurile, și între clasicismul călinescian și neoclasicismul promovat de fascism[88]. Ambiguitatea clasicismului călinescian, deschiderea acestuia atât pentru vecinătatea cu stânga, cât și pentru vecinătatea cu dreapta, atestă o dispoziție și o traiectorie intelectuală probabil la fel de complicate ca acelea care l-au condus pe Benedetto Croce la opțiunea pentru (un anume tip de) liberalism, plecând de la tatonarea marxismului și trecând prin mai mult sau mai puțin pasagere relații cu vederile lui Benito Mussolini și Giovanni Gentile. În orice caz, ipoteza clasicului (=raționalului) care se opune „barbarului" poate fi instrumentată ad-hoc în ambele scenarii, fascist și marxist/ comunist: din punctul de vedere al extremei drepte, „barbarii" sunt slavii comunizați și, în genere, rasele „inferioare"; din cel al extremei stângi, „barbarii" se adună, invariabil, la dreapta: de la partizanii retrogradelor filosofii etnice la artizanii lagărelor de exterminare. Tot ce se poate deduce de aici este că o suită de asemenea coincidențe acreditează mai mult ideea unei stilistici comune, decât a unei adeziuni morale integrale[89]. Iar compatibilitatea dintre clasicismul lui Călinescu și realismul socialist derivă din problema echivalării clasicismului înțeles ca raționalism (*i.e.* ca idealism, ca proiecție mentală care pre-formează realul) cu clasicismul înțeles ca realism (unde intelectul sau mentalul se supune datelor realității). Raționalistul acționează asupra realității grație unor principii universal valabile cu originea în intelect (intelectul guvernează materia), în vreme ce realistul își ajustează principiile după realități, materia (structura economică și socială) dictând intelectului propria-i logică. Iar teleologia *Istoriei* lui Călinescu e „raționalistă", nu „materialistă"[90], însă într-o manieră care a făcut posibilă sau plauzibilă inserarea ei în marja unei gândiri de stânga. Acest drum care, pe filierele sinuoase ale filosofiei de secol XIX, duce de la

---

[87] Terian 2009: 382–383.

[88] Flagelat, oricum, suficient de străveziu de Călinescu în câteva „cronici" ale „mizantropului" din 1939 (vezi *Frigmania și Bovenia* ș.a.).

[89] Tipul de clasicitate promovat de autorul *Fricii de monumental* dublează, în fond, pasiunea lui pentru megaliții care denotă o colectivitate potentă economic și filosofic. Fie că la temelia lor stă o gândire de dreapta, conservatoare, fie că provin din sfera stângii, marile construcții sunt mereu bine văzute de Călinescu, asociate cu revelația „marii existențe" („Unde sunt marile acoperăminte, unde turlele aeriene, unde clopotnițele până la cer? Preoții strigă: ortodoxie, literații: misticism, dar ideea ridicării unei catedrale măcar la București, catedrală care nici nu era concepută pe adevăratele dimensiuni colosale, n-a făcut lumea să alerge cu obolul său. Și pruncul trebuia să aducă o cărămidă, presbiterul o piatră, arhitectul o noapte de meditație", *Frica de monumental*; reprodus în Călinescu 2007: 81-82). În aceste condiții, el ar fi susținut, cu egale temeiuri, atât un proiect de tipul Catedralei Mântuirii Neamului, cât și unul de tipul Casei Poporului.

[90] *Cf.* Terian 2009: 384–385.

idealism – prin raționalism – la realism explică intersecția/ coincidența parțială a programelor călinescian și marxist-leninist. Este drumul care l-a determinat pe Croce să se despartă de Hegel fără a-l îmbrățișa pe Marx și, probabil, cheia situării atât de paradoxale a lui Călinescu în afara și totodată în interiorul teritoriului patronat de Marx, Engels, Lenin, Stalin ș.cl., a disputării lui și ca „mic-burghez" reacționar (vezi argumentele lui V. Mândra și Ion Vitner în luările lor de poziție din 1948), și ca posesor al unui „fond de stânga" (Nicolae Mecu). Ceea ce apare astăzi drept paradoxal în gândirea lui Călinescu în sens larg (inclusiv pachetul de tensiuni care a generat ceea ce Terian a numit „sistemul" lui critic) poate fi însă lămurit deșelenind evoluția gândirii lui Croce, modul în care imanentismul crocean dizolvă ori sublimează relația dintre real și ideal.

Este, așadar, adevărat că programul lui Călinescu de la *Jurnalul literar* a putut fi convertit, cu argumente pe care le-am sporit și eu, în materialul de față, într-un discurs convenabil ideologiei de după 1944; la fel de adevărat este că unele teme capitale ale criticului, ale estetului și ale pedagogului național Călinescu se regăsesc, fără cosmetizări majore, în publicistica lui postbelică. Însă la originea acestei uimitoare capacități adaptative a discursului călinescian nu cred că se află un „fond de stânga", care l-ar fi ajutat să digere mai ușor dogmele regimului popular. Nu în măsura în care prin „fond de stânga" se înțelege empatie pentru clasele de jos, identificarea cu ele (dublată de conștiința și asumarea propriei origini plebee și/ sau bastarde) și chiar visul egalizării sociale, cu consecința dizolvării elitelor. În realitate, Călinescu s-a ferit constant să „coboare" și să se „identifice" („întovărășească") cu masele, preferând poziția de aristocrat filantrop, de misionar sau de pedagog de curte care încearcă să ridice masele (neamurile barbare) spre un nivel acceptabil elitei[91]. Poziția lui e, în sine, rigidă, însă prin acțiunea sa el crede că poate imprima o dinamică fastă elementelor din jur, determinându-le să se emancipeze, să învețe limba curții, să se „clasicizeze", să se cerebralizeze. Muncitorii care ziua lucrează în uzină, iar seara merg să asculte muzică clasică – similar acelui Creangă care, după G. Ibrăileanu, era apt să urce din Humulești direct în Europa – iată prototipul masei în viziunea „de stânga" a lui Călinescu. Cât despre condiția plebee sau bastardă, e greu de decis cât o asumă Călinescu, estetul din el tinzând, în opinia mea, mai curând spre profilul psihanalitic al lui Mateiu I. Caragiale. Pasiunea pentru clasicitate, stabilitate, grandoare, monumental, tradiție, specific etc. are la Călinescu același rol compensativ avut de estetica decadentă pentru fiul lui I. L. Caragiale. Lui Călinescu îi place să se imagineze nu atât ca parte a unei clase (sociale), cât ca ramură a unei familii cu rădăcini cât mai adânci.

[91] „Oriunde cultura e în prea mare contact cu vulgul, rezultatele sunt plate. Poporul se cade să fie cultivat, educat, dar nu i se poate pretinde să ia inițiativa operelor nemuritoare", *Nihil sine Deo, Nihil sine Rege*; reprodus în Călinescu 2007: 342. Aceste afirmații din 1939 (unde poporul și vulgul sunt, iată, sinonime) nu-și pierd la Călinescu valabilitatea nici după 1944, în măsura în care, deținând puterea, poporul – chiar dacă aparent disociat, cum am văzut, de „vulg" – trebuie totuși călăuzit de Partid.

Remarcabil este, în acest sens, faptul că G. Călinescu se ține departe de concesia plebeizării sau masificării valorilor elitei; opțiunile sale din 1939 se conservă în fibra lor ultimă și după război, oricâte paranteze lămuritoare ar necesita reambalarea vechilor teze. Nu aristocratul trebuie să se plebeizeze, ci *demos*-ul să se aristocratizeze; el e atras spre valorile elitei, ajungând la acestea pe calea deliberării și îmbrățișându-le ca unice valori compatibile cu o gândire rațională. În spiritul acestei judecăți, chiar ofensiva realismului socialist dogmatic din anii 1950 poate fi subsumată tendinței – raționale și naturale – a elitei *in actu* de a „corecta" procesul ascensional al *demos*-ului, care nu trebuie lăsat fără „pedagogie", fără repere. Modul în care Călinescu izbutește să-și reconverteasca vechile teze despre autonomia și gratuitatea literaturii, despre egoismul marilor artiști și inaderența lor la ideologie și să promoveze judecăți de semn contrar, fidele liniei lui G. Malenkov și A.A. Jdanov („Arta în general este o problemă politică strâns legată de construcția statului socialist. […] arta, respectiv literatura, îndeplinește un rol pedagogic. […] Literatura realist-socialistă evocă anticipat imaginea lumii de mâine, servind ca plan de construcție"[92]) reliefează nu doar (sau nu atât) abandonarea oportun(ist)ă a vechilor teorii, ci și perpetuarea unei imagini și unei funcții a elitei: arta coboară spre popor, devine „politică", însă nu pentru a lua act ori a se contamina de metehnele contingentului, ci pentru a-l ridica pe acesta la nivelul civilizației superioare a unei „lumi de mâine", pentru a-l învăța să vadă viitorul la „scară mare", să distingă în detalii aparent insignifiante pulsația unui cosmos, a unui *master plan*, a unei logici universale, unica posibilă. Tezele lui Jdanov și Malenkov au, la Călinescu, funcția pe care o îndeplineau, în *Jurnalul literar*, materialele de la rubrica „Ocultism" și „Horoscop săptămânal". Și, câtă vreme „lumea de mâine" are toate datele unei ficțiuni, a face politică devine, la Călinescu, totuna cu a face literatură (îndeosebi epică), iar socialismul – un *alter ego* al „inefabilului" și al „valorii ultime".

BIBLIOGRAFIE

Călinescu 2007: G. Călinescu, *Opere. Publicistică,* IV *(1939)*, ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Nicolae Mecu, Oana Soare și Pavel Țugui, prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Călinescu 2008: G. Călinescu, *Opere. Publicistică,* VI *(1946–1947)*, ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Nicolae Mecu, Oana Soare, Pavel Țugui și Monica Vasileanu, prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Călinescu 2009: G. Călinescu, *Opere. Publicistică,* VII *(1948–1955)*, ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaş, Nicolae Mecu, Pavel Țugui și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București.

Jurnalul literar, an I, nr. 1–53, 1 ianuarie – 31 decembrie 1939.

[92] *Probleme de critică literară. Tipicul în literatură. Elementul general uman în opera literară*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1953; reprodus în Călinescu 2009: 885.

Liiceanu 1983: Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș. Un model paideic în cultura umanistă*, București, Editura Cartea Românească.
Mecu 2011: Nicolae Mecu, *G. Călinescu față cu totalitarismul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI.
Terian 2009: Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, București, Editura Cartea Românească.

RÉSUMÉ

Cet essai porte sur l'activité de G. Călinescu à *Jurnalul literar*, hebdomadaire paru en 1939 à Jassy, sous sa direction, où il essaye d'esquisser un véritable projet d'éducation culturelle nationale. Les objectifs principaux de cette activité sont: d'une part, promouvoir l'autonomie et l'élitisme de la littérature par rapport à la société (situation qui oppose la littérature vue comme art pur à des divers antagonistes non-esthétiques: démocratisme, nationalisme, autochtonisme, ortodoxisme, la question des juifs etc.), et d'autre part, promouvoir un projet centré sur le national comme valeur ultime; Călinescu veut participer à la création d'une „grande culture roumaine", et dans ce but il fabrique une narration cohérente qui englobe tous les écrivains roumains, classiques et contemporains.

Un autre aspect auquel j'attache importance dans cet essai est le fait que les uns des thèmes et des points de vue exprimés par Călinescu avant la Deuxième Guerre Mondiale, et donc dans son journal de Jassy, reviendront dans ses articles d'après la guerre. C'est pourquoi il y a des commentateurs qui pensent que le critique roumain avait eu depuis toujours des sympathies de gauche – opinions que je cherche à nuancer, voire à démonter.

Mots-clé: projet national, autonomie de la littérature, critique esthétique, réalisme socialiste.

ITINERARIU SPIRITUAL. CUM SE AUTOCONSTRUIEȘTE UN „ȘEF" DE GENERAȚIE

Bianca Burța-Cernat*

În vara lui 1927, la sfârşitul celui de-al doilea an de studii universitare, tânărul Mircea Eliade, student la Facultatea de Litere şi Filosofie, obține prin concurs o bursă la Geneva oferită de Societatea Națiunilor. „În principiu, trebuia să urmăm nişte cursuri despre structura şi viitorul Societății Națiunilor, dar eu m-am mulțumit să mă înscriu la Biblioteca Universității şi să citesc cărți inaccesibile la Bucureşti"[1] – îşi aminteşte, peste ani, Eliade. În primăvară, călătorise pentru prima dată în Italia, unde îl întâlnise pe Giovanni Papini, scriitor care îi marcase într-o bună măsură adolescența consumată între cărți şi experimente ştiințifice, în mansarda-laborator din Strada Melodiei. Cu prilejul aceleiaşi călătorii, îi cunoscuse pe Giovanni Gentile, Alfredo Panzini, Ernesto Buonaioti şi Vittorio Macchioro. (Cu Papini, Macchioro şi Buonaioti întreținea deja corespondență.) Concomitent cu lecturile foarte variate – de la Léon Bloy şi Remy de Gourmont la lucrări de orientalistică –, profită de răgazul şederii la Geneva pentru a-şi pune ordine în „descoperirile şi experiențele ultimilor ani".

E un moment de bilanț. Şi, pentru un tânăr de 20 de ani, bilanțul e deja impresionant. Lăsând la o parte încercările sale literare rămase deocamdată în manuscris – *Romanul adolescentului miop* (început prin 1921, la 14 ani, şi încheiat prin 1924–1925), între altele –, Eliade are în spate o activitate publicistică notabilă atât prin varietatea subiectelor abordate, cât şi prin consistență. Debutase în 1921, în *Ziarul ştiințelor populare şi al călătoriilor*, cu o notiță de popularizare intitulată *Duşmanul viermelui de mătase*, continuând să trimită aceleiaşi publicați, până în 1924, diverse articole – contribuții de entomologie, texte din aria popularizării ştiințelor (pornind uneori de la experimente de laborator personale), însemnări de călătorie (din taberele la care participase în perioada liceului) sau mici fragmente de proză. Din 1923–1924, spectrul publicațiilor la care colaborează devine din ce în ce mai larg – se adaugă *Universul literar*, *Vlăstarul* (revista Liceului „Spiru Haret", unde, cum ştim, învăța Eliade), apoi (din 1925) *Curentul studențesc*, *Lumea*, *Ştiu-tot* (o revistă azi uitată…), *Orizontul*, *Foaia tinerimii*, iar din 1926, *Revista universitară*, *Pasul vremii*, *Adevărul literar şi artistic*. La *Cuvântul* ajunge (tot în 1926) grație unuia dintre profesorii săi – personalitate cu putere fascinatorie (cvasidemonică,

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Mircea Eliade, *Memorii (1907–1960)*, ediție şi cuvânt-înainte de Mircea Handoca, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991, p. 143.

RITL, nr. 1–4, p. 225–253, Bucureşti, 2017

după unii), adevărată vedetă universitară –, Nae Ionescu. Sfera preocupărilor (foarte) tânărului Eliade e definită de o ambiție a diversității, de un autentic interes pentru domenii foarte variate, de la literatură la științe sau de la istorie la istoria religiilor. Scriitori clasici și scriitori contemporani, români și din alte literaturi, prozatori, eseiști, critici literari, istorici, filosofi, cărturari vechi și noi beneficiază de atenția foarte inteligentului publicist, ale cărui deschideri erudite se lasă întrevăzute de timpuriu. Tabelul lecturilor sale eteroclite e în sine spectaculos; Eliade scrie despre Fabre, Rousseau, Ibsen, Ronsard, Diderot, Samuel Butler, Romain Rolland, Maurice Barrès, Marcus Aurelius, Giovanni Papini, Nietzsche, Anatole France, Unamuno, Dostoievski, Georg Brandes, Henri Massis, Gentile, Petazzoni, Buonaioti, Rudolf Steiner, despre Hasdeu și N. Iorga, Dimitrie Cantemir și Spătarul Milescu, dar și despre Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Gib Mihăescu, Arghezi, Adrian Maniu, despre piatra filosofală, comportamentul păianjenilor și al monștrilor marini, știință și ocultism, critica literară contemporană, originile alchimiei, *Epopeea lui Ghilgameș*, Isis și Osiris, cosmogonia chaldeeană, literatura indiană, misterele orfice, Orient și Occident…[2].

Tânărul Eliade scrie de la început fără complexe, cu un curaj intelectual care îl ajută, în mod legitim, să se remarce. Se regăsește în anumite personalități din cultura română (Hasdeu și Iorga – personalități enciclopedice…) sau din alte culturi, dar fără a se livra unei admirații fără rezerve, lipsite de discernământ critic. În perioada despre care vorbim, plănuiește să scrie o carte despre Nicolae Iorga, în studiile căruia prețuiește, ca și în îndrăznețele întreprinderi ale lui Hasdeu, vocația marii sinteze. Ceea ce nu-l împiedică să ia distanță, atunci când simte nevoia, față de eruditul cărturar – cu repercusiunile ușor de anticipat ale gestului său temerar. Când, în 1926, un tom mult așteptat al profesorului, *Essai de Synthèse de l'histoire de l'humanité*, îl dezamăgește, scrie pentru *Revista universitară* o cronică aproape desființatoare[3], cu argumente precum: bibliografia insuficientă, superficialitatea cercetării, caracterul compilativ al cercetării, necunoașterea „vechilor limbi orientale", viziunea eurocentrică asupra civilizației orientale, citatele la mâna a doua, lipsa de unitate, confuzia discursivă – toate aceste obiecții fiind formulate tranșant, pe un ton superior, cu accente sfătoase:

[2] Din vasta publicistică de tinerețe a lui Eliade au apărut, sub îngrijirea lui Mircea Handoca, patru volume consistente, acoperind însă doar perioada 1921–1928: *Cum am găsit piatra filozofală. Scrieri de tinerețe: 1921-1925* (Humanitas, 1996), *Misterele și inițierea orientală. Scrieri de tinerețe: 1927* (Humanitas, 1998), *Itinerariu spiritual. Scrieri de tinerețe*: 1927 (Humanitas, 2003) și *Virilitate și asceză. Scrieri de tinerețe: 1928* (Humanitas, 2008). Publicistica eliadiană de după 1928 – de fapt, de după întoarcerea sa din India (1931), pentru că în intervalul 1929–1931 E.M., acaparat de studiile și de experiențele sale, a fost mai puțin prezent în presa românească – va mai avea, probabil, mulți ani de așteptat până să fie strânsă în volum, date fiind nu doar dificultățile recuperării (din periodice) și editării respectivelor texte (e vorba de câteva mii de pagini!), ci și situația delicată a dreptului de a publica aceste eventuale restituiri… O listă cvasicompletă a articolelor publicate de Eliade în presa românească de dinainte de căderea comunismului a fost întocmită de neobositul Mircea Handoca – chiar și la o superficială verificare, ne dăm seama însă că această listă este susceptibilă de adăugiri.

[3] „Sinteza istorică a dlui Iorga", în *Revista universitară*, anul I, nr. 3, martie 1926.

„Acest volum de *Sinteză* se vădeşte cu tot atâtea însuşiri şi tot atâtea defecte ca şi oricare altul din cele cinci sute de volume publicate până în prezent de dl Iorga. Or, în opera care se pretinde coronamentul unei vieţi întregi de muncă, de trudnică şi continuă muncă – proporţia aceasta nu mai poate aduce cinste. I se iertau dlui Iorga multe lipsuri în volumele sale, tocmai pentru faptul că publica câte treizeci pe an. […] Cetind cartea, păstrezi o lamentabilă impresie că autorul nu cunoaşte o bună parte din cărţile ce le citează. […] Şi apoi, dacă lucrările pe care le citează – fără a le fi citit – ar fi într-adevăr cele mai recente şi cele mai bune. […] Citind cartea dlui Iorga, eşti nevoit să faci permanente şi chinuitoare sforţări ca să pricepi ce vrea să spună autorul. […] Cetitorul care a cumpărat cartea cu gândul de a-şi împrospăta cunoştinţele sau de a afla noi punte de orientare […] şi-a pierdut timpul cetind-o. […] Nu spun că volumul n-are şi însuşiri. Se găsesc chiar pagini frumoase la istoria grecilor şi romanilor, unde autorul a putut să consulte izvoare directe. Ca să le vădeşti însă, trebuie să lucrezi ca într-o mină: să cercetezi tone de minereu ca să te alegi cu câţiva bulgări de aur" (*Sinteza istorică a dlui Iorga*).

Cu acest articol, ca urmare a intervenţiei Profesorului, Eliade va trebui să-şi înceteze colaborarea cu *Revista universitară*, din al cărei comitet de redacţie făcea, de altfel, parte… Iorga nu i-a iertat niciodată tânărului iconoclast îndrăzneala de a-i fi pus în discuţie soliditatea *Sintezei*… „Critica volumului lui Iorga era exagerată şi plină de teribilisme juvenile" – admite Eliade în *Memorii*[4].

„E drept că Iorga nu era un specialist în istoria vechiului Orient, nici în Antichitatea greco-romană. Dar […] îmi închipuisem că N. Iorga se va sili să dea în aceste patru volume de sinteză esenţa gândirii lui istorice. […] Eşecul *Sintezei* lui Iorga mă lovea de altfel personal. Crezusem în ştiinţa lui istorică şi enciclopedică şi *Essai de Synthèse* trebuia să-mi confirme strălucitor credinţa mea în posibilitatea unui nou tip de Pico della Mirandola. Celor care ar fi criticat diversitatea preocupărilor mele, le-aş fi putut răspunde: Dar iată rezultatul unei asemenea diversităţi, iată *Sinteza* la care a ajuns Iorga!"[5].

Despărţirea de Iorga se petrece însă nu doar în plan intelectual, ci şi în plan ideologic şi politic, cum se vede foarte limpede atunci când, o jumătate de an mai târziu, Eliade recidivează cu un alt articol belicos, *Noi şi Nicolae Iorga*[6], publicat de această dată în *Cuvântul*, text ce anunţă, de altfel, „declaraţia de război" din miezul *Itinerariului spiritual*, scris din perspectiva generaţiei tinere, a celor care „eram copii când se cotropea Belgia şi am intrat în gimnaziu pe vremea uniformelor verzi, a «Komandaturei» şi a pâinii cu mălai", „cea dintâi generaţie care s-a strecurat de sub influenţa lui Nicolae Iorga". Pentru a fi mai clară delimitarea în raport cu cărturarul care „a prezidat cel dintâi Parlament al României Mari": „În faţa noastră, Iorga era, înainte de toate, un istoric şi un politician. Mai precis, un istoric excelent care s-a compromis intrând în luptele politice"[7]. Începe

[4] Mircea Eliade, *Memorii (1907–1960)*, *ed. cit.*, p. 125.
[5] *Ibidem*, p. 125 şi urm.
[6] Vezi *Cuvântul*, anul III, nr. 604, 6 noiembrie 1926, p. 2.
[7] *Ibidem*.

să se contureze, deocamdată din câteva linii, un profil al tinerei generații: „Ceea ce ne caracterizează ar fi dezvoltarea spiritului critic, interesul pentru ştiinţă şi pentru cunoaştere în general – şi îl al treilea rând, frământările de esenţă mistică". Iar reticența tânărului Eliade față de politic şi politică (dezmințită, e drept, un deceniu mai târziu, chiar de implicarea personală în aventura legionară) – cărora li se contrapune Cultura, utopic izolată de contextul social – e formulată în acest articol cu aceeaşi claritate ca în *Itinerariu*…, dar şi cu aceeaşi obstinație de a opune evidențelor, realității unui tineret politizat şi radicalizat, fantasma unei generații care se afirmă şi există aproape exclusiv prin cultură. Deşi conştient că „ceea ce era înainte retorică şi cultură e acum retorică şi politică" şi că „naționalismul extremist al tineretului intelectualist şi-a pierdut tot mai mult nuanța culturală pe care o avea, la obârşie, curentul", Eliade preferă să pună între paranteze aceste observații, să le expedieze în zona secundarului, a „nereprezentativului", substituind faptelor o realitate imaginară – căci „adevărata caracteristică a noii generații nu trebuie […] căutată în manifestările ei practice, pe care le-am pomenit mai sus. Altele sunt trăsăturile care conturează viața noastră sufletească"… Nucleul *Itinerariului spiritual* e de găsit în articole precum acela din care tocmai am citat, dar şi în altele din aceeaşi perioadă.

Aflat, în august 1927, la Geneva, Eliade se decide să-şi extindă considerațiile despre „misiunea" generației sale – nesistematizate până atunci –, în încercarea de a articula un program cultural (şi „spiritual"!) în măsură să coaguleze energiile intelectuale ale „tinerilor". Scrie, ca atare, un text-reper, în epocă, dar şi mai târziu, inconturnabil atunci când se discută despre „tânăra generație interbelică", citat adesea, dar nu întotdeauna (re)citit cu atenție. E, cum ştim, un foileton în douăsprezece episoade, apărut în *Cuvântul* lui Nae Ionescu, început, pe 6 septembrie, cu câteva *Linii de orientare* şi încheiat peste două luni şi jumătate, pe 16 noiembrie 1927. Amplul eseu pare structurat pe un model asemănător cu textul-manifest publicat de José Ortega y Gasset la începutul anilor '20, *El tema de nuestro tiempo*/*Tema vremii noastre* – model neasumat însă niciodată de Eliade, care pretinde că abia mai târziu ar fi început să-l frecventeze pe gânditorul spaniol.

Citit – şi în epoca lansării sale, şi astăzi – ca un manifest al generației, *Itinerariul*... eliadesc este, de fapt, mai înainte de toate, documentul unor frământări individuale şi al unor încercări de autoclarificare[8], o analiză cât se poate

[8] Florin Țurcanu observă că *Itinerariul spiritual* „stă mai degrabă sub semnul a ceea ce Eliade va numi, mult mai târziu, «cultura mea dezordonată şi de o primejdioasă varietate»", adăugând însă: „Totuşi, «generația» nu era rezultatul unei simple proiecții a valorilor şi sentimentelor lui Eliade asupra unui grup imaginar, inventat până în cele mai mici detalii. Conştiința propriei originalități nu-l împiedica să observe ceea ce îl lega de un anumit grup de aceeaşi vârstă în termeni de comportament, sensibilități culturale şi marginalitate intelectuală" (Florin Țurcanu, *Mircea Eliade. Prizonierul istoriei*. Traducere din franceză de Monica Anghel şi Dragoş Dodu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003, p. 141). Acest punct de vedere poate fi amendat – cu argumentul că, totuşi, în profilul generaționist pe care îl schițează Eliade strecoară, destul de derutant, printre trăsăturile în mod evident comune (unificatoare) ale tinerilor epocii respective şi anumite trăsături care îl definesc în mod

de egocentrată, care însă, printr-un tur de forţă argumentativ, sfârşeşte prin a-i convinge pe mulţi că extinderea la nivelul unui ipotetic grup generaţionist a unor observaţii privitoare la un „caz" individual (cel al tânărului Eliade) este o operaţiune pertinentă şi legitimă. Scris cu o indiscutabilă energie, dincolo de atât de discutabilele teze ce îl compun, serialul *Itinerariului spiritual* instituie, de la bun început, o relaţie de dominaţie între cel care avea să fie aproape imediat recunoscut drept „şef al tinerei generaţii" şi congenerii săi, cărora li se adresează – cu o forţă persuasivă ce pare să se transforme tot mai mult, de la o frază la alta, în forţă fascinatorie. Eliade vorbeşte în primul rând despre sine, despre ambiţiile şi proiectele sale, în parte giganteşti, despre propriile dileme şi propriile aprehensiuni, atribuindu-le pe toate „generaţiei" şi erijându-se în purtător de cuvânt al acesteia. De fapt, în conştiinţă a generaţiei celor care aveau la momentul respectiv între 20 şi 25 de ani. „Mă simţeam responsabil pentru întreaga «generaţie tânără». Mi-o închipuiam chemată pentru lucruri mari…", îşi aminteşte Eliade câteva decenii mai târziu[9]. „Mi se părea că ce mi se întâmplase mie, în primul rând detaşarea tot mai agresivă faţă de idealurile înaintaşilor mei, constituie – sau *va trebui* să constituie în curând – o experienţă decisivă pentru orice tânăr de vârsta mea"[10] (*s.m.*). Însă tânărul Eliade nu se identifică, aşa cum lasă a se înţelege şi cum s-a şi înţeles…, în profilul (abstract al) generaţiei în fruntea căreia vrea să se aşeze. Lucrurile stau exact pe dos: nu el se identifică în şi cu „Generaţia", ci procedează în aşa fel încât „Generaţia" să se identifice cu el; *„Tânăra generaţie" sunt eu* – ar fi putut afirma…

Stilistica *Itinerariului spiritual* e una a imperativului – rostit apăsat, parcă pentru a descuraja posibilele obiecţii, pe un ton care se impune tocmai pentru că e hotărât, tocmai pentru că sună categoric; argument de autoritate pe care deficienţa de spirit critic a unei categorii de cititori îl face uşor de acceptat. Este relativ uşor de înţeles cum, în contextul dat, simplul gest de asumare a unei poziţii de autoritate (legitimat, desigur, şi de calităţi intelectuale incontestabile) – exact ceea ce face tânărul Eliade publicându-şi *Itinerariul…*! – se impune aproape de la sine. Abia ieşit din adolescenţă, înzestrat cu o acută conştiinţă a propriei individualităţi şi, deja!, anunţând o anvergură culturală puţin obişnuită, Eliade simulează convingător absenţa oricăror complexe şi forţa unui potenţial director de conştiinţă. Nu mai contează că printre enunţările când de o fermitate tăioasă, când inflamate pe care se întemeiază „manifestul" său generaţionist se strecoară destule consideraţii cel puţin amendabile! *Itinerariul…* său are, în fond, o miză emoţională – pe alocuri mai importantă, poate, decât aceea intelectuală. Tânărul Eliade „experimentează" aici

special pe el (nu se poate spune, de exemplu, că ambiţia şi vocaţia sintezei le-ar fi caracteristică prea multora dintre congenerii săi).

[9] Mircea Eliade, „Itinerariu spiritual: «Tânăra generaţie»", în *Cuvântul în exil*, nr. 40–41, septembrie–octombrie 1965, reprodus în volumul *Profetism românesc*, I, Editura „Roza Vânturilor", Bucureşti, 1990, şi inclus, de altfel, în primul volum de *Amintiri*, publicat de Eliade la Madrid, în 1966 (vezi şi Mircea Eliade, *Memorii (1907–1960)*, *ed. cit.*).

[10] *Ibidem*.

rolul de intelectual charismatic, discursul său semănând întrucâtva cu acela al omului politic în căutare de adepți.

Cuvântul de ordine de-a lungul (şi, în general, în epoca) *Itinerariului spiritual* este „criză": una individuală, cu simptome însă atât de asemănătoare de la un individ la altul, ca o boală contagioasă…, o criză a mult invocatei „generații", ca şi una globală, a lumii occidentale şi a valorilor acesteia. În acest punct, desigur, tânărul Eliade nu e câtuşi de puțin original, tema fiind, la noi, ca şi prin alte părți, îndelung dezbătută. O temă ce revine, de altfel, periodic şi, de foarte multe ori, mai ales în epocile de radicalizare a spiritului public, se află în conexiune cu o temă a tinereții (şi a tineretului „revoluționar", reinstaurator de valori) ca unică soluție de salvare a unei societăți considerate compromisă, coruptă, falimentară pe toate planurile. Invocarea „soluției" respective, cvasi-utopice şi formulate în termeni vagi ce se adresează mai degrabă emoționalității decât rațiunii, reactualizează de fiecare dată o mitologie a „purității" şi a „purificării". Or, ştim prea bine ce implicații şi ce consecințe a avut varianta interbelică a unei asemenea mitologii care traversează un spațiu cultural deloc autonom în raport cu politicul, pentru a culmina cu derivele extremei drepte. Chiar tânărul Eliade atrage atenția, cu câțiva ani înainte de a se radicaliza politic el însuşi, asupra potențialului antidemocratic al unor mişcări generaționiste. Într-un articol de la sfârşitul anului 1932, apărut în *Vremea*, în cadrul unui amplu grupaj dedicat problematicii „tinerei generații"[11], el semnalează anumite „tendințe politice […] care se accentuează viguros spre dreapta şi spre stânga, evitând tot mai net cadrele partidelor propriu-zis politice", dar adaugă imediat că aceste tendințe ar fi, totuşi, „mai puțin reprezentative şi mai puțin specific româneşti, ele avându-şi corelatele în mişcarea tinerilor din Germania, Italia, Rusia". Chestiunea e expediată însă cu destulă uşurință, prin recursul la mult invocata opoziție dintre politică şi cultură şi printr-o reafirmare a superiorității „problematicii spirituale" asupra acțiunii politice. În observația potrivit căreia

> „Oricăror cauze s-ar datori ea şi oricâte merite i-am recunoaşte, *mişcarea politică* a tinerilor nu rezolvă *o problematică spirituală* reală, nici nu creează una culturală. Dimpotrivă, prin caracterul ei polemic şi profetic, prin mijloacele sale de acțiune accentuat temporale, prin dialectica ei riguros istorică, prin importanța dată socialului, organismului colectiv ca element politic – lupta politică împiedică adesea o viață spirituală autonomă şi o cultură autentică" [s.m.] (*Tendințele tinerei generații*)

sunt puşi alături (şi antinomizați) doi termeni din planuri distincte conceptual: primul – „*mişcarea* politică" – ține de sfera *acțiunii* (şi a concretului), iar al doilea – „*problematică* spirituală" –, de un plan al *reflecției* (al abstractului). Sunt sau nu incompatibile aceste planuri?! Pe de o parte, marcarea unei opoziții tranşante între politică şi cultură înseamnă un răspuns afirmativ la această întrebare. Pe de altă

[11] Mircea Eliade, „Tendințele tinerei generații", în *Vremea*, anul V, nr. 268, Crăciun 1932, p. 4. Articolul este citat în diferite studii, dar nu a fost inclus în nici unul dintre volumele care antologhează publicistica autorului.

parte, presupusa incompatibilitate a celor doi termeni devine discutabilă chiar prin modul în care eseistul pune problema superiorităţii unui termen în raport cu celălalt (dacă termenii sunt incompatibili, atunci cum îi poţi compara şi ierarhiza?!…). (O altă sursă de confuzie este, apoi, ca şi în textul *Itinerariului…*, folosirea în variaţie liberă a noţiunii de „spiritual" şi a celei de „cultural".) Totodată, ipoteza unei acţiuni politice care ar fi sau nu motivată/legitimată de un ideal sau proiect cultural/„spiritual" (reiau acest pasaj: „*mişcarea politică* a tinerilor nu rezolvă *o problematică spirituală* reală") lasă calea deschisă şi pentru o altă presupoziţie: aceea a proiectului cultural/„spiritual" care ajunge să fie legitimat prin acţiune politică… Căuta oare „tânăra generaţie" interbelică o astfel de legitimare?…

Itinerariu spiritual încearcă să contureze, din perspective variate – din unghi istoric, epistemologic şi, în cele din urmă, religios –, atmosfera în care s-a ivit şi evoluează „generaţia cea mai binecuvântată, cea mai făgăduitoare" din întreaga istorie românească (lăsăm la o parte deocamdată exagerările, vorbele mari, inflamările retorice, care abundă pe tot parcursul *Itinerariului…*), precum şi obstacolele pe care aceasta le-ar avea de surmontat – căci eseistul nu-şi propune doar să schiţeze un profil al generaţiei sale şi nişte „linii de orientare", ci şi să construiască, în lungul său foileton, „un îndreptar" şi nişte soluţii. Spuneam că aici cuvântul de ordine este „criză"; şi în raport cu acesta se articulează chiar definiţia noţiunii de „generaţie". Conştient de dificultatea de a defini un concept atât de fluid şi de controversabil şi de a cuprinde o realitate în mişcare, Eliade iese din dificultate prin metoda retezării nodului gordian, atent nu atât la rigoarea şi la pertinenţa argumentaţiei, cât la plauzibilitatea şi la coerenţa acesteia. Generaţiile se coagulează şi se singularizează în istorie, explică de la început autorul *Itinerariului…*, prin atitudinea lor în faţa unei crize de proporţii, prin rezolvarea pe care o găsesc într-o atare situaţie. Fiecare generaţie îşi are o criză a sa, definitorie, structurantă, iar succesiunea generaţiilor se suprapune, înţelegem, unei succesiuni a „crizelor" – acestea variind ca intensitate şi importanţă şi (implicit) determinând anvergura mai mare sau mai mică a unei generaţii. „O generaţie […] nu se singularizează decât cuprinsă fiind de o criză de proporţii catastrofale", scrie apodictic Eliade, oferind şi un exemplu: războiul – eveniment fondator pentru generaţia sa. Dimpotrivă, „generaţiile care suferă crize minore – o filosofie, o religie, o doctrină politică, o experienţă artistică – îşi păstrează extrema mobilitate" – ceea ce înseamnă, în logica demonstraţiei, că rămân în indistincţie şi în minorat.

Din capul locului, din primele paragrafe ale *Itinerariului…* său, Eliade postulează o superioritate a generaţiei sale în raport cu aceea a părinţilor sau, cu un alt cuvânt (încărcat, în context, cu nuanţe depreciative), a „bătrânilor". E vorba de o superioritate „spirituală", în virtutea căreia „tinerii" întorc spatele unui raţionalism considerat revolut, răsfrânt în toate manifestările vieţii publice, dominant în Universitate, ca şi în politică. Aceeaşi proclamată superioritate spirituală ar trebui să determine, conform programului schiţat de tânărul Eliade, şi detaşarea de politic (de idealurile „bătrânilor" *y compris*). Între diferitele „crize" care, luate împreună, configurează ceea ce s-ar putea numi Criza majoră, revelatoare

şi catalizatoare, a tinerei generații, Eliade evită – în acest text din 1927 – să se refere şi la cele de natură socială sau politică, deşi e limpede că, în imediat, acestea nu sunt câtuşi de puțin „minore". Autorul *Itinerariului…* refuză să le includă în formula acelei Crize transformatoare, de natură să singularizeze o generație. Criza generației sale este – trebuie să fie – una *spirituală*, departe de maculările politicului şi de preocupările socialului; căci se cuvine să nu pierdem din vedere detaliul că, pentru Eliade, generația se restrânge la un cerc de elită – tot restul fiind dispensabil. Iar aspirațiile, necesitățile, crizele „elitei" nu pot fi, în această viziune, decât de ordin superior, „spiritual". „Voim să biruiască valorile ce nu sunt izvorâte nici din economia politică, nici din tehnică, nici din parlamentarism", notează cel care se vrea un purtător de cuvânt al congenerilor implicați în lupta cu „sarcasmul suficient al bătrânilor inteligenți" sau cu „seaca indiferență a universitarilor" (a „celor care se pretind a fi astăzi îndrumătorii noştri spirituali").

Borna ce îi desparte, din perspectiva autorului *Itinerariului spiritual*, pe cei tineri de „bătrâni" – etichetă aplicată inclusiv celor care au abia cu zece ani mai mult… – e reprezentată de Primul Război Mondial şi de experiența cu totul particulară („singularizantă") pe care marea conflagrație ar fi prilejuit-o unor copii de 10-15 ani: „Suntem cei care am trecut, odată cu copilăria, experiențe diverse şi tragice, care *am cunoscut viața, răsfrântă pe fețele părinților noştri*" [s.m.], se sumețeşte tânărul eseist, recunoscând totuşi, involuntar, că invocata „experiență a războiului" nu este (nici nu avea cum să fie!), pentru el şi congenerii săi, decât una de ordin secund. „Viața" nu e, în mod cert, trăită nemijlocit la această vârstă, ci e, pur şi simplu, aceea „răsfrântă pe fețele părinților". Şi atunci, de unde pretenția de a fi trăit mai intens decât părinții experiența războiului şi de a fi înțeles mai în profunzime evenimentele? În romanul din 1934, *Întoarcerea din rai*, junele David Dragu îl disprețuieşte, de la înălțimea ambițiilor sale intelectuale, pe „bătrânul" său tată, ofițer care luptase în Primul Război Mondial şi îi văzuse îndeaproape ororile, întorcându-se acasă cu sechele şi cu obiceiul (antipatic tinerilor) de a rememora şi repovesti episoade pe care le socotea eroice. Tatăl („bătrânul") a asumat, cu consecințele de rigoare, un ideal politic/național şi, în orice caz, despre război vorbeşte în cunoştință de cauză, cu riscul de a-şi plictisi şi irita fiul – tânăr intelectual căruia i se pare că ştie totul despre orice, inclusiv despre evenimente pe care nu le-a trăit… Întrebarea de ce ar fi provocat războiul o criză mai puțin însemnată pentru cei care au participat direct la el decât pentru copiii lor se naşte aproape spontan. Dacă în anumite privințe Eliade avea să se revizuiască sau să-şi nuanțeze, la maturitate, opțiunile de tinerețe, în legătură cu acest mod bizar de a trasa granița dintre generația sa şi cele anterioare nu-şi va schimba optica nici mai târziu. În epoca scrierii memoriilor, e în continuare convins că „eram deosebiți de înaintaşii noştri nu numai pentru că eram mai tineri, ci pentru că între ei şi noi intervenise războiul". Cu următoarea adăugire: „Tot aşa, îmi spuneam, se va întâmpla cu noi, dacă în 10-15 ani va avea loc un nou război mondial. Vom fi socotiți de cei tineri nu numai mai vârstnici, ci diferiți de ei"[12].

[12] Mircea Eliade, *Memorii (1907–1960)*, *ed. cit.*, p. 147.

Fără să prindă de veste, Eliade intră în capcana unei logici de tip hegelian în explicarea „mersului" istoriei (logică de care, altfel, pentru a fi consecvent cu presupoziţiile „antiraţionalismului" său declarat, ar fi trebuit să se ţină la distanţă): demonstraţia pe care se întemeiază *Itinerariu spiritual* integrează, în subteran şi *malgré soi*, scenariul explicativ al unei evoluţii istorice liniare, ascensionale, orientate spre un scop bine definit şi guvernate de o raţiune supraindividuală. Unei asemenea viziuni teleologice i se subordonează şi credinţa că, în istorie, popoarele înaintează în orizontul unui ideal, pentru a cărui concretizare epoci şi generaţii s-ar succeda coerent, logic şi legic. În istoria românilor, de exemplu, toate energiile ar converge în direcţia realizării unităţii naţionale; obiectivul naţional major fiind atins în 1918, din acest moment, crede tânărul Eliade, politicului i se poate pune surdină, idealurile politice lăsând locul idealurilor culturale/„spirituale":

> „Aşa cum vedeam eu lucrurile, deosebirile între «generaţia tânără» şi cele care o precedaseră se datorau în primul rând faptului că înaintaşii noştri îşi realizaseră misiunea lor istorică: întregirea neamului. (…) Dar, spre deosebire de înaintaşii noştri, care se născuseră şi trăiseră cu idealul reîntregirii neamului, noi nu mai aveam un ideal de-a gata făcut la îndemână. Eram liberi, disponibili pentru tot felul de «experienţe». (…) Eram prima generaţie românească necondiţionată în prealabil de un obiectiv istoric de realizat"[13].

Unitatea naţională era însă, în 1927, un proces realmente finalizat? Istoricii care s-au ocupat de această perioadă ar putea spune mai multe despre dificultăţile – politice şi economice, între altele – ale integrării noilor teritorii între graniţele României Mari, despre tensiunile şi controversele acestor ani de „acomodare", de armonizare deocamdată dificilă a diversităţii (nu doar a celei etnice, ci şi a decalajelor economice dintre provincii). În plus, cât de sigur părea a fi tânărul Eliade că noua realitate statală era un dat ireversibil!…

De fapt, în ciuda a ceea ce declară explicit autorul *Itinerariului spiritual*, idealul tinerei generaţii este tot unul politic. Căci ceea ce propune acest text-manifest care vorbeşte despre „misiunea" în istorie a unei generaţii este, pe scurt şi simplificând lucrurile, un plan de acţiune pentru construirea unei „Românii culturale" – a cărei hartă simbolică se suprapune, filigranat, hărţii geopolitice. Până la urmă, noul ideal proclamat de tânărul Eliade nu e decât un ideal de continuitate şi, evident, nu mai puţin politic. Unitatea nu e „un obiectiv istoric realizat" câtă vreme politicul nu-şi ia ca aliat cultura, ca pe un factor coagulant (şi nu e vorba aici despre cultură de propagandă, ci despre cultură pur şi simplu). Examinată mai îndeaproape, invocata „ruptură" faţă de generaţiile anterioare e mai degrabă un efect retoric. Eliade (ca şi alţi congeneri ai săi) se va angaja într-o pledoarie culturală pro-naţională, cu argumente mult nuanţate însă în raport cu cele ale antecesorilor „naţionalişti". „Naţionalismul" lui Eliade – care necesită o discuţie specială – se articulează concomitent cu o afirmare a deschiderii către marea diversitate a culturii universale şi

[13] *Ibidem*, p. 144 şi urm.

cu sublinierea unei urgențe a *deprovincializării* culturii europene („provincialism” şi „deprovincializare” fiind termen pe care îi foloseşte insistent). Valorizarea pozitivă a naționalului e, de altfel, o constantă în epocă – şi nu doar la noi, şi nu doar în Europa –, după un secol (al XIX-lea) care (denumit, de altfel, „secolul națiunilor”) a culminat cu Primul Război Mondial, cu prăbuşirea câtorva mari imperii şi cu reorganizări statale radicale. În această asumată orientare pronațională generația lui Eliade se plasează pe o linie de continuitate cu „bătrânii” antecesori de care pretinde, cu surle şi trâmbițe, a se distanța.

În treacăt fie zis, relectura *Itinerariului spiritual* impune azi o serie de paranteze cu rol de contextualizare… Nu ar fi lipsit de interes să ne oprim puțin, de exemplu, asupra unor sugestii care pot fi degajate dintr-un dialog epistolar purtat de tânărul Eliade cu unul dintre savanții italieni cărora „adolescentul miop” le scrie pentru a le solicita cărți (lucrări de erudiție, în general, din sfera filosofiei sau a istoriei religiilor) pe care nu le poate găsi în România. După mai multe scrisori în care Eliade insistă asupra promisiunii de a populariza în țară, pe cât îi stă în putință, cultura italiană, clasicistul Vittorio Macchioro ține să clarifice (într-o scrisoare din aprilie 1927) o chestiune pe care o consideră esențială: reticent în privința „conceptului național de cultură”, Macchioro e de părere că „valorile spirituale trebuie să fie internaționale, altfel spus universale”:

> „Nu ştiam că dumneavoastră vă ocupați cu difuzarea culturii italiene în România. Şi aici există o puternică mişcare de simpatie către România. Desigur, fondul comun de cultură face necesare şi uşoare schimburile culturale şi e bine ca acestea să existe, dar eu personal consider că valorile spirituale trebuie să fie internaționale, altfel spus universale şi că de aceea conceptul *național* de cultură este greşit, şi că în consecință este eronat să cultivi sau să răspândeşti cultura *unei anume țări* ca aparținând numai acelei țări.
> În acest caz s-ar reduce valorile spirituale la valori politice, adică de la universale la accidentale. Eu am o mare simpatie pentru România, nu pentru că ea este etnic înrudită cu Italia, ci deoarece consider că este o țară tânără, unde se munceşte cu vigurozitate şi cu seriozitate: adică o țară utilă umanității. Aceste motive de simpatie ar fi identice, dacă România, în loc să fie latină, ar fi, de ex[emplu], germanică sau anglosaxonă”[14].

Printre textele edite din corespondența trimisă de Eliade lui Macchioro[15] nu am găsit nici o replică a tânărului student bucureştean la aserțiunile profesorului italian în marginea raportului dintre cultural, național şi politic. O explicație ar putea fi aceea că scrisoarea profesorului a ajuns în România aproape în acelaşi timp în care Eliade ajungea în Italia unde – la Napoli – îl şi vizitează, de altfel, pe Macchioro – vizită al cărei rezumat îl face într-o însemnare (uşor ironică, uşor

[14] Vittorio Macchioro, într-o scrisoare din 4 aprilie 1927 adresată lui Eliade, citată din *Mircea Eliade şi corespondenții săi*, vol. 3 (K–P). Ediție îngrijită, note şi indici de Mircea Handoca, Academia Română, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu”, 2003, p. 97.

[15] Vezi Mircea Eliade, *Europa, Asia, America… Corespondență*, Volumul al II-lea: I-P, ediție îngrijită şi cuvânt înainte de Mircea Handoca, Bucureşti, Editura Humanitas, 2004, pp. 109-183.

maliţioasă) din *Cuvântul*[16]. Din toată discuţia cu Macchioro decupează o serie de consideraţii ale profesorului despre actualitatea politică italiană şi despre compromisul încheiat de anumiţi intelectuali (Giovanni Gentile, între alţii) cu regimul fascist (consideraţii reproduse nu fidel, între ghilimele, ci prin reformulare). Când Macchioro deplânge faptul că mulţi dintre confraţii săi ignoră voit şi interesat existenţa cenzurii în Italia lui Mussolini, Eliade găseşte, detaşat, o explicaţie în „fascinaţia" exercitată de „geniul Ducelui, de fecunditatea experienţei fasciste, de conştiinţa necesităţii restrângerii libertăţii individuale": „Poate intelectualii şi poeţii Italiei şi-au recunoscut însăşi esenţa conştiinţei lor romane în activitatea lui Mussolini". Macchioro confirmă, dar, spre deosebire de tânărul său interlocutor, nu cu entuziasm, ci „cu tristeţe": „Am înţeles fascismul şi Italia studiind religia romană. […] Romanii întemeiau totul pe autoritate; chiar şi religia". Eliade îl contrazice prompt: „Poate toate dificultăţile acestea se nasc din faptul că dumneata nu vrei să înţelegi catolicismul, o biserică clădită pe siguranţa dogmei, disciplină riguroasă". Reacţia sa la mărturisirile profesorului napolitan e ambiguă, oarecum contrariată; şi echivocul acestei atitudini devine încă şi mai frapant la finalul articolului-interviu: „Am înţeles mai târziu că nu mă pot împăca tocmai cu Macchioro, deşi acceptam multe din observaţiile sale. […] Acesta poate fi un prilej pentru a reveni asupra unor ades discutate chestiuni, mai mult sau mai puţin actuale"[17].

Mai trebuie spus, apropo de întâlnirea cu Macchioro consemnată în *Cuvântul*, că profesorul îl rugase să păstreze discreţie în privinţa discuţiei lor pe teme politice: „Dacă dumneata vei încredinţa unui fascist cele ce vorbim noi acum, pot fi sigur că voi fi concediat de la Universitate şi de la Muzeu[18]" – catastrofă de care, de altfel, a avut dreptate să se teamă şi pe care a evitat-o cu greu după ce tânărul său vizitator şi-a publicat articolul în România. De ce va fi făcut Eliade acest gest, în ciuda faptului că fusese explicit avertizat în privinţa posibilelor consecinţe? Scuza „naivităţii", formulată peste ani în *Memorii*, nu e suficient de convingătoare: „Cum nu erau decât obiecţii ideologice şi critici obiective, îmi închipuiam că nu vor supăra pe nimeni. Pe vremea aceea, nu ştiam ce înseamnă o dictatură. Naivitatea mea era să-l coste pe Macchioro postul de director al Muzeului. A fost imediat anchetat"[19]. Că nu era vorba de „naivitate", ci de nevoia de a-şi exprima (fie şi pe un ton temperat) dezacordul faţă de afirmaţiile antifasciste ale lui Macchioro, se vede foarte bine chiar din articolul pe care mai târziu pretinde a-l regreta; tot aici strecoară, de altfel, şi o maliţiozitate gratuită la adresa fiicei profesorului, pe care, pentru că e „cu o prea riguroasă şi prea tristă simplitate învestmântată", o compară cu o „slujnică": „Socotii că toaleta signorinei Macchioro ar fi fost insuficientă, la Bucureşti, chiar unei slujnice"[20]…

---

[16] Mircea Eliade, „Note de drum. Napoli", în *Cuvântul*, anul III, nr. 788, 8 iunie 1927.
[17] *Ibidem*.
[18] Macchioro era şi directorul Muzeului de Antichităţi din Napoli.
[19] Mircea Eliade, *Memorii (1907–1960)*, *ed. cit.*, p. 138.
[20] Idem, „Note de drum. Napoli", *loc. cit.*

Revenind la reticența lui Macchioro față de „conceptul național de cultură” şi la detaliul că, pe parcursul dialogului lor epistolar, Eliade nu i-a replicat direct profesorului pe această temă, ar fi de observat că, totuşi, considerațiile cu pricina par să fi avut un oarecare impact asupra tânărului publicist de la *Cuvântul*, care, chiar în paginile *Itinerariului spiritual*, deşi disjunge la rândul său, la nivel declarativ, cel puțin, între „valorile spirituale” şi „valorile politice”, dă un alt sens acestei opoziții, plasând „naționalul” în proximitatea culturalului şi a spiritualului (noțiuni pe care, am mai spus-o, eseistul le foloseşte – în mod impropriu – în variație liberă), în vreme ce Macchioro subordona acelaşi termen politicului. Indirect, *Itinerariu spiritual* ar putea fi citit, parțial, şi ca un răspuns la problema formulată de profesorul italian (reiau un mic pasaj: „personal consider că valorile spirituale trebuie să fie internaționale, altfel spus universale şi că de aceea conceptul *național* de cultură este greşit”). Într-unul dintre articolele publicate, în toamna lui 1927, în seria *Itinerariului spiritual*, Eliade notează apodictic:

> „O cultură este un univers spiritual viu, izvorând din experiențe, din viața lăuntrică; iar viața lăuntrică făcând întotdeauna o sinteză printre ai cărei reactivi nu trebuie să uităm conținutul etnic – cultura va fi întotdeauna colorată etnic şi nuanțată individual.
> Că există culturi rezemate pe o bază etnică – faptul e dovedit istoriceşte”[21].

Cu această teză, autorul *Itinerariului*... contrazice încă o dată presupoziția autonomismului cultural de la care pornise.

Autocontradicțiile sunt însă frecvente în acest text-manifest – entuziast, efervescent, amestecând reflecții autentice şi inflamări juvenile, ipoteze ingenioase şi paradoxuri facile. Eseistul respinge, cum am văzut, politicul, dar textul său e politic până în cele mai fine articulații ale sale; se pretinde anti-hegelian în concepția asupra istoriei, dar demonstrația sa se dezvăluie tributară hegelianismului; vede rupturi acolo unde există, de fapt, o continuitate firească; proclamă supremația valorilor „virile”, dar discursul său trădează adesea o componentă „feminină” ş.a. Şi, în plus, îi place să exagereze, să braveze, să absolutizeze – fără a se îngrijora pentru faptul că ar putea intra astfel în contradicție cu pledoaria sa implicită pentru complexitate şi gândirea nuanțată.

Exagerată – deşi, în sine, spectaculoasă – este în primul rând apologia pe care o face unei generații încă neafirmate – unei generații de intelectuali *in statu nascendi*, care sunt prea tineri (nu au decât 20 de ani, în fond…) pentru a fi avut când să realizeze ceva concret, dar (susține Eliade) şi-au pus întrebări neformulate de generațiile anterioare şi – deja! – au trăit „o viață mai completă”: „În noi izbândeşte Spiritul”. Iar „Spiritul – aşa cum îl înțelegem noi – nu e cel hegelian. Şi nu e nici «idealul» junilor sentimentali”. E vorba, îşi încredințează Eliade cititorii, de un cuvânt (scris cu majusculă şi subliniat…) pe care tinerii generației sale nu şi l-au însuşit din cărți sau din „polemicile apusene” („Vom arăta mai târziu că îl înțelegem şi îl trăim”)[22].

---

[21] Idem, „*Itinerariu spiritual*. Cultura (VI)”, în *Cuvântul*, anul III, nr. 885, 4 octombrie 1927.

[22] Mircea Eliade, „*Itinerariu spiritual*. Linii de orientare. I”, în *Cuvântul*, anul III, nr. 857, 6 septembrie 1927.

Argumentaţia *Itinerariului spiritual* e construită în trepte; după ce, în articolul care inaugurează serialul, schiţează câteva necesare „linii de orientare", precizându-şi intenţiile, definind aproximativ conceptul de „generaţie" şi încercând să delimiteze o zonă de apartenenţă pentru propria generaţie, Eliade examinează, rând pe rând, de undeva de sus, contextul cultural mai larg al epocii – dominat de raţionalism scientist şi de diletantism „monden" –, raportul dintre ştiinţă şi cultură, apoi pe acela dintre cultură şi religie ori dintre artă şi literatură, pentru ca, la un moment dat, logica demonstraţiei sale să se deplaseze dinspre cultură spre teozofie, misticism şi teologie, totul culminând cu o apologie a creştinismului, şi în particular a ortodoxiei, ca prag ultim în cultivarea spiritului. De la politică la cultură şi de la cultură la religie, parcursul *Itinerariului spiritual* înregistrează salturi argumentative spectaculoase şi totodată riscante. Între aceste domenii (ierarhizate aici cu destulă stricteţe) liantul este reprezentat de fetişizarea „experienţelor" – noţiune centrală în discursul celor care aveau să fie numiţi, nu fără ironie, „trăirişti". A trăi şi a gândi totul pe cont propriu este una dintre marotele acestora.

Căutarea inditului, lupta cu inerţiile sociale (dar şi cu propriile inerţii), refuzul monotoniei, oroarea „de a ne închega în definitivat, de a intra în cadre de o dureroasă mediocritate", disponibilitatea pentru aventură – de orice fel ar fi aceasta: politică, intelectuală, sentimentală, sexuală sau mistică – devin, cel puţin la nivel declarativ, principii de existenţă şi strategii de rezistenţă în faţa „sistemului" uniformizant şi mortificant: „Generaţia ce se ridică va fi cea mai bogată în experienţe. […] Nu ne vom sfârşi atât de curând de încheiat socotelile. Nu ne vom mărturisi maturi serioşi, definitiv conservaţi sub crusta «sistemului», a «ideii politice», a credinţei personale"[23]. Iar în acest scop – autoformativ şi politic deopotrivă – *totul este permis*, pentru că, oricare ar fi natura lor, „experienţele îmbogăţesc conştiinţa" şi modelează personalitatea (o fac mai „elastică"). „De ce să ne ferim de experienţe, chiar de cele rău famate" – întreabă, mai mult retoric, eseistul, care, puţin mai încolo, lăsându-se în voia unui discurs inflamat, la limita mimării extazului („să căutăm, să sorbim, să ne desfătăm, să suferim tot"…), exemplifică într-o manieră năucitoare ideea de experienţă neobişnuită: „Chiar o experienţă absurdă, cum ar părea alchimia. Sau una riscantă: magia. Sau una compromiţătoare: umanitarismul. Sau futurismul, cubismul, sionismul, antisemitismul. Sau algebra, *Christian science*, criptografia etc."[24]. Menţionarea antisemitismului – alături de cubism sau algebră! – ca „experienţă" acceptabilă ar putea, pe bună dreptate, să contrarieze. Poate să fie o exprimare nefericită, un derapaj retoric, în cel mai bun caz; poate să fie mai mult… Oricum, Eliade însuşi simte nevoia, câteva paragrafe mai încolo, să-şi tempereze întru câtva elanul şi să introducă anumite nuanţe, precizând că „o apologie a experienţelor" nu ar trebui să se dispenseze de o „disciplinare" a acestora (prin exerciţiu spiritual).

[23] Idem, „*Itinerariu spiritual*. Experienţele. V", în *Cuvântul*, anul III, nr. 874, 23 septembrie 1927.
[24] *Ibidem*.

Cea mai importantă dintre „experiențele" posibile este însă, în viziunea lui Eliade (la vârsta *Itinerariului spiritual*, ca şi mai târziu), aceea a *sintezei* – termen plurivoc în jurul căruia se articulează, de fapt, componenta cea mai rezistentă a acestui manifest-provocare. Recurența sa este mai mult decât semnificativă. E vorba de o recurență care, de această dată, nu mai are o funcție retorică, ci un rol vital în elaborarea unei teorii culturale. „Sinteză" înseamnă, în acest context, mult mai mult decât o operațiune a gândirii sau o metodă de cercetare indispensabilă cunoaşterii: înseamnă, pentru Eliade, un mod de a-ți structura propria personalitate – trăind, înțelegând şi asimilând un lanț nesfârşit de experiențe, de la cele care se adresează senzorialității şi afectivității până la acelea care solicită facultățile superioare ale spiritului –, dar şi, la un alt nivel, un mod de a crea în interiorul unei culturi. „A sintetiza" echivalează aici cu „a integra" (un alt cuvânt-cheie la Eliade) experiențe şi concepte aparent incompatibile, ieşind astfel din capcana unei logici binare extrem de restrictive: exclusivismul unei propoziții de tipul „*ori* X…, *ori* Y…" e abandonat în favoarea complexității implicate de formula „*şi* X…, *şi* Y…" (logica terțului inclus). Definită astfel, *sinteza* nu mai opune, spre exemplu, experienței raționale experiența de natură mistică, ci le aşază alături, în complementaritate. Preocuparea pentru ştiință şi experiența religioasă nu mai sunt văzute, în spiritul unui raționalism îngust, ca incompatibile; şi însăşi noțiunea de cultură este, din această perspectivă, o noțiune integratoare.

Dată fiind „pluralitatea funcțională a conştiinței", „cel mai pătrunzător logician poate fi în acelaşi timp un mistic, după cum poate fi un artist de avangardă"[25]. Că nu există un conflict între inteligență şi afect e însă un lucru pe care îl pot înțelege, crede Eliade, numai „cei care au progresat îndeajuns ca să accepte metafizica"[26]. De altfel, „neputința de a percepe mai multe universuri e identică cu neputința de a percepe universul matematic sau simfonic" – şi Eliade, care e convins că aparține celei dintâi generații „torturate de imperativul sintezei", adaugă: „E o lipsă organică, de care generația noastră a fost mântuită"[27]. Sinteza, care nu se identifică sub nicio formă cu enciclopedismul arid, devitaliza(n)t, presupune „curaj, forțe lăuntrice, posibilități şi experiențe multiple" şi nu exclude – „ipocrit sau imbecil" – „viața mistică"[28]. Această utopie a îmbrățişării totalității – dezmințită, până la urmă, chiar de opțiunile culturale (şi nu doar) ale lui Eliade şi ale congenerilor săi – mai poartă şi numele de „completitudinism", un termen rebarbativ azi şi desemnând o himeră.

---

[25] Mircea Eliade, „*Itinerariu spiritual*. Linii de orientare. I", *art. cit.* Într-un alt episod al serialului său, al V-lea, „Experiențele" (vezi *art. cit.*), Eliade revine asupra acestei idei, brodând în marginea unor exemple similare: „Ne vom opri cu toții la un echilibru cerut de structura noastră spirituală. Vom rămâne matematicieni, critici, medici, literați sau oratori. Dar cercurile conştiințelor noastre se întretaie totuşi. Elipsele alcătuiesc teritoriul comun pe care îl cultivă fiecare şi din ale cărui roade se înfruptă toți: *cultura*. (…) Să nu socotim timp pierdut pentru un medic cunoaşterea şi savurarea poeziei orientale, sau a ezoterismului, sau a artei noi".

[26] Idem, „*Itinerariu spiritual*. Critica diletantismului. II", în *Cuvântul*, nr. 860, 9 septembrie 1927.

[27] *Ibidem*.

[28] Idem, „*Itinerariu spiritual*. Către un nou diletantism. III", în *Cuvântul*, nr. 862, 11 septembrie 1927.

„Completitudinismul" invocat nu se disociază, din păcate, de anumite exclusivisme şi absolutizări. Între acestea, o ierarhizare discutabilă a domeniilor culturii şi a disciplinelor cunoaşterii, căci în schema „sintezei" ideale desenată aici de Eliade diferitele componente sunt „superioare" sau „inferioare", în funcţie de relevanţa lor din perspectiva „Spiritului" – sau, altfel spus, din perspectiva unei noţiuni de cultură purtând, pe de o parte, marca metafizicii romantice, iar pe de alta, amprenta epistemei renascentiste (incluzând şi conceptul de „coincidentia oppositorum" – în fond, un echivalent parţial al „sintezei" pentru care pledează autorul *Itinerariului…*), din cea de-a doua derivând şi subvalorizarea Ştiinţei în raport cu Filosofia şi cu Teologia. În polemica purtată cu pozitivismul şi cu scientismul secolului al XIX-lea (ce se prelungesc, de fapt, triumfal în secolul următor…), Eliade recurge astfel la reciclarea unor poziţii filosofice mai vechi, *Itinerariul…* său fiind, în mod contradictoriu – dar contradicţia este chiar figura spiritului eliadesc –, un manifest pentru viitor scris cu privirea întoarsă spre trecut. Într-o epocă a supremaţiei ştiinţei, „antimodernul" Eliade decretează „insuficienţa ştiinţei pentru o conştiinţă de elită"[29] şi proclamă, cu totul nerealist, iminenţa unui viitor al Spiritului: „Generaţia noastră, obsedată de echilibru şi sinteză, nu poate fi mulţumită de munca ştiinţifică" – deşi, ţine să adauge, nu o „dispreţuieşte" şi nu o „neagă": „Noi năzuim să completăm viziunea ştiinţifică cu rezultatele altor funcţiuni"[30]. În acest orizont de aspiraţii „completitudiniste", omul de ştiinţă face figură de mediocru, lipsit de „viziune" şi, de aceea, exterior Culturii (neapărat cu majusculă!): „Savantul e un funcţionar, dublat câteodată de un pătimaş exaltat şi nevindecabil"; el „nu valorifică realitatea şi spiritul decât raportându-le la cercetările lui. De aici, indecenţa cu care exagerează importanţa ştiinţei respective. Există un raport direct între importanţa pe care o dă cărţii scrise (asupra unui subiect de specialitate) şi depărtarea de cultură"[31].

Exclusivist – şi, involuntar, în dezacord cu propriile pretenţii de „completitudine" – este tânărul Eliade şi atunci când, subliniind primatul acelei imponderabile pe care o numeşte Spirit şi care, de fapt, acoperă realităţi mult mai profane, accentuează totodată (în linii strident îngroşate) primatul masculinităţii (dacă nu chiar monopolul integral al acesteia!) în lumea „ideală" a Culturii. În *Itinerariu spiritual*, femininul e, fără nici un echivoc, conotat negativ, ca echivalent pentru lipsa de vitalitate, de energie, de… Spirit. Parcursul formativ propus de Eliade congenerilor săi are în vedere, „fireşte", „exemplarele preţioase ale virilităţii, cu pietroase hotare sufleteşti vrednice de înfruntat furtuni" (pentru a cita din nou din pateticul episod V al *Itinerariului…*, cel subintitulat *Experienţele*): „Nu mă gândesc la sensibilităţile feminine, străvezii, numai nuanţe de jocuri de lumină – pe care orice contact forte le zdruncină şi le năruie. De altfel, chiar pentru aceste sensibilităţi experienţele sunt necesare. Fireşte, experienţele gingaşe, fine;

[29] *Ibidem*.

[30] Mircea Eliade, „*Itinerariu spiritual*. Între catedră şi laborator. IV", în *Cuvântul*, anul III, nr. 867, 16 septembrie 1927.

[31] *Ibidem*.

emoțiile artistice, îndeosebi cele muzicale". Cum se împacă această fermă repudiere a femininului cu ideile – mereu reluate de Eliade – despre „unitate", „completitudine" sau „sinteză" a personalității? Supravalorizarea masculinului, direct proporțională cu devalorizarea celuilalt pol, își va găsi o expresie exemplară – prin emfază, lipsă de substanță și completa ignorare a ridicolului – în *Apologia virilității*, un text bizar – nici poem, nici eseu; și poem, și eseu –, pastișă după Papini (*Maschilità*), publicat un an mai târziu în revista *Gândirea* („Slavă – sex în care s-a plămădit stâncă și ochiuri de cer./ Slavă celui veșnic ațâțat, celui neodihnit, celui ce poartă în piept răsuflare lungă și fierbinte, iar în coapse însămânțate pornirile biruinței./ Slavă frunții despicate în iureș. […]/ Slavă masculului pur!"[32]).

Literatura însăși, ca „sinteză impură, insuficientă"[33], poartă amprenta *femininului* atât de desconsiderat. Definită, până la un punct, prin opoziție cu *arta* (incluzând aici și *poezia*), care ar fi o „sinteză pură", realizată într-un singur plan, acela al contemplației estetice (fără amestecul „impur" al altor „experiențe" sau judecăți), literatura își dezvăluie „insuficiența" ca domeniu al culturii (și al „spiritului") – afirmă Eliade –, prin chiar caracterul său heteronom, compozit, prin faptul că e un amestec de „emoții și atitudini spirituale" și un loc de intersecție a eticului cu esteticul. În acest punct, Eliade e din nou contradictoriu, demonstrația sa fiind confuză conceptual. „Pur" și „impur" sunt conotate pozitiv, respectiv negativ, „sinteza pură", în speță arta, fiind evident superioară celei „impure" cu care este asimilată literatura. Și totuși, din descrierea celor două tipuri de „sinteză" reiese că infinit mai complexă este a doua, tocmai pentru că reunește o pluralitate de „experiențe" și pentru că acționează ca liant între diferite funcțiuni ale conștiinței, de la cele afective la cele intelectuale, și între diferite domenii ale culturii, integrând deopotrivă nevoia contemplației gratuite și necesitățile eticului. În plus, Eliade însuși asociază noțiunea de „sinteză", centrală în sistemul său de gândire, cu ideea de pluralitate și de complexitate; după cum tot el este acela care, definind, de-a lungul *Itinerariului…*, această noțiune, insistă asupra faptului că ea implică depășirea unei logici de tip disjunctiv („sau…, sau…"), în favoarea uneia incluzive (și…, și…) – teză pe care pare să o „uite" în paginile sale despre „mediocritatea" și „insuficiența literaturii".

Rezumând: *arta* (*y compris* poezia) este, înțelegem, superioară *literaturii* întrucât ar subîntinde un domeniu al contemplației gratuite, exclusiv estetic, în timp ce a doua, chiar dacă include, în cazurile fericite, și o componentă estetică[34],

[32] Mircea Eliade, „Apologia virilității. Litanii pentru fecioară", în *Gândirea*, nr. 8–9, august–septembrie 1928.

[33] Idem, „*Itinerariu spiritual*. Insuficiența literaturii. VII", în *Cuvântul*, anul III, nr. 889, 8 octombrie 1927.

[34] „Într-un roman bun, se vor găsi pagini de sine stătătoare, care constituie o creație estetică. Romancierul transcendând lumea de senzații, sentimente, idei ce-i stăpâneau conștiința – trece într-un plan divers și creează o celulă sau un organism spiritual cu viață proprie, putințe de a emoționa *altfel* decât o senzație, un sentiment, o idee. În această sinteză care este literatura, arta își are, de cele mai multe ori, contribuția sa" (a se vedea articolul despre „Insuficiența literaturii", citat anterior).

privilegiază eticul[35]. Prima ar fi perfect autonomă în raport cu cel care creează, ar exista în sine, în timp ce a doua ar fi intim legată de „poziţiile spirituale" (etice, intelectuale şi de altă natură) exprimate de autor. O analogie cu „experienţa sexuală" sporeşte confuzia argumentaţiei:

> „O experienţă sexuală e o sinteză de senzaţii multiple. Nimeni nu va putea niciodată arăta cărui simţ se datoreşte accentul şi intensitatea voluptăţii. Aşadar, o sinteză. Dar o sinteză de elemente senzoriale, de funcţiuni organice. Se întâmplă însă ca această înşerpuită zvârcolire de senzaţii să fie iluminată de o dragoste îngerească, de un sentiment îngeresc care să nu aibă legătură cu nici una din glande. Există încă o sinteză: voluptatea se prezintă celulară: *una*. Dar în planul, în universul senzorial; printre valorile senzoriale, rânduite de legi senzoriale (durată, intensitate etc.), s-au coborât elemente din *alt* plan, din *alt* univers, cu *alte* valori şi *alte* legi. Nu ştiu dacă acest univers e superior sau inferior universului senzorial. Ştiu că e un *altul*. Aceeaşi observaţie în ceea ce priveşte raporturile dintre artă şi literatură"[36].

De o parte, deci, „experienţa sexuală", echivalată cu „sinteza pură" a artei („pur" însemnând în context mai degrabă *simplu* sau *primar* decât esenţializat – dar Eliade trece peste astfel de nuanţe); de cealaltă parte – deducem –, o experienţă mai complexă, aceea a erotismului („iluminată de o dragoste îngerească"…), echivalată însă cu „sinteza impură" a literaturii. Analogia e însă hazardată şi nu poate fi prelungită prea mult. Argumentaţia tânărului Eliade e, de altfel, frecvent fragmentată de sincope logice, de raţionamente incomplete sau sofistice. Fraza aparent dubitativă „Nu ştiu dacă acest univers e superior sau inferior universului senzorial" rămâne pur retorism, din moment ce, depăşind această analogie – artă = sexualitate, literatură = erotism –, eseistul uită că şi-a suspendat la un moment dat judecata în privinţa ierarhizării celor două domenii şi enunţă fără echivoc o sentinţă defavorabilă literaturii:

> „Literatura mulţumeşte sentimentalismul, senzualitatea, nevoia de idealism, de filosofie, de misticism, de cunoaştere a realităţilor sociale etc. Dar toate acestea mulţumesc numai o conştiinţă în care ele sunt mediocru dezvoltate. O viaţă lăuntrică puternică, bogată, complexă – năzuieşte către o diferenţiere cât mai categorică a funcţiunilor de cunoaştere. Un suflet cu adevărat contemporan, în care se oglindesc toate conflictele, toată expresivitatea conştiinţei europene în ultimii ani – va căuta emoţiile estetice pure în artă; sistematica gândirii în filosofie; realităţile sociale în experienţele sociale; «idealismul» religios într-o mistică şi o dogmatică robuste. Literatura e o critică culturală de mare folos şi păstrează câteodată fragmente de artă pură. Dar pentru noi – nu poate fi o poziţie ultimă. […] Literatura, de altfel, va rămâne întotdeauna sinteza purificatoare a unei conştiinţe tumultuoase, dar nediferenţiate".

---

[35] „Literatura va oglindi, în infinite nuanţe, acest amestec de elemente ce pătrund în conştiinţă prin experienţe. Elementele printre care vor străluci sentimentele şi judecăţile; acestea din urmă, de cele mai multe ori, etice" (*ibidem*).

[36] *Ibidem*.

Introducând această nouă disociere între „*diferențierea*” „funcțiunilor de cunoaştere” şi *sinteza* aceloraşi funcțiuni – sinteză pe care o invocă şi pentru care pledează constant pe parcursul *Itinerariului*... –, Eliade îşi obscurizează şi mai mult demonstrația, aşa încât ceea ce părea la un moment dat complexitate (şi „sinteză”) acum riscă să fie perceput ca indistinct, „nediferențiat”, mediocru. Pentru a nu mai vorbi despre amănuntul că, aşa „impură” cum este, literatura funcționează totuşi ca… „sinteză purificatoare”… Oricum, conştientizarea „insuficienței literaturii” nu-l va determina pe Eliade să renunțe la a scrie literatură – fie şi cu motivația terapeutică a exorcizării propriilor slăbiciuni şi a demonilor „feminini” ce-i bântuie personalitatea „virilă”. („Şi vom scrie literatură de câte ori vom simți impulsul unui conglomerat de senzații, sentimente, atitudini ce nu-şi găsesc liniştea şi rațiunea de a fi decât contopite într-o singură sinteză” – şi iarăşi ne putem întreba, dat fiind echivocul acestei formulări, dacă „sinteza” este sau trebuie să fie obiectivul unor „conştiințe de elită”, cum rezultă, de altfel, dintr-o serie întreagă de enunțări ale autorului *Itinerariului*..., ori, dimpotrivă, ea nu reprezintă decât răul necesar pentru conştiințele ale căror funcțiuni sunt indistincte şi „mediocru dezvoltate”…).

Dincolo de toate inconsecvențele sale argumentative, e cert că autorul *Itinerariului spiritual* are în minte liniile generale ale unui scenariu, în ciuda abaterilor de pe traseu, şi un punct fix unde şi-a propus să aterizeze. Şi în acest punct fix decretează „primatul spiritualului” în cultura română contemporană, ca soluție de depăşire a unei crize cvasigeneralizate într-o Europă dominată de scientism, pozitivism, ateism sau antielitism. Episodul despre „insuficiența literaturii” este, în cadrul foiletonului, o paranteză deschisă între articolul dedicat culturii ca domeniu autonom în raport cu economicul şi politicul (dar nu şi în raport cu etnicul!) şi o serie de articole (patru, mai precis) dedicate teozofiei, misticismului şi ortodoxiei – pledoaria pro-ortodoxistă reprezentând punctul culminat al serialului. Întrebându-se, în *Itinerariu spiritual. Cultura. VI*, care este acel „*nisus formativus* al culturii române”, acel ax în măsură să vertebreze o construcție culturală şi care e definit, în termenii de aici, fie de o religie, fie de o „didactică”, Eliade conchide că, din păcate, „cultura română n-a avut până acum un punct de sprijin, deci o unitate”, nici în jurul Bisericii, nici în jurul şcolilor laice necoagulându-se, la noi, o cultură cu identitate distinctă. „Nu avem decât o îndoielnică civilizație, care exaltă periferia, viciază politica şi chinuie elita” – notează eseistul, exprimând totodată o rezervă, frecventă în epocă, de altfel – cu privire la „fecunditatea” influenței franceze (a unui „suspect germen franțuzesc”) asupra spiritului autohton. Acestei influențe i se datorează şi reflexul literaturocentric al culturii române. Şi pe această presupusă rană pune degetul autorul *Itinerariului spiritual* atunci când, în finalul articolului ce denunță „insuficiența literaturii”, avertizează: „Primatul literaturii – aşa cum l-au acceptat şi-l mai acceptă încă anumite personalități ale culturii române – e, pentru noi, o poziție firesc întrecută”.

Când pune în discuție „primatul literaturii”, sugerând că într-o cultură matură – coerentă, solidă, de-complexată, deprovincializată – literatura este un domeniu

alături de altele, la fel de importante, iar nu regina balului (nu mai mult decât filosofia, istoria sau ştiinţele, fie ele „tari" sau „slabe"), autorul *Itinerariului spiritual* formulează, desigur, o observaţie controversabilă. În plus, el nu se întreabă ce anume motivează acest „primat al literaturii". Răspunsul e relativ simplu: o cultură încă tânără, neconsolidată, cu o dezvoltare încetinită de probleme identitare rămase nelămurite, îşi caută un punct de sprijin în instituţia literaturii pentru că aceasta e în măsură să furnizeze „naraţiuni" identitare cu potenţial legitimator şi cu rol coagulant. Eliade ocoleşte cu precauţie acest punct nevralgic. Nemulţumit de „primatul literaturii", el nu face decât să-l înlocuiască, în sistemul său argumentativ, cu un aşa-numit primat al spiritului, prin care înţelege primatul religiosului, ca factor catalizator în „sinteza" culturală nerealizată de generaţiile anterioare, dar urmând a fi asumată de generaţia sa, animată de idealul „completitudinii". Din această perspectivă, desacralizării lumii moderne ar trebui, deci, să i se răspundă printr-o acţiune concertată de reabilitare a valorilor religioase, în speţă a celor creştin-ortodoxe. Cum şi prin ce pârghii instituţionale sau dacă ipoteza vertebrării religioase a culturii ar însemna şi o punere în discuţie a laicităţii acesteia (ca şi a laicităţii Statului), eseistul nu spune clar, dar liniile unui scenariu contrautopic pot fi întrevăzute: e vorba de o alianţă între stat, naţiune, ideologie, religie şi cultură…

Este generaţia lui Eliade mai disponibilă decât cele anterioare pentru experienţe mistice sau religioase? Nu cumva autorul *Itinerariului*... are în vedere în primul rând dimensiunea colectivă a acestor experienţe, şi mai puţin pe aceea individuală – când, de fapt, dacă e vorba de urmarea unei căi spirituale, tocmai aceasta din urmă ar trebui să primeze?! Întrebări, desigur, retorice, pentru că rezultă clar din întreg foiletonul eliadesc că mistica şi religia invocate sunt o mistică şi o religie politice. *Itinerariu spiritual* e un manifest pentru acţiunea în Istorie, pentru implicarea în bătăliile imediatului mundan, nicidecum un îndreptar pentru desăvârşirea spirituală. Elitismul şi individualismul lui Eliade forţează armonizarea cu un imperativ „colectivist" şi cu un ideal ce-i este iniţial străin, dar pe care – poate dintr-o nevoie de integrare şi de apartenenţă – va ajunge să şi-l asume riscant. Că este vorba, în această fază, despre nişte imperative străine o arată destul de limpede inautenticitatea discursului său exhortativ din „capitolele" ultime ale foiletonului, unde, trecând printr-o serie de consideraţii – de inspiraţie naeionesciană – despre misticism (cu disocieri precum „a cunoaşte nu înseamnă a înţelege"), teozofie şi protestantism (conotat defavorabil)[37], atinge în sfârşit, *en fanfare*, tema ortodoxiei ca soluţie mântuitoare pentru o generaţie de intelectuali şi pentru o naţiune. Nu e tema sa – e, în schimb, tema profesorului său, Nae Ionescu, şi a altor semnatari din paginile ziarului *Cuvântul* –, şi asta se observă imediat; din formulările vagi, bombastice, care încearcă să compenseze inconsistenţa printr-un entuziasm fără limite (suspect de inautenticitate):

[37] A se vedea „*Itinerariu spiritual*. Între Luther şi Ignaţiu de Loyola. X", în *Cuvântul*, anul III, nr. 915, 3 noiembrie 1927.

„Noi voim un creştinism efectiv – adică rezultatul unei experiențe, proaspăt, greu de sensuri, cald de viață (…). Care să ne prefacă, să ne facă din oameni oameni ai lui Dumnezeu, adică suflete în trupuri, suflete ce caută să asimileze şi să răspândească valori dumnezeieşti în lumea valorilor bestiale sau, rareori, a valorilor omeneşti”[38];

sau din enunțări care arată cât de puțin ştie tânărul eseist despre ortodoxie – între acestea, cele mai stridente fiind afirmația potrivit căreia nu te naşti, ci devii ortodox, printr-un efort de voință şi prin exercițiu spiritual: „Apusenii se nasc în catolicism. Răsăritenii ajung la ortodoxie” şi, de asemenea, o înțelegere foarte laxă a obligațiilor pe care ar trebui să şi le asume un ortodox practicant: „Un ortodox poate fi ascet sau păcătos. Ce însemnătate poate avea faptul acesta? Experiența religioasă, dragostea către Christ – rămâne aceeaşi”[39]. Tânărul Eliade plusează, face afirmații categorice, pozează în profet, chiar şi atunci – sau mai ales atunci – când avansează pe un teritoriu necunoscut. E – sau vrea să pară – sigur că „orice drum ar apuca, o conştiință contemporană ajunge la creştinismul ortodox”. Ortodoxia îi apare ca un ideal spiritual, ca un port suficient de îndepărtat pentru a mai îngădui, de-a lungul călătoriei, abateri, escapade, rătăciri:

„Noi, cei tineri, vom ajunge, nu ne interesează când, creştini ortodocşi. […] Acum – nu am ajuns. Dar ştim că vom ajunge. Nu ne e teamă să greşim, păşind alăturea de drum. Pentru că ştim că există un drum drept, care ne e menit.
De altfel, ceea ce e frumos în noi e faptul *căutării*”[40]…

Că ortodoxia e o temă artificial introdusă în înlănțuirea articolelor ce compun *Itinerariul spiritual* o va mărturisi, la maturitate, chiar Eliade – la fel cum va mărturisi, indirect, că pledoaria sa pro-ortodoxă de la 20 de ani e, de fapt, o pledoarie pro-națională (ceea ce omite să adauge este faptul că această pledoarie pro-națională nu era formulată în termenii cei mai potriviți, din moment ce echivala în mod abuziv naționalul şi credința creştin-ortodoxă, iar în subsidiar, naționalul şi etnicul…):

„De-abia stând de vorbă cu Mircea Vulcănescu şi Paul Sterian am înțeles cât de ignorant în ce priveşte creştinismul răsăritean şi tradițiile religioase româneşti, ca să nu mai vorbesc de «experiența ortodoxă», pe care nu o aveam deloc. Ortodoxia mi se părea prețioasă pentru români, pentru că era acolo, şi era de mult, făcând parte din istoria şi cultura românească”[41].

În plus, după publicarea *Itinerariului…*, discutând cu Nae Ionescu (considerat „Profesorul”, reperul său principal…), Eliade are ocazia să constate că, în elanul său de a prelua ideile acestuia despre creştinismul răsăritean, a înțeles lucrurile exact pe dos:

---

[38] „*Itinerariu spiritual*. Ortodoxia. XI”, în *Cuvântul*, anul III, nr. 924, 12 noiembrie 1927.

[39] *Ibidem*. Aceeaşi convingere că ortodoxia nu presupune un angajament prea constrângător e reluată şi în ultima parte a foiletonului („*Itinerariu spiritual*. Final. XII”, *Cuvântul*, anul III, nr. 928): „Creştinismul nostru ortodox – rămâne încă o țintă. La care vom ajunge firesc, dar care nu ne angajează definitiv, nu ne barează drumurile paralele, nu ne «mutilează»”.

[40] „*Itinerariu spiritual*. Ortodoxia. XI”, *art. cit*.

[41] Mircea Eliade, *Memorii (1907–1960)*, ed. cit., p. 146.

„Dumneata spui că te naşti catolic sau protestant şi devii ortodox. Eu cred că tocmai dimpotrivă: poţi deveni catolic sau protestant, dar că, dacă eşti român, te naşti ortodox. Ortodoxia e un mod firesc de a fi în Lume, pe care îl ai sau nu îl ai, dar pe care anevoie ţi-l poţi construi"[42]

îi explică magistrul. Doar că, în treacăt fie zis, acest punct de vedere e la rândul său atacabil – ca numeroase alte poziţii naeionesciene (din anii '20 sau din deceniul următor) în chestiuni legate de religie şi doctrine.

Se pune totodată întrebarea: cum poţi să fii adeptul unei doctrine, oricare ar fi aceasta – aici, doctrina creştin-ortodoxă –, rămânând în acelaşi timp fidel ideii conform căreia limitarea la sau fixarea într-o opţiune (cvasi)definitivă (cum este opţiunea doctrinară) ameninţă libertatea, autenticitatea, echilibrul personalităţii (termeni atât de des folosiţi de Eliade)?! Căci ne putem pune, cred, de acord asupra faptului că o doctrină – fie politică, fie religioasă, fie, uneori, un mix al acestora – simplifică şi rigidizează, iar ca efect: antagonizează şi fanatizează… Din fericire, nici în tinereţe, nici – cu atât mai mult! – la maturitate, Eliade nu e un doctrinar; după cum nu e ceea ce se cheamă un „ortodoxist". Opţiunile sale politice nefericite din anii '30–'40 au alte raţiuni, care ţin, poate, de tentaţia (nereprimată!) de a calcula oportunităţi şi de a acumula un cât mai mare capital de prestigiu, printr-o abilă strategie a „camuflajului", mai degrabă decât de un angajament fără rest… Eliade nu e nici o clipă un fanatic – structura sa de personalitate, definită de o foarte vie curiozitate intelectuală, de mobilitate şi deschidere faţă de diversitate, îl face inapt de fanatism –, ci un tovarăş de drum.

În 1927, Eliade e abia un postadolescent, aflat încă într-o perioadă de formare; citeşte enorm şi e preocupat de o mare diversitate de probleme, scrie (în parte pentru sertar) şi publică intens în gazete, în special la *Cuvântul*, unde recenzează, între altele, cărţi de erudiţie şi eseuri despre criza lumii contemporane. Apropo de naiva apologie pe care o face, în *Itinerariu spiritual*, creştinismului răsăritean, se cuvine să observăm şi altceva: anume că aceasta are un substrat polemic şi, indirect, se articulează ca o apărare a valorilor unui Orient ignorat sau rău înţeles în cultura Occidentului. Comentând – într-un articol pe care îl publică între două episoade ale *Itinerariului*… –, tezele dintr-o recent apărută (şi devenită de referinţă) carte a lui Henri Massis, *Apărarea Occidentului* (*Défense de l'Occident*, 1927) şi în particular teza potrivit căreia criza spiritului european ar fi agravată de „ereziile orientale, orientalizante, germanice, slave", Eliade (care, sintetizând, reformulează expresiv: „Viciul Răsăritului a inundat Apusul chiar prin rănile lui") pledează pentru o relativizare a perspectivei, cu argumentul că nu poţi judeca Orientul după criteriile occidentale, insistând asupra ideii că „surogatele europene orientalizante" nu trebuie confundate cu adevărata cultură a blamatului Orient. „A înţeles Massis Orientul?" – se întreabă pe bună dreptate Eliade, critic în ceea ce priveşte soluţia propusă de gânditorul francez (catolic, conservator): „Revenirea la

[42] *Ibidem*.

medievala poziție latină, imperială, revenirea la tradiția Romei şi a Bisericii catolice, revenirea la toate valorile spiritului latin, ale acelei «metafizici realiste» tomiste"[43]. În contrapardidă, tânărul Eliade va propune, cum am văzut, plusând până la limita inadecvării, o soluție ortodoxistă, adecvată culturii Estului, şi în particular culturii române. În orice caz, pledoaria subînțeleasă pentru o reală apropiere cognitivă de culturile Orientului – teritoriu disprețuit de Occident, întrucât evaluat cu măsuri nepotrivite, şi privit de cele mai multe ori sub aspectul exotismului şi al pitorescului – este nu numai o poziție rațională, ci şi o propunere fertilă, prin care tânărul Eliade se situează în avangarda a ceea ce avea să se impună, după anii '60, prin studiile de antropologie şi odată cu teoriile deconstructiviste, redimensionate prin mai recentele studii postcoloniale, ca „relativism cultural". E vorba de nişte intuiții cu atât mai surprinzătoare cu cât preced chiar experiența indiană a autorului (1928–1931). Pe această latură ar putea fi revalorizate reflecțiile de tinerețe ale lui Eliade. Care, în articolul citat anterior, notează:

> „Massis a înțeles şi a combătut pe bună dreptate teozofismul, surogatele europene orientalizante. A privit şi a judecat însă Asia – preconceput. Nici nu putea altfel, luptător crâncen al catolicismului cum este. Noi nu spunem că Asia nu poate fi criticată. Dar criticată în spiritul, cu valorile, cu instrumentele ei. Orientul are o altă mentalitate, altă sensibilitate. O structură care ne e străină. Şi ne pare de multe ori absurdă (…). Dar să luăm bine seama: *astfel ni se pare nouă*. Ni se îngăduie să o criticăm din punctul nostru de vedere, să arătăm cât ne este de primejdioasă *nouă*, care avem rosturile şi viața şi menirile şi valorile *noastre*. Atât. Dacă nu păstrăm această urmă de relativism – critica Orientului ajunge pamflet, inteligent, spiritual, dar numai un pamflet".

E unul dintre textele care prevestesc maturizarea tânărului Eliade… Această viziune *perspectivistă* este, însă, şi unul dintre punctele în care Eliade se întâlneşte cu unul dintre cei mai semnificativi gânditori spanioli ai timpului, Ortega y Gasset, care, într-un eseu de la începutul anilor '20, insistă asupra faptului că „orice cunoaştere este cunoaştere dintr-un punct de vedere determinat" – altfel spus, „punctul de vedere abstract nu furnizează decât abstracții"[44]. Mai pe larg:

> „*Fiecare viață este un punct de vedere asupra universului*. În ultimă instanță, ceea ce vede ea nu poate fi văzut de alta. Fiecare individ – persoană, popor, epocă – este un organ insubstituibil pentru cucerirea adevărului. […] Eroarea inveterată consta în a presupune că realitatea ar avea în sine, şi independent de punctul de vedere adoptat asupra ei, o fizionomie proprie" [*s.a.*].

Itinerariu spiritual ar putea fi citit în oglindă cu „manifestul orteguismului", din care tocmai am citat, text foarte influent în epocă; e vorba de *Tema vremii noastre* (*El tema de nuestro tiempo*), titlu nemenționat nicăieri de Eliade, nici chiar

---

[43] Mircea Eliade, „Henri Massis: *Apărarea Occidentului*", în *Cuvântul*, anul III, nr. 883, 2 octombrie 1927.

[44] José Ortega y Gasset, *Tema vremii noastre*, traducere din spaniolă şi prefață de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 139.

atunci când, în *Memorii*, strecoară un mic pasaj de unde ar trebui să rezulte că a abordat, la sfârşitul anilor '20, „problema generaţiilor" independent de Ortega y Gasset: „Curând, mi-am dat seama că «problema generaţiilor» nu era un fenomen exclusiv românesc: se discutase şi în alte ţări. Mai târziu, Ortega y Gasset şi elevii lui – Julián Marias, Laín Entralgo – vor înălţa conceptul de «generaţie» la rangul de categorie fundamentală a filosofiei culturii"[45]. Trebuie mai întâi amintit că eseul filosofului spaniol – la origine un curs compus din zece prelegeri ţinute în anul universitar 1921–1922 la Universitatea din Madrid – a apărut în foileton, în ziarul madrilen *El Sol* (la sfârşitul lui 1922 şi în anul următor) şi (în 1923) într-o publicaţie din Buenos Aires, *La Nación*, pentru ca la scurtă vreme (tot în 1923) să fie publicat în volum şi tradus curând în franceză. Surprinzător e faptul că Eliade, la curent cu noutăţile editoriale din domenii variate şi relativ avizat în materie de filosofie spaniolă contemporană, despre care scrie, de altfel, mai multe articole, a pierdut din vedere (dacă într-adevăr aşa stau lucrurile) o carte care nu numai că l-ar fi interesat în cel mai înalt grad, dar în care ar fi putut regăsi destule ideile proprii despre „generaţie", laolaltă cu destule dintre propriile preferinţe şi idiosincrazii culturale… Concepţia vitalistă asupra culturii, antipozitivismul, antiraţionalismul, antiidealismul, rezervele faţă de freudism sau faţă de Kierkegaard, elitismul combinat cu misionarismul generaţionist, un soi de mesianism naţional (care, la Ortega, aşa cum avea să observe Eliade mult mai târziu, se traduce în „efortul (…) pentru a trezi conştiinţa spaniolă la o anumită formă de hispanism şi, concomitent, la un fel de «europenism»"[46]), preocuparea pentru ideea de Sinteză, pledoaria pentru asumarea unui punct de vedere individual, particular, concret şi totodată asumarea destinului unei generaţii şi al unei naţiuni – odată cu enunţarea falsităţii unei perspective abstracte, decontextualizate –, circumspecţia faţă de elementul politic, pe care îl subordonează (declarativ) culturii, dar şi alte teme sau probleme sunt comune *Itinerariului spiritual* şi eseului din 1923 al lui Ortega – acesta din urmă, însă, infinit mai bine articulat şi de o exemplară claritate în argumentaţie. E drept că la data la care publică *Tema vremii noastre*, José Ortega y Gasset are deja 40 de ani, aproape două decenii şi jumătate despărţindu-l pe tânărul eseist român de maturul gânditor spaniol.

Dacă primul are evidente *parti pris*-uri generaţioniste, scriind din interiorul propriei generaţii şi, cum declară, adresându-se exclusiv acesteia[47], cel de-al doilea problematizează detaşat, mai interesat de reflecţie şi de conceptualizare decât de emoţionalitate şi de potenţialul mobilizator al manifestului său, care, în fond, e un eseu filosofic, nu o patetică invitaţie la acţiune, cum este *Itinerariul*... eliadesc.

---

[45] Mircea Eliade, *Memorii (1907–1960)*, ed. cit., p. 147.

[46] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Traducere şi note de Doina Cornea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990, p. 76.

[47] „Avem noi oare dreptul de a ne obiectiva, de a ne analiza, de a elabora concluzii asupra vieţii noastre lăuntrice? Şi – *o putem*?/ Răspunsul trebuie să cadă hotărâtor şi vertical: numai NOI avem acest drept, şi anume NOI vom izbuti să ajungem la rezultate concrete şi fecunde. Ce pot şti ceilalţi despre sufletele noastre (…)? Cum am putea noi aştepta ca alţii, mai bătrâni, să ne îndemne la drum cu sfaturi şi experienţe care nu ne mai satisfac?" (Mircea Eliade, „*Itinerariu spiritual*. Linii de orientare. I", *art. cit.*

E adevărat: *Tema vremii noastre* pornește, la rându-i, de la o experiență personală și de la identificarea cu o generație dată („grupul de tineri care între 1907 şi 1911 învăța în citadela neokantianismului uzanțele milităriei filosofice", dar care, „ajungând la douăzeci şi şase de ani (…) nu mai era neokantian"[48]) – nici nu se putea altfel, căci pentru un adept al „filosofiei rațiunii vitale" și al ideii că Viața (cu majusculă) reprezintă o „realitate radicală" și o valoare în sine (la fel ca valorile etice, estetice sau religioase), gândirea este înrădăcinată, contextualizată, „vitală" –; numai că, personală fiind și oricât de particulară în premisele sale, reflecția lui Ortega y Gasset asupra „generației" („o «zonă de date» ce ocupă aproximativ cincisprezece ani") ațintește totuși, în mod firesc, mai departe, spre o relevanță transgeneraționistă. Filosoful spaniol – critic față de rigiditatea gândirii neokantiene, pe care o descrie ca pe o formă de blocaj, și adept al unei așa-numite „rațiuni vitale", în favoarea căreia, susține el, ar trebui să pledeze generația sa de intelectuali umaniști, dacă… nu ar fi o generație „dezertoare" – crede, ca și Eliade câțiva ani mai târziu, că fiecare generație are o „misiune istorică". Dar, spre deosebire de autorul *Itinerariului…*, Ortega y Gasset definește mai clar și mai convingător raportul dintre destinul individual şi „misiunea" istorică a unei generații, aceasta din urmă fiind un „compromis dinamic între masă şi individ", și reprezentând „cel mai important concept al istoriei şi, aşa-zicând, articulația pe care aceasta îşi execută mişcările"[49]. În timp ce Eliade aduce în discuție numai (sau cu precădere) profilul generației sale („în paginile de față ne interesează numai generația care se ridică" – precizează el de la bun început), Ortega are în vedere conceptul de generație şi, în extensie, ideea de succesiune a generațiilor în istorie, în funcție de anumite „ritmuri", introducând o distincție importantă, care privește existența a două tipuri de raporturi între tineri şi generațiile anterioare: pe de o parte, un raport de coabitare neconflictuală şi de colaborare între „tineri" şi „bătrâni", ceea ce presupune, din partea celor dintâi, inclusiv acceptarea unei poziții de subordonare; pe de altă parte, un raport tensionat, de revoltă şi contestare a celor de dinainte, ceea ce poate duce la un război cu deznodământ paricid. În primul caz, este vorba de „generații care au simțit o suficientă omogenizare între ceea ce primiseră şi ceea ce le era propriu" şi de „epoci cumulative"; în cel de-al doilea, avem de-a face cu „generații de luptă" şi cu „epoci eliminatorii şi polemice"[50]. Ideea se prelungeşte cu observația fertilă potrivit căreia „Ritmul acesta de epoci de senectute şi epoci de tinerețe este un fenomen atât de evident de-a lungul istoriei, încât eşti surprins când vezi că nu toată lumea l-a remarcat"[51].

---

[48] José Ortega y Gasset, „[Prefață pentru germani]", în volumul *Tema vremii noastre*, *ed. cit.*, p. 38.

[49] Idem, „Ideea de generații", în *Tema vremii noastre*, *ed. cit.*, p. 78.

[50] *Ibidem*, pp. 79–80.

[51] Observația lui Ortega y Gasset se prelungeşte şi cu o propunere de metodă pornind de la noțiunea de „metaistorie" (temă dezvoltată în *Historia como sistema*, din 1935): „Nu s-a încercat încă în mod formal instaurarea unei noi discipline ştiințifice care s-ar putea numi metaistorie, şi care ar fi, în raport cu istoriile concrete, ceea ce este fiziologia în raport cu medicina clinică. Una din cele mai curioase cercetări metaistorice ar consta în descoperirea marilor ritmuri istorice. […] În istorie se insinuează, într-adevăr, o pendulare de epoci supuse influenței predominante a bărbatului şi epoci

Eliade se întâlneşte cu Ortega y Gasset, între altele, acolo unde decretează că, dincolo de deosebirile din interiorul unei generaţii, dincolo de faptul că opţiunile indivizilor congeneri (cele ideologice şi politice, de exemplu) pot fi antagonice, unii fiind *pro*-ceva, iar alţii *anti*, aceste deosebiri sunt totuşi prea puţin semnificative în comparaţie cu cele care-i despart pe oamenii din generaţii diferite. „Prieteni" sau „duşmani", congenerii îţi sunt, prin firea lucrurilor, mai aproape decât ceilalţi, crede Eliade. Există un „filigran comun" ce marchează destinul membrilor unei generaţii – susţinuse, la rândul său, gânditorul spaniol. Şi unul, şi celălalt definesc noţiunea de generaţie (şi) prin apelul la o metaforă corporală/biologică şi totodată amândoi ţin să ierarhizeze funcţiunile organice ale corpului generaţionist, subordonându-le pe cele „joase", „vulgare", „secundare", cum ar fi aceea politică, unor funcţiuni spirituale; în această perspectivă, membrii unei generaţii se împart în două categorii: de o parte, exponenţii funcţiunilor considerate superioare; pe de alta, exponenţii celor „inferioare" – cu alte cuvinte, „elite" şi „vulg", indivizi superiori şi mase. Eliade descrie frecvent generaţia ca pe un „organism", cu „tortúrile" şi contradicţiile sale; în ceea ce priveşte politicul (şi politica), am insistat deja asupra poziţiei sale elitiste. Ortega y Gasset vorbise anterior despre „corpul epocilor" (şi al generaţiilor), corp ce „posedă o anatomie ierarhizată", în sensul că „există în el anumite activităţi primare şi altele secundare, derivate din acelea":

> „Politica, de exemplu, este una din funcţiile prin excelenţă secundare ale vieţii istorice, în sensul că e o simplă consecinţă a tuturor celorlalte. Când o stare de spirit ajunge să structureze mişcările politice, ea a trecut deja prin toate celelalte funcţii ale organismului istoric. Politica este gravitaţia unor mase în jurul altora. Or, pentru ca o modificare din adâncurile istorice să ajungă la masă, trebuie să-şi fi exercitat mai întâi influenţa asupra minorităţii selecte"[52].

Subliniind că membrii „minorităţii selecte" se deosebesc prin aceea că sunt fie „oameni de acţiune", fie „oameni ai contemplaţiei", Ortega îşi precizează şi mai clar poziţia, sugerând un ascendent al „contemplativilor" asupra celor din prima categorie. Pentru că:

> „Nu încape îndoială că noile tendinţe, încă în germene şi debile, vor fi percepute mai întâi de către temperamentele contemplative înaintea celor active. Urgenţa momentului îl împiedică pe omul de acţiune să simtă vagile brize iniţiale care, până una, alta, nu le pot umfla velatura practică. (…)
> Generaţia noastră, dacă nu vrea să rămână în urma propriului destin, trebuie să se orienteze după caracterele generale ale ştiinţei care se face astăzi, în loc de a se concentra asupra politicii prezentului, completamente anacronică şi simplă rezonanţă a unei sensibilităţi decedate"[53].

---

subjugate de înrâurirea feminină. Multe instituţii, obiceiuri, idei, mituri, neexplicate până acum, se clarifică în mod surprinzător atunci când ne dăm seama că anumite epoci au fost conduse, modelate de supremaţia femeii" (*Ibidem*, p. 80).

[52] Idem, „Previziunea viitorului", în *Tema vremii noastre*, ed. cit., p. 86.

[53] *Ibidem*, pp. 86-87.

Şi Ortega y Gasset, ca şi Eliade mai târziu, aşază în centrul reflecției sale imperativul „sintezei", noțiune definită nu ca însumare a unor poziții contrare, ci ca depăşire a acestei logici binare (şi totuşi, nici unul dintre cei doi nu reuşeşte să iasă complet din această logică – amendată pe bună dreptate ca reductivă –, din moment ce încă mai recurg în discursul lor la dihotomii, precum „elite *versus* vulg/mase", „superior *versus* inferior"). Pentru filosoful spaniol, ideea de Sinteză stă sub semnul „rațio-vialismului", concept-cheie în funcție de care se ordonează întregul său sistem de gândire. A numi „iraționalism" perspectiva lui Ortega e impropriu şi simplificator. Nu *rațiunea* e pusă în chestiune atunci când e semnalată insuficiența ei, ci presupoziția existenței unei aşa-numite „rațiuni pure", lipsite de orice contingențe cu concretul vital. După cum valorizarea vieții nu echivalează cu suspendarea raționalității şi instaurarea haosului. Rațiunea nu poate fi, pentru un gânditor ca Ortega, decât „vitală" – „Gândirea e o funcție vitală, ca digestia sau circulația sângelui. […] O judecată este o părticică din viața noastră; un act de voință, la fel" (pagina 96 în ediția citată) şi „Nu există cultură fără viață, nu există spiritualitate fără vitalitate, în sensul cel mai *terre-à-terre* ce s-ar dori să se dea acestui cuvânt" (p. 101) –; tot asfel cum viața, natura au o valoare doar atunci când sunt impregnate de spirit, în virtutea unui „dublu imperativ": dat fiind faptul că „funcțiile spirituale sau culturale sunt de asemenea şi în acelaşi timp funcții biologice", „viața trebuie să fie cultă, dar cultura trebuie să fie vitală" (p. 102)[54]. Iar în suita acestor observații, Ortega, ca şi tânărul Eliade, introduce în discuție exemplul orientalului, care „nu separă cultura de viață" (p. 105).

Iată şi concluzia autorului spaniol – un îndemn la acțiune, la capătul unei expuneri sistematice şi al unei pledoarii cât se poate de „raționale" pentru… sinteza „rațio-vitalistă":

> „Tema vremii noastre constă în a supune vitalității rațiunea, a o localiza în cadrul biologicului, a o subordona spontanului. Peste câțiva ani va părea absurd că i s-a putut cere vieții să se pună în slujba culturii. Misiunea vremii noi este tocmai de a converti relația şi a arăta că, dimpotrivă, cultura, rațiunea, arta, etica sunt datoare să slujească viața" (p. 112 şi urm.)

„Tema vremii" lui Ortega y Gasset este, în linii mari, şi poate că în mod firesc, foarte asemănătoare cu aceea asupra căreia reflectează, în *Itinerariu spiritual*, contemporanul său mai tânăr din România. E dificil de spus în ce măsură „coincidențele" detectabile în cele două eseuri țin de o *influență* a spaniolului asupra lui Eliade – nemărturisită, repet, niciodată de acesta din urmă – sau de un

[54] În aceeaşi ordine de idei, Ortega declară că nu poate accepta „nici absolutismul raționalist – care salvează rațiunea şi anulează viața –, nici relativismul, care salvează viața, evaporând rațiunea. Sensibilitatea epocii care începe acum se caracterizează prin insubordonarea ei față de această dilemă. Nu ne putem instala în mod satisfăcător în niciunul din termenii săi" (*ibidem*, p. 94). Altfel spus, este falsă opoziția dintre *cultură* şi *viață*: „Nu înțelegem cum se poate vorbi de o viață umană căreia i s-a imputat organul adevărului şi nici despre un adevăr care, pentru a exista, e nevoit să disloce în prealabil fluența vitală" (*ibidem*, p. 95).

posibil *paralelism*, justificabil prin presupoziţia că şi unul, şi celălalt respiră acelaşi „aer al timpului". Apropieri între eseistica lui Eliade şi aceea a lui Ortega s-au făcut încă din anii '30[55], dar, în mod curios, autorul *Itinerariului*... nu s-a referit niciodată, nici măcar în treacăt, în vasta sa publicistică interbelică, la filosoful spaniol (în timp ce pe Unamuno sau pe alţi spanioli i-a invocat în repetate rânduri), iar din *Jurnalul portughez* (ca şi din dialogul cu Claude-Henri Rocquet, publicat sub titlul *L'Épreuve du Labyrinthe*/*Încercarea labirintului*) reiese că nu l-ar fi citit pe Ortega y Gasset înainte de a-l fi cunoscut direct, la Lisabona, la sfârşitul lui 1943[56]. Analizând, într-un capitol aparte din *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, punctele de convergenţă ale gândirii celor doi autori, Sorin Alexandrescu[57] plasează întâlnirea dintre Eliade şi Ortega y Gasset sub semnul unui simbolic şi întrucâtva inefabil „efect de rezonanţă" şi sugerează că orice asemănare între diferitele texte sau poziţii ale celor doi este pur întâmplătoare şi explicabilă prin afinităţi intelectuale şi morale foarte profunde[58]. Propunând „o interpretare a lui

[55] Într-un articol despre o prelegere susţinută de Eliade în toamna anului 1933 la Universitatea din Bucureşti („Mircea Eliade la Universitate", în *Rampa*, 30 noiembrie 1933), Alf Adania semnalează nişte afinităţi între eseistul şi tânărul profesor român, pe de o parte, şi autorul *Revoltei maselor* (1930), pe de alta, pe tema – foarte discutată în epocă – a declinului culturii Occidentale.

[56] Eliade notează în jurnal că Ortega i-a cerut, după o masă luată împreună, la Estoril, „lămuriri şi cărţi"despre orfism, iar aproape două luni după aceea: „Mariaux îmi spune că Ortega y Gasset, vorbindu-i de mine, i-a mărturisit că numai un român ar putea fi filosof mistic şi om de ştiinţă în acelaşi timp, căci noi suntem aproape de Orfeu, dar putem fi şi cu privirile spre Occident. Formula era: Eliade e un om de ştiinţă orfeizant". O însemnare din 9 iunie 1944 lasă a se înţelege, nu fără amuzament, că spaniolului îi place să se afle mereu în centrul atenţiei: „Ortega cu Mariaux şi Antoniade la mine la masă. Ca să nu-l mai enervez pe Ortega, îl las pe el să vorbească, să strălucească. E în vervă. Admirabile observaţii despre «muţenia» popoarelor sud-americane: «Ele scriu spaniola, dar nu o vorbesc»; pentru că *nu au* ce să spună; pentru că, aşa cum văzuse deja Hegel, continentul sud-american are o faună slabă, pentru că acolo nu poate fi depăşită preistoria". Tot într-o însemnare diaristică din iunie 1944, Eliade citează o frază din *Ideas y creencias* – fraza fiind *No creo que haya imagen más adecuada de la vida que esta del naufragio* – şi, plecând de la aceasta, observă o asemănare între Ortega y Gasset şi… Nae Ionescu: „Îmi amintesc că aceeaşi imagine obseda pe Nae Ionescu în ultimii săi ani şi în ultimele sale cursuri. Şi nu în sensul de eveniment catastrofic, ci de condiţie general umană: omul e, de la început, o făptură căzută; luptă ca să se menţină în viaţă, să dureze şi, mai ales, să se salveze spiritual. E semnificativ că atât Nae, cât şi Ortega sunt preocupaţi de istorie, încercând să acorde istoriei o valoare absolută" (Mircea Eliade, *Jurnalul portughez şi alte scrieri*, vol. I, prefaţă şi îngrijire de ediţie de Sorin Alexandrescu, studii introductive, note şi traduceri de Sorin Alexandrescu, Florin Ţurcanu, Mihai Zamfir, Traduceri din portugheză şi glosar de nume de Mihai Zamfir, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006, pp. 216 şi urm., 223, 230 şi 232). De asemenea, lui Claude-Henri Rocquet – în dialogul din 1978 – Eliade îi povesteşte à propos de întâlnirea cu autorul *Revoltei maselor*: „Pe Ortega l-am întâlnit la Lisabona. Deşi nu se mai considera ca fiind în exil, nu voia încă să se întoarcă la Madrid. Venea destul de des să ia cina cu noi şi atunci discutam îndelung. Îl admiram mult. […] Tot ce spunea […] în legătură cu istoria rămâne foarte interesant, precum şi ce a scris despre culturile «marginale»: de exemplu, cultura spaniolă integrată în cultura europeană, dar nu cum ar fi dorit-o el. Efortul său pentru a trezi conştiinţa spaniolă la o anumită formă de hispanism şi, concomitent, la un fel de «europenism» găsesc că este însemnat" (Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, ed. cit., p. 75–76).

[57] „Ensimismamiento, con Mircea Eliade y Ortega y Gasset", în *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006, p. 229–292.

[58] „Am în vedere (…) un efect de *rezonanţă* care exclude (…) influenţa lui A asupra lui B, nu exclude posibilitatea unui paralelism, dar nici nu se poate reduce la acesta din urmă, pentru că nu are loc în

Eliade prin teme şi concepte ortegiene", criticul încearcă să depăşească „vechea dispută dintre influenţă şi paralelism", deşi, în fapt, înclină vizibil spre creditarea, în context, a celui de-al doilea termen – „Paralelismul a funcţionat la Ortega şi Eliade pe parcursul vieţii lor până la întâlnirea din Lisabona". Paralelismul, consideră exegetul lui Eliade, ar putea fi extins şi asupra grupărilor din care fac parte cei doi autori:

> „Generația '98 din Spania şi Criterion au constituit un paralelism de care nu au fost conştiente […]. Ar fi, din acest punct de vedere, incitant de studiat cele două grupuri ca fapte ale unui *Zeitgeist* european, conservator, antiliberal, antifrancez de asemeni, în ciuda unei influenţe franceze vădite, şi manifestând o aceeaşi, ciudat de asemănătoare, relație de tip Hasse und Liebe cu țara lor"[59].

(Afirmația conform căreia Eliade nu numai că ar fi fost, în generația sa, „singurul care a descoperit opera lui Unamuno", dar ar fi descoperit-o „târziu" este prea categorică şi discutabilă – în 1926, Eliade recenza deja, în *Revista universitară*, *Agonia creştinismului*, volum citit, e adevărat, în franceză[60]; cum se poate înțelege din scurtul articol, tânărul de 19 ani citise, de asemenea, eseul lui Unamuno despre Don Quijote şi Sancho Panza. Primul articol eliadesc în care e menționat numele filosofului spaniol apăruse chiar mai devreme, în 1925[61]. Eliade îl invocă pe Unamuno şi într-un articol despre „etnicitatea producțiilor artistice"[62] – aşa cum îl mai invocă şi în altele, pe care nu le mai înregistrez aici –, iar în altă parte, îl citează pe filosoful spaniol cu *Despre sentimentul tragic al vieții* şi cartea despre Don Quijote[63]. Altundeva, îi pune laolaltă pe Vicente Blasco Ibáñez şi pe Unamuno, „rupți din trupul acelui om unic al Spaniei, Don Quijote" – „Amândoi, ca şi sfântul lor, sunt eroi: unul în viață, celălalt în duh"[64]. Acelaşi Unamuno e considerat de Eliade, alături de Papini şi de Gide, reprezentativ pentru „semnele timpului (…): prometeicul, proteicul, disponibilitatea"[65]. Exemplele ar putea continua…[66] Cât de „târziu" l-a descoperit, deci, Eliade pe Unamuno?!…)

---

cadrul unui *Zeitgeist* comun, recognoscibil pentru noi, dacă nu şi pentru A şi B. Este vorba aici, mai degrabă, de o afinitate între A şi B, obiectivă până la un punct, de care ei nu sunt conştienți, dar pe care o pot sesiza, în caz că se întâlnesc, chiar ca un soi de şoc al recunoaşterii (reciproce)" (*ibidem*, p. 272).

[59] *Ibidem* p. 271.

[60] Vezi Mircea Eliade, „Miguel de Unamuno: *L'Agonie du Christianisme*", în *Revista universitară*, anul I, nr. 1, ianuarie 1926, p. 23–24:

[61] E vorba de un portret făcut lui Papini – a se vedea „Giovanni Papini", în *Foaia tinerimii*, nr. 8, 15 aprilie 1925.

[62] Mircea Eliade, „*Sămănătorul* şi *Falanga*", în *Cuvântul*, anul III, nr. 630, 6 decembrie 1926, p. 3.

[63] Idem, „Amiel. Note, II", în *Cuvântul*, anul III, nr. 879, 28 septembrie 1927, p. 1.

[64] Idem, „Scrisori către un provincial. La moartea lui Blasco Ibáñez", în *Cuvântul*, anul IV, nr. 1009, 7 februarie 1928, p. 1.

[65] Idem, „Fragmente", în *Cuvântul*, anul IV, nr. 1186, 11 august 1928, p. 1.

[66] Mai amintesc doar două articole eliadeşti dedicate lui Unamuno: „Unamuno după revoluție", în *Cuvântul*, anul IX, 27 octombrie 1932, p. 1; şi „Spania lui Unamuno", în *Vremea*, anul IX, 27 septembrie 1936, p. 3.

Alexandrescu trimite la eseuri orteguiene precum *Spania nevertebrată* (1921) sau *Revolta maselor* (1930) şi la convergenţa ideilor formulate de Ortega aici cu anumite reflecţii ale unor eseişti români din aceeaşi epocă (un Cioran, de exemplu) – întâlnire justificabilă prin faptul că România şi Spania ar fi traversat crize de dezvoltare similare[67] –, dar nu aduce deloc în discuţie *Tema vremii noastre*; şi cu atât mai puţin posibila „rezonanţă" a foarte tânărului Eliade cu acest text…

Trădând reminiscenţe dintr-o bibliografie a „crizei lumii moderne" şi a „crizei Occidentului" – intens frecventată şi dezbătută în epocă – şi vizibil influenţat de poziţiile intelectuale formulate cu aplomb (dar şi cu vădită aplecare spre paradox şi sofism) de magistrul Nae Ionescu, *Itinerariu spiritual* este mai puţin original decât au vrut să creadă, după 1990, adepţii revalorizării admirativ-necritice a „moştenirii" tinerei generaţii interbelice. Ceea ce nu înseamnă însă că textul nu ar fi un document preţios – atât pentru biografia intelectuală a foarte tânărului Eliade, cât şi pentru înţelegerea contextului în care au evoluat el şi congenerii săi, cu proiectele lor culturale îndrăzneţe şi totodată cu opţiunile lor uneori controversabile.

RÉSUMÉ

Cette longue étude propose une relecture de l'*Itinéraire spirituel* de Mircea Eliade, après 90 ans depuis la première parution – dans le journal *Cuvântul*/*Le Mot* – du manifeste de la jeune génération d'intellectuels roumains d'entre les deux guerres, en analysant en détail et, en quelque sorte, d'une manière critique les principales thèses de ce texte. On insiste, en même temps, d'une manière significative, sur une lecture en parallèle de l'article écrit par le jeune Eliade et d'un essai très important, publié, au début des années '20, par le philosophe espagnol José Ortega y Gasset, *Le thème de notre temps* – comparaison dont on n'a pas tiré jusqu'aujourd'hui toutes les conséquences.

Mots-clés : *Itinéraire spirituel*, Mircea Eliade, *Le thème de notre temps*, José Ortega y Gasset.

[67] Mai ales prin *Spania nevertebrată*, observă Sorin Alexandrescu, „Ortega se apropie foarte mult de diverşi eseişti români – fără să ştie unii de alţii –, căci aşa-zisa nevertebrare era, în fapt, comună celor două ţări, în sensul de neaderare a diverselor instituţii occidentale la tradiţiile locale" (Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 234).

GEO BOGZA ŞI PROVINCIA CA AVENTURĂ – NOTE DESPRE *O SUTĂ ŞAPTEZECI ŞI CINCI DE MINUTE LA MIZIL*

Paul Cernat*

Niciun text în proză al lui Geo Bogza nu corespunde mai bine „datelor şi sensibilităţii timpului nostru" ca *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*. Excelenţa textului a fost enunţată de-a lungul timpului de câţiva critici literari importanţi, fără a putea vorbi totuşi de o canonizare. Editat târziu în volum (în culegerea omonimă de publicistică din 1968, după 30 de ani de la concepere) şi nereeditat de atunci, el a devenit totuşi o emblemă identitară insolită a banalului provincial autohton. Republicarea sa în 1968[1], într-un moment de vârf al liberalizării post-staliniste, de început al reabilitării avangardei şi de emergenţă a grupărilor neoavangardiste (oniricii, adepţii *Nouveau Roman* şi ai realismului magic etc.) ţine de modul bogzian de a se situa mereu în actualitate prin intermediul reeditărilor. În ultimii ani, textul a devenit un reper şi pentru reportajele din presa scrisă, radio sau TV. Ar fi totuşi eronat să vorbim de un reportaj, fie el şi „poetic"; termenul de „proză scurtă" (*short story*) pare ceva mai potrivit. Convenţia reportericească e subminată – cu mijloace suprarealiste – în cadrul unui experiment atipic, cu punct de plecare deopotrivă intertextual (schiţa satirică *O zi solemnă* a lui I.L. Caragiale) şi existenţial (o veche obsesie personală), dar cu o miză identitară paradoxală. Un experiment hiperrealist, în fond, prefigurând „mitologiile banalului cotidian" ale generaţiei '80, cu prelungiri în minimalismul mai recent. A fost semnalată (într-o notiţă anonimă din *România literară*, nr. 5/2014) şi o înrudire cu experimentele francezului Georges Perec din eseul radiofonic *Tentative de description de choses vues au carrefour **Mabillon** le 19 mai **1978*** (difuzat pe 25 februarie 1979 pe France Culture, eseul în speţă descrie în timp real, pe durata a şase ore, spectacolul unei străzi pariziene filmate cu un car de reportaj). Evident necunoscut lui Perec, textul bogzian a stimulat imaginaţia câtorva prozatori români postbelici, livresc-autoreferenţiali sau neorealist-experimentali. Prima replică autohtonă poate fi găsită într-o scriere „la două mâini" a lui Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu, *Ocolul Bucureştiului/ Bucureştilor în 15 ore*, publicată succesiv în volumul *Ulise şi umbra* al celui dintâi[2] şi în *Fals*

* Facultatea de Litere, Universitatea din Bucureşti; Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil. Fişe literare, povestiri, pamflete*, prefaţă de G. Dimisianu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, Colecţia „Biblioteca pentru toţi", 1968.

[2] Mircea Horia Simionescu, *Ulise şi umbra*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1982.

RITL, nr. 1–4, p. 255–265, Bucureşti, 2017

manual de petrecere a călătoriei al lui Olăreanu[3]). Ceva mai târziu, optzeciştii Cornel Nistorescu (în *Mică enciclopedie pentru o duminică la Titu*[4]) şi Bedros Horasangian (în *O dimineață crăpată şi tăiată în stil Macondo*[5]) vor compune variante adaptate în manieră proprie ale scrierii. Textul în speță era atipic pentru Bogza însuşi, elaborat cu o economie de tropi pe care autorul o va regăsi din ce în ce mai rar.

Anti-Caragiale?

Problematica identitate de „reportaj" a textului în speță e direct legată de cea de „senzațional". După reportajele sociale şocante (uneori sordide, alteori macabre) despre tăbăcari, petrolişti, mizeria periferiilor bucureştene şi a provinciilor istorice nou-alipite, închisori, crimele războiului civil spaniol ş.cl. Bogza refuză senzaționalul explicit, optând în schimb pentru unul implicit, al lipsei totale de „senzațional". Cititorul e provocat prin frustrarea aşteptării, iar pragmatismul reporterului standard, dornic de succes comercial – sfidat, în favoarea asumării integrale a banalului „oamenilor comuni". Sofisticarea estetică apare astfel sporită, reportajul standard (fie el şi privit, deformant, „prin ochi de poet") lăsând locul unei formule – şi perspective – mult mai complexe; banalul este, aici, şi el o formă a Infernului, dar nu un Infern agresiv, ci înțeles ca anonimat provincial, ca închidere lipsită de orizont. *Incipit*-ul e voit bulversant, sfidând aşteptările curente inclusiv prin negarea oricărei intenții ironice: „Nu am câtuşi de puțin intenția să glumesc, atunci când voi afirma că una dintre marile dorințe ale vieții mele a fost să vizitez Mizilul", iar pretextul (pre-textul) caragialian amplifică şi justifică fantasma personală: „Să vedem, îmi spuneam cu oarecare gravitate, ce este cu acest Mizil, pe care l-a zeflemisit o dată Caragiale şi asupra căruia nimeni nu s-a mai aplecat de atunci. E poate timpul să se afle în întreaga țară ce-i Mizilul – Mi-zi-lul – cum trăiesc, cum gândesc, la ce visează, cum iubesc şi cum mor, acolo, în urbea lor, oamenii aceia peste care planează, batjocoritor, umbra marelui umorist. Erau momente când nici o acțiune nu mi se părea mai urgentă şi necesară decât prezentarea Mizilului, după datele şi sensibilitatea timpului nostru". După datele şi sensibilitatea *timpului nostru*: titlul însuşi leagă spațiul referențial (prea puțin modernul Mizil) de un timp ultramodern: scurt (suntem în secolul vitezei…), dar eficient gestionat (pe minute!). Efectul de surpriză e garantat, ca în alăturarea umbrelei de maşină de cusut pe masa de operație: ce poate fi mai insolit – şi mai incitant – decât o *asemenea* temporalitate, asociată unui *asemenea* orăşel? Respingerea „zeflemelei" caragialiene o vom regăsi, mai târziu, printre marotele lui Constantin Noica. Numai că Bogza nu acuză aici „zeflemisirea" reprezentărilor înalte ale românității, ci pe aceea a oamenilor

[3] Costache Olăreanu, *Fals manual de petrecere a călătoriei*, Bucureşti, Editura Albatros, 1982.
[4] Cornel Nistorescu, *Proprietarul de iluzii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988.
[5] Bedros Horasangian, *Curcubeul de la miezul nopții*, Bucureşti, Editura Albatros, 1984.

concreţi şi mărunţi: locuitorii Mizilului, care nu meritau un asemenea tratament batjocoritor, chiar stigmatizant. Perspectiva sa este una democratică, *i.e.* antielitistă, iar dreptatea literară pe care doreşte s-o facă, printr-un recurs avangardist, imaginii urbei „ucise" simbolic de marele comediograf, echivalează unei justiţii sociale. Obiectiv atins: reporterul suprarealist va reuşi să repună Mizilul pe harta literară a României, mai convingător chiar decât (anti)modelul său clasic de la 1900. Fie ca ploieştean de origine, fie ca bucureştean prin adopţie, perspectiva sa rămâne însă una a Centrului, iar escapada sa într-un loc simbolic al plictisului provincial e provizorie, între două trenuri. Suficient pentru a epuiza rapid ceea ce e de văzut.

Interludiu cu primarul Leonida Condeescu

Imaginea literară a micii urbe prahovene mai „beneficiase", anterior, de atenţia mizileanului George Ranetti, jurnalist umorist prolific şi poet satiric minor, bun prieten al lui Caragiale (cu care a colaborat şi la *Moftul român*), rămas în memoria literară ca autor al unei onorabile comedii sentimental-parodice (*Romeo şi Julieta la Mizil*, 1907) şi ca autor al butadei laudative la adresa *Momentelor* („Nu momente, maestre, ci monumente"). Mica urbe, unde s-a născut şi poeta Agatha Grigorescu-Bacovia, mai apăruse sporadic în schiţele lui I. A. Bassarabescu şi în volumul *Însemnările unui belfer* (1935) al lui Ioachim Botez. Imortalizat ca emblemă a Mizilului în schiţa caragialiană, bravul primar Leonida Condeescu trăise şi sfârşise chinuit de nevoia scoaterii orăşelului său din blestemul anonimatului provincial. Să ne amintim *incipit*-ul din *O zi solemnă* (1899): „Se poate oare zice Termopile fără a zice Leonida? Nu, desigur. Ei! tot astfel, cine zice Leonida, zice Mizil. Mizilul nu se poate concepe altfel; dar nici Leonida. […] Din frageda lui tinereţe, Leonida a visat un Mizil mare, un Mizil cel puţin capitală de district deocamdată... Astfel, odată l-a-ntrebat profesorul la lecţia de geografie: – Leonido, care e capitala judeţului Buzău? – Mizilul, domnule! a răspuns cu mândrie tânărul Leonida, viitor primar al urbei sale natale. – Nu-i adevărat, Leonido, a zis profesorul; e Buzăul... Dar capitala judeţului Prahova? – Mizilul, domnule! a răspuns hotărât junele. – Nu-i adevărat, Leonido; este Ploeştii. Dar a judeţului Ialomiţa? – Mizilul, domnule! a răspuns desperat băiatul. – Nu-i Mizilul; e Călăraşii... Treci la loc! Leonida a tăcut, încruntându-şi sprâncenele – e foarte sprâncenat – şi a trecut la loc. Dar dacă a tăcut, asta nu înseamnă că n-a gândit... «A! şi-a zis el în gândul lui. A! care va să zică, Mizilul nu e capitală de judeţ!»"[6].

[6] *O zi solemnă*, în I.L. Caragiale, *Opere* I *Proză literară. În volume*, ediţia a doua, revăzută şi adăugită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, studiu introductiv de Eugen Simion, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2011, p. 440–446. Pentru informaţii suplimentare privind Mizilul şi pe Leonida Condeescu, v. notele *ed. cit.*, p. 790–797. Disputa dintre Leonida Condeescu şi administraţia Ploieştiului a fost relatată pe larg în revista *Moş Teacă*, III, nr. 130, 7 septembrie 1897, p. 2, de un anume „Ics", într-un articol cu titlul *D-ale lui Caragiale*, dramaturgul fiind convocat, fără succes, ca aliat al primarului.

O mare dorință a primarului conservator fusese aceea de a-şi pune pe harta feroviară a lumii orăşelul de la „poarta Bărăganului şi poalele Carpaților". Războiul dus de el cu capitala județului (Ploieştii) pentru supremația administrativă era însă la fel de iluzoriu ca şi – Caragiale *dixit* – obținerea unui tribunal, strămutarea Episcopiei Buzăului, a unui teatru național, a Facultății de Medicină de la Iaşi, a regimentului 32 sau a unui… pod peste Dunăre. Posedat până la mania persecuției de iubirea pentru Mizil, omul fusese totuşi un foarte bun şi apreciat gospodar în cei zece ani (1895–1905) cât l-a condus administrativ: i-a pavat străzile, a înființat o şcoală de meserii, o cazarmă şi chiar un mic teatru în care au fost reprezentate şi piesele amicului Caragiale (sala va fi demolată în 1968, din lipsă de activitate, pe ruinele ei fiind construit apoi complexul vinicol Tohani)… Amănunt interesant: fiica lui Leonida Condeescu, Ana, a fost căsătorită o vreme cu căpitanul Matei Eminescu (fratele cel mai mic al poetului, detaşat de la Brăila în 1889 – anul morții lui Mihai – în calitate de căpitan la Compania a 2-a din Mizil), împreună cu care a avut patru copii. Iar destinul primarului a fost tragic, dincolo de imaginea comică sus-menționată: bolnav psihic de ceva vreme (grandomania sa monomaniacală oferea oarecari indicii…), Leonida s-a aruncat, după o internare, sub roțile trenului în… gara Mizil, pe 6 ianuarie 1906. Nu împlinise încă 40 de ani.

„Ziua solemnă" avea să fie, pentru noul Leonida de la Termopile, cea de 1 mai 1900. În acea zi – potrivit lui Caragiale – „peste zece mii de persoane" (față de cele circa 6000 înregistrate ale orăşelului…) au întâmpinat măreața realizare a edilului: oprirea, pentru prima dată în gara Mizil, a expresului Bucarest – Breslau – Berlin, la ora 10 şi 12 minute. Evenimentul va fi reprezentat pentru primar o compensație simbolică în lupta contra Ploieştiului, pe care a încercat zadarnic să-l discrediteze politic în fața Regelui: nu fusese oare capitala județului Prahova capitala republicanilor răzvrătiți, în timp ce mizilenii nutreau sentimente monarhic-patriotice? Revoltei Ploieştiului „republican" împotriva Bucureştiului îi corespunde astfel o revoltă a primarului mizilean împotriva tutelei ploieştene. Un sentiment similar al persecutării Mizilului – dar, de data asta, de către Caragiale, cu mijloace literare – îl va mărturisi, după 30 de ani, şi *ploieşteanul* Bogza. Corespondențele nu se opresc însă aici. Aflat în culmea fericirii, Leonida Condeescu îi trimisese o telegramă – în franceză! – primarului din Breslau, salutând prima oprire a expresului la Mizil. La rândul său, Bogza îi va trimite din Mizil prietenului Horia Bottea din Ocna-Sibiului o telegramă cu „Salutări emoționate", pe care o semnează – batjocoritor – Caragealis. Batjocoritor, *nota bene*, nu la adresa lui Bottea, ci a „marelui umorist"… Viziunea asupra orăşelului prahovean nu e neapărat mai flatantă decât a lui Caragiale. E în schimb autentică, dramatică şi la fel de memorabilă.

În preajma războiului. O aventură în provincie. Falsul reportaj

Evenimentul care i-a dat lui Bogza ocazia vizitării Mizilului a fost o recrutare militară. „În toamna anului trecut – scrie el – am primit de la centrul de recrutare,

ca atâţia dintre noi, o foaie de drum spre Buzău". Reportajul, publicat în 1940 în *Viaţa românească*, a fost scris, *nota bene*, în 1939, iar vizita la Mizil a avut loc în după-amiaza zilei de 10 octombrie 1938 (în preambulul textului se indică explicit: „în toamna anului trecut"). „Recrutarea" a avut loc, prin urmare, în toamna lui 1938, la puţină vreme după instaurarea dictaturii regale şi la doar două săptămâni după invadarea Sudeţilor cehoslovaci de Germania hitleristă, în urma *Tratatului de la München*. Ecourile ameninţării războiului transpar discret în interiorul textului, protejate de liniştea aproape idilică a cadrului; sustras aparent Istoriei, banalul provincial îşi dezvăluie farmecul şi avantajele, iar bucuria confortabilă de a trăi apare într-un subtil contrast cu pericolul (aparent) îndepărtat: „Minutul 11: (…) E atât de bine să fii viu, să trăieşti, să stai tolănit într-o trăsură. În faţa noastră, în fund, se zăresc dealuri luminate de soare. Cum reacţionează oare mizilenii în faţa conflictului cehoslovac, care e gata să dezlănţuie războiul? E atât de bine să mergi cu trăsura în soarele de toamnă!". Puternicul sentiment al „aventurii" vine, aici, din adoptarea perspectivei *incognito* suprapuse peste fluxul (dis)continuu al secvenţelor: „Cum de mi-a trecut prin minte că în Mizil ar putea fi ceva interesant de văzut? O adunătură banală de case. Atâta tot. Era, de altfel, de aşteptat. Respir uşurat: Bine că n-am pornit încoace, angajându-mă să scriu ceva. Nimeni nu ştie de aventura mea (Senzaţie de fericire)" (minutul 12). O privire distanţată, de antropolog, se ascunde în spatele unor măşti familiare. Spunându-le interlocutorilor de ocazie ce le place să audă, observatorul le înregistrează maliţios automatismele („Brusc, manifestez o veselie idioată, exagerat de zgomotoasă: – Ei, şeful, strig birjarului, cum e viaţa la Mizil? Ceva fete găsim şi noi pe-aici? Inginerul râde. Birjarul râde") făcând din mers speculaţii asupra a ce simt şi gândesc mizilenii. Contrastul între banalitatea enigmatică a orăşelului dezolant şi perspectiva de *alien*, după caz ironică sau nostalgică, rece sau melancolică, se regăseşte la toate nivelurile. Totul e privit din unghiul suprarealist al defamiliarizării sau, în termenii formaliştilor ruşi, al înstrăinării (*ostranenie*). Efectul poetic, atmosfera puternică şi apăsătoare, vin din exactitatea rece, telegrafică a consemnării din mers. Confruntat, preţ de câteva minute, cu perplexitatea de a fi în Mizil, după ce ajunge în piaţa centrală a oraşului şi are sentimentul de a fi „terminat" cu el, vizitatorul simte nevoia să marcheze această experienţă şarjând: „Nu, e un eveniment prea important prezenţa mea în Mizil pentru a fi semnalată doar prin cărţi poştale. Trebuie să trimit o telegramă. Neapărat o telegramă" (minutul 33). Şi cum adresantul trebuie să fie cineva care „ar face cel mai mult caz de o asemenea întâmplare", căutarea prin memorie îl găseşte, cu ajutorul unei madlene derizorii (bomboanele 505 cu dungă, aflate în toate vitrinele!), pe prietenul Horia Bottea, judecător şi poet modernist discret, stabilit la Ocna Sibiului (a fost, între altele, unul dintre sprijinitorii lui Bogza în procesele de pornografie care i-au fost intentate). Adevăratul eveniment nu este însă reprezentat de prezenţa la Mizil a lui Bogza, ci a *necunoscutului*. De aici încolo, aventura va avea drept obiectiv alegerea unei identităţi de camuflaj: „Fulgerător un nume îmi vine în minte: Caragiale. Ce-ar fi să semnez telegrama,

Caragiale?" (minutul 36). Plin de voluptățile misterului, Bogza îl preia în literă şi spirit pe predecesorul ploieştean, dându-se – după deliberări interioare – drept „Caragialis, cerealist" pentru a se proteja de prezumata suspiciune a mizilenilor. Luându-şi jocul în serios, autorul amplifică suspansul camuflării: „Brusc, un alt gând îmi taie tot elanul şi mă paralizează: Ce au să spună cei de la poştă? Într-adevăr, este imposibil de trimis o telegramă semnată Caragiale. Nu se poate să nu ştie că şi-a bătut joc de ei"; „Domnii de la poştă n-au să aibă ce spune. Dacă nu vor, fac scandal". Din fericire, funcționarul de la ghişeu „nu bănuie nimic. Îl privesc atent. O va primi! N-are încotro. Trec la pupitru să scriu textul telegramei". O farsă intertextuală sub acoperire prinde contur, deconstruind o genealogie literară şi „răzbunându-i" pe cei „batjocoriți" de clasic... Jocul copilăresc de-a v-ați ascunselea se transformă într-un joc de-a arendaşul, deghizarea literară dublând deghizarea socială („Puțin, simt că mă cheamă chiar Caragealis"). Textul provoacă viața, iar viața îl reformulează; în ultimă instanță, cele 175 de minute compun o *questa*, o expediție serios-ironică în căutarea Mizilului, al cărui mister se topeşte în misterul „vieții şi lumii": asumată până la capăt, experiența banalului provincial capătă o stranie universalitate, sustrasă oricărei localizări geografice precise. Observații „caragialiene" filtrate printr-o optică suprarealistă apar la tot pasul; toate magazinele afişează în vitrină „505 cu dungă. Bomboana Europei" într-un „dumping" de un comic irezistibil; denumirile firmelor sunt: „La Mireasa, La Unirea Principatelor", „La Oituz"; urinând la marginea câmpului, reporterul e vizitat de un „gând didactic": „Suntem la poalele Carpaților". O situație oarecare din minutul 50 îi evocă o „scenă dintr-un film cu Stan şi Bran". Comicul este însă deturnat rapid spre macabru. Cotind „la stânga, pe o uliță foarte îngustă", vizitatorul remarcă „unele aspecte care ar putea fi numite mizerie. Poate e ghetoul Mizilului", iar la capătul ei, în atelierul unui tâmplar „şapte coşciuge rudimentare […] ca nişte cutii pentru marfă ieftină. Coşciuge de Mizil". Revelația morții la Mizil, ca într-o *black whole* a derizoriului, ridică momentul la demnitatea „senzațională" a reportajului care n-a fost să fie: „Stau şi le privesc câteva clipe. Impresionant. Tot aş fi avut ce scrie într-un reportaj".

Depăşirea reportajului către un tip (senzațional) de ficțiune are loc, de fapt, prin punerea sa în scenă ca *aventură*, cu *suspense*-ul de rigoare, într-o regie de tip detectiv. Sintagma idilică a cadrului; sustras aparent Istoriei, banalul provincial îşi dezvăluie farmecul şi avantajele, iar bucuria confortabilă de a trăi apare într-un subtil contrast cu pericolul (aparent) îndepărtat: „Minutul 11: […] E atât de bine să fii viu, să trăieşti, să stai tolănit într-o trăsură. În fața noastră, în fund, se zăresc dealuri luminate de soare. Cum reacționează oare mizilenii în fața conflictului cehoslovac, care e gata să dezlănțuie războiul? E atât de bine să mergi cu trăsura în soarele de toamnă!". Puternicul sentiment al „aventurii" vine, aici, din adoptarea perspectivei *incognito* suprapuse peste fluxul (dis)continuu al secvențelor: „Cum de mi-a trecut prin minte că în Mizil ar putea fi ceva interesant de văzut? O adunătură banală de case. Atâta tot. Era, de altfel, de aşteptat. Respir uşurat:

Bine că n-am pornit încoace, angajându-mă să scriu ceva. Nimeni nu ştie de aventura mea (Senzaţie de fericire)" (minutul 12). O privire distanţată, de antropolog, se ascunde în spatele unor măşti familiare. Spunându-le interlocutorilor de ocazie ce le place să audă, observatorul le înregistrează maliţios automatismele („Brusc, manifestez o veselie idioată, exagerat de zgomotoasă: – Ei, şeful, strig birjarului, cum e viaţa la Mizil? Ceva fete găsim şi noi pe-aici? Inginerul râde. Birjarul râde") făcând din mers speculaţii asupra a ce simt şi gândesc mizilenii. Contrastul între banalitatea enigmatică a orăşelului dezolant şi perspectiva de *alien*, după caz ironică sau nostalgică, rece sau melancolică, se regăseşte la toate nivelurile. Totul e privit din unghiul suprarealist al defamiliarizării sau, în termenii formaliştilor ruşi, al înstrăinării (*ostranenie*). Efectul poetic, atmosfera puternică şi apăsătoare, vin din exactitatea rece, telegrafică a consemnării din mers. Confruntat, preţ de câteva minute, cu perplexitatea de a fi în Mizil, după ce ajunge în piaţa centrală a oraşului şi are sentimentul de a fi „terminat" cu el, vizitatorul simte nevoia să marcheze această experienţă şarjând: „Nu, e un eveniment prea important prezenţa mea în Mizil pentru a fi semnalată doar prin cărţile poştale. Trebuie să trimit o telegramă. Neapărat o telegramă" (minutul 33). Şi cum adresantul trebuie să fie cineva care „ar face cel mai mult caz de o asemenea întâmplare", căutarea prin memorie îl găseşte, cu ajutorul unei madlene derizorii (bomboanele 505 cu dungă, aflate în toate vitrinele!), pe prietenul Horia Bottea, judecător şi poet modernist discret, stabilit la Ocna Sibiului (a fost, între altele, unul dintre sprijinitorii lui Bogza în procesele de pornografie care i-au fost intentate). Adevăratul eveniment nu este însă reprezentat de prezenţa la Mizil a lui Bogza, ci a *necunoscutului*. De aici încolo, aventura va avea drept obiectiv „aventură a banalului" revine, de altfel, în mai toate comentariile critice despre textul în speţă, subordonată unei alte formule bogziene care a făcut carieră: „bizara aventură de a fi om". Capacitatea oricărui moment al existenţei de a fi trăit aventuros, ca ruptură în raport cu constrângerile previzibilului şi obişnuitului, fusese examinată în celebrul eseu al lui Georg Simmel, *Das Abenteur*, inclus în volumul *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1919, foarte influent în cazul generaţiei lui Bogza. În textul lui Bogza, aventura are loc între două trenuri, este precisa cuantificată (175 de minute la Mizil) şi poartă masca reportajului. Reporterul sub acoperire e exploratorul unei umanităţi necunoscute şi al unei *terra incognita* de proximitate. Realismul consemnării se răstoarnă, prin efect de perspectivă, în halucinatoriu, iar explorarea misterelor Mizilului îl face pe observator să ia contact direct, într-un scenariu iniţiatic *sui-generis*, cu misterul propriei existenţe şi, finalmente, cu misterul existenţei în genere („viaţa şi lumea mi se par fantastice, de neînţeles").

„Pactul autobiografic", cu autentificările de rigoare, funcţionează impecabil de la început („Cu cinci ani în urmă, când am adoptat, pentru prima oară în viaţa mea, o meserie şi am început să o practic aproximativ, aceea de reporter, mi-am zis că prima ei condiţie, de a călători prin tot felul de locuri, îmi va îngădui să văd

şi Mizilul”) până la sfârşit („E luni, 10 octombrie 1938, mă cheamă Geo Bogza, am treizeci de ani şi am vizitat pentru prima dată în viața mea Mizilul…”). Avem de-a face însă, cum spuneam, cu un *fals reportaj* – sau cu un joc de-a reportajul –, întrucât autorul vizitează Mizilul în afara oricărei obligații de serviciu: „bine că n-am pornit încoace angajându-mă să scriu ceva. Nimeni nu ştie de aventura mea. (Senzație de fericire)”. O aventură clandestină, ca orice aventură care se respectă, al cărei *incognito* îi asigură autorului – eliberat de obligațiile relatării despre un orăşel complet anost – deplină intimitate şi libertate. Proza bogziană din *O sută şaptezeci şi cinci…* are un caracter marcat subiectiv şi pe alocuri introspectiv, în vreme ce reportajul e o specie „extimă” prin excelență. Nimic mai modern, apoi, decât descompunerea timpului, spațiului, vieții în diviziuni egale, umplute cu cantități variabile de emoții şi experiențe. Tehnica e cinematografică: *travelling*, cadraj, focalizare a detaliilor, flashback-uri ş.cl. Cu precizarea că naratorul nu „filmează” doar ceea ce face şi vede, ci şi – simultan, într-o supraimpresie – ceea ce gândeşte, îşi aminteşte sau simte. Am putea vorbi despre o datare tipică diarismului, dar – fiind vorba de o consemnare a minutelor, nu a zilelor – ar fi mai potrivit să vorbim despre un… minutar decât despre un jurnal. Mărunțirea iterativă a timpului, cu dilatarea mioapă a observațiilor, întâmplărilor şi gesturilor celor mai anodine, corespunde unei potriviri a ritmului relatării celui al micului oraş, cvasirural şi, la acea dată, aproape pustiu (vizitatorul află de la un vânzător de ziare că „oamenii sunt plecați la vii, cu culesul”, iar cumpărătorii rămaşi sunt, în acea zi, mai puțin de zece). Memorabile, în felul lor, sunt inventarele recapitulative, demne de literatura absurdului: bunăoară, enumerarea „persoanelor pe care le-am văzut trecând de când stau pe bancă” (de la stânga la dreapta şi viceversa). Sau recapitularea, în gară, a „faptelor” comise de reporter în cele „trei ore fără cinci minute” de stat la Mizil: „Am dat o telegramă/Am mâncat de un leu lipie/Am văzut doi oameni beți./Am vorbit cu depozitarul de ziare. Am vorbit cu fata de la telefoane./Am cumpărat un săpun Cheia”.

Impresionism, proustianism, blecherianism

Există, în *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*, şi o foarte subtilă cronică în *degradé* a luminii. În mare parte, poezia de atmosferă a scrierii vine din trecerea de la regimul diurn al Mizilului („căldura coaptă şi gravă a unei zile frumoase de toamnă”) la cel crepuscular (depresiv) şi nocturn (halucinatoriu). Bogza coboară în gara Mizil (la ora 4 şi 15 p.m.) împreună cu „inginerul Lungu, cunoştință din regiunea petroliferă a Prahovei”, venit să facă „o ofertă pentru repararea uzinei electrice, dezafectate”[7]. La întâlnirea cu mecanicul uzinei şi primarul

[7] Lucrurile s-au schimbat radical în prezent: „Am fi fost curioşi să vedem ce impresie ar fi avut, astăzi, maestrul Geo Bogza, după ce ar fi aflat că Mizilul este primul oraş din România, alături de Piatra Neamț, ale căror clădiri administrative vor fi alimentate, integral, cu energie electrică

(„Căpitan Nu-ştiu-cum. În orice caz …escu. Căpitan de rezervă. Numit de guvern”) edilul le mărturiseşte că „de patru luni, toată lumea arde gazul”. Efectul lipsei generale a curentului va fi constatat la venirea serii, când reporterul intră într-o farmacie (sic!) pentru a vorbi la telefon cu Bucureştiul, revăzând „emoționat” numerele de telefon ale prietenilor şi aflând că în Mizil există doar trei numere particulare: „Se deschide uşa din fund şi intră o bătrână cu o lampă de gaz, aprinsă. Aha! Uzina defectă, inginerul Lungu, primarul”. Peste puțin timp are loc, într-o cârciumă prin care se intră în hotel, reîntâlnirea cu inginerul Lungu, care, în fața unui pahar cu vin „prost”, aşteaptă decizia edililor de la Sfatul Negustoresc în privința uzinei electrice: „Cârciuma e vastă, sunt multe colțuri obscure, pe care nu poate să le lumineze lampa de gaz”. Deplasarea dinspre banalitatea realistă spre misterul fantastic se produce urmând declinul nuanță cu nuanță al luminii (Minutul 74: „Lumina mai scade cu o nuanță”), de la „căldura coaptă şi gravă a unei zile frumoase, de toamnă. […] În fața noastră, în fund, se zăresc dealuri luminate de soare” (minutul 11); „Merg. Cerul senin, ziua frumoasă” (minutul 59) până la crepuscul: „Stăm sub lumina lămpii cu gaz. Simt că e seară, o seară de provincie, venită devreme” (minutul 139) şi mai departe: „Deodată, printre case şi arbori zăresc luna. Tocmai răsare din fund, din câmpia Bărăganului, tăcută. Simt foşnetul, misterul şi farmecul nopții care începe” (minutul 152), cu „bucuriile” aferente oferite de spectacolul romantic-nocturn („O fierărie noaptea e un lucru extraordinar […] Nu mă mai satur privind flăcările, nu mă îndur să plec, dar mi-e teamă să nu întârzii, să nu pierd trenul. Cu multă părere de rău mă despart de fierărie. Iuțesc paşii. Zăresc luna” (min. 158–159). Dacă protecția totală oferită de întuneric face din actul urinării în câmp o nouă aventură intimă, palpitantă („Mai mult tentat de întuneric, stropesc pământul. Să nu trebuiască să mă trambalez în tren. Foarte plăcut sentiment venit din siguranța că nu mă poate vedea nimeni. De pretutindeni, sunt învăluit în întuneric”, minutul 167) ceea ce urmează imediat după răsăritul lunii e o splendidă suită poematică a luminilor nocturne (naturale şi artificiale), într-o deplasare progresivă spre fantasticul apocaliptic: „Urmăresc farurile unui automobil ce străbate câmpia, în depărtare. E poate şoseaua Ploieşti-Buzău. Cele două lumini apar, dispar, apar din nou, străpungând noaptea cu fâşia lor, împinsă

---

produsă cu ajutorul unei centrale fotovoltaice. Potrivit informațiilor furnizate de primarul oraşului, Emil Proscan, construirea centralei va începe chiar în acest an, lucrările urmând a fi terminate în 2015. Costul acestui proiect – care a primit deja avizul Agenției Naționale de Reglementare în Domeniul Energiei – se ridică la aproximativ 11 milioane de euro, reprezentand fonduri nerambursabile alocate de Uniunea Europeană, la care bugetul primăriei va contribui cu un procent de 2 la sută din valoarea eligibilă a proiectului. Conform proiectului tehnic, viitoarea centrală fotovoltaică va produce, anual, circa 2.660 MWh, cantitate suficientă pentru alimentarea cu energie electrică nu doar a clădirilor administrative de pe raza oraşului (primărie, spital, unități şcolare etc.), ci şi iluminatul stradal. În plus, viitoarea centrală fotovoltaică va mai aduce un beneficiu important pentru locuitorii acestui oraş: reducerea emisiilor de bioxid de carbon cu aproximativ 1192 de tone pe an”. (D. Constantin, *Mizilul – primul oraş din țară care va fi iluminat exclusiv cu panouri solare*, în *Prahova. Cotidian de opinie şi informație*, 30 iunie 2012)

departe în beznă, tremurătoare, ca o antenă care ar pipăi pereții întunericului. Emoționat de frumusețea şi misterul acestui spectacol modern" (minutul 168); „În spate, luna se face din ce în ce mai albă. Mă întorc. Stau drept în razele ei, privind-o. Clopotele de la gâtul cailor zăngănesc mereu. Sunetul de metal măsoară micile adâncimi ale nopții" (minutul 169); „Peronul e luminat cu lămpi de petrol. Dincolo de linii se zăreşte o câmpie nesfârşită, puțin argintie în razele lunii" (minutul 171); „Locomotiva sparge noaptea, intrând în gară, apocaliptic. […] Dreptunghiuri de lumină în care se zăresc capete de bărbați şi femei. Mă urc în vagonul din dreptul meu" (minutul 173); „Trenul porneşte. Trec la fereastra din partea cealaltă, spre câmp. Sub lumina lunii, Bărăganul se întinde nesfârşit şi în depărtare devine haotic. […] P.S. În direcția Buzăului, trenul străbate ca un balaur câmpia, fantastic luminată de lună".

Ceea ce surprinde este nota profundă de proustianism (şi, implicit, de bergsonism). Diferite imagini sau senzații suspendă sau comprimă timpul, iar identitatea personală regresează, spontan, la nivelul unor stări din copilărie: „Printre ferestrele de la clasa a treia, capete de oameni scoase afară. Brusc, scena îmi reaminteşte o alta, cea dintâi de felul acesta, văzută în timpul războiului. Retrăiesc aceeaşi nelinişte amară, din vremea copilăriei"; „Calc cu o senzație ciudată de amorțire a picioarelor, după statul în trăsură. Cunosc asta din vremea copilăriei". Inclusiv identitatea profesională e suspendată: „Cum stau singur pe bancă, mă simt şomer sau vagabond" (minutul 83). O revelație cvasiblecheriană a irealității „lumii" se produce în minutul 73: „Lumina zilei a început să scadă şi aerul serii pare deodată mai rece. Mă simt rătăcit, undeva, în lume. Mi-aduc aminte, nu mintea, ci altceva mai profund din mine îşi reaminteşte: aşa mergeam, în amurg, singur pe străzi, când ieşeam de la şcoala primară. E atât de mult de-atunci! Şi după atâta vreme, după atâția oameni cunoscuți şi iubiți, mă găsesc iarăşi singur, pe străzi, într-un amurg de toamnă. Lumea mi se pare o ceață, ceva nebulos, nedesluşit, care în clipa aceasta mai e şi rece, ca un vânt de toamnă cu picuri de ploaie". Iar crepusculul autumnal declanşează reflexele profunde ale memoriei: „Îmi vine în minte o strofă de Tudor Arghezi: *Niciodată toamna nu fu mai frumoasă / Sufletului nostru bucuros de moarte*. În fiecare toamnă mi-o aduc aminte." (minutul 139).

În *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*, Bogza revoluționează proza minoră a „târgurilor unde se moare" sau a „locurilor unde nu s-a întâmplat nimic", dominantă în literatura patriarhală de la 1900 şi prelungită până în interbelic. O face însă nu doar în sens avangardist, ci şi existențialist. Provincia nu mai e, ca la semănătorişti, un spațiu al eşecului sau al ratării, ci al surprizei şi senzaționalului, al misterului şi aventurii. Cu precizarea că reporterul „stângist" vădeşte o empatie sobră față de condiția umilă a provincialilor (şi a celor din provincia provinciei, căci Mizilul însuşi e pentru unii un Centru; v. scena convorbirii cu telefonista „simplă, cumsecade, modestă" venită la Mizil din… „provincie", adică „de la țară, dintr-un sat", şi a cărei înfățişare ştearsă dezamorsează ceea ce păruse a fi, dincolo de geam, promisiunea unei idile; sau „scena" cu Costică, nebunul oraşului fugărit

de copii, şi – simultan – cu prăbuşirea beţivului Tănase, probabil mort). A trecut neobservat un detaliu-cheie al textului bogzian. În preambulul falsului reportaj, autorul aminteşte faptul că „Oprirea la Mizil o mai proiectasem de câteva ori, în anii trecuţi, când mă duceam spre Roman, la Blecher, dar nu o înfăptuisem niciodată". La momentul opririi efective, Blecher murise de câteva luni, iar trimiterea la el, deşi fugară, e semnificativă: textul lui Bogza reprezintă o punte suprarealistă între Caragiale şi Blecher, şi se putea numi, la fel de bine, „întâmplări în (i)realitatea imediată a Mizilului". La sfârşitul iniţierii în anonimatul absolut al existenţei sociale, vizitatorul părăseşte capitala banalului cu sentimentul – blecherian – al unei alienări metafizice: „viaţa şi lumea mi se par fantastice, de neînţeles". Greşim văzând în acest text straniu un omagiu postum adus prietenului său?

ABSTRACT

This study reinterprets an inter-wars text from the prose of Romanian writer Geo Bogza – the experimental reportage *One Hundred and Seventy Five Minutes in Mizil* [*O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*], from a multiply focused perspective. Unlike the minor or satiric prose about the Romanian townlets of 1900, Bogza's piece of writing is regarded as a form of paradoxical rehabilitation of the provincial anonymity by a grid partly indebted to the vanguard. Without ceasing to represent a space of failure and unfulfillment, the province thus becomes a space of unusual experiences and of existential adventure, in agreement with the authenticist literature of the generation of the thirties.

Key-words: Geo Bogza, authenticist literature, province, reportage.

PROBLEMA PROTOCRONISMULUI

Edgar Papu

Precizări

Sub acest titlu a apărut între lunile martie–iulie 1991, într-un serial compus din opt părți, găzduit de publicația *Românul*, la inițiativa lui Marian Petcu, variantă ultimă a textului conceput de Edgar Papu asupra protocronismului românesc, cu mențiunea că textul a fost dictat și nu a mai putut fi – din motive de sănătate – revăzut de către autor.

Expunerea, dată fiind vizibilitatea modestă a periodicului *Românul* în peisajul exploziv al presei scrise din primii ani ai post-comunismului și datorită faptului că apare într-o vreme când preocupările din viața literară autohtonă ținteau către alte năzuințe și reașezări conceptuale, a fost ignorată de istoria literară, mai ales că Edgar Papu fusese înconjurat de un zid de tăcere care nu se va întrerupe decât pentru a face loc contestărilor mai mult sau mai puțin întemeiate.

Epoca vădește însă avantajul că promite o exprimare necenzurată a ideilor, după expulzarea din 1986[1] a protocronismului din câmpul literar „corect politic”,

[1] Teoria protocronistă fusese interzisă în urma articolului *Profesorii mei de limba și literatura română*, semnat de vicepreședintele Consiliului de Stat al RSR, Gheorghe Rădulescu, în *România literară*, anul XIX, nr. 42, 16 oct. 1986, p. 12–13, spre a se facilita un consens cu Moscova (de care România redevenise dependentă economic) și spre a se da satisfacție Kremlinului, care „*exprimase în «Pravda» din 21 iunie 1985, sub semnătura lui O. Vladimirov (pseudonim al lui Oleg Rahmanin, cunoscut istoric şi diplomat sovietic* [Vasile Buga, *Pe muchie de cuțit. Relațiile româno-sovietice 1965–1989*, INST, București, 2013, p. 228, precizează că Rahmanin era, la data respectivă, prim-adjunct al Șefului Secției Relații Externe a CC al PCUS]), *în editorialul ideologic «Factorul conducător al procesului revoluționar mondial», îngrijorările față de «revizionismul naționalist» al țărilor mici, precum România, care periclitează, prin teoria «comunismului național», nu doar esența internaționalistă a comunismului, dar, în cazul românesc, se manifestă sub «forma unei rusofobii ascunse, iar uneori deschise, a antisovietismului»”,* apud Theodor Codreanu, *Anamorfoze*, București, Editura Scara, 2016, cap. *Protocronismul*, p. 437–492; 454. Conjunctura în care a apărut articolul acuzator este reconstituită și de către V. Buga, *op. cit*., care notează că, începând cu anul 1985, petrochimia românească nu putea funcționa fără cele 5 mil. de tone de petrol importate anual din Uniunea Sovietică. Totodată, amintește faptul că, la 20 oct. 1986, deci cu patru zile înainte de apariția articolului ce califica protocronismul drept doctrină legionară, urma să înceapă la Moscova o Consfătuire pe teme ideologice a țărilor CAER, cu participarea lui N. Ceaușescu care – pe această cale – contracara reproșurile părții sovietice privind derapajele sale naționaliste. Inițial, îmi închipuisem –, ghidându-mă după comentariile asupra diatribei lui Gh. Rădulescu făcute de Aurel Rogojan (v. *Fața și reversul. Gogu Rădulescu și «Loja de la Comana»”*, în *Tribuna*, serie nouă, anul XII, nr. 263, 16–31 aug. 2013, p. 11): „*Articolul, scris în maniera clasică a demascărilor din «Scânteia» anilor ’50, a produs un*

deşi la nivel editorial excluziunea cărţilor lui E. Papu va mai stărui aproape două decenii, mulţumită politicii culturale promovate de către primul guvern postdecembrist.

Expunerea de faţă privind concepţia lui Edgar Papu asupra protocronismului românesc, cu caracter rezumativ-concluziv, a treia în ordine cronologică, este mult mai amplă la nivelul ilustrărilor, însă mai abruptă (observaţiile reţinute sunt mai penetrante, însă nu depăşesc stadiul de sugestii sau, după cum pe bună dreptate remarca Eugen Simion[2], de „ipoteze de lectură") în plan demonstrativ şi vine după cartea *Din clasicii noştri. Contribuţii la ideea unui protocronism românesc*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977 şi după o ediţie secundă, mult prescurtată, inclusă în volumul de studii româneşti *Lumini perene. Retrospecţii asupra unor clasici români*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1989, p. 225–262, unde intimidat[3] de ucazul de partid se rezumă la selecţia studiilor ce i se par esenţiale (***Învăţăturile lui Neagoe Basarab*** *în contextul Renaşterii*, *Dinamismul imagisticii la Cantemir* şi *Ceva despre Alecsandri*).

După apariţia primei ediţii a lucrării *Din clasicii noştri*, C. Noica a considerat, iar faptul n-a fost de mirare, că Edgar Papu desăvârşeşte un gând al său început în 1943[4] şi că demersul ar trebui perpetuat şi instituţionalizat prin fondarea unei publicaţii de teoria culturii, pentru moment sub forma unui supliment la revista *Ramuri*, condus la vremea aceea de Marin Sorescu, atrăgându-i în grupul de iniţiativă pe Mihai Şora dimpreună cu Paul Anghel. Însă fără rezultat, în ciuda protecţiei de care se bucura redactorul-şef de la *Tribuna României* din partea lui

---

puternic efect în epocă şi a statornicit ideea că această teorie culturală ar fi periculoasă şi trebuie înlăturată […] *iar «manifestul antiprotocronist», semnat de bătrânul agitator al Cominternului nu numai că a dat un foarte important semnal, dar era şi o sfidare a miturilor fondatoare ale naţionalismului promovat de Nicolae Ceauşescu*" – că fusese o iniţiativă personală a vechiului militant bolşevic, la presiunea grupării de la *România literară*, însă mă înşelam, fiindcă Gh. Rădulescu avusese girul Cabinetului 2, care recursese la această metodă pentru a menaja relaţia cu Moscova.

[2] Eugen Simion, *Posteritatea critică a lui Eugen Lovinescu*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2017, cap. „Sincronism şi protocronism", p. 194–244.

[3] „*În sfârşit, unele eseuri incluse în* ***Din clasicii noştri*** – explică Edgar Papu, în scurtul cuvânt înainte, intitulat „După zece ani" (p. 225–226; pregătirea volumului se face în 1987) – *nu aparţin direct ideii protocronismului, ci poate numai de* ***unicat*** *ce provoacă un larg interes, înscriind doar posibilitatea încă neactualizată a unei anticipări pe plan universal*".

[4] Constantin Noica, *Ce e etern şi ce e istoric în cultura românească?*, în RFR, anul X, nr. 9, septembrie 1943, p. 527–541 („*Orice cultură majoră este personală, este o formă de individualizare, în timp ce creaţia populară e anonimă. De altfel aceasta nici nu poate deveni o cultură deliberată, voită, ci ţine de o anumită spontaneitate creatoare, care o apropie mai mult de natură decât de cultură* […] *Pentru a descrie coborârea românească în istorie şi părăsirea viziunii, dacă nu hieratice, în orice caz statice a desfăşurării istoriei noastre, aleg trei momente culturale semnificative: unul din secolul al XVI-lea, altul din secolul al XVIII-lea, iar al treilea de azi, din secolul al XX-lea* […] *Momentele sunt reprezentate de: Neagoe Basarab, pentru sec. al XVI-lea, Dimitrie Cantemir pentru sec. al XVIII-lea şi gânditorul Lucian Blaga pentru ziua de azi*".), precum şi studiul său *Pentru o altă istorie a gândirii româneşti. În marginea învăţăturilor lui Neagoe Basarab*, în *Saeculum*, anul I, nr. 2, Mart.–April 1943, p. 38–57.

Cornel Burtică, secretarul cu propaganda de la Comitetul Central (care nici el nu a putut trece peste *veto*-ul lui Leonte Răutu, membru în CPEx). Inițiativa n-a reușit, în cele 10–12 luni cât a ființat acest grup de inițiativă (mai 1977 – aprilie 1978), decât să stârnească suspiciunea Securității care, la 21 iunie 1977, i-a deschis lui Edgar Papu al doilea dosar de urmărire informativă, ceea ce denotă faptul că protocronismul era departe de a funcționa în calitate de doctrină oficială a regimului Ceaușescu, după cum susțin unele surse „bine informate" și dezinformante.

Serialul, pe care-l reproducem mai jos, a fost însoțit în periodicul *Românul* de mai multe intervenții și interviuri[5] (omise, din păcate, din ediția Ilie Rad / Grațian Cormoș

[5] Edgar Papu, „Noi nu am avut decadență". Interviu acordat lui Marian Petcu, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul II, nr. 8(28), aprilie 1992, p. 2: „[…] *aceste epoci mari ale noastre sunt tăiate la un moment dat* […] *Acest neajuns al nostru, de a ni se tăia avântul cultural și creația are și un avantaj – anume noi nu am avut decadență. Or aceasta este unul dintre cele mai mari credite care se pot face unei culturi* […] *Nu s-au consumat până la decadență. Atunci cultura noastră a părut mereu tânără. Dar tinerețea ei este paradoxală, fiindcă este o tinerețe foarte, foarte veche. Și, aș spune eu, una dintre trăsăturile caracteristice ale culturii noastre de totdeauna a fost* ***arheitatea****. Originile unora dintre manifestările noastre culturale* […] *nu pot fi fixate într-un anumit moment al istoriei, ci ele* [își] *au originea în afară de timp* […] *Am avut un fel de reîntoarcere, de sinteză, dacă vreți, însă, așa cum am spus, în timp.*"; Paul Everac, „Non certant doctores!?". Masă rotundă cu prof. Edgar Papu, prof. Romul Munteanu, prof. Ovid S. Crohmălniceanu, prof. Dumitru Micu, prof. Ion Dodu Bălan, criticul Mihai Ungheanu, (*Supliment de dramaturgie, teatru și film*, nr. 26), în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul II, nr. 15(35), iulie 1992, p. 4–5. Intervenția lui Edgar Papu, răspunzând la întrebarea de ce critica românească (Lovinescu, Călinescu ș.a.) nu s-a arătat prea entuziasmată de realizările românești din dramaturgie: „[…] *dramaturgia a fost mai mult sau mai puțin marginalizată la noi. Faptul este însă perfect explicabil – genul dramatic este cel mai matur și mai dificil dintre toate și, ca atare, este mai greu de cuprins atât sub aspect creator, cât și interpretativ. Iată exemplul lui Eugen Lovinescu. Acest critic atât de subtil în aprecierea altor genuri a emis două judecăți eronate și minimalizante cu privire la Caragiale. Prima este legată de faptul că Ion Luca nu putea rămâne valabil decât pentru vremea sa, deoarece numai aceasta a putut să intre în analiza sa comică. Acest critic n-a putut realiza faptul că personajele și acțiunile unuia dintre marii comediografi ai lumii sunt tot atât de eterne ca și autorul lor. A doua afirmație eronată a lui este că în opera dramatică a lui Caragiale a intrat foarte mult din comedia lui Alecsandri. Ori cel mai reușit personaj al lui Alecsandri – coana Chirița – este în mare parte doar o localizare a lui Madame Angot* [arhetipul târgoveței hrăpărețe din opera comică franceză, negustoreasa de pește din Halele Parisului, înfățișată ulterior drept rebela ce s-a pus în fruntea gloatelor în timpul Revoluției Franceze] […] *Or, «O scrisoare pierdută» ne prezintă poate singurul caz pe plan mondial, adică al unei comedii care atinge proporțiile epopeii eroic-comice* […] *Mai mult decât atât, fiecare personaj exprimă contrapartea unui personaj din epopeea eroică. Așa, de pildă, Trahanache – șeful partidului guvernamental – este Agamemnon, comandantul confederației aheene. Tipătescu – om care își ieșea ușor din fire și nu evita manifestările violente – este Ahile, cel iute la mânie. Coana Joițica –, ce prin neglijența ei de a pierde o scrisoare atât de importantă a provocat tot scandalul – este frumoasa Elena, care tot din vina ei, lăsându-se prea ușor sedusă și răpită, a provocat războiul troian. În sfârșit, în tabăra opusă, învinsul Cațavencu este de asemenea învinsul Hector. Moartea fizică a lui Hector își află un perfect corespondent în moartea morală și politică a lui Cațavencu, înhămat la carul de triumf al lui Trahanache și Tipătescu. Geniul lui Caragiale se întâlnește aici, după aproape un secol cu geniul lui Budai-Deleanu* […] *Nu a ajuns nici dramaturgia, nici critica noastră literară până la această altitudine*

de *Interviuri. Edgar Papu*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005, dar care merită reluate, fie şi pe scurt), în cadrul cărora Edgar Papu a făcut comentarii asupra destinului ideii sale, cât şi consideraţii asupra actualităţii culturale din acei primi ani post-decembrişti.

În ciuda faptului că asocierile relevate de protocronism nu joacă un rol efectiv în comparatism, nefiind anticipări ale unor forme estetice finalizate prin receptare şi, deci, prin exercitarea unei influenţe, ci rămân corelaţii posibile într-o ordine muzeală a istoriei ideilor universale, confirmarea sau respingerea lor reclamă o erudiţie întinsă, aptă să opereze cu valori estetice din mai multe câmpuri literare şi închipuie – după cum remarca Anneli Maier[6], încă din 1977, în prima evaluare externă a protocronismului – o nouă atitudine axiologică faţă de literele româneşti.

(Precizări şi note de Vlad Pappu)

[I.] Sincronismul exclusiv este o concepţie a lui Eugen Lovinescu, influenţat de sociologul francez Gabriel Tarde, după care mersul înainte al omenirii se bazează pe principiul **imitaţiei**. Popoarele mai înapoiate le imită pe cele avansate până când se sincronizează cu ele. Aşa a aplicat Lovinescu această idee la cultura românească. Ea nu poate atinge nivelul modern de civilizaţie decât imitând Occidentul. Noi nu

---

la care a putut să se ridice celebra comedie caragialiană"; Paul Everac, *Non certant doctores!?* (cont.). Masă rotundă cu prof. Edgar Papu, prof. Romul Munteanu, prof. Ovid S. Crohmălniceanu, prof. Dumitru Micu, prof. Ion Dodu Bălan, criticul Mihai Ungheanu (*Supliment de dramaturgie, teatru şi film*, nr. 28), în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul II, nr. 17(37), august 1992, p. 4–5. Intervenţia lui Edgar Papu, ca răspuns la întrebarea privind ruptura stilistică între Caragiale şi succesorii săi cronologici A. de Herz, Mihail Sorbul şi Zaharia Bârsan: Între Herz şi Bârsan – consideră respondentul – nu există nicio legătură, ca şi cum ar face parte din literaturi diferite, în schimb vede filiaţia valorică între *Patima roşie* (1916) şi *Suflete tari* (1922). Reţine o linie în comediografia post-Caragiale între Muşatescu (fără *Titanic Vals*, convenţională) şi Baranga (fără *Mielul turbat*). Din epoca postbelică, remarcă trei nume, Everac (moderatorul dezbaterii), Horia Lovinescu şi Sorescu; Edgar Papu, *„Este un moment de criză"*. Interviu acordat lui Marian Petcu, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 19, decembrie 1991, p. 1; 6: De ce a fost respins atât de categoric protocronismul? „*Există două feluri de orgolii în cultura noastră. Este orgoliul naţional şi orgoliul individual. Din păcate, de multe ori orgoliul individual este în conflict cu orgoliul naţional. Şi nu numai cu orgoliul naţional, dar şi* [cu] *obiectivitatea şi cu aspectul contribuţiei efective a spiritului românesc. Adică orgoliul individual este cel care îşi închipuie sau crede că, prin persoana celui care îl poartă, cultura românească şi spiritul românesc vor trăi. Or, lucrul acesta este inexact. Spiritul românesc este legat de o vechime care intră în fundul timpurilor. Drept dovadă* […] tipul **meşterului** […] *care coboară într-un timp primordial* […] *Harap Alb este considerat un basm, dar este de fapt o epopee* […] Despre faptul că teoria sa a apărut într-un moment istoric când regimul urmărea exaltarea spiritului naţional, spune: „*Regimul căuta* [sentimentul naţional] *pe nişte căi cu totul neconvingătoare* [de genul] *Cântarea României* [care] *a poluat spiritul naţional. A fost o confuzie superficială. Cred că* [această tendinţă] *există şi acum* [1991] *şi este lipsită de simţ critic*". În final, s-a referit la obiceiul românilor de a-şi martiriza valorile.

[6] Anneli Maier, *Romanian „Protochronism" and the New Cultural Order*, Radio Free Europe, RAD Background Report/226, 17 nov. 1977: *un concept axiologic activ*.

combatem acest sincronism, însă îl considerăm insuficient, deoarece **am avut ca anticipație în cultura noastră elemente pe care abia mai târziu le-au adoptat occidentalii**. Or. aceste priorități ale noastre, complemente care întregesc contribuția sincronismului, constituie ceea ce am numit **protocronismul românesc**. Spunem românesc, fiindcă atâta am cercetat și cunoaștem mai bine, și nu putem interveni în sfere culturale pe care nu le-am frecventat. În fond, însă, protocronismul antrenează după sine o revendicare în cultură și a altor popoare din centrul și, mai ales, din răsăritul Europei, precum și din alte continente[7].

Protocronismul va aduce, deci, după sine o extindere a cunoașterii pe toate meridianele lumii a tuturor priorităților și inițiativelor culturale care, pentru moment, încă au rămas ignorate. Se află difuzate numai creațiile din cercul limitat și restrâns al Occidentului european și american. Acest cerc, foarte circumscris, constituie, după sociologul român Ilie Bădescu, sfera **metropolitană** care ignoră tot ce s-a realizat în restul lumii. Desigur că ni se poate contesta ideea ce susține existența unei priorități și în afară de acea arie metropolitană.

Aci putem replica imediat prin medievalul bogomilism bulgar ale cărui idei s-au răspândit încă de pe atunci până în Flandra și Anglia, adepții săi luând în Italia numele de **catari**, iar în sudul Franței pe cel de **albigenzi**.

Mai departe rămânem prudenți din cauza lipsei noastre de informație, unde, însă, suntem stăpâni pe noi, și putem interveni pozitiv, este în sectorul protocronismului românesc. Cei care nu pot sau nu vor să vadă această realitate sunt sau orbi sau încăpățânați sau ignoranți. În felul acesta, acum trei ani [corect, 1986], înainte de Revoluția din decembrie, într-un număr din *România literară*, domnul Gheorghe (Gogu) Rădulescu, om cu o modestă pregătire culturală, a avut o ieșire violentă și pe nimic fundată împotriva ideii de protocronism. Pe acea vreme am fost împiedicat și mi s-a interzis să-i răspund. Acum, însă, voi putea să redeschid această problemă cu totul esențială pentru cultura românească și pentru poporul român.

Voi da și acum câteva exemple de protocronism românesc. Începem mai întâi cu vremea mai veche, până în veacul al XIX-lea. La începutul secolului al XVI-lea,

---

[7] În ultimii ani, gruparea de la *Journal of World Literature*, editat de David Damrosch, se străduiește să impună un alt concept de literatură universală, pornind de la necesitatea decolonizării spațiului literar, noua accepție propusă luând în evidență și literaturile naționale vernaculare, ignorate până în prezent. În această ordine de idei trebuie relevat că Edgar Papu lansa încă din 1971 (v. Edgar Papu, *Universalitate*, în *Luceafărul*, anul XIV, nr. 50<501>, 11 dec. 1971) o definiție alternativă a literaturii universale, considerând că ceea ce numim capodopere, datorită stăruinței în timp, ar trebui completate cu acele valori literare care cunosc o răspândire și o notorietate cât mai amplă pe toate meridianele lumii: „*Plecând de la alte considerente, E. Papu, în articolul citat, va concepe o viziune alternativă asupra valorii universale. El va constata că amploarea fluxului informațional, susceptibil a fi purtător de valori, favorizează o rapidă înlocuire a acestora printr-un proces accelerat de perimare în timp, ceea ce îl determină, printr-o extrapolare de tip bergsonian, să propună o altă accepțiune a universalității valorice a operei, care nu s-ar mai măsura după criteriul stăruinței în timp, ci după acela al răspândirii concomitente în spațiu, al receptării sale în câmpul atât de variat al culturilor lumii*.”, apud Vlad-Ion Pappu, *Edgar Papu și protocronismul în spațiul revistei «Luceafărul»,* București, Editura Eikon, 2015, p. 57.

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie [(1519–1521)] – lucrare de filozofie politică și morală – prin doctrina sa practică de a căuta să pătrundă cât mai mult în secretele din sufletul altora, dar să nu lase a scăpa absolut nimic din tainele propriei conștiințe, devine primul *el discreto*, anticipând cu mai mult de un veac pe doctrinarul moral al barocului spaniol Baltasar Gracián. În sfârșit, tot cu mai bine de un veac, Neagoe Basarab, în altă ordine de interese, îl precedă și pe Cervantes. Domnitorul, spune el, se cere a fi drept și imparțial în judecățile pe care le are de îndeplinit, [nelăsându-se influențat] nici de darurile bogatului, nici de lacrimile săracului. Sunt exact aceleași cuvinte și aceleași idei cu care Don Quijote îl va instrui pe Sancho când acesta se pregătea să plece ca ocârmuitor al pretinsei insule Barataria. Nu mai vorbim de faptul că edificiul [catedralei de la] Curtea de Argeș, unde tot Neagoe Basarab, în acord perfect cu ideile din *Învățăturile* sale, intervenise [în mod] direct ca arhitect, anticipa – laolaltă cu marile inițiative iberice – barocul arhitectural european din jurul lui 1600.

În veacul al XVII-lea, Stolnicul Constantin Cantacuzino, în *Istoria Țării Rumânești dintru început* [(1716); ed. I-a, 1901] – lucrare din păcate neterminată – este primul care concepe, în sensul cel mai modern, o istorie a poporului, iar nu a marilor personalități, ceea ce ar ține mai mult de domeniul biografiei politice și morale. Din ignorarea a tot ce există în afară de aria metropolitană, creatorul acestei autentice [perspective de concepere] a istoriei a fost considerat Giambattista Vico cu a sa *Scienza nouva* [1744], care a apărut după moartea Stolnicului Cantacuzino. De fapt, și Vico, așa cum făcuse mai înainte la noi istoricul român, a știut să scoată dintr-o lipsă, dintr-o scădere a ambianței [a se citi, *din platitudinea momentului istoric*] un mare avantaj științific. Regatul Neapolelui, patria lui Giambattista Vico, era, ca și Muntenia stolnicului, lipsit de strălucirea unor personalități politice de proporția celor din Franța, Anglia, Prusia sau Rusia timpului. Și atunci, de nevoie, s-au oprit să studieze cadrul colectiv, basoreliefurile, iar nu statuile, așa cum va preciza în veacul nostru Neculae Iorga. Stolnicul Cantacuzino îl precedă, însă, cu zeci de ani pe Vico.

Odată cu veacul al XVIII-lea, asistăm la o cvasiintegrare spirituală a noastră în Occident. Acest proces are loc îndeosebi prin Dimitrie Cantemir și prin Școala Ardeleană. Parțial, începem a fi cunoscuți și chiar imitați în Occident. Promotorul acestei recunoașteri a noastre începe a fi încă de la debutul secolului Dimitrie Cantemir cu a sa *Incrementa et decrementa aulae othomanicae* [1714–1716], lucrare studiată de Voltaire și care l-a influențat pe Montesquieu în *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* [1734].

Succesiunea aceasta istorică, identică actului respirației, identică frazei muzicale, cu momentul suirii urmat de cel al coborârii până la totala stingere, se află cunoscută încă din Antichitatea romană, de la Tacit, însă numai la modul empiric. Cantemir este primul care îi conexează legile [corect: stadiile] în lumea modernă, stabilindu-le în lucrarea amintită, prin care se face cunoscut drept cel dintâi specialist științific pentru lumea occidentală [în cercetarea istoriei].

Dimitrie Cantemir se mai dovedeşte, însă, ca un mai îndepărtat precursor, de astă dată nu pe plan istoric, ci pe cel literar. Ne referim, [elaborată] încă din 1705, la geniala sa lucrare alegorică [*Istoria ieroglifică*, ed. I, 1883], în care diferitele personaje istorice ale epocii sunt deghizate în înfăţişări animaliere, de multe ori groteşti, el însuşi, Cantemir, adoptând chipul inorogului. Aceasta, însă, ne interesează în al doilea rând. În primul rând urmează să stabilim că Dimitrie Cantemir, cu o anticipare de peste o sută de ani, şi în cu totul alt context de împrejurări, creează tipul byronian, omul însingurat, izolat pe culmi, cu conştiinţa sigură a superiorităţii sale faţă de restul lumii, figură care va prolifera enorm şi variat în romantismul european de la *Moise* a lui Vigny până la *Demonul* lui Lermontov şi *Oneghin* a lui Puşkin, de la *Luceafărul* lui Eminescu până la *Zarathustra* lui Nietzsche.

În felul acesta şi inorogul lui Cantemir trăieşte solitar, departe şi ferit de oameni, pe o inaccesibilă culme de munte a cărei cale de acces numai el îl cunoaşte. Spre a nu fi cumva văzut de oamenii pe care îi dispreţuieşte, nu iese decât noaptea din ascunzişurile sale. Şi totuşi, asemenea Luceafărului de mai târziu, s-a văzut odată şi inorogul ademenit să coboare. Agentul acestei devieri a fost perfidul cameleon, animal lipicios, inconsistent, nesigur, preschimbat în atâtea culori, aşa cum pentru astrul eminescian va fi femeia, la fel de versatilă. La amândoi, coborârea se va solda cu dureroase decepţii, ce-i va determina, şi mai convinşi decât oricând, să se însingureze în locuri izolate ce şi le-au ales, culmea de munte sau firmamentul. Să spunem acum ce avem de comunicat **în al doilea rând**. Atât eroul byronian, cât şi toţi izolaţii săi descendenţi au chipuri, înfăţişări, apucături umane. Excepţie face numai *Luceafărul*, la care se asociază şi precursorul său inorogul. Ei sunt singurii care se manifestă sub chip de natură şi de cosmos. Apropierea dintre ei ni se dezvăluie şi mai mare dacă ne gândim că, în ordine tradiţională, inorogul deţine şi rolul de simbol al luminii stelare. Faptul că nici unul, nici celălalt nu este om nu constituie nici pe departe o coincidenţă. Dimpotrivă, asupra amândurora se proiectează dirijat acţiunea a ceea ce am numit cosmo-morfismul românesc.

Tot în veacul al XVIII-lea, de astă dată în cadrul Şcolii Ardelene, dacă facem abstracţie de covârşitoarea ei importanţă în ordinea politică, şi ne ocupăm numai de contribuţia în cultură, atunci trebuie să-l considerăm pe Samuil Micu, născut în 1745, a fi cea mai marcantă personalitate a sa.

Samuil Micu este autorul a aproape 60 de cărţi, cele mai multe au rămas în manuscris. Acestea se cer neapărat cercetate, publicate şi studiate de specialişti. Printre ele se află şi cărţi filosofice. Dar chiar dacă nu poartă acest titlu, unele lucrări ale sale rămân fundamentale pentru gândirea românească. Aşa este cartea sa în limba latină *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, scoasă în 1780, la care a colaborat şi Gh. Şincai. Pe lângă exigenţele comune în genere ale Şcolii Ardelene, grafia latină, ortografia etimologică, eliminarea elementelor nelatine din limbă, ea anticipă, ca în curentul existenţialist de astăzi, scoaterea din cuvinte a unor sensuri filosofice cu totul neaşteptate.

(Edgar Papu, *Problema protocronismului [Sec. 16-18]*, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 1, martie 1991, p. 1; 4–5: *Cine a învins și cine a pierdut în cultura română? Profesorul Edgar Papu redeschide „o problemă cu totul esențială pentru cultura românească", PROBLEMA PROTOCRONISMULUI.*)

[II.] Odată cu veacul al XIX-lea, exemplele de protocronism românesc capătă un curs ascendent și tocmai de la cine ne-am aștepta mai puțin. Astfel, încă din veacul al XVIII-lea, un poet ca Ienăchiță Văcărescu (1740–1797) are acea scurtă și grațioasă poezie cu floarea „mirositoare" aflată într-o grădină: „S-o rup se strică S-o las mi-e frică/Că vine altul și o ridică".

La început s-a crezut că ar fi influențat de Goethe. S-a stabilit, însă, că similarele versuri ale poetului german, tot cu motivul grădinii, au fost scrise **după**[8] Ienăchiță Văcărescu. Și totuși, realizarea goetheeană nu se dovedește cu nimic superioară celei anterioare datorată liricului român.

Intrând în veacul al XIX-lea, întâlnim un exemplu de surprinzător protocronism încă din prima jumătate a acestui secol, și chiar în *Sburătorul* [1844] lui Heliade. Acest poem, în care se luptă încă vechiul clasicism agreat de veacul al XVIII-lea cu romantismul, poartă într-însul o surpriză aproape neverosimilă, și anume anticiparea tehnicii psihanalitice, și încă redată până la gradul de capodoperă. Apare aici, de o finețe neatinsă de nici un alt poet chiar mai mare, decalajul dintre puritatea unei fete de la țară, nubile, dintre absoluta ei inocență și simptomele ignorate de ea ale propriei crize sexuale ce o macină și pe care chiar ingenua copilă le descrie cu exactitate, fără să ghicească totuși cauza celor descrise: *„Îmi cere... nu-ș' ce-mi cere! și nu știu ce i-aș da…"*. În ignoranța ei, fata n-ar fi putut să comunice cu atâta precisă bogăție de nuanțe propria ei criză dacă n-ar fi avut un nevăzut îndrumător care să o dirijeze. De pe atunci, deci, își afirmă cu atâta anticipare prezența o infailibilă tehnică psihanalitică. Aceasta, pe de o parte se contopește, pe de alta contrastează cu atmosfera îmbibată de liniște a unui sat patriarhal de acum 200 de ani. În Occident, această temă precursoare a psihanalizei a fost tratată cu mult mai târziu, aproape de veacul nostru [XX], dar în mod brutal, fără nicio urmă de poezie, de către dramaturgul Frank Wedekind, în piesa sa *Deșteptarea primăverii* (1891). Nucleul ei se reduce la ceea ce cu decenii înainte analiza Heliade.

Un alt exemplu de protocronism în veacul al XIX-lea ne dă Vasile Alecsandri, poet cu multiple valențe, așa după cum se arată încă de pe la începutul carierei sale, când putem înregistra decalajul dintre manifestările sale lirice și concomitentele comedii, unde domină spiritul critic. Un asemenea decalaj, însă, succesiv, se poate constata nu numai în exclusivul domeniu al poeziei sale.

[8] În sens de posterioritate, și nu de mimetism. Prima variantă a poeziei goetheene *Gefunden*: „*Ich ging im Walde/So führ mich hin*…" datează din 1810, publicată în 1813. Ambii poeți utilizează ca sursă motivul grădinii din lirica lui Hafiz. Poetul persan chiar fusese introdus în literatura germană prin intermediul *Divanului occidental-oriental* (1819), iar Ienăchiță se știe că stăpânea limba persană, așa că avuse posibilitatea să frecventeze în mod nemijlocit motivul persan al „golestan"-ului.

Contrastul se poate recunoaşte chiar din titlurile culegerilor sale, la început, impregnate de sensibilitate, *Doine*, *Lăcrămioare*, *Suvenire* etc., pentru ca la urmă să ia un nume tehnic din pictură, *Pasteluri*. Tocmai acestea constituie obiectul celui de-al doilea exemplu de protocronism românesc din veacul al XIX-lea.

Prin pasteluri, acest fost romantic a devenit primul poet impresionist pe plan mondial, aşa cum Baudelaire fusese primul poet simbolist. Cum se explică acest fapt? Într-o vreme, mai precis în deceniul 1870–1880, impresionismul a fost apanajul aproape al unei singure arte, pictura. Celelalte discipline artistice au apărut numai ca epifenomene tardive ale artei picturale. Întâmplarea a făcut ca singura fericită excepţie să o constituie poetul român Vasile Alecsandri. Vom căuta să rezumăm cât mai concentrat acest proces. De unde i-a venit lui Alecsandri ideea de a părăsi afectivitatea romantică şi de a cultiva o viziune poetică mai puternic obiectivată? Desigur, de la parnasianismul francez pe care, totuşi, George Călinescu susţine că Alecsandri „doar l-a presimţit", că nu se ştie „în ce măsură l-a cunoscut" şi că a mers mai mult instinctiv pe calea Parnasului. În orice caz, Alecsandri s-a gândit să nu mai lege afectiv lucrurile între le şi să le lase în obiectiva lor desolidarizare. Concepându-le, astfel, izolate unul de altul. Acest procedeu aparţinea, însă, poeziei şi, mai cu seamă, picturii chineze, a cărei cunoaştere a influenţat ivirea impresionismului. Pastelul lui Alecsandri, *Lunca Siretului*, cu acei aburi matinali din care se desprindea, ca din solzii unui balaur, câte o frântură din prezenţa dragonului protector al Chinei, parcă ar reproduce un tablou din dinastia Tang. Iată, deci, şi impactul lui Alecsandri cu pictura. Tot acest proces a avut loc nu **după**, ci **înainte** şi **în timpul** deceniului 1870–1880. De aceea, prin pastelurile sale, Alecsandri este primul poet impresionist al lumii.

Exemplul, însă, cel mai strălucit de protocronism românesc în veacul al XIX-lea îl dă Eminescu. [Acest exemplu nu reiese] dintr-o vastă extindere a preocupărilor sale, ci numai dintr-una, de maximă însemnătate. Dintre toate, noi numai pe acesta îl vom alege spre ilustrare. Pe plan liric, Eminescu este primul care anticipă existenţialismul veacului nostru, deoarece în registrul dramatic şi epic fusese anunţat mai demult de către Georg Büchner. Una din cele mai substanţiale expresii lirice ale sale, legate de actuala aspiraţie a ieşirii din alienare este tocmai *Oda* sa. Poetul îşi doreşte complet dezalienate atât viaţa, cât şi moartea. Sfârşitul *Odei* devine extrem de edificator în această privinţă: „Ca să pot muri liniştit, pe mine / Mie redă-mă!". Cu câtă forţă a expresiei se afirmă un conţinut spiritual atât de nou pentru vremea când a fost pronunţat! Iar în cartea sa, *Eminescu şi abisul ontologic* (1988), Svetlana Paleologu Matta demonstrează chiar că, prin ansamblul liricii sale, poetul nostru îl anunţă direct pe Heidegger, aducând astfel o mai amplă extindere protocronismului eminescian, în sensul existenţialist al observaţiei noastre de mai sus.

Alte contribuţii protocronice ale sale se arată a fi de mai redusă însemnătate, dar unele dintr-însele se cer, totuşi, semnalate. Astfel, în afara contribuţiilor privind aria limbii sau cu referire la dominaţia politică germano-austriacă, Eminescu este

primul poet al lumii moderne care l-a studiat pe Schopenhauer, însușindu-și ceva din ideile filosofului. Este, poate, punctul de plecare al faimoasei sale deschideri către spiritualitatea Indiei care a deținut un rol atât de important în concepția și creația sa.

În sfârșit, Eminescu mai cuprinde dinainte atâtea inițiative, mijloace și viziuni pe care numai veacul XX și le va însuși. Dar să ne raportăm la un exemplu precis. Astfel, abia în veacul nostru [XX], odată cu obsesia „orașelor tentaculare", se va întregi imaginea copleșitoare, devorantă a urbei moderne, cu toată forța ei dominatoare care nu poate fi sintetizată. Eminescu anticipă integral o asemenea experiență care, prin însuși obiectul ei, devine cu neputință de epuizat. Așa rămâne și poemul său *Privesc orașul-furnicar*. Realizată cu decenii întregi înainte, ea se prezintă totuși ca o creație tipică de secol XX. Această imagine nu rămâne izolată în ambianța anticipărilor eminesciene din acea vreme, ci se asociază și cu anumite de-a dreptul uimitoare. Așa ar fi unele viziuni cinematografice **avant la lettre**. Dintre acestea, cu totul inexplicabilă rămâne imaginea pădurii care se mișcă și înaintează către noi, efect care știm că nu s-a putut obține decât mult mai târziu, prin manevrarea aparatului de filmat. Eminescu l-a anticipat – nu putem spune altfel – doar prin miracolul geniului său. El cuprinde cele mai bogate resurse protocronice din literatura noastră.

Prietenul său, Ion Slavici, vine și el cu o contribuție importantă la potențialul protocronismului românesc. Pentru a se ajunge, însă, la discuția propriu-zisă în jurul acestei probleme, s-ar cere unele deslușiri prealabile de ordin general. Pentru marii prozatori din veacul al XIX-lea, personajele create li se livrează complet. Noi [cititorii], de asemenea, le putem cunoaște exhaustiv. Este adevărat că romancierii ruși ne prezintă figuri mai ciudate și mai complexe. Ele se află pe deplin deconspirate de către autorii lor. Pentru mediul rusesc, acele personaje nu apar deloc stranii, deoarece se află într-un general acord cu comportamentul mediului respectiv. În felul lor de a fi, și ele se livrează complet cunoașterii. La romancierii veacului XX, dimpotrivă, deși folosesc cele mai subtile sondări lăuntrice, mai rămâne, totuși, în personajele lor, o enigmă, un rest inexplicabil.

Aici tocmai se lasă descoperită contribuția de protocronism românesc a lui Ion Slavici. El depășește cu mult veacul al XIX-lea, în care se situează tot ce a dat el mai esențial. De aceea, spre a nu ne prelungi excesiv demonstrația, o vom simplifica, adresându-ne unei singure lucrări ale sale, în măsură să dea un răspuns complet la ceea ce căutam. Este vorba de incontestabil de geniala sa narațiune *Moara cu noroc* [1880], inclusă în *Nuvele* I–III, 1892–1896. Într-însa recunoaștem, fără nicio urmă de ezitare, una din cele mai copleșitoare capodopere analitice ale întregii noastre literaturi. Repetatele sondări, aprinse de curiozitate, într-un context lăuntric din cele mai încâlcite și mai greu descifrabile rămân magistrale. Efortul imens al unei extrem de subtile investigații psihologice nu reușește să elimine, totuși, un rest de neînvinsă enigmă din lumea lăuntrică. Faptul îl situează cu anticipație pe Slavici printre cei mai mari din veacul XX. El a îmbogățit astfel

întregul potențial al protocronismului românesc, desprins din trepidanta desfășurare epică a *Moarei cu noroc*. Nu înseamnă însă că toate celelalte scrieri ale lui Slavici ar fi neglijabile. Am găsit, însă, că i se poate ilustra protocronismul făcând apel numai la cel mai concentrat nucleu al creației sale.

Ultimul – *last but not least* – dintre proeminenții reprezentanți literari ai veacului XIX, intrat în aria actualei noastre preocupări, este marele Ion Creangă. Nici nu ne-am dat seama și nici nu ne-am gândit vreodată ce inovație pe plan mondial aduc ale sale *Amintiri din copilărie*. Dar, pentru a completa această lipsă, trebuie să recurgem iarăși la unele preliminarii explicative mai largi.

Astfel, numai odată cu romantismul, copilul de altfel ca și bătrânul – s-au introdus definitiv în literatură, după ce încă din veacul al XVIII-lea, Rousseau și Pestalozzi îl înfățișează ca simple pretexte pentru doctrina lor. În această primă fază romantică trăiește într-o viață a fanteziei, paralelă cu viața adulților. Mai târziu apare copilul sacrificat, silit să muncească din greu de la o vârstă fragedă: *David Copperfield* al lui Dickens. Într-o altă fază iese la iveală copilul-erou: ***Aventurile lui*** *Tom Sawyer* (1876), capodopera lui Mark Twain. Tot spre sfârșitul secolului trecut capătă credit unele scrieri literar-pedagogice cu copilul ideal (*Micul lord*, *Cuore*). Această idealizare a copilăriei devenise ceva din care nu se mai putea ieși, fiindcă în cazul unei abateri grave nevârstnicul ar fi fost suprimat chiar de propriul său părinte: Mateo Falcone de Prosper Mérimée.

În această ambianță, *Amintirile*... lui Creangă – în jurul anului 1880, când au fost scrise – sparg orice perspectivă idealizantă asupra copilului. Criteriul său pe care îl adoptă și îl apără este adevărul. De aceea, pentru întâia oară, ni se înfățișează copilul real, neidealizat. La această realizare l-a ajutat nu numai memoria trecutului [personal], ci și continua sa experiență a prezentului, ca institutor. În această calitate, el a păstrat un permanent contact viu cu vârsta copilăriei, ceea ce a contribuit enorm la împrospătarea amintirilor sale. Așa a apărut cu cele bune și cu cele rele ale sale Nică a lui Ștefan a Petrii, cu fuga la scăldat, cu poznele ce-o necăjeau pe biata Smaranda, dar și cu vioiciunea sa promițătoare. În fond, el n-a săvârșit delicte grave, ci simple copilării, mici isprăvi de băiat neastâmpărat. Destul că a deschis astfel o pagină nouă în istoria protocronismului românesc. Dar tocmai prin aceasta atinge universalitatea. Contribuția protocronică a lui Creangă coincide cu cel mai larg domeniu al realității dintre toate în care s-au situat până acum diferitele vederi asupra copilului. De aceea nu putem încheia decât prin următoarele cuvinte ale lui George Călinescu: „Creangă povestește copilăria copilului universal…”.

Capitolul de față, în comparație cu cel precedent, relevă peremptoriu, odată cu desfășurarea timpului, și creșterea progresivă a manifestărilor de protocronism românesc.

(Edgar Papu, *Protocronism românesc în sec. XIX*, în *Românul*, anul I, nr. 3, aprilie 1991, p. 1; 6).

[III.] În momentele contemporane, cei ce urmăresc protocronismul nu-l pot identifica pe deplin, deoarece [fenomenul] n-a avut timpul să se consume integral. Numai observația *a posteriori* reuşeşte să surprindă atât realizarea protocronică, cât şi efectele ei ulterioare. Dat fiind, însă, că am străbătut şi, deci, am lăsat în urmă aproape întregul secol XX, mai având de parcurs dintr-însul doar câțiva ani, putem vorbi de veacul nostru ca de unul trecut. Vom prezenta, deci, şi noi câteva din multiplele exemple ce ni se oferă.

De astă dată vom avea prilejul să folosim nu numai materia beletristică, ci şi pe cea teoretică literară. În această privință un exemplu cert ne vine din partea criticului şi istoricului literar Mihail Dragomirescu (1868–1942). El este creatorul ideii de „ştiință a literaturii", mai înainte ca aceeaşi inițiativă să fi apărut şi în Germania. Astfel, încă din 1895, în lucrarea sa *Critica ştiințifică şi Eminescu*, el prefigurează ideea de ştiință a literaturii. În cultura germană o asemenea idee va apărea numai în cuprinsul veacului al XX-lea, desprinzându-se din aria mai generală a «ştiințelor spiritului» (Geisteswissenschaften). În această privință v. Horst Oppel, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart. Methodologie und Wissenschaftslehre* (*Ştiința literaturii din actualitate. Metodologie şi introducere în disciplină*, 1939). Există, aşadar, sub aspectul de față, absoluta certitudine a unei întâietăți româneşti.

Intrând în secolul XX, pe la începuturile sale, întâlnim o altă creație ce-a îmbogățit potențialul protocronismului românesc. Ea se datoreşte lui Alexandru Macedonski, care abia în ultimele două decenii ale vieții sale, adică cele din veacul XX, a dat creațiile sale cele mai valoroase. Printre ele „comedia dramatică" scrisă de el în limba franceză şi intitulată *Le fou?* (*Nebunul?*) este una din cele mai substanțiale creații ale sale. Această piesă, rămasă în manuscris, s-a văzut publicată abia după moartea sa. Lucrarea era, însă terminată, şi gata de-a fi reprezentată la Paris, la Teatrul Sarah Bernard – unde apropierea Primului Război Mondial a împiedicat o asemenea ieşire – încă din 1913. Tudor Vianu exprimă o judecată foarte pertinentă asupra acestei excepționale lucrări, surprinzând cu privirea la eroul ei criza produsă de decalajul dintre ceea ce gândeau alții şi ceea ce credea el însuşi despre sine, făcând ca aparența adevărului să alunece dintr-o parte către opusul ei, în orice fel [numai] ca să nu mai poată fi prinsă.

Dintr-un asemenea contrast s-a desprins fenomenul mai complex al dialecticii eului. Dar tocmai acesta va însufleți întreaga problematică de captare a adevărului în teatrul lui Pirandello. Iată, sub semnul actualului nostru interes, cuvintele lui Tudor Vianu: „Nu este, deci, indiferent a reține că două decenii mai înainte ca prin *Şase personagii în căutarea unui autor* sau prin *Henric IV*, Pirandello să fi devenit celebru, un scriitor român, plin de îndrăzneală în concepțiile sale, [găseşte în] dialectica eului o mină nouă de inspirație literară". (Tudor Vianu, „Introducere – Teatrul lui Macedonski", în Alexandru Macedonski, *Opere* II, *Teatru*, p. XXIII, 1939). Cuvintele lui Tudor Vianu, bazate pe o strictă documentare, echivalează în mod peremptoriu cu stabilirea unui exemplu indiscutabil de protocronism românesc.

Dar tot Tudor Vianu mai descoperă în alcătuirea piesei lui Macedonski unul din primele spectacole de avangardă din veacul nostru. Dialogurile sar adesea peste scenă şi se angajează direct cu publicul. Iar componenţa acestor dialoguri se vede în aşa fel întocmită încât să stârnească cele mai zgomotoase reacţiuni în sala de spectacol. Până şi aceste manifestări avangardiste în contact cu publicul, manifestări iniţiate de Macedonski, vor fi întocmai reiterate de către Pirandello, care a cules o glorie de care Macedonski nu s-a bucurat niciodată.

Vom trece mai departe, în veacul nostru. Astfel, împreună cu marele Georg Trakl, şi fără să ştie unul de celălalt, tot atât de marele George Bacovia este în lirică primul poet expresionist pe plan mondial. Svetlana Matta, care a scris cea dintâi monografie dedicată poetului român, rămasă până acum fără rival, ne furnizează, solid întemeiate, toate datele pentru o asemenea concluzie. Este vorba de lucrarea sa, *Existence poétique de Bacovia*, Winterthur, 1958. Iată ce spune autoarea despre unele versuri bacoviene cu rezonanţă cosmică: „Este o puternică abstracţie, tipic bacoviană, o artă expresionistă [sublinierea ne aparţine] fără nimic real; despuiată de concret «natura este deformată şi transfigurată»" (p. 44). Prin aceste cuvinte Svetlana Matta reproduce însăşi arta poetică a expresionismului: cu versurile sale simplificate, lipsite de imagini, şi cu unele violenţe abstracţioniste. Atât din observaţiile ei, cât şi direct, din versurile poetului, noi putem scoate un integral Bacovia expresionist.

Vom căuta, în consecinţă, să strângem datele necesare pentru o asemenea demonstraţie. Expresioniştii sunt printre primii care introduc noţiuni tehnice în poezie. Ex. la Bacovia: **pe margini de linii ferate** sau **pe poduri de fier solitare** (în *Plumb de iarnă*). În al doilea rând, tot expresionist mai este şi ceea ce Svetlana Matta numeşte, în aplicarea sa la Bacovia, refuzul civilizaţiei. Noi am spune mai precis **Refuzul civilizaţiei tehnice**. În cadrul expresionismului a avut loc, în veacul nostru, vestita revoltă împotriva maşinismului înnăbuşitor. Drept corolar al acestei atitudini s-a manifestat apelul la lumea primitivă în faza ei cea mai rudimentară. În veacul nostru, Bacovia se numără printre primii artişti care s-au îndreptat către o asemenea soluţie. Întrebând-o pe doamna Agata Grigorescu Bacovia în ce an a fost gândită şi elaborată *Lacustra*, mi s-a răspuns 1907. Acel „gol istoric" pe care-l face poetul între vremea sa şi perioada locuinţelor lacustre coincide cu acel gol de imagini concrete a poeziei expresioniste. Cufundarea în primitivism nu apare la el ca temă literară, ci direct ca trăire îngrijorată.

În sfârşit, ca şi contemporanul său Trakl, Bacovia are o intuiţie extrem de vie şi de intensă asupra culorilor. Este o trăsătură resimţită şi de unii mari pictori expresionişti, cum ar fi Nolde. Aşadar, Bacovia îndeplineşte complet toate condiţiile pentru a se integra total în aria expresionismului. Or, înainte de el şi de Trakl, adică în veacul al XIX-lea, n-a mai existat nici un alt liric expresionist. Bacovia fixează, deci, încă un important caz de protocronism românesc.

Protocronismul românesc nu se extinde numai asupra beletristicii, ci pătrunde şi în lumea ideilor. Sub acest aspect, ne vine în minte filosoful Ion Petrovici,

precum şi cele două lucrări mai importante ale sale, *Teoria noțiunilor* (1910) şi *Probleme de logică* (1911). Mai întâi se cere să notăm că Ion Petrovici este primul gânditor care a respins toate tentativele întreprinse până la el de a da o definiție logicii. O asemenea definiție, susține Petrovici, nu poate exista în sine. Ea este numai a diferitelor obiecte intrate în gândirea ei. Ea devine, astfel, ştiința unor asemenea obiecte. Cu mult mai mult această idee se universalizează prin intervenția matematicianului şi logicianului F. Gonseth care, cu ocazia congresului de la Paris, dezvoltă şi amplifică mai sus expusa idee a filosofului român. Prima ei expunere se află, însă, dată de Ion Petrovici în *Teoria noțiunilor* (1910).

Până acum a fost vorba de logică în general. Din momentul de față ne îndreptăm, însă, atenția către cercetarea mai specială a noțiunilor. Ion Petrovici descoperă aci o conexiune solidă şi extrem de variată între sfera şi conținutul lor. Aceeaşi idee se vede mai târziu reinițiată de către logicianul francez Edmond Goblot în al său *Traité de logique* (1918). Necunoaşterea limbii române a făcut să se ignoreze că încă din 1910 Ion Petrovici fusese primul autor al menționatei idei. Unul din cei care au pus în lumină întâietatea filosofului român, şi i-au demonstrat peremptoriu protocronismul este Anton Dumitriu (v. *Istoria logicii*, p. 1081–1084, ed. a II-a, 1975).

Ne întoarcem, în sfârşit, iarăşi la beletristică. În secolul nostru cele două Americi au dat o suită de romane a căror acțiune gravitează în jurul unei materii industriale, arătând mai totdeauna lăcomia unora şi suferințele altora. Primul din aceste romane, datând încă din 1917, este *Regele cărbune* al americanului Upton Sinclair. Iată, însă, că înaintea sa, apare, din aceeaşi categorie un roman românesc. Este vorba de *Arhanghelii*, datorat lui Ion Agârbiceanu, care-l scoate mai întâi în foileton (1913) şi apoi în volum (1914). Agârbiceanu este primul discipol al lui Slavici, a cărui proză va fi pătrunsă de acelaşi fior tragic, continuând să sugereze acelaşi mister din Apusenii țării. Această capodoperă poate fi considerată drept cea mai înaltă creație pe care ne-a lăsat-o scriitorul ardelean. Ideea îmbogățirii din aur trezeşte aci la luptă toate pasiunile, toate dorințele, toate egoismele. „*Arhanghelii* – spune criticul Mircea Zaciu – rămâne cea mai rezistentă construcție epică a lui Agârbiceanu, unul din momentele importante ale dezvoltării romanului românesc de până la Rebreanu”. Precedând, totodată şi toate romanele americane de aceeaşi factură, *Arhanghelii* fixează şi o etapă mare a protocronismului nostru din veacul al XX-lea.

Cu aceasta ne încheiem capitolul, mărginit să cuprindă numai exemple protocronice de până la Primul Război Mondial. Vom continua în următorul capitol.

(Edgar Papu, *Protocronism românesc în veacul XX (1)*, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 4, mai 1991, p. 5).

[IV.] Se cere acum să urmărim mai departe exemplele de protocronism românesc de acolo de unde le-am lăsat în capitolul precedent. Ne solicită în primul rând personalitatea lui Camil Petrescu. Acest om a ilustrat cu strălucire toate

genurile literare, fiind, totodată, şi unul din cei mai mari filosofi români, creatorul substanţialismului. Din primul moment, însă, protocronismul său îi aparţine ca romancier. Astfel, încă din 1930, în romanul său *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* nu se mai arată atoateştiutor în sensul lui Balzac sau Tolstoi, sens tradiţional al prozei, care se mai continua încă pe atunci. Abia peste decenii întregi se vor iniţia în Apus romane care rămân deschise, cu factura celor create de Camil Petrescu în perspectiva unei atât de largi anticipări. Mai mult decât atât, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, la un moment dat romancierul face apel la vreunul din cititori să-l lămurească asupra unor date din cursul romanului său, pe care el, scriitorul, nu le-a înţeles. Este un caz cu certitudine unic în 1930.

Iar în *Patul lui Procust* (1933) anticipă de-a dreptul „noul val" din Apus, care se va iniţia acolo cu mult după al Doilea Război Mondial, urmând ca romanul să rămână deschis şi să se întregească numai prin contribuţia cititorului, dacă şi acesta va reuşi ceea ce n-a putut scriitorul [să clarifice]. De ce, bunăoară, Fred Vasilescu, care o iubeşte atât de pătimaş pe Doamna T., o evită cu cea mai mare grijă, ferindu-se de ea cu disperare. Ajunge chiar să simuleze un accident de aviaţie şi se sinucide. Cum a putut, pe de altă parte, un om atât de lucid şi de exigent cu sine şi cu ceilalţi [ca Ladima] să se îndrăgostească nebuneşte de o prostituată ca Emilia care, cu figura ei de «pisică de lemn», inspira un dezgust aproape convulsiv şi a cărei vulgaritate crasă îi ieşea prin toţi porii? Pentru o asemenea femeie, care nu-şi mai putea ascunde cel mai coborât grai al prostituţiei, un om superior ca Ladima se sinucide? În sfârşit, cititorul se află pus în faţa unui întreg complex de probleme nedezlegate. Camil Petrescu anticipă, astfel, cu zeci de ani, de pildă, pe Nathalie Sarraute, stabilind, astfel, o nouă şi inedită expresie de protocronism românesc.

Să trecem mai departe. Astfel, o mare inovaţie în arta scrisului se vede dată la noi de către Mateiu Caragiale. Vom lămuri pe parcurs în ce anume constă o asemenea noutate. Traducerea franceză a romanului poem *Craii de Curtea-Veche* a fost cu certitudine citită de Lampedusa, în al cărui *Ghepard* apare peste 22 de ani aceeaşi noutate stilistică. Ce au atins ei nou, bineînţeles cu întâietatea de prim model a lui Mateiu? La nici unul din ei doi nu se poate vorbi decât de o fictivă calofilie, cu toată splendoarea şi subtilitatea frazelor. Cu toate acestea ei reprezintă altceva şi decât Flaubert, şi decât Parnasul, şi decât Barbey d'Aurevilly, şi decât Valle-Inclán, cel din *Sonate*.

În cazul lui Mateiu Caragiale calofilia se află alungată prin introducerea lui Pirgu şi înlocuită doar prin ideea de perfecţiune stilistică. Într-adevăr, tot ce gravitează în jurul lui Gore Pirgu se ridică la gradul unei rare desăvârşiri în reprezentarea romancierului, dar înlăuntrul acestei perfecţiuni – tocmai fiind atât de bine realizat – personajul ne produce acel dezgust ce merge până la greaţă. La nici unul din calofilii propriu-zişi ai trecutului nu vom găsi un asemenea exemplar, ale cărui răsunătoare tăvăleli în zoaie sunt totuşi solubile, au puterea de a se asimila în noblețea contextului. Acelaşi lucru se poate reflecta şi în legătură cu ieşirile scabroase ale Penei Corcoduşa, cea de după 22 de ani, şi cu acel personaj sordid al

lui Lampedusa din *Ghepardul*: Ibovnica din popor pe care o frecventa clandestin prințul Salina și care punctează momentul culminant al amorului cu expresia vulgară „Principone!", ceea ce în românește ar deveni *Prințoiule!* La fel de vulgară, după terminarea unei nopți de petrecere în palatul Lampedusa, este evocarea acelei camere arhipline pe jos de recipiente încărcate, denumite de către romanii din Antichitate *vas obscenum*. Iată, însă, că și aceste ieșiri se află, ca la Mateiu, depășite și asimilate de noblețea contextului respectiv.

Pe lângă toate cele amintite mai sus, eroii ambelor romane fac parte din câte o categorie depășită, care și-a pierdut mesajul istoric, rămânând numai gratuitul joc heraldic la Mateiu și foarte rosul titlu de prinț la Lampedusa. În sfârșit, Pantazi vorbește de un colateral al său, din ramura siciliană a familiei sale. Este cu neputință ca – în lectura lui târzie – pe Lampedusa să nu-l fi impresionat acest amănunt neașteptat și să nu-l fi îndemnat să se gândească la vreunul din strămoșii săi apropiați a cărui oglindă, știută de el, se afla și în mâinile scriitorului român? N-a venit, oare, de-aci o certă sugestie de a-l reînvia pe prințul Salina? De altfel, prin tradiția celor apropiați, se pare că Lampedusa l-a cunoscut mai bine decât oricine altul, datorită activității sale documentare îndreptate spre trecut. Iar faptul că atât de târziu și-a scris romanul, încât nici n-a mai apucat să-l vadă în volum, nu se datorește și acesta unei lecturi din tardiva traducere franceză a *Crailor*? În orice caz, asemănarea fizică dintre prințul Salina și Pantazi apare izbitoare. Aceeași figură blândă, melancolică, dusă cu gândul, de distins bărbat blond, se repetă întocmai la amândoi. Nu numai factura scrisului, ci și tipul personajelor se desprinde, deci, dintr-un roman în celălalt.

(Edgar Papu, *Protocronism românesc în veacul XX (2)*, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 5, mai 1991, p. 5).

[V.] Ne întoarcem acum la protocronismul românesc din lumea ideilor. Astfel una din marile achiziții ale veacului nostru este cibernetica. Ni se recomandă ca una din cele mai noi și mai cuprinzătoare științifice, neavând nimic comun cu nici una din științele cunoscute de noi până acum. Se situează, de altfel, pe un plan superior față de tot ce știam. Ea este o instanță mai înaltă, care exercită un control atât asupra disciplinelor tehnice, cât și asupra organismelor vii, însă numai pe baza gândirii analogice. Se arată a fi de mare folos, fiind utilizată la exercițiul practic al atâtor specialități, întrunite toate de către cibernetica de specialitate, dar care poate cuprinde într-însa și tehnica și economia și medicina etc. Inițiatorul ei se vede a fi recunoscut în mod oficial N. Wiener (1948).

Așa, însă, cum s-a mai întâmplat de atâtea ori, impedimente se interpun în calea unei recunoașteri a inițiativelor și priorităților românești. Adevăratul inițiator al ciberneticii, cu zece ani înainte de Wiener, este românul Dr. St. Odobleja. În 1938, acesta publică, în limba franceză, o lucrare monumentală în două volume, întrunind împreună peste 850 de pagini. Această operă epocală poartă titlul *Psychologie consonantiste*. Apărând, însă, la Paris în [vol. I., 1938, vol. II] 1939,

a nimerit prost. Era anul de începere a celui de-al Doilea Război Mondial, când omenirea îngrijorată avea altceva mai stringent în minte decât ceea ce a ieşit din munca unui savant.

Mai târziu Odobleja încearcă să demonstreze nedreptatea ce i s-a făcut. Psihologia consonantistă, susţine el, este cibernetica. Savantul a ajuns cu anticiparea la înfiinţarea unei ştiinţe unice, în care să se elimine orice distincţie între gândirea naturală, adică a oamenilor, şi gândirea artificială, a maşinilor. Ajunge, astfel la ideea unui primat al maşinismului gânditor. Pe de altă parte, această ştiinţă unică desfiinţează şi distincţia dintre orientările fizicii şi cele ale biologiei sau între tehnică, aceea ce manevrează în câmpul ei elementele materiale neînsufleţite, şi lumea organismelor vii. În special, însă, prin accentul pus asupra maşinismului, privit în noul său înţeles, s-a realizat şi un mare avânt al informaticii. Lui Odobleja noi nu i-am putut amenaja decât un rest de dreptate postumă. În 1990 a fost ales membru *post mortem* al Academiei Române.

Alternând, pe cât posibil, exemplele noastre din domeniul teoretic cu cele beletristice vom privi acum o anumită porţiune din creaţia lui Rebreanu. Discuţia în jurul său a fost extrem de interesantă încă de acum trei decenii (v. *Viaţa românească*, I, 1962). S-a avut atunci în vedere existenţa noului roman-epopee, inaugurat în lumea modernă de către Tolstoi prin *Război şi pace*. Marele scriitor a ştiut să dozeze şi să echilibreze studiul individual al personajelor din primul plan cu psihologia mulţimilor. A împăcat, adică, analiza subiectului singular, proprie romanului – chiar şi a celui social – cu evocarea epopeicei pluralităţi umane în mişcare. Dar, deşi sub aspectul geniului tolstoian, *Război şi pace* [1863–1869] reprezintă culminaţia absolută, ea constituie, totuşi, numai un început în realizarea genului urmărit de noi.

Adevărata şi deplina epopee în cuprinsul romanului modern se iveşte numai atunci când ponderea amintitei pluralităţi vii se arată a fi cu mult mai bogată şi mai substanţială decât complementul individual, lăsându-l pe acesta în mod vădit în umbră. Or, prima operă care îndeplineşte aceste condiţii, neaflate ca atare în *Război şi pace*, este *Răscoala* lui Rebreanu. Ea anticipă alte lucrări care ar putea eventual să-şi revendice aceeaşi superioară factură epopeică, în parte iraţională, misterioasă, ca o dezlănţuită urgie a elementelor. Într-adevăr, *Răscoala* apare în 1932, pe când cele patru volume din *Viaţa lui Klim Samghin* de Gorki se tipăresc în 1936, iar *Pe Donul liniştit* al lui Şolohov abia în 1940. Avem în faţă iarăşi un exemplu de protocronism românesc.

(Edgar Papu, *Protocronism românesc în veacul XX (3)*, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, An I, nr. 8, iunie 1991, p. 1; 4–5).

[VI.] Protocronismul românesc s-a dovedit a fi un fenomen în continuă creştere. Tocmai de aceea i-am şi dat o atât de largă atenţie în acest ultim secol al celui de-al doilea mileniu. Aşa se explică şi prezenta publicare a exemplelor pe care le mai avem de adăugat. Acestea se integrează în ultimele decenii, începând cu cele din jurul lui 1970.

Notăm mai întâi faptul că distinsul filosof grec actual Evanghelos Moutsopoulos se declară cu tărie a fi un discipol al lui Constantin Noica. Am crede că asemenea declarație se datorește mai puțin sau chiar deloc textelor legate de „rostirea românească”. Mai probabilă este aci contribuția lui Constantin Noica față de unele mari nume, care ne privesc direct și pe noi, dar care aparțin istoriei culturii grecești, contribuții scrise, de altfel, și într-o limbă de circulație universală.

Noica ne face cunoscut atât nouă, cât și grecilor, ba chiar și lumii întregi numele filosofului Theophil Corydaleu. Manuscrisele acestui gânditor, *Introducere în logică* și *Comentarii la metafizică* se aflau ambele la noi, la Academie. Constantin Noica le-a cercetat, le-a tradus în limba franceză și le-a însoțit de câte o introducere, publicându-le pe prima amintită în 1970, iar pe a doua în 1973, ambele la București. Textul definitiv original a fost stabilit de către doi eruditi greci, iar traducerile lui Noica după aceste intervenții, lăsând, în cazul ***Logicii***, pagina franceză față în față cu textul grecesc original. Tot în cazul ***Logicii*** s-a mai adăugat, la introducerea lui Noica, și studiul savantului grec Cleobulos Tsourkas. Cine a fost Corydaleu (1574–1646) a cărui «operă monumentală» face cinste științei românești? Este ultimul mare comentator al lui Aristotel, fost studios al acelei tradiționale vetre aristotelice care era Universitatea din Padova, unde numai peste câțiva ani, se va instrui și Stolnicul Constantin Cantacuzino, a fost unul din gânditorii cu cea mai mare influență în sud-estul Europei.

Pe lângă ceea ce bănuim că l-a făcut pe Evanghelos Moutsopoulos să se declare un discipol al lui Constantin Noica, filosoful român mai are și alte trăsături protocronice. Așa este, bunăoară, apropierea dintre cele 15.000 de pagini ale caietelor eminesciene și uriașele însemnări ale lui Leonardo, amândouă fiind pline de atâtea anticipări în cunoașterea omenească. Pe lângă aceasta, Constantin Noica face cunoscut lumii un singur vers al lui Eminescu, dar de o densitate, de o concentrare și de o forță a presiunii exercitate de intensitatea trăirii, încât ni se impune ca una din cele mai înalte realizări asupra expresiei ontice ale poetului nostru. Obiectul descoperirii lui Constantin Noica sună astfel: „Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit”. Protocronismul lui Noica se alcătuiește mai mult din faptul de a-i descoperi pe alții decât de-a se descoperi pe sine.

Cel care, însă, în creațiile sale, pătrunse de un suflu atât de nou și de original, a influențat străinătatea mai mult decât oricare alt literat român, este Marin Sorescu.

Vom semnala mai întâi înrâurirea pe care a exercitat-o asupra poetului iugoslav Adam Puslojić. Dar mai numeroși sunt scriitorii care acoperă aria Occidentului germanic și anglo-saxon. În Germania și Austria, bunăoară, recunoașterea superiorității sale i-a făcut pe atâția lirici să împrumute câte ceva din pecetea adânc personală a fiecărei inflexiuni din creația sa. Atâția poeți din acele țări, dintre care unii foarte tineri, alături de alții, demult consacrați, datoresc o parte din realizările lor lui Marin Sorescu. Dintre aceștia îi amintim pe Gerald Bissinger, pe Oskar Pastior, pe Junker Theobald. La rândul lor, poeții englezi, influențați de el, au și scos un volum omagial închinat poetului român Marin Sorescu. Printre aceștia se numără

Ted Hughes, Seamus Heaney, Michael Hamburger, Paul Muldoon. În sfârşit, teatrul său, cunoscut sub numele de stil ironico-absurd, a avut imitatori în Finlanda, Suedia şi Anglia. Noutatea mesajului difuzat în alte culturi – cele mai multe între primele înaintate – de către spiritul creator, atât de profund original al lui Marin Sorescu, a dus la cea mai vastă răspândire în afară, obţinută, până acum, de o valoarea umanistă românească.

Încheiem cu Nichita Stănescu. Aria sa de răspândire în afară n-a fost atât de vastă. Personalitatea sa creatoare s-a concentrat mai mult asupra Iugoslaviei, preţuit şi imitat într-atâta încât s-a văzut considerat ca aparţinând spiritualmente şi acelei ţări. Indiferent, însă, de suprafaţa autorităţii sale în creaţie, Nichita Stănescu este printre puţinii, dacă nu chiar singurul la noi, care s-a avântat să dea corp verbal şi spiritual la ceea ce nu s-a mai spus niciodată în poezie.

Vom căuta acum să justificăm poate prea plina de răspundere afirmaţie de mai sus. Aşadar, nu toată, ci doar cea mai elevată poezie a lui Nichita Stănescu s-a înălţat până la pragul cel mai de sus al fiinţei, până dincolo de fiinţă. Nimeni dintre noi n-a ajuns până la lumea de dincolo de orice a lui Nichita. În această lume a lui – care este desigur cea adevărată, dar şi a adevăratei poezii – totul se arată a fi posibil; nu mai există nici un punct de frontieră, nici o graniţă între noţiuni, între existenţe, între închipuiri, ca să le ţină închise, separate, distincte, în carcera definiţiilor. S-au rupt şi s-au dizolvat toate delimitările, toate mărginirile lumii alcătuite de noi. Nichita a intrat pe calea lui proprie în nemarginile lui Eminescu, unde totul este posibil în mod firesc, fără a înfrânge şi impenetrabilul, între oul lui Brâncuşi, atât de viu încât îl clocesc păsările, şi întreaga noastră planetă, între înlăuntru şi afară, între infim şi puternic, între posibil şi nenăscut încă, între depărtarea de sine a propriei fiinţe, ca la Novalis, şi apropierea, până la contopire, de ceea ce nu exista până acum. Nichita este poetul celor nespuse încă, care, fără el, poate că nu s-ar mai fi spus niciodată. În ce tainiţe, oare, au fost ascunse toate aceste mistere ale tuturor dezlegărilor pentru ca el, singurul, să le descopere, să le exprime, să treacă cu ele prin lume. Protocronismul lui Nichita Stănescu rezidă în capacitatea de a dărui oamenilor aceste comori venite de la noi.

Noi ne-am redus numai la câteva exemple. Dar realizările protocronice româneşti sunt cu mult mai multe. Ne-am oprit, însă, aici, fiindcă oricâte demonstraţii am aduce ele nu intră în devla încăpăţânaţilor. De fapt nu pentru ei le-am adus nici pe acestea, ci numai pentru oamenii de bună-credinţă, care *sine era et studio* vor să cunoască sincer adevărul.

(Edgar Papu, *Protocronism românesc în veacul XX (4)*, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 9, iulie 1991, p. 4).

ABSTRACT

We are dealing with the ultimate variant of the Romanian Protochronism theory, conceived by the scholar Edgar Papu (1908-1993), reproduced serially in the newspaper "Românul" between March and July 1991. His idea about the Romanian aesthetic forms anticipating or preparing currents,

motives or procedures that were later to be experienced and dealt with by the Western culture was published twice before (1977 and 1989), but this one is the first uncensored text diffused after the fall of the communist regime in Romania. Running chronologically, the paper starts with a 16th c. work – contemporary to Machiavelli's *The Prince* (1513) – due to the Lord of Walachia, Néagoé Bassarab, entitled *The Lectures meant for his son Theodosius* (1519-1521), which establishes a canon of reigning principles and skills at hand to his heir to the throne, considered by the author Edgar Papu to anticipate the appearance of the Baroque type of "hombre secreto" described in the treaties of the Jesuit monk Baltasar Gracián, called *El Discreto* (1646) and *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647). At the beginning of the 18th c., he discovers that the writings of the noble scholar Demeter Cantemïr (prince of Moldavia), entitled *Hieroglyphic History* (1705, published in 1883), foreshadows the Byronian type of Romanticism (illustrated by many masterpieces as Alfred de Vigny's *Moses*, Mihaïl Lermontov's *The Demon*, *Eugene Onegin* by Aleksandr Pushkin, Mihaï Eminescu's poem *The Morning Star* or *Thus Spoke Zarathustra* by Friedrich Nietzsche). *The History of the Ottoman Empire* (1714-1716) by the same Demeter Cantemïr influenced Montesquieu's historiographical method in conceiving his book, called *Considerations on the Causes of the Greatness of the Romans and their Decline* (1734).

As we near to the present day, the author Edgar Papu highlights more than 50 autochthonous works that possess different anticipating virtues, finding an increased frequency of Romanian writers capable of protruding their own principles and aesthetic solutions in other literary fields (Ion Heliade-Rădulescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Al. Macedonski, George Bacovia, Mateiu Caragiale, Liviu Rebreanu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu).

This theory scored a new axiological attitude towards the Romanian literature, remaining a possible guide-line in re-assessing the history of ideas.

Key-words: Protochronism, Néagoé Bassarab, Baltasar Gracián, axiology, anticipation.

CÂTEVA CONSIDERAȚII ASUPRA RECEPTĂRII PROTOCRONISMULUI ROMÂNESC

Vlad-Ion Pappu

Moto: „*Nu trebuie să se ceară însă* ***Poeticii*** *prea mult. Se pot căuta și pot fi găsite, în această lucrare, idei fecunde și adânci, nu însă și reguli de creație sau de apreciere a artei* […] *s-a introdus în conștiința estetică a lumii moderne ideea hotărâtoare că nici creația artei, nici prețuirea ei nu procedează după reguli, ci în virtutea unor puteri, pe care filozoful le poate studia și cunoaște, dar pe care nici un legiuitor estetic nu ajunge să le transforme în norme operante*". (Tudor Vianu, „Poetica lui Aristotel", în Tudor Vianu, *Jurnal*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 163–164)

Din această afirmație a lui Tudor Vianu despre imposibilitatea de a operaționaliza principiile unei poetici derivă și părerea lui Edgar Papu despre rolul numai „orientativ și regularizator" al criticii, și nu „propulsiv"[1].

Mărturisesc dintru început că intenția cu care am reluat, într-un cadru lărgit, cercetarea protocronismului conceput de Edgar Papu nu a fost atât pentru a dovedi valabilitatea ideii, cât pentru a arăta sorgintea ei pur intelectuală și neînregimentarea ei politică sau ideologică. De aceea mă simt obligat să remarc, în cadrul capitolului rezervat protocronismului[2] din ultima lucrare consacrată tematicii, că autorul definește din premisă raportul sincronism–protocronism prin formularea *polemica dintre tradiționalismul spiritual și modernism*.

Definiția impune o primă obiecție, **fiindcă protocronismul nu se confundă cu tradiționalismul, ci sugerează o continuitate a procesului cultural prin conectare la interbelicul care este o epocă sincronizată**[3], iar, de pe altă parte, modernitatea dovedită de judecățile critice ale lui E. Lovinescu provoacă anumite nedumeriri:

---

[1] ***, „Momentul literar 1969". Dezbatere cu participarea lui Eugen Simion, Șerban Cioculescu, Edgar Papu, Cornel Regman, în „România literară", anul II, nr. 30(42), 27 iul. 1969 și nr. 31(43), 31 iul. 1969. *Ref.* E. Papu despre rostul criticii: „orientativă", „fără funcție propulsivă, ci numai regulatoare"; concepția operei derivă din experiențele și trăirile scriitorului, pe care criticul nu are calitatea să le „mandateze".

[2] Eugen Simion, *Posteritatea critică a lui Eugen Lovinescu*, București, Editura Tracus Arte, 2017, p. 196.

[3] Vezi părerea lui T. Vianu, expusă de Matei Călinescu într-o comunicare ținută cu ocazia colocviului *Cultura română în lume* (Brașov, 1998): „Idealul, într-o cultură mare sau într-o cultură mică, este, desigur, ca acestea să răspundă cu mijloace proprii, originale tuturor marilor întrebări pe care și le pune umanitatea într-un moment istoric dat. Să dea aceste răspunsuri într-un mod adecvat, având la dispoziție instrumentele necesare. Ideea lui Vianu era că, în perioada interbelică, România ajunsese o cultură majoră sau pe pragul de a deveni o cultură majoră [subl. n.]. Evident, traumatismul

1. În *Istoria civilizației…*, criticul de la *Sburătorul* împărtășea, la data redactării, o concepție perimată pentru anii ’20, fiindcă *Legile imitației*, lucrare concepută de sociologul și criminologul Gabriel Tarde (1843–1904) și lansată la sfârșitul carierei, în 1890, era contestată de către Émile Durkheim (1858–1917), care atestă o posteritate infinit mai trainică; dacă modul mimetic ar funcționa în toate compartimentele vieții sociale, iar generațiile n-ar fi adus nimic nou față de predecesori, s-ar fi infirmat principiul evoluției și umanitatea n-ar fi fost capabilă să atingă nici măcar stadiul neoliticului. De fapt, reducerea teoriei la principiul imitației este o simplificare nepermisă, fiindcă Tarde enunța existența în cadrul evoluției sociale a unui cuplu complementar *inovație* („*initiatives rénovatrices individuelles*”) – *imitație*, însă afirmă că latura înnoitoare s-ar propaga tot prin imitație, în loc să definească reluarea invenției drept act de aplicare a unei metode. După cum se observă, teza tardiană este valabilă în multe domenii, însă n-are capacitatea de a sesiza legitățile care guvernează creația spirituală.

Lovinescu se cantonează în acest stadiu al cercetării și nu se mai „sincronizează” cu ceea ce gândirea teoretică produce după 1890. Nu ține seama de faptul că la moartea lui Tarde (1904), succesorul său la Catedra de la Collège de France devine Henri Bergson, care lansase încă din 1889 tezele intuiționismului (*Essai sur les données immédiates de la conscience* și *Quid Aristoteles de loco senserit* / *Semnificația locului la Aristotel*), pierde din vedere că, la 1913, Edmund Husserl publica *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* / *Idei directoare pentru o fenomenologie pură și o filosofie fenomenologică*, la fel cum nu-l impresionează nici altă carte, publicată între 1918 (vol. I) și 1922 (vol. II) care face epocă, *Declinul Occidentului*, de Oswald Spengler (1880-1936). Rămâne străin față de opera majoră a existențialismului, dată în 1927, când Martin Heidegger publică *Sein und Zeit* / *Ființă și timp* sau față de noile teorii din domeniul fizicii, fiindcă în același an, 1927, Werner Heisenberg formula principiul indeterminării.

2. Concepția sa vetustă respiră cu evidență din demersul său critic; spre exemplu, în cronica la volumul *Pașii profetului*, apărută sub titlul *Figurine I. Lucian Blaga*,

---

comunist a distrus acest început al «majoratului» cultural românesc.” (v. Theodor-Cristian Popescu, *Dinăuntru. Un curs masteral de regie a teatrului contemporan și o selecție de articole*, București, Editura Eikon, 2018, p. 23–24, preluat din *Scena*, nr. 4, aug. 1998). Aceeași certitudine este împărtășită și mai explicit de L. Blaga, *Despre viitorul filosofiei românești* (articolul de deschidere), în *Saeculum*, anul I, nr. 1, ian.-feb. 1943, p. 1–15; 11; 14: „Gândirea străină ne poate oferi sugestii, motive sau material de prelucrat, gândirea străină însă nu poate fi furnizoare de formule, care ne-ar obliga în chip dogmatic, ca niște corpuri definitiv constituite și intangibile. Acceptăm sugestii, dar nu subjugare […] În gândirea filosofică, noi românii am dat dovezi de inițiativă, ieșind din robia doctrinelor și intrând cu aceasta întâia oară în imperiul ființei noastre ca atare. S-au produs suficiente dovezi că în gândirea filosofică putem să fim noi înșine. Am dobândit mișcarea degajată printre idei, ne-am eliberat de constrângerea lor inoportună, am cucerit distanța față de teoria străină. Ființa noastră și-a făurit cârma ei proprie și a învățat imperativele rodnice ale gândirii ofensive. Mărturiile abundă, mărturiile că putem gândi lumea încă o dată de la început, altfel decât a fost gândită de alții”.

în *Sburătorul literar.* Revistă literară, artistică și culturală, anul I, nr. 6, 22 Octombrie 1921, p. 129–130 (prima din cele trei cronici, catalogate de D. Vatamaniuc, *op. cit.*, la cota 3037, p. 251), Eugen Lovinescu se dovedește reticent și notează: „ lirismul său nu se naște din emoție, ci din senzație, iar, ca expresie, poezia sa se limitează la procedeul aproape unic al comparației [subl. n.]", însă se simte dator să adauge: „Intelectualizarea emoțiilor este deci un proces firesc al artei moderne […] Primejdia e alta. Sub masca intelectualizării se ascunde insuficiența sau chiar inexistența emoției; din retorta poetului – și aici Lovinescu își trădează limitele conceptului său de modernism, întâlnindu-se, paradoxal, în judecăți cu paseismul unui Neculai Iorga – nu mai iese esența pură a operei viabile, ci numai simulacrul ei mort. Lipsa de sinceritate și mai ales substituirea complectă și fățișă a elementului emoțional prin elementul intelectual deviază poezia lirică de la scopurile sale și dovedesc sleirea înceată a lirismului". Ce nu știa criticul era că, în același an, 1921, avea să înceapă revoluția post-romantică în compoziția muzicală, prin lucrarea în tehnică dodecafonică a lui Arnold Schönberg, *Suita pentru pian, op. 25* (încheiată în 1923), ilustrare a tendinței de factură fenomenologică de delimitare a „experienței pure", ce căuta să elimine impresia sensibilă din receptarea estetică, așa că Blaga era mai sincronizat decât își închipuia E. Lovinescu. De altfel, poetul își va explica ulterior reticența lovinesciană, spunând că i-ar fi intrat în grații dacă i-ar fi frecventat cenaclul (vezi **Lucian Blaga către Melania Livadă, *datat Buc.*[ureşti], *31 Ian. 1946*, MLR 20799/1–2**).

3. Criteriul sociologic aplicat fenomenului cultural cunoaște un domeniu limitat de aplicare (este o simplă metodă ce se cere completată cu altele) și dobândește un caracter inhibant dacă este extins peste măsură, riscând să înlocuiască criteriul estetic de ierarhizare. Sociologia studiază comportamentul grupurilor umane, fără a ține seama de condiția artistului, de personalitatea creatorului ce se revendică din categoria individualităților. Când cercetează opera prezumă că interesele sociale ale individului creator ar trebui să se regăsească neapărat în produsele sale, reducând opera de artă la mesajul conjunctural. Când analizează receptarea, la fel, pornește de la premisa că gustul public este singurul factor care generează notorietatea operei și o pune pe același plan, aproape o identifică cu valoarea estetică. Când se apleacă asupra personajului literar îi conferă acestuia statut de ființă socială și îl analizează ca și cum ar fi o entitate vie.

Determinismul sociologic poate funcționa în sferele socială, economică, politică, ideologică, însă atunci când ne confruntăm cu fenomenul cultural nu putem identifica corelații interculturale decât prin metoda comparatistă, fiindcă orice generalizare în câmpul unor obiecte cu statut de unicat poate fi hazardată. De aceea, cercetarea sociologică ar trebui să fie precedată de un examen estetic de ierarhizare a valorilor literare și de-abia după extragerea unor tendințe, acestea ar fi apte să primească o interpretare sociologică, în strădania de conectare a faptului literar la ceilalți algoritmi ce caracterizează societatea din contemporaneitatea actului de creație.

Nu putem compara decât opere luate individual, însă chiar și acest exercițiu implică un grad sporit de relativitate (vulgar spus, nu putem compara mere cu pere. Logica ne învață că o analogie, pentru a fi valabilă, trebuie să demonstreze că, din trei trăsături selectate din cuprinsul obiectelor comparate, cel puțin două ar trebui să fie identice. În cazul operei literare sau a operei de artă, în genere, trăsăturile sunt finite (Solomon Marcus), dar indecelabile, fiindcă opera are un statut ilimitat simbolic (Tudor Vianu), așa că depinde de subiectivitatea contemplatorului să delimiteze cele trei componente necesare operațiunii de asociere. Se cere, totodată, reamintit că opera bine structurată posedă o omogenitate internă, recognoscibilă la nivelul stilului, tematicii, limbajului, însă poate prezenta un anumit eclectism în planul categoriilor estetice, ceea ce i se îngăduie fără a-i afecta coerența.

În concepția sa despre ontologia operei de artă, Edgar Papu pornise de la două premise extrase din studiul crocian al lui Ștefan Nenițescu[4] asupra modului de delimitare a artei față de istorie, precum și din *Estetica*[5] lui T. Vianu, de unde preia argumentarea caracterului ireductibil al artei și al dublei determinări a domeniului artistic, organică și civilizațională[6], construite după alte calapoade decât cele sociologice și ajunge la concluzii mai adecvate faptului cultural decât principiile inovației și imitației, cu mult prea vagi pentru a putea etalona arta și legitățile ei specifice.

---

[4] Vezi Ștefan Nenițescu, *Istoria artei ca filozofie a istoriei*, s.n., București, 1925, vol. I, Cartea a II-a, p. 155–156: „Operele-de-artă nu se pot grupa împreună, fiindcă sunt rezultatul singurei cunoașteri care lucrează direct prin exemple, și exemplul nu se înlănțuie ca argumentul, ci este generalitate unică, și totodată operele-de-artă se pot grupa împreună, devremece această denumire suferă pluralul, și deci presupune că toate sunt aceeaș, artă […] Istoria grupează, iar estetica abstrage, însă tocmai această afirmație probează lipsa de sistemică […] fiindcă simpla statornicire de fapte nu este știință". Într-alt loc (p. 19–20), însă spune, contrazicându-se: „Am găsit că în cunoașterea directă valoarea este inerentă […] În estetică, disciplină a cunoașterii […] studiul valorii coincide cu studiul obiectului și studiul obiectului cù al valorii", întemeindu-se cu strictețe pe tezele lui B. Croce din *Primi saggi* (1919) și din *Estetica, come scienza dell'espressione e linguistica generale*, p. 91 (1912).

[5] Vezi Edgar Papu, *O estetică românească*, în RFR, anul II, nr. 10, 1 Oct. 1935, p. 218–222. Ref. Tudor Vianu, *Estetica*, vol. I, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1934: „Dar aci intervine în mod legitim întrebarea asupra paradoxalei apartenențe a artei la două regiuni metafizice deosebite: natura și tehnica. Autorul găsește înlăturarea acestui obstacol într'o afirmație a lui Bergson, și anume că ordinea realului nu este ireductibilă, ci constitue numai o simplă convenție între subiect și obiect. Spiritul singur este ireductibil, de aceea oglindindu-se in două ordini deosebite, a aspectelor naturale și a produselor tehnicii, este firesc să reclame reflectarea corespunzătoare indisolubilei sale structuri într'un domeniu unitar ca acela al artei".

[6] Vezi Edgar Papu, *Estetica* I. *Fragmentul în artă. Contribuții la studiul structurii operei de artă*, Eugen Simion (cuvânt-înainte), Vlad-Ion Pappu (ed.), București, Editura Eikon, 2016, p. 385: „arta alcătuiește realitatea tranzitorie dintre organism și cosmos. Orice apariție spirituală independentă, care participă de la ambele structuri într-o nouă sinteză, poartă pecetea artei. Toate organismele implică o evoluție continuă de la naștere și creștere până la punctul epilogic al morții. Dimpotrivă, organismul artistic nu există pentru sine; toată dezvoltarea sa duce într-o înfundătură, de unde nu mai poate propăși; mai-nainte de a muri, el este făcut să se nege pe sine și să se reverse în realitatea străină a cosmosului. Pentru a se salva de la moarte, organismul se schimbă în altceva, care nu piere. Cosmosul artistic prezintă doar o imagine – prin natura sa permanentă – a ceea ce este organic. Astfel funcțiunile vitale ale organismului ajung treptat să se anuleze și să se răsfrângă în imagini".

Dacă un criteriu sociologic devine instrumentul principal în coagularea unei istorii a literaturii, cum procedează Lovinescu, atunci aceasta grupează operele după o taxonomie formal-convențională (limba de redactare, apartenența etnică și teritorială a autorilor, tipologică, tematică, stilistică, generațională), cu scop explicativ-didactic, însă pierde din vedere caracterul de unicitate al operei, formalizarea excesivă corupe materia prin șablonizare, ceea ce conduce la constatarea că acest exercițiu de conceptualizare ar trebui mutat mai curând într-o istorie a ideilor care să permită desenarea unor tendințe *a posteriori* în sânul câmpului literar.

4. Momentul în care Lovinescu își redactează istoria literaturii române contemporane este prematur, o probă de decupare adamică din context, fiindcă favorizează actualitatea în detrimentul segmentului de literatură veche românească care era încă nedelimitat ca obiect de cercetare și prea puțin valorificat, ceea ce îi dă posibilitatea să se manifeste discreționar, neavând nicio oprelişte conceptuală sau teleologică, în afara tezei romanității vehiculată în istoriografie. Nici în prezent manuscrisele vechi româneşti, în grafie slavonă, nu au fost descifrate în totalitate. Oportună ar fi fost o prealabilă stabilire a inventarului literar existent până la apariția statului român modern și elaborarea unei *antologii* generale a literaturii române, întreprindere nerealizată nici astăzi.

Lovinescu a urmărit în mod programatic să recunoască statutul formator de civilizație numai societății citadine din Țările Române, ce se încheagă de-abia în prima jumătate a sec. 19, vrând să sublinieze rolul de ferment și aportul decisiv al alogenilor (obligați să trăiască la oraș, nefiind „împământeniți") în acest proces, și a ignorat civilizația sătească, cu mult mai veche, dar mai puțin cosmopolită[7], ceea a stârnit indignarea multora care, chiar fără a fi naționaliști, s-au simțit lezați în fața acestei provocări mutilante pentru istoria autohtonă și pentru modul tendențios în care au fost tratate personalitățile cele mai seamă ale culturii noastre, pentru simplul fapt că prestațiile lor nu intrau în șabloanele teoriei sale și nu reprezentau argumente în sprijinul ei[8].

---

[7] Insistența Semănătorismului asupra ruralului comportă și o dimensiune rasială, fiindcă în perimetrul satului se derula traiul tradițional al etniei autohtone.

[8] Vezi Al. Procopovici, „E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne I. Forțele revoluționare*", Bucureşti, „Ancora", 1924; II. *Forțele reacționare*, *ibidem*, 1925, în *Dacoromania*, anul IV, 1924–1926, Partea a II-a, p. 1183–1193 [redactat pentru vol. I–II, Cernăuți, Oct. 1925, pt. vol. III, Dec. 1925], va taxa neglijarea de către Lovinescu a literaturii române anterioare sec. 19: „Dacă în felul acesta civilizația noastră modernă este rezultatul unui proces de imitație, un fel, de mimicri cum am zice, atunci de sigur că în fața marelui «adevăr» descoperit de autor, atâtea alte adevăruri și fapte, în legătură cu viața noastră, care s-ar părea de toată importanța pentru lămurirea problemei, nu numai că au putut, dar au trebuit chiar să rămâie desconsiderate în cursul cercetărilor sale. În privința aceasta este foarte semnificativă declarația pe care o face că «psihologia etnică nu intră, însă, în cadrul lucrării de față» și că-și mărginește, deci, «investigația numai la păturile conducătoare» (vol. I, p. 180). De altfel autorul nostru este și sociolog: «Prefacerile sociale nu se realizează, în genere, prin voința oamenilor ci prin necesitatea legilor sociale» (vol. II, p. 21). De aceea și este foarte logic, pe semne, ca să nu studieze societatea românească în întregimea ei, cu toată inter[de]pendența tuturor straturilor ei,

II. În acest context se cere precizat că **protocronismul se relevă a fi o ramură a comparatismului**, cu un domeniu general de aplicare[9], care instituie un model aleatoriu[10] și variabil al interacțiunii între polul autonom și cel heteronom al

ci numai păturile conducătoare." „«În numele aceluiaşi evoluționism social şi cultural», din care ar fi ieşit Regulamentul organic şi care se găseşte şi la baza concepțiilor lui M. Kogălniceanu, «s-au dus toate campaniile obscurantiste de la Mihaiu Sturdza şi până în zilele noastre». Astfel ajunge «obscurantist» alături de M. Kogălniceanu, alături de G. Balş, C. Sturdza, V. Beldiman şi C. Negruzzi (subliniat de autor) şi bietul Costache Conachi (*ibidem*, p. 10–12)." „«Noua lui <direcție> [a lui T. Maiorescu] reprezintă replica logică a evoluționismului împotriva revoluției noastre culturale care, din contactul cu apusul, s'a mărginit numai la împrumutarea formelor exterioare ale civilizației" (*ibidem*, p. 131). Astfel şi T. Maiorescu a fost un fel de reacționar cu critica lui «lipsită tocmai de simțul contingențelor istorice, pe care le-a reclamat altora...» (*ibidem*, p. 137; cele trei puncte de la sfârşitul frazei sânt ale autorului)." „Apoi, «activitatea publicistică a Iui Eminescu se înscrie printre momentele cele mai caracteristice ale reacțiunii împotriva occidentalizării României şi, lucrând în contra timpului, se continuă şi astăzi în mişcările extremiste» (*ibidem*, p. 140). «Sub pretextul luptei dintre elementele istorice şi cele neistorice ale acestei țări, xenofobia lui Eminescu biciuia, astfel, aproape zilnic pe adevărații făuritori ai renaşterii noastre naționale, pe care nu-i înțelegea» (*ibidem*, p. 152)". „Caragiale este stăpânit de «ură față de noua burghezie în proces de formație» (*ibidem*, p. 195), iar opera lui «e reacționară, nu prin afirmația altei concepții de viață socială, ci prin negația prezentului şi, mai ales, a germinilor viitorului» (*ibidem*, p. 196). «Strâmbătura amară a lui Caragiale a ridiculizat cele mai nobile câştiguri ale timpurilor noi» (*ibidem*)." [Despre afirmația lui Lovinescu „influența calvină avea să ne dea cele dintâiu tipărituri româneşti" (*ibidem*., p. 16), referindu-se la *Catehismul luteran*, tipărit la Sibiu în 1541, recenzentul, aducând ca dovadă octoihul mic slavonesc, tipărit de Coresi la 1557, prezintă în replică faptul că diaconul activa la Brașov la îndemnul lui Oprea logofătul, ucenicul lui Dimitrie Liubavici] „Admirabil exemplu de cum instinctul național ne făcea chiar în acele vremuri vechi să acceptăm din influența apuseană ce ne putea fi de folos – în cazul de față forma limbei româneşti sau un mai intens cult al limbei româneşti în biserică – şi să păstrăm pe de altă parte intactă moştenirea strămoşească, îmbogățind-o şi desăvârşind-o."

[9] În 1967, în lucrarea *Călătoriile Renașterii și noile structuri literare*, Edgar Papu observa că marile descoperiri geografice au contribuit la apariția, în cultura *fin-de siècle*, a „exotismului"/ orientalismului (Paul Gauguin/Maurice Ravel); în 1973, enunța ideea că Albrecht Dürer anunță expresionismul, iar în 1977, în cadrul lucrării *Barocul ca tip de existență*, esteticianul arăta că stilul apare inițial în Portugalia manuelină și nu în Spania, cum se credea inițial ș.a.

[10] Solomon Marcus, *Răni deschise*, vol. II, *Cultura sub comunism*, București, Editura Spandugino, 2012, cap. *Extrapolări periculoase*, p. 174; 186; reluarea intervenției sale în cadrul anchetei „Personalitatea culturii române". Grupaj de texte semnate de Gh. Achiței, Al. Duțu, Solomon Marcus, Mihai Milca, Vladimir Tismăneanu, în *Amfiteatru*, anul XII, nr. 11, nov. 1977, p. 3–5, ridică obiecția, potrivit căreia valabilitatea protocronismului nu se poate dovedi decât dacă teoria ar putea fi fixată în cadrele unei legi, care să-i asigure frecvența, ciclicitatea și coerența aplicațiilor, pierzând din vedere că planul creator nu poate fi anticipat și nici programat aprioric, dar în schimb propune un termen mai adecvat pe terenul ipotezei, denumit de el **anti-cronism**: „Stabilirea riguroasă a unor priorități, anticipări, inițiative, trebuie să fie rodul unei cercetări la sursă efectuate de specialiști; ea presupune o investigație comparativă deosebit de pretențioasă, deci o cunoaştere profundă atât a culturii românești, cât și a culturilor cu care ea intră în contact și în competiție […] Drumul spre protocronism și, mai cu seamă, spre anticronism [Termenul, introdus de Solomon Marcus desemnează idei sau ipoteze respinse la apariția lor de către comunitatea academică, dar care ulterior îşi vor dovedi valabilitatea], trece de cele mai multe ori prin sincronism". Iar într-alt loc adaugă următoarele precizări: „Solomon Marcus atrage atenția că protocronismul e minat de pericolul vehiculării unor informații neverificate, întrebându-se dacă exemplificările considerate anticipări reflectă o serie de situații particulare

câmpului literar (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992), cu respectarea statutului de unicat al operei și al autonomiei esteticului. În ce fel? Reprezintă o extrapolare în plan cultural a teoriei antropogenetice a biologului Ernst Haeckel (1834–1919), reprodusă în lucrarea *Anthropogenie* (1874), care a introdus ideea că evoluția varietăților și genurilor unei specii se desfășoară simultan și în paralel, se întretaie reciproc, hibridându-se și formând varietăți de ordin secund, terț etc., apoi se despart din nou, și a numit acest model evolutiv *heterocronie*, „intervertirea fazelor evoluției"[11].

rezultate accidental sau dacă derivă dintr-un fenomen sistemic. Evident că, fiind vorba de ilustrări din sistemul de referință literar, acestea sunt redevabile particularului prin însuși statutul de unicitate al operei, iar demonstrarea unei tendințe în procesul evoluției literare este o operațiune a posteriori ce ține de serializarea asumată de actul interpretării și nicidecum de intenția auctorială în sine". (Vlad-Ion Pappu, *Edgar Papu și protocronismul în spațiul revistei «Luceafărul»*, Cluj, Eikon, 2016, p. 198, rezumând intervenția lui Solomon Marcus, în cadrul dezbaterii *Protocronism și sincronism* (I–II). Masă rotundă cu participarea lui Paul Anghel, Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Dragoș, Pompiliu Marcea, Solomon Marcus, Edgar Papu, M. Ungheanu, în *Luceafărul*, anul XXI, nr. 43, 28 oct. 1978, p. 3 și nr. 44, 4 nov. 1978, p. 3; 6).

[11] V. Eugeniu Speranția, *În jurul problemei romanului românesc*, în *Cele trei Crișuri*, (Oradea, dir. G. Bacaloglu), anul VIII, nr. 7–8, iulie-august 1927, p. 112–114: „Fenomenul heterocroniei se poate repeta și în ontogeneza [proces de dezvoltare individuală a organismelor vii din stadiul embrionar până la încheierea ciclului vital/proces de formare a conștiinței individuale] romanului românesc, spre a o deosebi de filogeneza [proces de dezvoltare a vieții pe pământ] romanului în genere". Articolul lui Eugeniu Speranția reprezenta o replică la aserțiunea lui Mihai Ralea, *De ce nu avem roman?*, în *Viața românească*, anul VIII, No. 4, Aprilie 1927, p. 82–91, potrivit căreia literatura română n-ar întruni condițiile pentru producerea genului romanesc. Ralea argumenta că absența unei propensiuni viguroase pentru roman s-ar fi datorat faptului că românii n-ar fi conceput în prealabil o epopee – din nou criteriile extra-literare joacă feste, fiindcă literatura română înregistrase existența unei epopei, *Țiganiada* lui Budai Deleanu, publicată în 1875–1877, iar versiunea secundă în 1925, însă faptul rămăsese ecou –, teoretizarea excesivă împingându-l către convingerea curentă că genul romanesc ar purcede în mod obligatoriu din epopee, fiind o adaptare modernă a acesteia într-o „formă evoluată" <Ralea, apud Brunetière>. Vedea în efervescența romanescă de la începutul deceniului trei al sec. XX „intenția clară de a umple o lacună", dar se întreba sceptic dacă Sadoveanu, Rebreanu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Minulescu ar fi autori de „*creații* [romanești] *propriu-zise sau numai de compoziții apropiate? Cu tot avântul, cu toată predilecția pentru roman, putem spune oare că am săvârșit această cucerire deplină pentru literatura noastră?*", insinuând că moda vremii n-ar fi avut drept rezultat decât mimări frauduloase și imperfecte. Enunță chiar ideea că romanul românesc n-ar avea încă „o apariție definitivă" și își propune să cerceteze cauzele acestei constatări autodeclarate din premisă. Însă impunerea unei premise eronate invalidează tot raționamentul pe care-l clădește ulterior și care nu face decât să demonstreze teza adoptată aprioric. Din nou se relevă insuficiența formației sociologice, inaptitudinea ei de a detecta valoarea estetică, inadecvarea ei metodologică la obiect, precum și tendința (aș zice, „deformarea profesională") de a opera judecăți exclusiv după criterii formale. Părerile lui Ralea despre roman se fundează pe anumite idei extrase din sociologie, pe care nu se sfiește să le afișeze: „Evoluția genurilor e determinată, fără îndoială, de felul psihologiei unui moment dat, de caracterul său etnic, de structura sa socială. Dar ea e determinată, în mare parte, și de fenomene de imitație dela popor la popor". Face, prin urmare, apel din nou la tardism, prin intermediul lui F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature : leçons professées à l'Ecole normale supérieure*, 1914. Iată cum o abordare sociologică a literaturii cauzează erori de situare. În replică la afirmațiile lui Ralea despre

Modelul heterocronic presupune, aşadar, inexistenţa unei axe temporale de referinţă la care să te poţi raporta, evoluţiile diferitelor varietăţi sau genuri nu se pot sincroniza, ci cel mult pot fuziona într-un anumit segment temporal. Cercetările actuale privind genomul uman au confirmat indirect teoria, constatând că zestrea noastră genetică nu provine de la o singură specie, *homo sapiens*, ci de la opt tulpini diferite. Când acest model – un veritabil algoritm al particularizărilor – se aplică asupra fenomenului cultural, trebuie luat în calcul caracterul de unicitate al operei, însă tabloul ramificaţiilor şi osmozelor devine încă şi mai complex, fiindcă artistul are libertatea să adopte un filon de inspiraţie nu numai din contemporaneitatea sa, ci să năzuiască la o filiaţie de pe toată întinderea axelor temporale, inclusiv din perimetrul formelor revolute, care nu mor cu totul, asemenea fiinţelor, ci posedă un potenţial de recurenţă, putând reveni oricând în

---

imposibilitatea unei culturi de a produce roman, fără un exerciţiu anterior în plăsmuirea epopeei, Eugeniu Speranţia dă următoarea explicaţie: „[…] faptul că mutaţiunea «epopee-roman» s'a petrecut aiurea (pentrucă specia-mamă nu există la noi) nu împiedică o perfectă aclimatizare. Dece mediul cel nou, unde s'a produs imigraţiunea, trebue să ofere speciei o vieaţă «artificială», «nefirească»?" Peste aproape cinci decenii, Edgar Papu se va confrunta şi el cu o nedumerire similară în privinţa producţiei româneşti de proză pe care o tratează în felul următor: vezi Edgar Papu, *Sincronizarea – o problemă depăşită / Tradiţie şi inovaţie în proza actuală* – Ancheta *Cronicii*, cu participarea lui Edgar Papu, Liviu Petrescu, Gh. Grigurcu/, în *Cronica*, anul VI, nr. 10, 1971, p. 7. Ref. Răspunzând la întrebarea – „În ce măsură sincronizarea a depăşit simpla preluare a unor procedee şi a angajat direcţiile majore ale literaturii?", E. Papu declară: „În cadrul endemicului complex de inferioritate şi al condamnabilului nostru autoscepticism, afirmaţia de mai sus [întrebarea] ar părea ridicol de prezumţioasă dacă n-ar avea o perfectă acoperire în date ilustrative. Astfel, atâtea aspecte care, în Franţa şi alte ţări culte, s-au ivit după cel de-al Doilea Război Mondial, existau la noi încă dinainte, adică între cele două războaie. Prin principiile prozei sale, implicate îndeosebi în *Patul lui Procust*, Camil Petrescu anticipă Le «Nouveau Roman», Blecher îl precede la o temperatură şi mai intensă pe Sartre, cu mult înainte de debutul acestuia. Nu mai vorbim de creaţia şi mai veche a lui Urmuz". Din producţiile deceniului 7 al sec. XX, remarcă romanul *Şatra* al lui Zaharia Stancu, în care vede o replică tragică a *Ţiganiadei*, proza Anei Blandiana, *Calitatea de martor*, precum şi *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter* de Matei Călinescu, căruia îi prevede o traiectorie literară capabilă să genereze epigonaj, în caz de traducere. „Faptul nu exclude necesitatea imperioasă de a fi la curent cu actuala fază literară a altor ţări, însă nu cu febrilitatea după sincronizare a celui sufocat de un presupus complex retardatar. Iniţierea noastră în orientările literare ale prezentului cere o atitudine mai firească şi mai calmă, în felul, de pildă, cum un om de cultură englez s-ar interesa de actualitatea literară franceză, sau invers. Trebuie să ne pătrundem de conştiinţa că înaintăm nu pe planul de recuperare a unei rămâneri în urmă, ci pe acela al concurenţei directe cu marile literaturi […] Noi nu ne putem valorifica pe deplin decât în lumina unui nivel de actualitate universală, pe care se cere neîndoios să-l cunoaştem. Dar materia pe care o valorificăm în această lumină trebuie să fie exclusiv a noastră. O asemenea materie este tradiţia, care de multe ori zace uitată, îngropată şi inutilizată. Sincronizarea şi tradiţia prezintă o analogie perfectă cu factorii simbiotici care concură împreună la dezvoltarea organică a unei plante". Parabola avertizează însă asupra pericolului reprezentat de dezechilibrul în proporţii între factorii formatori intern şi extern, de eradicarea polului autonom: „Numai soarele poate să valorifice bătrânele seve ale pământului în dulceaţa unor noi roade. Dar singur soarele, fără acele seve, exercită o acţiune aridă, secetoasă". Desfiinţează realismul socialist, sub denumirea de „realism vechi, dogmatizat, depăşit", pronunţându-se în favoarea altor mijloacele actuale [1971] de investigaţie ce ar sta la îndemâna scriitorului, un îndemn indirect pentru utilizarea deschiderilor din politica internă.

actualitate. Evident că, în practică, voinţa auctorială suferă de sindromul individuaţiei, inclusiv de constrângerile extra-estetice induse de gustul public ori de interesele comanditarului (mecenat, politica etatistă în domeniul culturii, editor etc.).

După cum putem observa, Lovinescu procedează invers, începe cu studiul civilizaţiei româneşti (aşezând data apariţiei statului român modern drept început al civilizaţiei româneşti) şi aplică concluziile rezultate de acolo fenomenului cultural, când în realitate procesul evolutiv cunoaşte o desfăşurare contrară, fiindcă nucleul cultural dă naştere civilizaţiei, impunându-i teleologia[12]. Aşa cum reiese şi din etimologia termenului *cultură*, aceasta se trage din cult, emoţia estetică fiind mutaţia laică pe care o suferă fiorul mistic. Prin urmare, credinţele imprimă un prim curs culturii laice, după depăşirea fazei intermediare a procesului de trecere de la cult la cultură, reprezentat de morala religioasă care din dogmă se transformă în normă socială şi statuează pe de o parte codurile de legi, iar pe de alta fecundează gândirea filosofică. Se poate afirma că actul cultural ia naştere în chip de glossă la textele sacre.

Când şi-a conceput proiecţia protocronică, Edgar Papu a plecat de la observaţii analitice, descoperind anumite corelaţii între creatori autohtoni şi autori străini provenind cam din şase literaturi europene. I-au atras atenţia anumite coincidenţe pe care, în cursul vremii, va căuta să şi le explice şi să le repertorieze într-un ansamblu de natură fenomenală, care să pună în evidenţă potenţialul creator al culturii autohtone, chiar dacă intuiţiile respective nu relevă, în multe cazuri, o „valoare circulantă", prin urmare nu cunosc căi de difuzare care să le permită exercitarea unei influenţe efective.

Îmbibat de climatul şi interogaţiile din presa literară interbelică, împărtăşeşte centrele de interes ale generaţiei sale[13], însă primele sale exerciţii în filologia

---

[12] De aici, şi replica acidă a lui Nichifor Crainic care acuză permanenta confuzie între cultură şi civilizaţie. Nichifor Crainic, *A doua neatârnare*, în *Gândirea*, anul VI, nr. 1, februarie 1926, p. 1–5: „Un suflet plastic ar fi deci un suflet agitat de cameleonismul ce împrumută forme după un determinism exterior şi exclusiv […] Plasticitatea aceasta extraordinară, atribuită poporului românesc, îi trebuie d-lui Lovinescu pentru a[-]şi întemeia pe moliciunea ei de ceară o lege menită să lămurească tot secretul civilizaţiei noastre: legea imitaţiei. Nu ştim în ce măsură e plastic poporul românesc. Dacă plasticitatea e trăsătura lui dominantă, înseamnă că avem a face cu un popor lipsit total de personalitate proprie […] Specificând, d. Eugen Lovinescu aplică literaturii româneşti imitaţia «cu necesitatea unei legi ineluctabile» şi găseşte că această imitaţie «a fost bruscă şi integrală» […] Confuzia este evidentă. D. Lovinescu îşi propusese categoric să legifereze în imitaţie totalitatea condiţiilor materiale ale vieţii româneşti, adică fenomenele de civilizaţie şi se pomeneşte necontenit legiferând în aceeaşi imitaţie fenomenele de cultură. La pagina 76 [vol. III, ed. 1925], o spune limpede: «Nu numai instituţiile şi principiile politice, ci şi formulele de artă se propagă prin imitaţie»".

[13] Vezi sincronismul lovinescian în lecţiunea lui Eugen Ionescu, perceput în mod unanim în epocă drept un principiu integral asimilaţionist: „Amestecul culturilor se aseamănă cu amestecul raselor: se influenţează, îmbogăţindu-se reciproc, când au forţe egale. Dar, după cum o rasă debilă e asimilată de o rasă puternică, o cultură debilă poate fi asimilată, subordonată de o cultură puternică, de pildă franceză. Aceasta nu înseamnă altceva decât că nu se pot confunda influenţele (transfuziile de sânge) cu uciderile, cu gâtuirile. […] Numai copacul românesc pare a fi încă nefructificat sau ucis

românească atestă mai cu seamă preocupări de natură teoretic-sistematică care să contribuie la înlăturarea stării de confuzie provocată de multiplicitatea de poziții, păreri și puncte de vedere și să clarifice anumite problematizări.

Reținem părerea sa asupra unui termen deseori invocat, bătut și răzbătut după război, *specificul național*. În articolul *În jurul specificului auto[h]ton*[14], tânărul licențiat condamnă radicalismul ce permite convertirea realizărilor artistice în expresii ale unui fond etnic, prin „deziderate programatice", argumentând că „numai culturile antice, eflorescențe succesive, puteau îngădui existența specificului național în adevăratul înțeles al cuvântului; statul trăia ca o realitate de limite, cu caracter exclusivist, aducând după sine acel fenomen de «testism» [ref. la Paul Valery, *La Soirée avec Monsieur Teste*, prima ed. separată, 1906, în sens de *încăpățânare*; în plan estetic face aluzie și la pretenția lui Flaubert de a „autonomiza spațiul literar"] care permitea unei culturi să se hrănească din propriile ei măruntaie. Achizițiile din alte culturi anterioare deveneau, prin acțiunea anilor, bunuri organic autohtone […] În epoca modernă de culturi simultane cu puncte cruciale comune, perspectiva este mai puțin netedă, oferindu-ne o rețea de interferențe […] Considerat în mod radical, deci în sensul culturilor antice, specificul autohton zăboveşte la nivelul coborât al simplei sugestii, care nu de multe ori intră în hotarele ficțiunii." Ilustrează considerația prin teza lui Émile Mâle (*L'Art allemand et l'art français du Moyen Âge*) [1917], care demonstrează că stilul gotic este de sorginte franceză și nu germană, contrar opiniei încetățenite. „[…] Credem că astfel de ilustrări sunt suficiente pentru a dovedi ineficacitatea acestei noțiuni [specificul autohton], acceptată în sens antic; ele mărturisesc asupra dificultăților în jalonarea unei unități (în speță de ordin etnic) ce reiese din sporirea simultană, divers amplificată și divers radiantă a unei prime intenții. Aşadar, ca încercare de a sonda propriul [patrimoniu] național, specificul autohton cade pe al doilea plan, ca fiind expus a porni dela mobile volitive, cu aspecte mitice sau decorative, lipsite de un miez organic. Specificul național răsare pe primul plan ca exponent al actului sincretic. Elementul spontan și personal trebuie să primeze la determinarea specificului național (avându-se totuși în vedere posibilitățile dinlăuntrul unei culturi?), iar nu elementul intențional și demonstrativ. Materialul autohton poate încăpea într'o creație de artă, dar nu dintr'însul se deduce specificul. Recurgând la o ilustrare axiomatică, remarcăm că există astăzi un specific francez, pornit dela însușirea tehnicei și a mentalității care domnește în arta negrilor. Înfățișarea naționalului în artă nu poate fi revelată prin substanță istorică sau pitoresc, deci prin elemente exterioare creației. Specificul național nu trebuie să ne proiecteze spiritul unei culturi într'o fază de încremenire, deci sub aspecte nepersonale și cunoscute, ci să ne redea o contribuție personală pusă în raport cu

de altoi". (*Floarea de foc*, anul II, nr. 1, 25 martie 1933, p. 7, apud *Război cu toată lumea*, vol. I, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas, 1992, p. 50–52).

[14] Publicat în *Axa*, anul I, nr. 2, joi 10 noembrie 1932, p. 2.

noi aspecte ale spiritului [subl. n.]. În acest mod, specificul național devine un ax sigur și permanent înlăuntrul unei evoluții organice și rafinate".

Ca să respect ordinea cronologică, inserez printre reperele literare românești ale lui Edgar Papu un demers interbelic, cu un pronunțat accent protocronist, care emană de la un critic, acut și pasionat cercetător al poieticii eminesciene – Nicolae Davidescu[15]. Acesta observa că la Verlaine („Art poétique": „De la musique avant toute chose,/ Et pour cela préfère l'Impair/ Plus vague et plus soluble dans l'air,/ Sans rien en lui qui pèse ou qui pose."), considerat primul poet simbolist, muzicalitatea dobândește o accepțiune specială: „muzicalitatea unei poesii, în sensul simbolist al cuvântului, e de natură structurală, și nu ținteşte decât cel mult incidental, un efect auditiv, ci unul de sugestie izvorât dintr'o colaborare de stări sufletești dintre o poemă dată și cetitorul ei". O atare sugestie realizează o concordanță între trăirea poetului și senzația indusă contemplatorul estetic. În mod paradoxal – ne avertizează N. Davidescu – primul poet român care a utilizat procedeul a fost Eminescu, deși în mod curent se admite că începuturile simbolismului le revin lui Macedonski sau Mircea Demetriad, care au difuzat principiile poetice simboliste, însă care ar fi practicat, în fapt, o rețetă poetică parnasiană. În sprijinul simbolismului eminescian, citează judecățile lui Ștefan Petică din studiul *Arta Națională* [I., în *România Ilustrată*, anul I, nr. 4 (Martie) 1901, p. 70–71]: „poesii ca: *Melancolie*, *De câte ori, iubito*, *Despărțire*, *Când însăși glasul*, *Se bate miezul nopții* și altele, îndreptățesc mai curând trecerea lui Eminescu printre rândurile simboliștilor". Ca să explice accesul lui Eminescu, care nu cunoștea limba franceză, la poetica simbolistă, N. Davidescu apelează la o idee a lui Novalis, pentru a demonstra o posibilă filiație a unui germen simbolist prin intermediul curentului romantic și al filosofiei idealiste germane, cu care poetul nostru era pe deplin familiarizat. Novalis[16], într-o epistolă din 1798, îi împărtășea lui Fr. Schlegel următoarea idee, pe care teoreticianul român o traduce măiastru: „poesia pare să se scuture aici de exigențele ei, să devină mai suplă mai docilă. Acela care va încerca însă experiența acestui gen își va da repede seama cât este de greu să se realizeze în aceste forme. Această poesie mai largă este însăși problema cea mai înaltă a compozitorului poet, o problema care nu poate fi rezolvată decât cu aproximație și care face parte din domeniul poesiei superioare. Aici se deschide un câmp fără margini, un domeniu infinit. S'ar putea numi această poesie superioară: poesia infinitului". Consideră, că similar simboliștilor francezi, ce încercau să depășească vocabularul poetic al romantismului, Eminescu, „căutându-și forma cea mai potrivită

[15] Vezi articolul *Eminescu, precursor al simbolismului*, în *Universul literar*, anul XLIII, nr. 23, sâmbătă 10 Iunie 1939, p. 1; 8.

[16] O părere similară exprimase Fr. Schlegel cu un an înainte despre proză, cu referire la *Wilhelm Meister*: „*Orice roman* [care se vrea] *sintetic trebuie să adopte o soluție mistică*", Novalis, *Schriften*, Bd. 3, *Das philosophische Werk* (II.), Richard Samuel/Hans-Joachim Mähl/Gerhard Schulz (Hrsg.), Kohlhammer, Stuttgart, 1968. 3. Aufl. 1983, S.639 /Frag. Nr. 506/; intuiția lui Novalis se va precipita într-un cadru care depășește simbolismul, și anume în concepția estetică asupra operei sincretice, nelimitate, visate de Wagner.

idealului său estetic, aduna în același timp și creia materialul de descompunere a pojghiței romantice închegate pe suprafața poesiei românești".

Un alt reper care atestă intenția lui Edgar Papu de a explora literatura română datează din anii 1934–1935, când își propusese să fondeze, în colaborare cu Ștefan Todirașcu, o publicație care să reunească studiile de literatură veche românească, însă inițiativa fusese descurajată de cercurile academice care considerau că n-ar exista material doveditor pentru o atare întreprindere, după cum relevă într-un articol consacrat contribuției lui Ion Bianu la studiul literaturii vechi, disciplină – potrivit spuselor sale – în cadrul căreia s-a „*făcut dintotdeauna protocronism*"[17].

Anul 1936 aduce cu sine alte două studii tematice, ambele incluse în culegerea *Răspântii. Forme de viață și cultură*, Bucureşti, Societatea Română de Filozofie. „O estetică românească" despre ediția integrală a *Esteticii* lui Tudor Vianu, lucrare de nivel european care dovedea aprecierile fostului său student despre standardul învățământului superior românesc care atinsese baremurile internaționale. O mărturisește ca unul care frecventase centrele academice din Viena, Florența, Perugia sau Neapole. Al doilea studiu „Vico în cultura românească", cercetează gândirea istorică românească de la Bălcescu la Xenopol, demonstrând influența lui Vico, fie prin filiera Cesare Cantù – Vasile Conta, fie prin filieră franceză Edgar Quinet – pașoptiști, care a structurat concepția istoristă modernă a românilor.

Într-o scrisoare către Lucian Blaga[18] își anunță intenția de a scrie un studiu comparativ asupra motivelor *Faust* și *Meșterul Manole*, făcând mențiunea – ca să-l flateze pe Blaga – că mitul manolic este superior legendei faustice, fiindcă nu s-ar rezuma la un demonism demolator. Studiul promis, mult mai nuanțat, „Faust și Meșterul Manole" va apărea în *Cuget moldovenesc*, anul XI, nr. 8–9, august–septembrie 1942, p. 97–102.

În articolul „Dualismul limbajului în literatura noastră", în *Cuget moldovenesc*, anul IX, nr. 1–3, ian.-mart. 1940, p. 9–11 – scris și el cu trei decenii înainte de difuzarea *Tezelor din iulie 1971* – E. Papu relevă, pentru început, cele două tendințe prezente în literatura română, pe un ton neutru, fiindcă obârșia sa care nu era românească (până la vârsta de 15 ani nici măcar nu fusese cetățean român) îi permitea să abordeze subiectul fără prejudecăți și fără părtinire, negrevat de acel *idola specus* (prejudecata cavernei): „Fiecare istorie a literaturii române se ocupă, la timpul potrivit – remarcă tânărul gânditor preocupat de deslușirea neclarităților provocate de mentalitatea curentă – de un curent tradiționalist, atașat de comoara lingvistică populară și un curent [de gândire] complimentar, care caută să-și apropie un vocabular determinat de neologisme […] noi căutăm, în momentul de față, să mutăm problema într'un aproximativ ansamblu sistematic […] Bunăoară, seria așa zisă tradiționalistă prezintă, din prima clipă, o armonizare, o sinteză între funcțiunea politic-națională și cea estetică; va rămâne aceeași în toate fazele

[17] V. Papu, Edgar, *O veche instituție actuală*, în *Luceafărul*, 41(1378), 8 oct. 1988, p. 1.
[18] V. Edgar Papu către Lucian Blaga, *datat 6/VI.//*[1]*936*, MRL 20562/1, BMSSC_394.

culturii noastre. În curentul potrivnic, de îmbogățire a limbajului prin forme apusene, foarte rar se întâlnește această omogeneitate […] La început, criteriul de occidentalizare a limbii apare exclusiv politic-național, după cum reiese din principiile docte și severe ale școlii latiniste, unde preocuparea de frumos rămâne pe ultimul plan sau nici nu există. Frumosul ajunge abia la o funcțiune subordonată și ancilară în tendința mai târzie de italienizare a limbii, dictată de inițiativele mai artiste ale misticului și capriciosului Eliade [Heliade-Rădulescu]. Dimpotrivă, în a doua etapă criteriul lingvistic occidentalizant poposește pe un plan exclusiv estetic și chiar estetist, după cum dovedește recentul modernism; neologismele, scoase cu predilecție tot din sfera latină sau neo-latină apar aici absolut indiferente față de teza romanității noastre, fiind cultivate pentru efectele lor sonore, adaptate unui ideal de inspirație muzicală".

În termeni de geografie literară, observă că Moldova și Ardealul sunt mai tradiționaliste, pe când Muntenia – consideră el –, văduvită de un lexic mai variat, aderă cu precădere către îmbogățirea limbii prin forme apusene; compară Țara Românească cu un pocal cu gura deschisă către Sud de unde absoarbe toate influențele de-a lungul istoriei (romanitatea, cultura slavonă, ortodoxia, cultura fanariotă, primul ferment francofil). Ideea lui este că, după Mica Unire, când Muntenia devine centrul politic al țării și instanța de filtrare a influențelor, aceasta a proiectat deficiența ei structurală (anemia ei lingvistică, principalul instrument de închegare a unei opere literare) asupra întregului spațiu cultural românesc și a facilitat aculturația apuseană, dar și permeabilitatea valorilor culturale, în genere: „Astfel, fie că tendința occidentalizantă este dictată de motive politice, fie estetiste, ele nu alcătuiesc decât determinantele unor împrejurări de moment […] se leagă de receptivitatea structurală muntenească".

În cadrul acestui text dă un prim eșantion comparatist între o valoare literară autohtonă și echivalentul ei canonic omologat: „exemplul moldoveanului Creangă ne ilustrează minunat cum prin propriile resurse ale vorbirii populare se pot exprima nuanțe sufletești și penumbre de umor, în măsură a-l înălța pe povestitorul nostru la nivelul unui Dickens sau Cehov".

În continuare, juxtapune contribuția gândirismului zestrei aduse de semănătorism, enunțuri în care discernem o notă blagiană, care suna cam așa: Diferența între gândirism și semănătorism seamănă cu cea între *Vechiul* și *Noul Testament*; „«Gândirea» – susține E. Papu – nu s'a oprit la decorativul dulceag și la idilicul superficial al vieții de la țară, ci a coborât mai adânc în tainele structurii, către straturile originare ale spiritualității noastre […] Este interesant de notat că Matei Caragiale, poate unul din cele mai rafinate roade ale *Gândirii* pe plan artistic, îmbină în stilul său turcismele orășenești cu tendința lingvistică occidentalizantă [În 1991, când va relua tematica protocronismului, în „Problema protocronismului. *Protocronism în veacul XX* (3)", în *Românul* – magazin cultural, anul I, nr. 8, iulie 1991, p. 1; 4–5, va releva existența unei ediții franțuzești din 1936 a *Crailor de Curte Veche*, care i-ar fi fost accesibilă lui Lampedusa]".

Un al treilea reper, asimilat ulterior dovezilor protocroniste va fi cazul Macedonski care, deşi va fi primul simbolist român, vădeşte la debutul său poetic „o aderenţă la etimologismul lingvistic", admirându-i pe Bolintineanu, Grigore Alexandrescu şi Heliade; în privinţa lui constată că „însuşiri atât de vetuste se îmbină cu unele radical înnoitoare la bizarul poet, fără să-i atingă fondul specific, exprimat mereu în tendinţa de a îmbogăţi limbajul artistic cu forme apusene". Faptul îi suscită aserţiunea că „nimeni nu poate deveni altceva decât ceea ce pare indicat să fie".

Subliniez faptul că acest cumul de idei se încheagă înainte ca George Călinescu să-şi fi publicat celebra *Istorie a literaturii* … (1941, apăruse numai *Compendiul* în 1934 la Editura Naţională Mecu); concomitent se remarcă o pledoarie în favoarea autonomiei esteticului, cu referire la dictatul cultural muntenesc, dar prevenind asupra pericolului reprezentat de o politică culturală polarizatoare, existentă la data redactării, dar anticipând parcă subversiunea proletcultistă: „Tendinţa de deviere a inspiraţiei şi a expresiei către o unitate centrală nu pot duce decât la diminuarea variatelor resurse poetice ale unui popor puternic dotat".

Un alt text, care anunţă protocronismul, este consacrat explorării filonului naţionalist din literele autohtone, *Literatura română şi naţionalismul*, în *Cuget Moldovenesc*, anul X, nr. 1–3, ianuarie–martie 1941, p. 18–24, când spiritul de neutralitate al autorului este afectat de evenimente personale imprevizibile. În vremurile tulburi din perioada octombrie 1940–iunie 1941, un timp, atunci când poposea în Bucureşti venind de la Iaşi unde era profesor la Liceul de aplicaţie a Seminarului pedagogic (1936–1943), fusese nevoit să se refugieze în alte locaţii decât casa părintească, iar situaţia-limită i-a ascuţit simţurile şi i-a potenţat luciditatea. Articolul apare după ce îşi înfrânsese toate temerile şi trecuse peste prima perioadă de deconcertare, când preferase să se exprime în registrul liric, vezi poezia *Autumnală*, apărută în *Cuget moldovenesc*, anul IX, nr. 9–12, septembrie–decembrie 1940: „Întreaga fire-i beată de stranii înţelesuri./ Vânt cată să descânte un glas din neguri mute./ Vânt grăitor! Cenuşa acestui ceas o'mpresuri/ Cu prevestiri şoptite în sboruri nevăzute// […] Şi totuşi se înalţă ceva – ca o suflare/ Ce înfăşoară clipa în umbre de durere.// "[19]. Văzând că numele său este acceptat, îşi ia inima în dinţi şi, în numărul următor al publicaţiei, dă un mic studiu despre anatomia naţionalismului, distingând două faze în filonul respectiv: o fază a naţionalismului politic şi militant, caracteristic momentelor istorice revendicative, când se urmărea atingerea unor idealuri naţionale constructive şi o fază de tihnă împlinită după atingerea obiectivelor propuse, când naţionalismul nu mai este determinat de acte politice, „ci are acum răgazul să-şi adâncească propria esenţă etnică"[20], fază pe care

[19] Un hiat poetic similar mai cunoaşte în decembrie 1989, când trimite spre publicare la *România liberă* poemul *Semenilor mei*, compus în detenţie, dar este respins, ceea ce îi va da certitudinea că interdicţia în ceea ce-l priveşte se menţine în continuare.

[20] N. Manolescu extrage de aci „aplecarea către sine a literaturii române din interbelic care a dus la fascism", vezi luarea sa de cuvânt la prima *Dezbatere privind protocronismul*, găzduită de

a numit-o a „naționalismului metafizic”. E. Papu ilustrează prima fază prin opera lui Bălcescu și a patrioților din jurul său, iar a doua cu căutarea eminesciană a mitului „vârstei de aur”, întruchipată de domnia lui Alexandru cel Bun, unde determinantele mediului istoric sunt abrogate în favoarea ficțiunii speculative. În cazul Ardealului, observă funcționarea aceleiași alternanțe a fazelor naționaliste și îl definește pe Blaga drept „un Goga metafizic”. Observă, totodată că „manifestarea naționalismului, oricare i-ar fi natura, se exprimă printr-o aderare literară la curentul tradițional, fără a se identifica lui”, fiindcă naționalismul militant induce un tradiționalism istoric, pe când cel metafizic procedează la „un boicot al istoriei”. Nevoit să atingă și starea actualității de la începutul anului 1941, devine extrem de rezervat și găsește că o antepronunțare s-ar putea dovedi dogmatică, ceea ce-l face să afirme: „Ne aflăm pe pragul unei noi faze ciclice a literaturii noastre, în ceea ce privește principiul naționalist. Deoarece suntem numai la început, nu putem prevedea cu exactitate expresia artistică definitivă în care această nouă fază se va cristaliza”.

Mai adaug considerațiile oarecum consonante asupra sincronismului datorate lui Vasile Pavelcu (1900–1991), *Sincronism și evoluție*, în *Ethos* (Iași–Alba Iulia), anul I, nr. 1, 1944, p. 129–130: „Fixarea unei ordini cronologice obiective și valabile simultan pentru mai multe evenimente este destul de ușoară în lumea materială. Ea devine, însă, extrem de anevoioasă, când este vorba de lumea spiritului, individual sau colectiv […] Ierarhia valorilor iese din ordinea cronologiei fizice și biologice, ceea ce este nou nu este totdeauna și mai bun [*A făcut oare poezia un progres de la Cântarea cântărilor încoace*, se întreabă și Theodor Codreanu în *Anamorfoze*, cap. *Protocronismul*, București, Editura Scara, 2016]. Se impune o metrică a atitudinilor. Înțelegerea devine verticală [simultaneizarea operelor de pe axa diacronică, dar și etalonarea textului în funcție mediul istoric de proveniență]”.

Ținând cont de condițiile în care apare protocronismul, inițiatorul său fusese nevoit să-și mascheze filiațiile și sursele de inspirație, inacceptabile în împrejurările anului 1977, așa că intuițiile sale rămân defective de demonstrație, iar în 1991, când ar fi avut ocazia să se exprime nestingherit, starea de sănătate (o cecitate avansată) nu i-a mai permis să se lanseze în laborioase cercetări de bibliotecă.

La acea dată, ideea anticipațiilor, o versiune simplificată a *heterocroniei*, reprezenta un prim pas dintr-o strategie menită să atenueze șocul noutății, fără a avea aerul că atacă pieptiș concepția marxistă, ceea ce ar fi dus la cenzurarea imediată a

---

Muzeul Literaturii Române la 8 oct. 1977, ceea ce demonstrează că era la curent cu faptul că inițiativa protocronistă nu este tributară prescripțiilor de politică culturală formulate în cuprinsul *Tezelor din iulie* 1971. Marian Popa adaugă și alte amănunte: „Altă opinie a lui Nicolae Manolescu, exprimată într-o dezbatere publică în «Rotonda» Muzeului Literaturii Române, nu depășește oralitatea mizerabilă: Edgar Papu ar trebui asimilat legionarismului și protocronismul comparat cu «Action française», punct de vedere sugerat și de activistul Gogu Rădulescu, în «România literară».” (Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine. 23 august 1944-22 decembrie 1989*, Ed. Semne, București, 2009, II, p. 89).

întregului demers. După aclimatizarea protocronismului ar fi urmat, probabil, stabilirea unor coordonate și principii de captare a fenomenului cultural (așa cum face aluzie într-o scrisoare adresată în noiembrie 1977 criticului ieșean Ion Constantinescu[21]), însă ciocnirea violentă cu opozanții ideii sale îi va zădărnici planul.

Reamintesc că prima reacție publică asupra protocronismului a fost reprezentată de articolul semnat de N. Manolescu, *Tezism și spontaneitate*, în *România literară*, anul X, nr. 32, joi 11 august 1977, p. 8, în care suspectând faptul că volumul *Din clasicii noștri* ar fi fost o comandă politică se grăbește să-l acuze pe autor de tezism. Când și-a dat seama că E. Papu nu avea gir politic și-a întețit critica, insinuând în luarea sa de cuvânt din cadrul Dezbaterii de la MLR[22] că protocronismul ar fi fost o resuscitare a naționalismului interbelic; acuzația a întrunit deplina aprobare din partea lui Iorgu Iordan (dacă nu cumva erau concertați în prealabil) care a prezidat dezbaterea și a tras concluzia că protocronismul ar vădi o tendință nombrilistă („dă impresia că am fi buricul pământului") și s-a arătat îngrijorat ca nu cumva asemenea idei să corupă tineretul. Avertismentele lui Iorgu Iordan, printr-o uimitoare coincidență, repetau reproșurile lui Brejnev făcute lui Ceaușescu la 5 august 1977, în Crimeea. De altfel articolul lui N. Manolescu apare la șase zile după amintitul summit româno-sovietic, într-o perioadă din an când viața literară îndeobște lâncezește.

Am ajuns la concluzia că această dezbatere, desfășurată cu ușile închise, a determinat în mod decisiv soarta protocronismului, conceput de E. Papu, fiind un proces politic prin care s-a respins orice atingere pe care ar fi putut să o producă aculturației ideologice care teoretizase cultura română.

Dacă eliminarea lui Edgar Papu din învățământul superior se produsese în virtutea Directivei de bază nr. 35 a NKVD pentru țările din orbita sovietică[23] („Din școlile elementare, de specialitate, dar mai ales din licee și facultăți trebuie să fie înlăturați profesorii de valoare care se bucură de popularitate".), pe baza calomnioasei caracterizări din dosarul său de cadre din 1948[24], „demascarea" protocronismului –

[21] „[Cu referire la volumul *Din clasicii noștri*, apărut în iunie 1977] N-am intenționat, însă, să prezint o lucrare exhaustivă a punctului nostru de vedere. Am vrut doar să-mi amenajez o bază sau, mai curând, un nucleu de acoperire demonstrabilă, să înfig, adică, o pană care să despice și să zguduie mentalitatea curentă. Așa am crezut că este mai strategic pentru început. / O lucrare de consolidare, cu adevărat științifică, a poziției noastre, abia acum, după ce am provocat atenția, trebuie să urmeze […]" (apud *Edgar Papu către Ion Constantinescu*, datat 26.XI.1977, înscris facsimilat de Securitate și prezent în DUI „Filologul" (Edgar Papu), reprodus în Vlad-Ion Pappu, *op. cit*., p. 136)

[22] V. Nota informatorului cu nume de cod „CÂMPEANU" despre *Dezbaterea* cu tema „Sincronism și protocronism", găzduită de MLR la 22 octombrie 1977 în ACNSAS, Fond informativ, Dosar de urmărire informativă privind „FILOLOGUL" (nume de cod pentru Edgar Papu) nr. 10975, deschis la 21.06.1977, dactilogramă, f.7, în Vlad-Ion Pappu, *op. cit.*, p. 247–248) din 22 oct. 1977. Marian Popa oferă și alte detalii, redate de noi în paginile anterioare.

[23] Vezi documentul, în revista *Memoria*, nr. 8, 1991.

[24] Dosarul fusese întocmit de Comisia pentru epurarea Centrului universitar Iași, al cărei vicepreședinte, Andrei Oțetea, era unchiul lui N. Manolescu și în care se recomanda ca Edgar Papu să nu fie integrat în învățământ și să nu i se confere statut social, fiind considerat un element mistic

asimilat unei teorii capabile să coaguleze un grup conspirativ, cf. Directivei NKVD 38, împotriva căruia „[…] imediat trebuie pornită […] o campanie de acuzare a naționalismului și șovinismului" – s-a făcut după o procedură mai alambicată, așa-zișii partizani ai protocronismului primind misiunea să deturneze teoria către un derapaj naționalist, pentru ca „băștinașii" indignați să poată demonstra potențialul ei de subversiune.

Însă nu trebuie decât să cântărim părerile lui N. Manolescu și E. Papu despre realismul socialist, pentru a ne face o idee despre sorgintea acuzațiilor.

Nemulțumit de afirmația lui E. Papu, care ar fi pus „fără să clipească semnul egalității între sincronism și «năzuința ce alimentează o conștiință retardatară», Manolescu explică: „[…] problema care se pune astăzi când discutăm sincronismul, este corectarea mecanismului prea sumar, sugerat de Lovinescu […] și lărgirea sferei determinismului istoric; cu alte cuvinte, o privire mai dialectică a raportului dintre specific național și influență".

Niciunul dintre comentatori nu pare a fi observat că citatul furnizat de N. Manolescu era trunchiat cu rea-credință și scos din context. În *Cuvântul explicativ*, ce prefațează volumul *Din clasicii noștri*, formularea originară sună în felul următor: „Am fi rămas în cultură o regiune periferică, atât a Orientului, cât și a Occidentului, dacă elementele opuse ale acestor mari zone s-ar fi menținut la noi într-o pasivă și hibridă stare de amestec. Nu putem nega și existența unui asemenea aspect regretabil prin părțile noastre, ceea ce a generat la unii conștiința de ultimi, de retardatari, odată cu atât de legitima cerință a sincronismului" (ed. 1977, p. 11). După cum se vede, așadar Edgar Papu este departe de a acuza sincronismul (nici nu se referea la E. Lovinescu, care oricum nu deține exclusivitatea asupra termenului), ci – dimpotrivă – îl consideră salutar în operațiunea de reglare a acelei tendințe existente în cadrul câmpului literar românesc, ce vădea o conștiință fisionată (în stadiul de „amestec" neomogenizat) a bipolarității surselor de influență de la Est și de la Vest. Vedea în sincronism un mecanism prin care segmentul anacronic al culturii române putea fi adus la stadiul emancipat de sinteză occidental-orientală[25]. Propunea, prin urmare, o uniformizare internă a spațiului cultural autohton, fiindcă existau voci de autoritate (L. Blaga sau T. Vianu) care vedeau în

și nesigur. Se interpreta, în acest mod, gestul său de a publica în *Jurnalul literar*, anul I, nr. 7, 12 februarie 1939, p. 1, un articol despre Sf. Tereza de Avila, temă pe care i-o sugerase chiar G. Călinescu; vezi pasajul din Edgar Papu, *Memorii dintr-un secol*, Cap. „George Călinescu", p. 154: „Ca să ne ajute, deși, în principiu, dădea libertate colaboratorilor să scrie la ce se pricep mai bine, a dat și unele sugestii de subiecte. Printre ele se număra și unul despre Sfânta Teresa de Avila. Imediat l-am ales eu, fiindcă tocmai studiasem *Libro de su vida* și *Castillo interior*. În primul număr al *Jurnalului literar* a ieșit și eseul meu despre sfânta carmelitană, după care, nemaifiind solicitat de Ivașcu, n-am mai publicat acolo".

[25] Certitudinea lui Edgar Papu că românii au realizat, la nivel cultural, o sinteză între Orient și Occident a fost confirmată, în cursul anului următor, de Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris, Belfond, 1978: „*Cultura română a rezultat din tensiunea dintre sedentarism și transhumanță* […] *dintre localism, provincialism și universalism*".

interbelic semnele unei culturi majore sau pe cale de a deveni majoră, deși nu întregul domeniu atinsese stadiul sintezei.

Toată formularea din articolul de întâmpinare sugerează că textul făcea parte din categoria dogmatică a „muncii de lămurire" pe care activistul este ținut să o ducă cu „dușmanul de clasă" sau cu „elementele șovăielnice". Prima deformare apare încă din titlul cronicii, când teoria lui este atribuită unei gândiri teziste, fiindcă își închipuia că lucrarea lui E. Papu avea gir politic[26]. Mă întreb, totuși,

[26] Anneli Maier, *Romanian „Protochronism" and the New Cultural Order*, Radio Free Europe, RAD Background Report/226, 17 nov. 1977. *Ref.* Prima analiză externă a ideii protocronismului, asociată politicii culturale a regimului Ceaușescu, care vede sorgintea ideologiei literare în primordialismul propagandei sovietice, deși urmărea combaterea aculturației rusești: "By means of a widely publicized theory postulating Romanian precedence in world literary history past and present, the Romanian regime seeks to boost both the national consciousness and pride of the population and also to raise the prestige of indigenous cultural offerings on the international market. Another recent Romanian theory on the need for a «new cultural order» further specifies the international framework in which to display Romanian «protochronistic» achievements. It is especially interesting that although the aim of the concept of «protochronism» is to correct the disparaging and minimizing distortions of Romanian literary history prevalent under Soviet «guidance» in the 1950s, the theory resembles the Stalinist penchant for inventing and proposing Russian or Soviet priorities in all spheres of cultural activities". Trece elegant sub tăcere experiența lui Edgar Papu din perioada stalinismului de ocupație, notând doar în treacăt: "between 1947 and 1967 he had no book published and was virtually absent from literary life" și dorind prin aceasta să insinueze că nu mai era la curent cu desfășurările din viața culturală. Din importanța care se acordă ideii, autoarea trage concluzia că aceasta nu este de natură istorico-literară, ci eminamente ideologică, că este "un concept axiologic activ", orientându-se după criticile din țară: "The above makes it clear that Papu's theme has nothing to do with literary history itself, but is concerned with literary ideology, with serious implications both for Romania's domestic literary policy and its cultural propaganda abroad". Consideră că teoretizările lui Athanase Joja (*Logos și ethos*, 1967) ar fi impus în câmpul cultural românesc conceptul de specific național, considerându-l, așadar, de dată recentă. În încheiere, Anneli Maier apelează la o poziție de principiu, enunțată de consilierul lui N. Ceaușescu, Mircea Malița, la sesiunea generală a UNESCO din 1976 și tipărită în revista *Culture*, vol. III, nr. 4/1976, material care – recunoaște ea – nu a fost difuzat în România. Se postulau acolo zece principii de politică culturală, propuse spre adoptare: 1. „Cultura este temelia pe care se dezvoltă identitatea unui popor", ajungându-se la concluzia discutabilă că „Este imposibil pentru un om să-și conducă o viață proprie prin intermediul unei culturi străine". Unilateralizarea acestei problematici duce la absurd, fapt sesizat de Edgar Papu, atunci când se referea, în mod ironic, la ceea ce învățau africanii din coloniile franceze, după manualele din Metropolă: negrișorii învățau la istorie – «*Nos ancêtres, les Gaulois…*»". 2. Denunța standardizarea instituțiilor și predominanța unei limbi de circulație drept procedee imperialiste. 3. Cultura ca instrument de supraviețuire a unui popor. 4. Toate culturile sunt egale în termeni de autenticitate. 5. Televiziunea prin satelit este un mijloc de agresiune asupra culturii, întrucât promovează, în proporție de masă, un export incontrolabil de conținuturi potențial dăunătoare. 6. Cultura este inseparabilă de procesul dezvoltării economice și sociale, acreditând determinismul propagat de sociologia marxistă, și nu numai. 7. Necesitatea dialogului între culturi, se înțelege de pe picior de egalitate. 8. Cooperarea culturală drept formă superioară de dialog. 9. Statutul mondial al culturii este amenințat de forțele militariste. „O cultură care propagă agresiunea nu mai este demnă de acest nume". 10. Patrimoniul cultural este moștenirea umanității. Prin urmare, Edgar Papu este acuzat că s-ar înscrie în această tendință pe care n-avea cum să o cunoască, deși unele din principii sunt de bun-simț, fiind cunoscute și respectate în România încă dinainte de perioada comunistă.

ce cădere morală avea un ins care semnase în trecut asemenea mostre de dogmatism[27] să dea lecții despre libertatea de gândire. A se compara cu primul articol semnat de Edgar Papu după ieşirea din închisoare, *Realism şi purism estetic*, în *Gazeta literară*, anul XII, 6(569), joi 4 februarie 1965, p. 7 (reluat în vol. Al. Săndulescu, Marcel Duță, Adriana Mitescu, *Conceptul de realism în literatura română,* antologie şi studii de Al. Săndulescu, Marcel Duță, Adriana Mitescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974), în care acesta are curajul să afirme: „Nu orice creație de artă valabilă […] este realistă, dar orice creație valabilă își asumă categoric obligația de a fi reală, adică de a-și extrage substanța din domeniul realității" sau „realismul nu acoperă întregul sistem de relații al realității, ci numai al realității evidente […] nu acoperă întregul domeniu și întreaga garnitură de metode aplicate realității", calificând ironic metoda realismului socialist drept „evidențialism".

În același timp, nu mă pot abține să nu relev ciudata coincidență care face ca această primă recenzie la volumul *Din clasicii noștri* să apară exact la șase zile după întrevederea Brejnev–Ceaușescu din 5 august 1977, petrecută în Crimeea, în cursul căreia liderul sovietic îl avertizase pe omologul său român asupra faptului că „«recidiva unor publicații nedorite era rezultatul unui control insuficient […]», dar își exprimase speranța că Nicolae Ceaușescu va privi «într-un spirit tovărășesc» expresia îngrijorării sale și va acorda importanța cuvenită acestor probleme"[28].

Se mai impune precizarea că atât sincroniștii, cât și protocroniștii nu au dat atenție suficientă definiției lovinesciene a sincronismului („Interdependența înseamnă, după noi, sincronism, adică tendința de uniformizare a tuturor formelor de viață a societăților moderne solidare între ele" (Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației românești moderne*, ed. Z. Ornea, Bucureşti, Minerva, 1997, *Studiu introductiv*, p. XIV), ceea ce făcea inutil reproșul conform căruia nu ar fi acordat o pondere egală influenței externe și factorului intern, deoarece interdependența cuprinde în definiția ei ideea unui raport între modelator și modelat, ambele laturi ale procesului de aculturație fiind incluse în principiul unic al sincronismului.

Obiecția rămâne însă valabilă, fiindcă uniformizarea nu poate fi aplicată mecanic și aprioric fenomenului cultural. Definiția lovinesciană creează, totodată, confuzie, dat fiind faptul că raportul de modelare prin uniformizare nu reprezintă decât un caz particular al ecuației de interdependență; în forma ei generală, interdependența nu presupune cu necesitate un raport de subordonare între entitățile asociate, ci existența lor autonomă, în ocurența unui condominiu, a unei părți

[27] „Realismul socialist n-a apărut în literatura română dintr-o dată; el s-a constituit ca și în alte literaturi într-un proces complex, prin adâncirea realismului și a altor direcții artistice cu caracter pozitiv (ca de ex. romantismul activ, protestatar și vizionar) prin lărgirea și adâncirea acestora pe baza tuturor cuceririlor și tradițiilor artei înaintate, revalorificate critic în lumina experienței istorice a clasei care și-a asumat rolul de a reorganiza pe cale revoluționară societatea." (D. Micu/N. Manolescu, *Realism. Realism socialist* <editorial>, în *Gazeta literară*, anul XI, nr. 22(532), joi 28 mai 1964, p. 1.

[28] V. Vasile Buga, *Pe muchie de cuțit. Relațiile româno-sovietice 1965–1989*, pref. de Radu Ciuceanu, INST, București, 2013, p. 354–355.

administrate în comun. Totuşi, în accepţiunea curentă a termenului se defineşte o evoluţie reciproc condiţionată între fenomene.

O altă idee vulnerabilă expusă în *Istoria civilizaţiei* se referă la mutaţia pe care o suferă o exo-formă ce ar deveni cu timpul parte a fondului. În realitate, o formă neasimilată nu produce o schimbare de fond, ci aduce cu sine o mimare fără corespondenţă cu stratul de adâncime. Pe acest procedeu al picăturii chinezeşti s-a clădit ulterior eşafodajul propagandei comuniste, cu rezultatul că indivizii afectaţi începeau să acţioneze împotriva propriilor interese.

Mai reţine atenţia o incongruenţă semnalată chiar de editorul Zigu Ornea (*op. cit*., „St. introd.", XXIV), care afectează autonomia esteticului, şi anume existenţa în cuprinsul *Istoriei civilizaţiei* a „apriorismului ideologic", cu alte cuvinte a tezismului.

O altă obiecţie întemeiată priveşte următoarea formulare: „Timp de secole, poporul român, supus influenţei deformatoare turceşti, ruseşti, fanariote, a fost abătut de la formula rasei sale. Din această cauză ceea ce se revendică drept tradiţie e departe de a fi specificitatea adevărată a poporului român." (*op. cit*., ed. 1997, p. 334). Replica lui Edgar Papu, pe urmele lui L. Blaga, a fost că, în procesul devenirii, o influenţă odată asimilată devine parte constitutivă a fondului intern.

Şocat de acuzaţiile aiuritoare care i se aduceau, E. Papu suferă în decembrie 1978 un preinfarct care îi încetineşte ritmul de lucru şi disponibilitatea publică, iar în 1980 se instalează anumite tulburări de vedere, diagnosticate de-abia peste patru ani ca fiind cauzate de un adenom de hipofiză, maladie pricinuită de trecerea printr-o experienţă traumatică (de obicei, travaliul naşterii, în cazul femeilor).

Se mai cere observat că el nu-l contestă pe Lovinescu, ci doar forma vulgarizat-propagandistică a sincronismului cosmetizat[29] din conjunctura de după repunerea sa în circulaţie, în 1965. Ia atitudine împotriva fundamentalismului care greva viaţa literară şi inducea teza eronată privind „modernizarea" societăţii româneşti prin voinţa „Puterii adumbritoare" a Rusiei, din aceasta rezultând necesitatea unui proces neîngrădit şi nelimitat de aculturaţie moscovită, şi nicidecum un reproş adresat criticului de la *Sburătorul*. De altfel, într-un interviu acordat lui Marian Petcu, în *Românul*. Magazin cultural, anul I, nr. 19, decembrie 1991, p. 1 (omis de Ilie Rad şi Graţian Cormoş, în volumul *Edgar Papu. Interviuri*, Cluj, Editura Limes, 2005), va afirma că receptarea negativă a iniţiativei sale se datorează

[29] Vezi ultima versiune a textului protocronist în *Românul*, într-un foileton compus din 6 părţi, apărut între martie–iulie 1991: Edgar Papu, *Problema protocronismului. Sec. 17–18*, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 1, martie 1991, p. 1; 4–5; Edgar Papu, *Protocronism românesc în sec. XIX*, în „Românul". Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 3, aprilie 1991, p. 1; 6; Edgar Papu, *Protocronism românesc în veacul XX (1)*, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 4, mai 1991, p. 5; Edgar Papu, *Protocronism românesc în veacul XX (2)*, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 5, mai 1991, p. 5; Edgar Papu, *Protocronism românesc în veacul XX (3)*, în *Românul*. Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 8, iunie 1991, p. 1; 4–5; Edgar Papu, *Protocronism românesc în veacul XX (4)*, în *Românul.* Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 9, iulie 1991, p. 4.

orgoliului personal al anumitor oameni de cultură[30]. Opinia mea este, însă, că respingerea protocronismului este rezultatul unei comenzi politice, fiindcă punea sub semnul întrebării întregul algoritm al teoriei literare bazat pe instrumentalizarea teoriei lui Lovinescu.

Se mai cere adăugat că E. Papu nutrea încă din tinereţe anumite rezerve faţă de obiectivitatea critică a lui Lovinescu, fiindcă, după lectura *Memoriilor*[31] patriarhului de la *Sburătorul*, notează în *Jurnalul* său, la însemnarea din 23 decembrie 1930: „*Sub scutul atitudinii critice, acest timorat nu îndrăzneşte să aibă o judecată hotărâtă decât pentru cei cari l-au insultat. Aprecierile lui sunt o pastă hibridă în care o anemică însuşire pozitivă, găsită unui poet sau critic, repede retractată printr'una negativă tot atât de spălăcită, aceste însuşiri succedându-se confuz într'un chaos de artificialitate dezorganizată*".

Există şi o fază secundă a receptării protocronismului, din care Edgar Papu se sustrage sau în cursul căreia dovedeşte o slabă participare sau vizibilitate publică, care începe după închiderea, în iunie 1978, a dosarului său de urmărire informativă, Securitatea ajungând la convingerea că ideea sa nu urmăreşte vreun scop extra-cultural ascuns sau subversiv. Sunt tentat să cred că atunci debutează o operaţiune de confiscare a protocronismului[32] în beneficiul propagandei regimului, însă derivaţiile şi deviaţiile[33] ideii nu mai cad în răspunderea sa[34].

---

[30] Edgar Papu, *Este un moment de criză*. Interviu acordat lui Marian Petcu, în *Românul.* Magazin cultural. Bilunar independent, anul I, nr. 19, decembrie 1991, p. 1; 6: Rep.: „De ce a fost respins atât de categoric protocronismul?"; E.P.: „Există două feluri de orgolii în cultura noastră. Este orgoliul naţional şi orgoliul individual. Din păcate, de multe ori orgoliul individual este în conflict cu orgoliul naţional. Şi nu numai cu orgoliul naţional, dar şi cu obiectivitatea şi cu aspectul contribuţiei efective a spiritului românesc. Adică orgoliul individual este cel care îşi închipuie sau crede că prin persoana celui care îl poartă, cultura românească şi spiritul românesc vor trăi. Or, lucrul acesta este inexact. Spiritul românesc este legat de o vechime care intră în fundul timpurilor. Drept dovadă […] tipul meşterului […] care coboară într-un timp primordial […] Harap Alb este considerat un basm, dar este de fapt o epopee […]". Despre faptul că teoria sa a apărut într-un moment istoric când regimul urmărea exaltarea spiritului naţional, spune: „Regimul căuta [sentimentul naţional] pe nişte căi cu totul neconvingătoare [de genul] Cântarea Românei [care] au poluat spiritul naţional. A fost o confuzie superficială. Cred că [acea convingere] există şi acum şi este lipsită de simţ critic". În continuare, s-a referit la obiceiul românilor de a-şi martiriza valorile.

[31] Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1930.

[32] Marian Popa o situează anterior, v. *Istoria literaturii române de azi pe mâine. 23 August 1944–22 decembrie 1989*, Ed. Semne, Bucureşti, 2009, II, p. 88: „Dar deja în acest timp [*Colocviile* „***Luceafărului***" din 8–15 oct. 1977] protocronismul se eliberează din chingile cărţii lui E. Papu, devenind o doctrină care delimitează şi conflictualizează naţionaliştii oficiali, dizidenţii şi internaţionaliştii".

[33] „[…] se încearcă pe de o parte edificarea artificială a unei filozofii marxiste a culturii, pe de alta hibridarea acesteia în vederea salvării ei prin sisteme idealiste înainte repudiate. Desigur, în funcţie de necesităţi, conducerea politică provoacă schimbări, dar nu prin renunţarea la dogmă, ci prin modificarea unora din termenii ei interiori, cu ajutorul dialecticii empirice". (Marian Popa, *op. cit.*, II, cap. III „26 aprilie 1964–22 decembrie 1989", § 3. „Entuziaştii de meserie, optimiştii de carieră, lingăii de conjunctură, ticăloşii de ocazie, delatorii din vocaţie, frică sau constrângere, imbecilii cu origine sănătoasă şi rubedenii suspuse pentru acelaşi merite, analfabeţii fanatici ai ideologiei, ignoranţii agresivi, indiferenţii, sarcasticii", p. 43).

III. Receptarea protocronismului în perioada post-decembristă. Când, în 1994, apare versiunea românească a studiului Katherinei Verdery, *National Ideology under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania* (1991), sub titlul *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Mona Antohi/Sorin Antohi (trad.), București, Editura Humanitas, aceasta va face școală și va alimenta un nou val anti-protocronist, fiindcă acreditează ideea, bazându-se pe mărturii interesate, că protocronismul devenise „doctrina oficială" a regimului, iar renegarea conceptului devine un test obligatoriu și, indirect, o declarație publică de adeziune la noua linie politică post-comunistă, transformând protocronismul într-un detestat concept *underground*. În 2016, când Universitatea din București i-a conferit titlul de *Doctor Honoris Causa*, autoarea a recunoscut, în *Discursul de mulțumire*, că atunci când sosise în România, în 1971, cu o bursă de cercetare, venise înarmată cu anumite lecturi și teorii care – a constatat ea – nu se potriveau întrutotul situației de la fața locului. În studiul ei, câmpul literar autohton este perceput în temeiul unor metode sociologice și a unor teze din politologie care au contemplat literatura drept produs al raporturilor din lumea literară și drept instanță circumscrisă și limitată la normativul autoritar al politicii culturale, pornindu-se de la premisa că toate manifestările literare, inclusiv teoriile vehiculate în spațiul public poartă un gir oficial și o conotație propagandistică implicită, ceea ce a generat judecăți de valoare lipsite de capacitatea de a discerne între tradiția și voința țării și transformismul la care o supusese regimul politic aflat la cârma ei.

Afirmațiile din lucrarea Katherinei Verdery – care venea dintr-o țară în care studiile românești sunt incluse încă în domeniul slavisticii, prin urmare dintr-un centru cultural și academic, ce *ab initio* neagă originea și pune sub semnul îndoielii autenticitatea identității poporului român și, pe cale de consecință, însăși necesitatea existenței statului român – se trag dintr-un lung șir de teoretizări sociologice și politologice asupra naționalismului începute în timpul ultimului război mondial, când țara noastră se afla în tabăra opusă Puterilor Aliate. Din acest motiv, toată producția culturală nu numai din anii războiului, ci și din întreaga perioadă interbelică este suspectată a poseda o conotație rasială și a promova un naționalism viciat.

Mă voi referi, pentru început, la primele studii clasice din bibliografia consacrată conceptului de naționalism, teoretizări care, cu trecerea timpului, din deferente și neutre devin din ce în ce mai critice, pentru a sfârși într-o negare și excomunicare totală a acestei ideologii.

Filosoful și istoricul Hans Kohn (1891–1971), principala autoritate academică și cel mai influent teoretician în domeniul naționalismului, s-a ilustrat prin două lucrări fundamentale în literatura de specialitate: *The Age of Nationalism: A Study in the Growth and Fulfillment of an Idea* (*Epoca naționalismului. O cercetare asupra închegării și desăvârșirii unei idei*), în care analizează perioada 1789–1919, referențială pentru germinarea ideilor lui Rousseau și Herder, care se impun în

[34] V., în acest sens, cap. *Redinamizarea retrospectivă a ideii*, în Vlad-Ion Pappu, *op. cit*., p. 115 sqq.

conștiința publică și se răspândesc simultan cu industrializarea și democratizarea societăților occidentale, în timp ce lucrarea *Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background* (*Ideea de naționalism. Un studiu asupra originii și contextului ei*) se preocupă de identificarea antecedentelor ideii în gândirea Antichității și a formelor pe care le îmbracă de-a lungul a câtorva milenii de istorie până la teoretizarea de către iluminiști a conceptului de stat-națiune, precum și cu crepusculul naționalismului, ca idee constructivă, ce debutează odată cu epoca interbelică în care devine un factor de discriminare rasială.

Experiențele sale biografice – se naște în Praga lui Kafka, trăiește drama minoritarului din Austro-Ungaria, asistând fără voie la ciocnirea între civilizația slavă (cehă) și cea germană și transpune în cheie rațional-discursivă trăirile distopice ale marelui său înaintaș de care-l despart numai patru decenii de posterioritate (trăire redată sistematic în lucrarea *The Habsburg Empire, 1804–1918*, în timp ce catastrofa naționalistă din Cel de-al Treilea Reich îi suscită eseul *The Mind of Germany – Introspecție în modul german de gândire*), participă la mișcarea studențească sionistă din orașul natal, aflată, după cum mărturisește el, sub influența naționalismului antebelic, neo-romantic al tineretului german, petrece cinci ani în Rusia, după ce cade prizonier în Primul Război Mondial pe frontul din Galiția (ce-i oferă material pentru studiul *Pan-Slavism: Its History and Ideology*), dar și nouă ani în Palestina (1925–1934), după un stagiu parizian și londonez de activist sionist (fructificat în studiul său de debut din 1922, intitulat *Nationalismus* și ale cărui concluzii răzbat în proiectul său liminar din 1944, *Ideea de naționalism*), însă dezamăgit de violența endemică din Orientul Apropiat se stabilește în America, unde activează ca profesor la Northampton și New York, dar ține în paralel prelegeri la Harvard, în calitate de bursier al Fundației Memoriale *John Simon Guggenheim* – își lasă amprenta asupra centrelor de interes din activitatea intelectuală, dar și asupra implicărilor sale de ordin civic: a fost lider al grupării pacifiste *Brit Shalom*, formată din intelectuali evrei „universaliști", trăitori în Palestina de sub mandat britanic, grupare ce milita pentru crearea unui stat dual iudeo-palestinian; de menționat că, printre adepții acestui curent de idei, s-a numărat și Yehudi Menuhin. Către senectute, încercatul om de cultură va declara – parafrazându-l pe William Blake – că experiențele sale au fost dobândite „cu prețul a tot ceea îi stă unui om în putință să dea".

Autorul recunoaște că înregistrarea istoriografică a ideii de naționalism se datorează contactului direct cu realitatea Imperiului austro-ungar, fiindcă acest stat ar fi reprezentat un câmp efectiv de experimentare socială a vectorilor emancipării politice, precum și un teren ideal de observație a manifestărilor și coliziunilor produse, dar va utiliza metoda comparatistă pentru a delimita particularitățile fiecărui curent naționalist în parte, cât și pentru a determina numitorul comun al mișcării.

Pentru Hans Kohn, naționalismul este de neconceput în afara ideii de suveranitate populară, a unui nou raport de reprezentativitate între conducător și supuși, la aceasta contribuind secularizarea științelor naturii și a teoriilor juridice, prin operele lui Hugo Grotius și John Locke.

Principala teză a concepției sale istorice presupune că mișcarea naționalistă pozitivă, propriu-zisă acționează în statele unde „tiers état" (*a treia stare*) era constituită și deținea o pondere socială relevantă (Anglia, Franța, Statele Unite), conducând la transformări politice și economice; în schimb, acolo unde – la debutul veacului 19 – burghezia era debilă sau în curs de formare (Germania, Italia, lumea slavă, ce cuprinde în sensul dat de autor tot Estul Europei), naționalismul s-ar fi manifestat exclusiv în plan cultural (cultivând literatura și folclorul, rafinarea idiomului colocvial sau studiul istoriei locale) și a dat naștere așa-numitului „Volksgeist" (*spirit etnic*, în trad. rom. adecvată: *idealul național*), cu accepțiunea de substitut teoretic al națiunii-stat.

Ideea că ar exista naționalisme propriu-zise și derivate fictive ale acestora a fost inițial enunțată în studiul său din 1939, *Revolutions and Dictatorships* (*Revoluții și dictaturi*) și în cel din anul următor, *Not by arms alone* (*Nu numai prin puterea armelor*). În raționamentul său, ideologiile derivate ar fi conceput națiunea în chip de colectivitate monoetnică, legată exclusiv prin legături de sânge, în timp ce constructul teoretic de *Volksgeist* și-ar fi auto-asumat rolul de principiu formator al națiunii, fără ca totalitatea condițiilor constitutive reale (industrializare, democrație și ocurență a clasei de mijloc) să fi fost întrunite și în absența unui contract social de reprezentare responsabilă între elita conducătoare și mase. Autorul suspectează că, în aceste cazuri, elitele politice ar fi utilizat naționalismul în chip manipulatoriu și pur declarativ pentru a-și însuși o legitimitate pe care nu o meritau, substituindu-se simbolic majorității pasive, dar și în intenția de a masca absența unei voințe politice capabilă să promoveze mutații economice și sociale de anvergură, limitându-se la o acțiune politică inerțială și dilatorie, de conservare a unui *status quo*. Pe când în statele națiuni, naționalismul a contribuit la declanșarea unui activism politic și social de masă, în Europa Centrală și de Răsărit principiul din care derivă acest fenomen ar fi, din motivele arătate, inaplicabil.

Recunoaște, totodată, că definițiile sociologice și psihologice ale modului de asamblare a grupurilor naționale (naționalităților) sunt insuficiente pentru demonstrarea caracterului permanent al solidarizării umane realizate și pentru a opera o delimitare față de alte tipuri de grupuri, atrăgând atenția că grupurile etnografice (etniile) nu evoluează în mod necesar și necondiționat către stadiul de naționalitate, constituind numai „un material biologic" brut, susceptibil de a fi antrenat în procesul de geneză a națiunii.

Una din consecințele discutabile ale tezei sale insistă asupra faptului că o comunitate de origini, de limbă, de teritoriu, de formațiune politico-statală, de obiceiuri, de tradiții și de cult n-ar reprezenta un factor indispensabil în făurirea națiunii, argumentând că elementul decisiv în constituirea acesteia ar fi voința indivizilor de a trăi și activa într-un complex corporativ de relații, determinarea conștientă de a forma o națiune (conștiința națională), acceptul – act voițional și în cunoștință de cauză – de a deveni cetățeni ai acelui stat (de factură neapărată liberal franceză), simultan cu considerarea loialității față de națiune drept condiție civică supremă.

După Kohn, naționalismul este, înainte de toate, o stare de spirit, un act conștient, însă rudimentele sale și-ar avea originea, la nivel psihologic, în două complexe mentale dominante ce denotă ieșirea omului din primitivism – egocentrismul și nos-centrismul (apartenența la un grup închis, nu neapărat elitist), rezultatul unei operații de diferențiere și de contrapunere a ego-ului față de mediu, complexe care conduc la formarea conștiinței de sine și a conștiinței de grup (familie, clan, gintă, castă, clasa, satul, secta, confesiunea), dar și la un mod acțional specific.

Dragostea față de patrie (nucleul patriotismului) nu ar fi un fenomen natural, susține el, ci „un produs artificial", rezultatul unui îndelungat proces istoric și intelectual. Neagă definiția aristotelică (*Etica* IX, 10, 3: „Patria ar trebui să cuprindă nu mai puțin de zece persoane și nu mai mult de zece mii"), conform căreia iubirea de patrie este o potențare naturală și armonioasă, calitativ identică legăturii afective cu familia și căminul. Recurge, în schimb, la distincția lui Nietzsche (*Also sprach Zarathustra*, ed. germ. 1980, p. 77) între „Fernstenliebe" (iubirea față de necunoscutul de departe) și „Nächstenliebe" (iubirea aproapelui), considerând că atât de creștineasca „iubire a aproapelui" ar fi o expresie a „iubirii de sine", în timp ce empatia față de oamenii trăitori în afara mediului propriu subiectului, ieșiți așadar din raza contactului său direct și imediat, ar intra în categoria solidarității internaționaliste.

Mecanismul psihologic primordial ce ar fi concurat la închegarea patriotismului s-ar explica prin faptul că universul familiar îi creează omului un confort mental, în timp ce schimbările de situație, locurile necunoscute sau străine le-ar percepe drept factori amenințători. Dintr-o atare reacție ar decurge o supraevaluare a calităților teritoriului natal care ar lua forma unei superiorități comparative, dedusă din sentimentul de siguranță ce-l inspiră subiectului în cauză.

În cadrul aceleiași demonstrații, autorul analizează raportul între limba maternă și idiomul *alter*-ului, făcând observația că „anterior apariției sentimentului național, idiomul comunitar arareori reprezenta un temei al prestigiului și forței degajate de grupul vorbitor" și corelând, în consecință, naționalismul cu ascendentul limbii materne în axiologia proprie unei comunități. Totuși, Hans Kohn, de dragul apriorismului ideologic, subevaluează funcția comunicațională a limbajului care, pe lângă legătura de rudenie, s-a relevat a fi fost un factor fundamental de coagulare endo-morfotică a entității umane desemnate drept grup, însă are dreptate când susține că incomprehensibilitatea unui idiom străin dobândește un caracter obstructiv și diferențiator.

După o primă luare de contact cu lucrarea *Ideea naționalismului*, în care comentatorii vădeau o adeziune nelimitată și o admirație neștirbită față de „monumentalitatea" construcției sale teoretice și a cumulului într-adevăr impresionant de informații furnizate (v. Heinz H. F. Eulau[35], autorul primei recenzii din 1 sept. 1944),

[35] V. Heinz H. F. Eulau, „Hans Kohn: *The Idea of Nationalism*, MacMillan, N.Y., 1944", în „SAGE Journals", Vol. 235, Issue 1, Sept. 1, 1944: „*Naționalismul din zilele noastre* – nota recenzentul, într-un enunț paradoxal, ce ilustrează percepția epocii asupra ambivalenței axiologice a ideologiei – reprezintă cel

decantarea ideilor sale în timp a produs o receptare mai nuanțată, obiecțiile îmbrățișând un câmp larg de atitudini. Exegeții au observat că întreaga concepție asupra istoriei este încărcată de un dublu subiectivism[36], izvorât din contactul direct cu evenimentele traumatice din prima jumătate a veacului 20 față de care Kohn n-avea cum să se distanțeze critic, în timp ce în al doilea rând i se reproșează faptul că ar fi fost sensibil (cum era și firesc) la evenimentele istorice majore care se derulau la data redactării studiului (încheiat în toamna anului 1943, autorul aflându-se pe teritoriul unui stat implicat total în conflagrația mondială, SUA), ceea ce face ca, în analizele sale, țările aflate în afara lumii anglo-saxone sau a Occidentului european, să fie privite ca aparținând unei categorii minate de un negativism istoric[37], din care se subînțelege că ar fi purces războiul mondial, ceea ce este departe de a fi adevărat. Nu evoluția istorică diferită și nici accepțiunea deosebită atribuită valorilor națiunii au condus la clivajul dintre Aliați și Puterile Axei, ci însuși algoritmul dezvoltării economice, fiindcă imperialismul reprezintă un factor decisiv în procesul de industrializare. Fără capturarea resurselor ieftine din teritoriile colonizate și fără o expansiune asupra piețelor, ciclul producției nu poate fi reluat într-un ritm susținut, dacă se bazează numai pe cererea internă, iar perfecționarea tehnologică nu poate fi finanțată satisfăcător. Iată principala dihotomie invocată de autor: „Diferitele interpretări care i s-au adus [redevabile condițiilor interne specifice] au produs tipuri diferite de naționalism – unul bazat pe conceptele unei clase mijlocii liberale, destinat aplicării într-o societate democratică la nivel planetar, celălalt întemeiat pe iraționalism și pe concepte pre-iluministe, tinzând către exclusivism – și vor constitui cadrul ideologic al marilor conflicte din lumea contemporană" (p. 457, ed. 1944). Kohn pierde din vedere faptul că ciocnirile de natură ideologică sunt parametrii însoțitori ai unui conflict cu miză economică, ideologia având doar rolul de a-i ralia pe membrii unei societăți, în funcție de interesele lor vitale, însă rareori are capacitatea de a le schimba opțiunea inițială de fond.

O contradicție remanentă în concepția sa se referă la iraționalismul romantic care a guvernat închegarea naționalismului german și care ar fi produs o ideologie nocivă, deși în altă parte recunoaște că „multe idei fundamentale ale fascismului

mai mare obstacol în crearea unei lumi mai bune. Însă, fără epoca naționalismului, o lume mai bună, n-ar fi fost poate posibilă." (în orig.: "Today nationalism has become the greatest obstacle to a better world. But without the age of nationalism, the better world might never be possible.")

[36] Nimeni n-a observat, de pildă, modul în care se strecoară tezismul în țesătura analizei factologice. Momentele și evenimentele istorice sunt înlănțuite după o logică impecabilă, numai că nu desenează faptul istoric nud, ci o imagine interpretativă a sa, trecută prin grila unor criterii neomogene de evaluare, obținându-se o fuziune – ce-i drept, fără cusur – între adevărul istoric și proiecția deziderativă de natură intențional-utopică. Din nou, determinismul utilizat de sociologie denotă incapacitatea sa de a cuprinde și penetra particularitatea fenomenului cultural, în genere, și al noosferei, în special, cultivând în permanență o reducție la o actualitate (chiar și procesul devenirii istorice este segmentat în actualități supraetajate) ideologizată și respingând ca iraționale conținuturile ideatice nedemonstrabile. Dovedește, totodată, că nu suportă teorii alternative nedeterministe și are tendința să transfere în câmpul valorilor estetice criterii de natură etică și să subsumeze cu necesitate dezbaterea de idei luptei de dominare a câmpului literar.

[37] Mă feresc a merge până într-acolo încât să-i desemnez concluziile drept redevabile cerințelor impuse de propaganda pe timp de război, fiindcă ar fi nedrept.

italian au fost adoptate după surse franceze, iar unele din cele mai importante concepte ale naţional-socialismului sunt de găsit în scrierile lui Maurice Barrés". Prin urmare, extremismul german nu era produsul unui defect structural al ideaţiei romantice, ci rezultatul unor idei de import, exploatate conjunctural.

Tot controversabilă rămâne pretenţia teoreticianului de a mula realitatea după şablonul său conceptual. Schematizarea unui proces istoric proteic şi eroarea de a desconsidera manifestările naţionaliste din zonele „retardatare" economic, ce nu îndeplinesc condiţiile canonice, fac obiectul unei obiecţii de natură logică; Kohn ignoră faptul că acelaşi fenomen istoric poate înregistra simultan efecte pozitive şi consecinţe perverse. Naţionalismul, ca orice operaţiune de delimitare, este pozitiv, deoarece configurează un profil colectiv identitar, dar în acelaşi timp negativ, fiindcă discriminează (se delimitează de) restul lumii; drept urmare suntem datori a înţelege că gruparea societăţii umane după criteriul naţiunii a reprezentat un proces pozitiv în toate zonele, indiferent dacă fenomenul nu se manifestă peste tot la aceeaşi dată, însă de efectele sale negative, cum ar fi exclusivismul, xenofobia, multă vreme echivalentă cu antisemitismul, şi şovinismul, n-au fost scutite nici statele naţiuni din primul eşalon, dacă luăm în considerare discrepanţa dintre discursul asupra drepturilor omului şi politica de colonizare.

Ridică apoi semne de nedumerire convingerea autorului că geneza naţiunii ar fi un proces exclusiv consensual şi pacific, ignorându-se – în cursul plămădirii statului naţional – latura de standardizare educaţională, legislativă, militară, a însemnelor şi simbolurilor de stat care presupune, în practică, o politică autoritară.

În cele din urmă, a fost criticată coerenţa conceptului său de naţionalism, fiindcă, în realitate, procesul este mai abrupt, aleatoriu, de factura unui curent de opinie care erupe în spaţiul public şi pune istoricul în faţa faptului împlinit, fără a-şi dezvălui cu claritate mobilurile, fapt relevat de politologul israelian Adi Gordon (v. conferinţa „Convertirea în serie şi mitologia «coerenţei». Contradictoriul Hans Kohn şi multiplele sale metamorfoze", 2009).

Deosebit de nefastă a mai fost teoria sa asupra dimensiunii culturale, fiindcă a impus un dublu standard în abordarea culturilor vernaculare care – cu toate imperfecţiunile lor – contribuiseră la formarea conştiinţei naţionale în ţările de provenienţă. „Herder a fost primul – remarcă istoricul, vezi p. 429, ed. 1944 – care a insistat asupra faptului că civilizaţia umană nu se manifestă sub forme generale şi universale. ci prin expresii naţionale şi particulare; că fiecare manifestare culturală trebuie să fie originală, însă că originalitatea le aparţine comunităţii şi limbii naţionale […] Accentul pus pe comunitatea poporană şi pe idiomul ei va conferi o nouă însemnătate şi demnitate diferitelor grupuri etnice din Centrul şi Răsăritul Europei şi le va inocula o conştiinţă naţională […] Naţionalismul cultural a fost fundamentul pe care s-a clădit naţionalismul politic". De aici, însă, trage concluzia că temeiul teoretic ar fi fost culpabil pentru excesele acţiunii politice, uitând că fructificarea politică a unei concepţii filosofice sau culturale, în genere, necesită o grilă aplicativă care nu ia naştere de la sine, ci este opera ideologului care

intenţionează să domine cu ajutorul ei scena politică. Blamează, prin urmare, opera literară şi creatorul, în loc să condamne propaganda cu nelipsitul ei ideolog de serviciu.

Pe teren românesc, Kohn are meritul să rectifice, involuntar (fapt arhicunoscut în filologia românească), o eroare a lui E. Lovinescu care susţinea că debutul aculturaţiei franceze s-ar plasa după momentul Păcii de la Adrianopol (1829). Îl citează (p. 717, Nota 131), în acest sens, pe John C. Campbell, autorul disertaţiei *French Influence and the Rise of Rumanian Nationalism* /*Influenţa franceză şi geneza naţionalismului românesc*/, susţinută la Harvard în 1940, care (la p. 11) remarcă faptul că fanarioţii veacului 18 au introdus în Principatele Române cultura franceză, deoarece erau „reprezentanţii unei civilizaţii internaţionale, oameni cu vederi cosmopolite şi slujitori ai unui imperiu non-naţional".

Un alt moment important în evoluţia teoretizărilor conceptului l-a reprezentat studiul *Nations and Nationalism*, publicat în 1983, la Cornell University Press, Ithaca, de antropologul Ernest Gellner (1925–1995), fondatorul Centrului de Studii asupra naţionalismului de la Universitatea Central Europeană, Praga, 1993. Pentru el, naţionalismul este o idee eminamente politică care stipulează congruenţa între unitate politică şi naţională, care ar fi luat naştere din necesitatea omogenizării păturii rurale reamplasate în mediul citadin de procesul industrializării, în cadrul ei inventându-se un trecut şi o cultură comună, pe principiul inocularii unei memorii artificiale; prin urmare, conceptul pierde la el calitatea de formator al unei civilizaţii, ci este coborât la treapta de simplu instrument manipulatoriu al conştiinţelor, cu o finalitate tranzitorie şi utilitară, un banal truc prin care se propagă şi se generează o existenţă socială falsificată.

Iată care a fost armătura teoretică în numele căreia Edgar Papu a fost linşat mediatic, iar protocronismul atacat şi aneantizat în epoca post-decembristă, declarându-l fie o reminiscenţă a mentalităţii ce a cauţionat discriminarea rasială din interbelic, fie o ideologie a naţional-comunismului, bazându-se – după cum am văzut – pe mistificarea articolului de direcţie, pe răstălmăcirea intenţiilor, scopurilor şi efectelor produse de idee, profitându-se de faptul că toată literatura şi documentaţia pe baza căreia s-ar fi putut reconstitui evoluţia firească şi valorile autentice ale culturii române fuseseră expropriate şi şterse din memoria societăţii. Toată campania a fost parte componentă a unui proces de inginerie socială – similară experimentelor din timpul Regulamentului Organic şi din faza de bolşevizare acută[38] –, ce a ţintit re-prelucrarea şi reformularea conştiinţei identitare pe alte paliere şi după algoritmi de laborator.

[38] Este uimitor cum, într-un interval de trei decenii, 1932–1963, s-a produs o mutaţie majoră în sânul societăţii româneşti dovedită de glisarea preferinţelor politice de la centru stânga-centru dreapta către extrema stângă. Dacă la recensământul din 1930, la o populaţie a României de 18,5 mil. de locuitori, numai 240 000 erau ocupaţi în industrie, prin urmare formau proletariatul, adică potenţialul bazin electoral al partidului comunist, după încheierea cooperativizării şi naţionalizarea „mijloacelor de producţie", 70% din populaţie s-a văzut lipsită de bază materială şi a trebuit să se angajeze în

Făcându-se ecoul percepției post-decembriste asupra protocronismului, Raportul final al Comisiei prezidențiale pentru analiza dictaturii comuniste din România, cunoscut sub numele de *Raportul Tismăneanu*, în care accentul cade asupra limitelor ideografice ale comunismului și mai puțin asupra consecințelor sociale și umane produse, tratează ideea drept instrument al cultului ceaușist, pe un ton zeflemitor: „Conceptul literar de protocronism – introdus de reputatul istoric literar Edgar Papu – a fost exploatat în sensul dorit de culturnici, de scriitorii şi istoricii literari puşi în slujba regimului. Născut din ceauşism şi crescut din drojdia orgoliului național, protocronismul năştea, la rândul lui, ceauşism. Protocronismul a constituit însă o miză importantă a propagandei din clipa în care s-a văzut limpede că poezia şi proza nu mai pot fi controlate şi nici măcar deturnate prin diversiuni de tot felul. Dacă-l analizăm din direcția țelurilor propagandei (care vor fi legate mereu de consolidarea puterii politice), suntem în măsură să observăm că a fost o încercare de alterare, de anemiere, de escamotare şi de dezorientare a spiritului critic, acesta constituind veritabilul mare pericol pentru orice regim totalitar […] Această demagogie naționalistă neruşinată şi – pentru mulți intelectuali – comică şi grotescă, fiind revărsată zi de zi peste o populație în genere prost informată şi cu un nivel de educație redus, a reuşit să creeze mentalitate. Mitologia de acest tip a precedat vremii dictatorului şi i-a supraviețuit”. (p. 505–506). Pe *site*-ul IICMER din 2013, condus la acea dată de Vladimir Tismăneanu, Edgar Papu figura ca „partizan al protocronismului”; e ca și cum ai spune că Einstein a fost un partizan al Teoriei Relativității. Intenția era de a trata fenomenul în devălmășie, fiindcă excrescențele lui erau derivate din filosofia statului, ideologie sau sociologie și se prezentau mai vulnerabile în contextul disputei. Așa că principalele contraargumente s-au folosit de aceste slăbiciuni pentru a deforma și răstălmăci atât ideea, cât și intenția cu care fusese lansată de autorul ei. Theodor Codreanu, prin articolul *Edgar Papu și minoratul culturii românești*, în *Argeș*, aprilie 2006, este singurul care reacționează la tezele Raportului, arătând că subevaluarea culturii române este născută dintr-un act de subordonare politică și de acceptare a unui statut geopolitic periferic.

Tot verbiajul care a populat, încontrându-se, polemica legată de protocronism a fost menit să acopere, de fapt, o dispută cu substrat rasial. E. Lovinescu ignorase toată literatura română de până în sec. 19, în intenția de a dovedi contribuția determinantă a minoritarilor la închegarea culturii și civilizației moderne românești, de aici preeminența pe care o acordă factorului extern, alogenii proveniți din

---

industrie, devenind bugetară și, odată cu aceasta, dependentă de stat și captivă în perimetrul ideologiei bolșevice. Rezultatul a fost o răsturnare spectaculoasă a opțiunii politice. Dacă, în 1932, preferințele politice pentru stânga eșichierului politic înregistrau o medie pe țară situată între 3,5% și 5% (medie calculată pe ultimul deceniu), repartiția teritorială a voturilor stângii arătându-ne o concentrare a lor în județele din Bucovina și Banat, în timp ce restul teritoriului aduna de-abia o medie de 0,5%, după 1963 votul pro-stânga devine o necesitate ce ține de noua condiție umană captivă. Datele au fost extrase din sinteza întocmită de către statisticianul Marcel Ivan, *Evoluția partidelor noastre politice în cifre și grafice 1919–1932*, Krafft und Dortleff, Sibiu, 1932.

Imperiul austro-ungar fiind socotiți de critic drept integrați în aria culturală europeană, mai „sincronizați" cu Europa decât autohtonii, în timp ce curentul naționalist interbelic și neo-naționalist postbelic au căutat să teoretizeze o traiectorie strict indigenă a fenomenului literar și, în genere, cultural. În această ecuație, ideea lui Edgar Papu își păstrează neutralitatea și dreapta măsură, fiindcă nu compară contribuții culturale în funcție de originea etnică a creatorilor, ci contextualizează la scară supra-națională (europeană sau universală) opere, adică produsele de valoare ale literaturii române, create sau asimilate la nivelul structurii de adâncime, indiferent de determinantele biografice ale autorilor, ceea ce declarase foarte explicit: „Pot spune cu mâna pe conștiință că n-am urmărit nimic care să deformeze realitatea prin subiectivitate, deci nimic naționalist sau șovinist, fiindcă, în cadrul protocronismului, i-am integrat pe toți cei care au trăit pe pământul românesc […]"[39]. Această declarație reprezintă semnalul prin care se distanțează de turnura rasială sau exclusivist naționalistă pe care o luase disputa, fiindcă, în intenția sa, protocronismul fusese conceput pentru a contribui la revalorificarea potențialului creator al culturii române, la consolidarea identității ei în cadrul literaturii universale, și n-avea nimic de a face cu identificarea, în sens genealogic, a oamenilor ce creaseră această cultură.

ABSTRACT

The present paper represents a remake, on a wider scale, but far from being exhaustive, of the problem of Protochronism, as originally thought by Edgar Papu (1908-1993), her creator. The same problem was widely debated by the author of this work, Vlad-Ion Pappu, in the literary file *Edgar Papu and Protochronism in the space of the "Luceafărul" magazine*, Eikon Publishing House, Cluj, 2016. The occasion for this academic recurrence was the celebration of a quarter century after Edgar Papu's extinction, as well as the recent occurrence of a new contribution to the theme in the monumental synthesis elaborated by Acad. Eugen Simion, *Posterity of Eugen Lovinescu*, Tracus Arte Publishing House, Bucharest, 2017.

Conceived tripartite, the current considerations examine the reception of the work *History of Modern Romanian Civilization* (1924–1925) by Eug. Lovinescu in the interwar critique, present the landmarks that unified Edgar Papu's vision of Romanian literature, emphasizing the homogeneity of his judgments from the interwar period (1932) to the post-December period (1991), as well as the critical texts with which his book *Out of our Classical Writers. Contributions to the Idea of a Romanian Protochronism* (1977, 1989, as well as the version published in the review "Românul", March-July 1991) was approached. In the last section were analyzed some of the sociological and politological theses on nationalism, which struck the perception of Protochronism after 1989.

There were revealed the mechanism and the ideological motivations through which E. Papu's Protochronism was mystified and subjected to a Stalinist political process, confusing his entire critical reception, as well as how his idea was recovered by national communism to be propagandistically exploited.

Key-words: thesism, conceptual alternative, ideological terrorism, utopian ideocracy.

[39] Edgar Papu, *Interviu* /acordat lui Ilie Purcaru/, în *Flacăra*, anul XXX, nr. 15, 9 apr. 1981, p. 15–17.

„AFACEREA” MIHAI CĂLIN – UN EPISOD PITORESC AL VIEȚII LITERARE LA SFÂRȘITUL ANILOR ȘAIZECI

Nicolae Bârna*

În numărul pe februarie 1968 al revistei *Amfiteatru* (anul III, nr. 26), la pagina 439 (paginile erau numerotate în continuare, de la apariția revistei), era publicată, sub titlul *Subsolul*, o piesă de proză scurtă, așa-zicând o povestire, susceptibilă să rețină atenția unui cititor exigent şi purtând o semnătură necunoscută cititorilor avizați în materie de literatură română contemporană, inclusiv celor care urmăreau ivirea unor noi talente : Mihai Călin. Producțiunea literară respectivă fusese selecționată spre publicare dintre textele adresate redacției pe adresa rubricii de descoperire/încurajare a unor autori cu înzestrare pentru literatură, rubrică numită generic prin formula „poșta redacției”, şi care funcționa, în epocă, la *Amfiteatru*, sub titlul „Post-restant” (cel care se ocupa, în respectiva rubrică, de partea de proză fiind prozatorul Fănuş Neagu).

Textul în chestiune sosise pe adresa redacției însoțit de o scrisoare agresivă, după cum se poate deduce din comentariul formulat de Fănuş Neagu în acelaşi număr de revistă, în spațiul rezervat rubricii „Post-restant”: „Sunt luni de când poştaşul habar n-are ce poartă în tolbă. În ianuarie (semne bune anul are) am descoperit (cu imensă bucurie) câțiva candidați la nemurire, pe care ne facem o datorie de onoare să vi-i prezentăm astăzi în paginile revistei. Unul dintre ei, e vorba de *Mihai Călin*, din Bacău, ne-a aruncat mănuşa într-un mod… medieval. Am considerat că notița prin care se prezenta a fost scrisă într-o clipă de teribilism. Am rupt-o, am uitat cuvintele, prea puțin biblice adresate exclusiv subsemnatului, şi am dat schița dactilografei ca s-o ducă la tipografie. Când e, e, şi nici dumnezeu nu se supără”.

După scurtă vreme, la începutul lunii martie, în *Gazeta literară* – anul XV, nr. 10 (801), joi 7 martie 1968, p. 2, sub rubrica intitulată „Caleidoscop” – apare următoarea notă: „**Farsă ieftină sau furt literar?** [-]. În ultimul număr al revistei *Amfiteatru* – februarie, 1968, este publicată o schiță cu titlul *Subsolul*, semnată *Mihai Călin* şi apărută prin mijlocirea «Poştei redacției». Tot de acolo aflăm că această schiță fusese însoțită de o notiță injurioasă, dar, trecând peste invectivele de serviciu, redacția a decis publicarea manuscrisului respectiv. Mai aflăm şi adresa lui Mihai Călin: Bacău. Ceea ce însă cititorii n-aveau cum să afle este că schița îi aparține lui DUMITRU ȚEPENEAG şi că titlul ei adevărat este: *Coridorul.* Evident, nici revista *Amfiteatru* şi nici Fănuş Neagu nu au vreo vină, pentru că

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

schița *nu a mai apărut nicăieri.* Cine ştie ce condei ratat a regizat această farsă de un gust îndoielnic sau această şicană de periferie, dacă nu cumva e vorba pur şi simplu de un furt. Evident, Mihai Călin înseamnă o ficțiune, dar el reprezintă şi o mentalitate. Nădăjduim că revista *Amfiteatru* va izbuti să-l pună pe vinovat în adevărata lui ipostază". Textul nu era semnat, dar există temeiuri solide pentru presupunerea că i-ar fi aparținut lui Vintilă Ivănceanu, care, pe de o parte, colabora frecvent, în epocă, la săptămânalul Uniunii Scriitorilor, iar, pe de altă parte, era prieten cu Dumitru Țepeneag şi ortac al acestuia în materie de atitudine şi poziționare estetico-literară, reprezentant de marcă al mişcării literare a onirismului estetic, animată de Țepeneag şi aflată, în vremea aceea, în plin avânt, în plină afirmare (ca prieten bun şi tovarăş de idei şi preocupări al liderului Grupului oniric, Ivănceanu cunoştea, fără îndoială, şi unele din scrierile încă nepublicate ale acestuia).

Reacția lui Fănuş Neagu – „complice" involuntar şi neştiutor al autorului ciudatei farse – apare în numărul următor al revistei „Amfiteatru" –, martie 1968, anul III, nr. 27, p. 459, la rubrica „Post-restant", subrubrica „Proză": „Spațiul oferit poştei redacției suferă o modificare fortuită. Un oarecare Mihai Călin (n-am reuşit să aflăm ce personaj grotesc se ascunde dedesubtul acestui nume), ins dubios, abuzând de bunăvoința cu care ne simțim datori să-i înconjurăm pe toți cei ce ne trimit încercările lor literare, ne-a vândut ca producție proprie o schiță *nepublicată* a cunoscutului scriitor Dumitru Țepeneag. Povestirea – excelentă – a apărut, prieteni intimi ai lui Dumitru Țepeneag (în momentul de față, la Paris, într-o călătorie de studii) ne-au semnalat în *Gazeta literară* furtul (de farsă nu poate fi vorba!) şi ne cer, pe bună dreptate, să-l punem la punct pe individul cu apucături ce intră în atenția nemijlocită a Miliției. Dar infamiile de genul acesteia, din nenorocire, rămân totdeauna nepedepsite, pentru că cei ce le săvârşesc sunt destul de laşi ca să-şi țină în umbră rânjetul. În josnicia lui, pretinsul Mihai Călin va fi trăind clipe de satisfacție… Se ştie, însă, că, prin ceea ce a făcut, n-a stârnit decât silă şi dispreț [e posibil ca în intenția autorului să fi fost: «*Să* ştie...» etc., forma «se» apărând din eroare, de pildă din cauza perceperii greşite a pronunției cuvântului, de către dactilografă, la dictare… – n.n.]. Pun punct, scârbit, şi trec la discutarea unei părți din manuscrisele primite în ultima vreme".

În aparență, un mic incident – în arena literar-publicistică –, de mică importanță. Totuşi, el are valoarea lui documentară, aducând o mărturie în ce priveşte atmosfera vieții literare din epocă. Din lipsă de informație, o explicare irefutabilă a lui rămâne imposibilă. Totuşi, rămânând forțamente pe tărâmul conjecturărilor, putem formula (pornind de la datele cunoscute) anumite comentarii şi presupuneri plauzibile menite să-i sporească întru câtva consistența valorii documentare, dincolo de farmecul bizareriei ca atare şi al enigmei neexplicate.

Întrebările care se pun sunt, bineînțeles, următoarele: 1. cine a fost autorul mistificării respective, cine anume a trimis pe adresa revistei *Amfiteatru* povestirea (scrisă de fapt de Dumitru Țepeneag) şi scrisoarea (agresivă, după cât se pare) pretinsului ei autor, „Mihai Călin"; 2. cum şi de unde şi-a procurat el textul lui

Dumitru Țepeneag; 3. care a fost scopul urmărit de acesta, ce intenționa el să obțină procedând astfel.

La prima din cele trei întrebări nu avem – şi nu avem cum găsi, deocamdată, cel puțin – un răspuns. Tot ce putem face este să glosăm asupra subiectului înşirând câteva banalități sau lucruri evidente, de pildă, să relevăm că respectivul făptaş va fi fost cu siguranță un personaj avizat în materie de literatură şi de viață literară, şi că autorul putea să fi fost singular (o ispravă strict individuală, scornită şi înfăptuită de un autor unic!) sau multiplu (acțiunea să fi avut un grup de autori, din care, poate, unul să fi fost instigatorul sau inspiratorul, alții – executanții efectivi, cine ştie!) etc.

Pentru a doua întrebare, însă, avem un cvasirăspuns, un răspuns parțial, de fapt – o presupunere foarte solid fundamentată. Presupunere enunțată în mai multe rânduri, în corespondență ori în convorbiri, de însuşi Dumitru Țepeneag: scriitorul este încredințat că textul povestirii a putut fi subtilizat în contextul pregătirii apariției unei noi reviste literare (care ar fi urmat să se intituleze *Revista nouă* şi să apară la Ploieşti). Episodul pregătirii apariției revistei culturale ploieştene – care în cele din urmă nu a mai apărut – este cunoscut, fiind atestat de surse documentare, diferite, inclusiv de scrieri memorialistice (între altele, textul *Claviatura de la A la Z*, de Ştefan Bănulescu, inclus în volumul *Elegii la sfârşit de secol*, Bucureşti, 1999). Că textul lui Țepeneag ar fi putut fi subtilizat din sediul redacției, unde se pregătea apariția revistei culturale ploieştene care nu avea să mai apară, pare cât se poate de plauzibil. Cine anume va fi săvârşit, concret, prădăciunea nu putem afla. Va fi fost, am mai spus-o, un scriitor sau, oricum, un personaj avizat în materie de literatură, dar nu există nicio metodă care să ne îngăduie depistarea identității lui. Reamintim că, în afară de cel care fusese desemnat ca redactor-şef, Ştefan Bănulescu, în activitatea de pregătire a apariției revistei fuseseră implicați, în diferite moduri şi în diferite grade (unii dintre ei prin colaborări expediate de la distanță, însă cei mai mulți prin prezență la fața locului, prin „navetă” la Ploieşti) mai mulți scriitori, între care însuşi Dumitru Țepeneag, precum şi Virgil Mazilescu, Leonid Dimov, Nicolae Manolescu, Ion Bălu, Marin Sorescu, Ion Alexandru, Cezar Ivănescu, C. Stănescu, Mircea Iorgulescu şi încă alții, nu puțini. Orice fel de „anchetă” este, fireşte, imposibilă astăzi.

Câteva considerații privind textul primit de redacția *Luceafărului* sub titlul *Subsolul* şi textul povestirii *Coridorul* (aşa cum a apărut el în volumul lui Dumitru Țepeneag *Aşteptare*, ieşit de sub tipar în 1972 la Editura Cartea Românească din Bucureşti). Compararea minuțioasă a celor două texte, confruntarea lor, învederează că este vorba practic de acelaşi text, diferențele fiind minime: o paranteză din *Subsolul* – „(poate a fost un garaj)” – nu se regăseşte în *Coridorul*, unde, în schimb, apar vreo patru-cinci rânduri de text care nu se aflau în *Subsolul* („iar de sus, din tavan – brațele şi ghearele lustrelor. Nicăieri niciun loc de trecere. Şi câtă linişte! Îmi aud bătăile inimii, suflarea şi țiuitul acela cunoscut, din urechi, atunci când e linişte”). Putem observa că diferențele dintre cele două texte sunt de genul celor

care se pot înregistra între două variante succesive ale unui text. Mai notăm şi faptul că peste tot unde în *Coridorul* apare cuvântul „coridor”, în textul primit la *Luceafărul* găsim „subsol”. Aşadar, ne gândim că e posibil ca autorul mistificării să fi avut la dispoziție o variantă mai veche a textului lui Țepeneag, ulterior amendată de acesta (Țepeneag îşi „lucra” textele, reluându-le, în variante uneori foarte puțin diferite între ele, în căutarea perfecțiunii), şi este posibil ca „subsolul” să fi fost comutat în „coridor” de însuşi scriitorul (poate pentru a preveni reacția cenzurii: „subsol” era un termen cu conotații oarecum sumbre, în nici un caz optimist-constructive, în vreme ce „coridor” era neutru, ca să zicem aşa…), cândva, între 1966 şi ianuarie 1968, iar subtilizarea manuscrisului (sau dactilogramei – nu ştim cum se prezenta textul…) să fi vizat ipotetica versiune inițială. Dar e posibil şi ca „Mihai Călin” să fi schimbat el, deliberat, acel cuvânt, înlocuindu-l cu unul mai „sumbru”, mai puțin liniştitor şi „optimist”, operațiunea putând fi o „mutare” dintr-un scenariu mai complicat, eventual de atac la adresa literaturii „sumbre”, dezolante etc., într-o campanie de „demascare” pe care ar fi putut-o inția – scenariu pe care n-a mai apucat să-l aplice.

De fapt, acel „scenariu” – ipotetic –, dacă ar putea fi depistat şi explicitat, ar clarifica întreaga afacere, ne-ar lămuri asupra scopurilor ciudatului incident. Importante ar fi, pentru lămurirea chestiunii, intențiile autorului „farsei”. Nu le cunoaştem şi nu le putem afla. Tot ce putem face este să glosăm cu prudență, menținându-ne forțamente pe tărâmul ipotezelor şi al presupunerilor, intențiile autorului „farsei”. Foarte prețioasă ar fi cunoaşterea conținutului acelei scrisori agresive, de însoțire a textului *Subsolul.* Bineînțeles, nu îl cunoaştem, şi e aproape sigur că e pierdut pe vecie. Tot din mărturii orale vagi şi necreditabile, s-ar putea degaja presupunerea că mesajul respectiv avea un caracter sfidător, de „provocare”, combinând reproşul că „oniricii” sau alți experimentalişti ar fi „favorizați”, ar fi publicați, încurajați şi prețuiți mai presus de meritele reale (şi fără să se țină seama de îndemnurile către realism şi optimism ale discursului oficial de îndrumare literară…), în vreme ce, de pildă, un autor fără „proptele”, precum, iată, aşa-zisul „Mihai Călin”, expeditorul texului de față, nu are şanse să fie publicat, sub cuvânt că nu corespunde idealurilor preconizate oficial etc. Notăm că Fănuş Neagu, în finalul textului său de la rubrica de „poştă a redacției” („Post-restant”) din numărul de revistă în care era publicat *Subsolul* scria: „*Lăcrămațiile* – la biroul de *lăcrămații* – aviz celor ce mă amenință cu «am să te-aranjez eu, nu vrei să-mi publici fiindcă scriu o proză metafizică»”. Să fi fost o „săgeată“ trimisă către aşa-zisul „Mihai Călin”, cu referire la afirmații din scrisoarea lui? Posibil, dar… deloc sigur!

Pentru cunoscătorii vieții literare din epocă, ai evoluțiilor estetico-literare, ai confruntărilor de idei şi ai pozițiilor adoptate şi exprimate de unii scriitori, dar şi ai grupurilor de scriitori constituite informal, dar în chip evident, cu manifestare în arena publicistică, suspecții principali pentru festa cu potențial polemic ar fi „barbiştii” (adică scriitorii grupați în jurul lui Eugen Barbu şi care se exprimau

publicistic în special în revista *Luceafărul*, condusă de acesta), ostili – între altele – „onirismului”, în special lui D. Țepeneag (în aceeaşi epocă, de pildă, Marian Popa publicase un articol „demolator” la adresa lui Țepeneag, articol la care a răspuns, în *Gazeta literară* din 7 martie 1968, Leonid Dimov, dat fiind că cel vizat de atacul lui Popa era, după cum ştim, plecat din țară în acel moment). Totuşi, şi această suspiciune – oricât de ademenitoare – rămâne în stadiul de ipoteză neconfirmată de informații explicite şi certe şi neverificabilă ca atare. Notăm că nicio urmă, nicio aluzie, nicio trimitere, nicio mențiune şi niciun indiciu care să confirme această ipoteză nu găsim în *Luceafărul* din perioada următoare incidentului „Mihai Călin”, de câteva luni, până la „debarcarea” lui Barbu de la conducerea revistei (care survine în prima săptămână a lunii iunie 1968).

Aşadar, ceea ce am putea numi „afacerea Mihai Călin” rămâne, ca să zicem aşa, „o enigmă nesplicată”, dar şi, totodată, un episod oarecum „picant”, menit să pigmenteze contemplarea istorico-literară a vieții literare a anilor şaizeci.

RÉSUMÉ

En février 1968, la revue littéraire « Amfiteatru » publie un récit reçu d'un lecteur (prétendument nommé « Mihai Călin »). Celui qui était chargé par la rédaction de recevoir, évaluer et, s'il y a lieu, faire publier des créations littéraires en prose reçues de la part de particuliers inconnus, aspirant à une carrière d'écrivain, l'écrivain Fănuş Neagu, fait un bref éloge du texte publié. Peu après, il appert que le récit en question appartenait en fait à l'écrivain onirique Dumitru Țepeneag, qui ne l'avait pas encore publié jusqu'à ce moment-là (l'écrivain se trouvait en France, pour un séjour de trois mois, mais ses amis, qui connaissaient ses écrits, même inédits, ont remarqué l'incident et l'ont signalé dans une revue littéraire). Les causes et les circonstances de cette bizarre mystification demeurent inconnues, mais le canular donne lieu à un commentaire formé d'hypothèses, de conjectures et supputations, de présupposés et inductions, d'ailleurs prudents et réservés, qui, sans prétendre d'élucider l'énigme, situe l'étrange incident dans l'atmosphère historico-littéraire de l'époque en question.

Mots-clés: Onirisme esthétique, néo-avant-garde, énigme, vol littéraire, vie littéraire, années soixante ; canular ; mystification ; revue littéraire « Amfiteatru » ; Mihai Călin; Dumitru Țepeneag ; Vintilă Ivănceanu ; Fănuş Neagu.

HIERONYMUS ON HERMITS

Ioana Costa*

In the biography of Hieronymus himself, these *opuscula* (*Vita Beati Pauli, monachi Thebaei*, *[Vita Malchi] De monacho captiuo* and *Vita Hilarionis*) represent stages of his inside becoming, succeeding in an explicit order: dwelling in the desert, in 376, he wrote *Vita Pauli*, the basis of monastic life; during the exile years, beginning with 385, he settled in Bethleem, being followed by Paula, one of the aristocratic women that initiated the Aventine Circle – in Bethleem he composed *Vita Malchi*, in 388, a mirror of the life inside the community; some years later, he accomplished, with *Vita Hilarionis*, what became a well articulated hagiographic trilogy. This triple work sets the fundaments of Latin hagiographic literature, designing the path for the future authors: the eulogy of virginity and the commendation to embrace it (*laudatio, exhortatio*), models and examples (*exempla*), advices (*praecepta, disciplina*).

The pieces of this triptych are visibly standing apart, though preserving a unique tone, beyond the story of each protagonist: they are in perfect harmony, both with each other and with their author. The components belong to the biographic progress, are details of the life in desert, including creatures of the desert (real and, all the same, illusory), trials, hallucinations and miracles.

1. Biographies

Paulus, born around 228, lost both his parents while still an adolescent (P.[1] 4.1) and, together with his sister (recently married), inherited a consistent wealth; by the age of sixteen, he was already acquainted with Greek and Egyptian learning, was gentle and loved God greatly. When persecution of Decius and Valerianus (*sub Decio et Valeriano persecutoribus*, P. 2.1) began, his bother-in-law succumbed to the "accursed hunger for gold" (the Vergilian *auri sacra fames*) and planned to handover the young man he was supposed to hide and protect. Compelled by this betrayal, Paulus decided to hide, seeking refuge in the mountains (P. 5.1), where he found some rocky heights with a cave, closed by a huge stone. Driven by curiosity, he entered the cave and discovered an open space, under the sky, gracefully shadowed due to an old palm tree. The tree provided Paulus not only with shadow, but also

* Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București; Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] The three *opuscula* are referred as: P. for *Vita Pauli,* M. for *Vita Malchi,* H. for *Vita Hilarionis.*

with dates and leaves (*id est*, food and clothing) and it was, from the very beginning, the evidence of good, limpid, water, that seemed to exist only for the sake of this holly man, as it was immediately swallowed by the same soil that gave birth to it (*aperto desuper coelo patulis diffusa ramis uetus palma contexerat, fontem lucidissimum ostendens, cuius riuum tantummodo foras statim eadem quae genuerat terra sorbebat*, P. 5.2). There he spent all the rest of his life, in prayers and solitude (P. 6.1).

Malchus' biography is revealed in a first-person account, rendered, by the end of his life, to bishop Evagrius, an intimate of Hieronymus; being the only child of his parents, Malchus was supposed to inherit the family wealth: this is why he was insistently advised to get married. Reluctant as he was to this perspective and being overwhelmed by his father's threats and his mother's tears (*quantis pater minis, quantis mater blanditiis persecuti sint*, M. 3.1), Malchus decided to leave home, having as unique purpose to remain chaste. He headed towards west, finally reaching the Chalcis desert (M. 3.4–7); there he settled in a monastic community, working and fasting. Many years later he decided to return to his mother, now a widow, to sell his property, give the money to the poor and retain something for himself. He stubbornly resisted the abbot who thought that this plan was a trial of the devil and asked him, warmly and tearfully, to stay. The predictions of the wise abbot were completely accurate and Malchus encountered a turning point in his life: the group he was travelling with (M. 4.1: "men, women, old men, young men, children, about seventy persons") is attacked by Ismaelits; they are captured and taken as slaves. Malchus became – together with a little woman – property of a master, but this somehow seemed to be not the most acerbic fate ever. He had to take care of the sheep and at least was thankful (M. 5.3) for not seeing too often his master and the other slaves.

Hilarion was born (H. 2.1) in a town in Palestine; his parents used to worship idols, so that Hilarion was "blooming like a rose among thistles". Just like Malchus, he felt the need to return to the place of his birth: he did that after the death of his parents (H. 2.6); he gave some of the wealth to his brothers and offered the rest to the poor, without keeping anything for himself; he was fifteen (H. 2.7–10).

Hilarion was chased by fame his whole life: the miracles he accomplished – unwillingly, barely surrendering the pleas of the people around him, both laymen and hermits – were yelling everything he wanted to keep in silence. Man of the desert, he always felt overflowed by the people he attracted, no matter how far away he was travelling and hiding (H. 19.1–3): and so, by the age of sixty three, looking around and seeing so many brothers and people brought to him by those who wanted to cure them from illness and bad spirits, he burst into tears and sadly rememorized his life in solitude. He left (H. 22.1), accompanied by no more than two brothers, and lived in such restraint, that used to say he only that moment began to be the servant of Jesus. Nevertheless, the fame followed and reached him: he left (M. 23.1) for Sicily, on a ship, together with a disciple, Zaranus; followed once more by fame, he wanted to head towards Egypt, but finally settled in Cyprus, in a secluded place found by his disciple, where humans could hardly climb.

The hermit life Hilarion so greatly desired was also the life of the other two in Hieronymus' triptych. Paulus found it while trying to escape persecution. Malchus once abandoned it, wanting to see one more time his mother, somehow regained it while being a slave, lost it when trying to quit slavery (M. 7.1).

Antonius, the character that connects the stories in *Vita Pauli*, also lived in solitude. He was taken over by the vision of a hermit older than him, who was Paulus himself (P. 7.1–3): while Paulus was one hundred and thirteen years old and Antonius was ninety years old, the latter suddenly thought that there was nobody else in the desert. Having this thought in his mind, he headed towards nowhere, without knowing why, and found Paulus, who had been miraculously announced that would arrive the man meant to burry him.

2. Life in the desert: food, clothes

A palm-tree gave food and clothes to Paulus (P. 6.1–2).

Malchus seems always willing to offer details about his everyday life: (M. 3.2) "we had some meat, almost raw, and camel milk to drink"; (M. 5.2) "in some sort of prison, I change my clothes: I learn to be almost naked"; (M. 5.4) "I was feeding myself with fresh cheese and milk".

Hilarion is the most amazing of all: (H. 3.1) "he only wore a sack to cover his body […]; he ate fifteen dried dates a day, after the sunset". Leaving aside the chronological account, Hieronymus registers details of the everyday life Hilarion lived (H. 4.1–5.7): from the age sixteen to twenty, he dwelt in a tiny hut, made of sedge and twigs […]; he only cut his hair once a year, on Easter day; to the last day of his life, he slept on the ground, directly on some twigs, without ever washing the sack he was wearing […]; from twenty to twenty three, he ate half a pint of lentils moistened with cold water; from twenty three to twenty seven, he ate dried bread with salt and water; from twenty seven to thirty, he ate wild herbs and roots; up to thirty five, he ate six ounces of barley bread and scarcely boiled vegetables, without oil; suffering from signs of malnutrition, he had to modify his diet: up to sixty three, he ate six ounces of barley bread and boiled vegetables with oil and, up to eighty, he added a broth made from flour and crushed herbs – always after sunset.

Probably the most touching episode is described in *Vita Pauli* 10.2-3: when Antonius finally found Paulus, they received a bread fallen from a raven's beak; it was one whole piece, as Paulus for sixty years received every day half a bread from a raven and now, being two "soldiers of Christ", the amount was doubled.

3. Creatures of the desert

The desert is the place where the creatures get unexpected forms; either imaginary or common, as the raven that brought in his beak bread for Paulus and Antonius, they act miraculously.

The journey of Antonius to Paulus is marked by marvelous creatures (P. 7.4–8.5): one miscellaneous living being, man and horse; a little man, with curved nose, with horns on his forehead and goat legs; a mortal belonging to *Fauni*, *Satires* and *Incubi* species. Paulus was guided towards Antonius's cave by a thirsty she-wolf. After Paulus's death, two terrifying lions help Antonius to dig a grave for the saint (P. 16.2–7) and then asked for blessing (*ad Antonium perrexerunt, manus eius pedesque lingentes, ut ille animaduertit benedictionem eos a se deprecari*, 16.5).

The story of Malchus has dissimilar creatures in its turning points: ants and a lioness. The ants (M. 7.2) made him remember the work of the communities working in full freedom; the lioness (M. 9.2) was a providential presence, killing the followers and setting free Malchus and the little woman.

Whenever Hilarion met an animal, some miracle happened, due to his taming powers and capability of chasing the bad spirits: as in H. 14.1, where a huge Bactrian camel, full of rage, brought in ropes to the holly man by thirty men, was suddenly disciplined and began acting like a gentle creature.

4. Trials

The faith of the hermits is always tested, in numberless ways, specific to each biography. Regarding Paulus, we know nothing on this matter, probably just because Hieronymus only told the story of the first and last years of Paulus's life. The character is described solely through the eyes of Antonius – and this latter hermit is painfully tested in the desert, by visions and strange creatures.

Malchus willingly changed the course of his life twice, and each of these turnings became a longstanding trial, in itself and in its consequences. While dwelling among monachs, he suddenly decided to return to his mother and resisted the pleas of his abbot; during the journey, he was caught by thieves and became a slave; while being a slave, with a life relatively settled, is unpredictably and repulsively rewarded by his master: he is given a wife that he did not want, and is on the verge of taking his own life (M. 6.1–9): "nothing is ever certain with the devil! many and unspeakable are his traps! this is how his envy found me, no matter how I tried to hide!"

Hilarion, departed to the desert while still very young, in the years of innocent adolescence, is assaulted by visions that are whipping his senses (H. 3.2): "What does the devil do? […] The apprentice of Christ was compelled to think about things that he did not know and to mirror in his soul experiences that he did not have. Mad at himself, he struck his chest with the fists" and decided not to feed his body anymore, to keep it in hunger, thirst, cold, heat and misery.

5. Visions

The trials are sometimes difficult to be distinguished from visions. Even if sublimely meant and leading to meritorious acts, visions are no less than trials of

the soul strength that has to bridle the feeble and frightened body. Antonius saw, in a night vision (P. 7.2), that deep inside the desert was another hermit, much better than himself. After meeting Paulus, Antonius saw him among angels, raised in heaven, radiant, glowing as white as the snow (P. 14.1).

Malchus is closer to simple facts, to real life, and his visions (whenever appear) are the consequence of tangible elements, such as the ant colony that brought to his memory the proverbs of Solomon, made him crave for free life and urged him to run away from slavery.

Hilarion is, as seen above, a tender and delicate personality that grants large space to visions and, nevertheless, is capable of endless miracles, in a natural way, adequate to his spirit. While fasting with huge faith, weaken and ill (H. 3.7), one night he began to hear sheep that were bleating (*balatus pecorum*), oxen that were bellowing (*mugitus boum*), some womanly cries (*planctum quasi muliercularum*), lions' roar (*leonum rugitus*), armies clanging (*murmur exercitus*), impossible voices – and he was flooded by fear only hearing them, long before even seeing something; he frequently saw visions of naked women (*quoties illi nudae mulieres cubanti*) and abundant feasts (*quoties essurienti largissimae aparuere dapes*); an impatient coachman once jumped on his shoulders and began spur him with scorning words, as if he was a lazy, hungry horse.

6. Miracles

While Paulus and Malchus witness miracles, these are defining for Hilarion's destiny. He accomplished them against his own will, being repeatedly besought by those in suffering and, nevertheless, by his own disciples. He tried to resist them all, as he felt the need of staying in the shadow, anonymously. The moment he did the first miracle, he began being famous and was almost chased by his fame as a healer and source of blessing for all the living beings, humans or animals: the people, the huge crowds that are always looking for him – with only one, miraculous, exception, of the final years – succeed in finding him (H. 7.1–13.10).

All the miracles are memorable, but some of them seem to be beyond comparison, becoming part of the local history, e.g. H. 22.2: there were already three years since the last rain and everybody was weeping; the people, with sad faces and weaken bodies, approached Hilarion as servant of Christ and successor of holy Antonius. Impressed by their lamentations and grieve, he prayed and immediately the place got wet and the rains went on and on, so that appeared snakes and poisoned reptiles: once again, Hilarion had to save the people.

He can never remain hidden, as seen in H. 26.1: landing unknown in Sicily, Hilarion appeared in a vision that a shield maker had in Rome, in St Peter's Basilica.

Some more stupendous miracles: (H. 28.3) a huge snake laid a region to waste, swallowing cows, sheep, and people, but Hilarion made the snake enter, by his own will, into a large pyre and then fire it up; (H. 29.1) a tremendous

earthquake raised the sea, that was about to cover the earth: he made the cross sign three times on the sand and raised his hands, the sea billow stopped stock-still in front of him and, boiling and roaring, slowly withdrew.

7. Moral annotations

The moral passages are rare and unobtrusive; they occur only in the first two *Vitae*, lacking in *Vita Hilarionis*.

One of them (P. 4.2) is worded in classical tradition: *auri sacra fames* (*vide supra*, cap. 1), that pushed Paulus's brother-in-law to act duplicitously and to plan a betrayal.

More natural in these texts appear notes on faith, as in P. 6.1: the things he narrated seemed unbelievable only to those that can not understand the power of faith.

Placing a moral note by the end of an *opusculum* increases its strong message (P. 7.1): marble, precious stones and precious clothes, gold and pearls were not missed by the naked hermit that drank pure water directly from the spring. Paulus was only covered by earth, but he will be glorified in heaven; those buried in prized graves will burn in fire, together with their fortunes.

In *Vita Malchi*, solely the final paragraph suggests a moral teaching: the story of Malchus was told to Hieronymus while he was still very young; now, as old man, he tells this story of a pure life and leaves his descendants the legacy of a chaste model.

8. Auctorial approach

The presence of Hieronymus himself is totally self-effacing in this hagiographic triptych. The introductory parts are, nevertheless, to be interpreted as a unit, in a dense network of threads that links the lives of the three hermits.

The first of the *Vitae*, *Vita Pauli*, enlightens the roots of monastic life in the desert (P. 1.1): many asked themselves who was the first to live in the desert […]: the usual answer is that a certain Paulus of Thebes was the founder of this institution, and Hieronymus agrees with that opinion.

The presence of Hieronymus is exemplary, without being severe (P. 18.1): the final paragraph of *Vita Pauli* is a gentle request toward the reader, to remember the sinful author (*obsecro, quicumque haec legis, ut Hieronymi peccatoris memineris*) that – if possible – would have chosen the poor tunic of Paulus instead of all the purple of the kings (*multo magis eligeret tunicam Pauli cum meritis eius, quam regum purpuras cum regnis suis*).

The "Life of Malchus" is a writing exercise that, explicitly, was meant to help Hieronymus in preparing for a huge work (*prius exerceri cupio in parvo opere, et veluti quamdam rubiginem linguae abstergere, ut venire possim ad latiorem historiam*, M. 1.1): the history of mankind from Jesus to his time: *ab adventu salvatoris usque ad nostram aetatem, id est, ab apostolis, usque ad nostri temporis faecem*.

The "Life of Hilarion" becomes, intentionally, the argument of monastic life, no matter the changes and the relationship with the human world (H. 1.6): "we do not intend", he says, "to credit the voices of some malevolent readers who, after criticizing my beloved Paulus, might criticize now Hilarion", slandering one for his loneliness just as slandering the other one for the crowds that were following him: "for those malevolent, the person that lived in seclusion did not live, and the person who had been seen by many did not deserve to be praised".

In these words we completely recognise Hieronymus, the author, who defends his writings and, nevertheless, his models.

BIBLIOGRAPHY

Jérôme, *Trois vies de moines (Paul, Malchus, Hilarion)*, eds. Edgardo M. Morales, Pierre Leclerc, Paris: Éditions du Cerf, 2007.

Ieronim, *Viața Fericitului Pavel, monahul tebeu. Despre monahul captiv. Viața lui Ilarion*, trans. Ioana Costa, Bucharest: Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 2011, p. 47–134.

Online English translation:

Vita Pauli (ldysinger.stjohnsem.edu/@texts/0420_jerome/01_life_paul.htm).
Vita Malchi (www.intratext.com/IXT/ENG1303/).
Vita Hilarionis (www.newadvent.org/fathers/3003.htm).

ABSTRACT

Hieronymus wrote three portraits belonging to the hagiographic tradition: *Vita Beati Pauli, monachi Thebaei*, *[Vita Malchi] De monacho captiuo* and *Vita Hilarionis*. The solitude of the three hermits is adorned with moments of intense encounters in human and divine dimensions: different as they are, Paulus, Malchus and Hilarion share a sense of harmoniously living, either among people or in secluded places, in the desert or in the mountains.

Key-words: Hieronymus, hagiography, hermit.

„ULTIMII" CRITICI, ÎNTRE GEOMETRIE ŞI FINEȚE

Raluca Dună*

Asupra criticului – şi cu atât mai mult asupra criticului român – apasă o veche umbră de neîncredere: este el critic sau scriitor, om de ştiinţă sau eseist, un visător la marginea literaturii sau un geometru cu instrumente precise?

Cartea lui Mircea Martin, *Geometrie şi fineţe*, prin însuşi titlul ei, este o invitaţie la această meditaţie despre rosturile criticii literare, mai ales într-o perioadă în care rolul ei social trece prin transformări majore, care îi modifică, dacă nu îi periclitează existenţa. În plus, volumul este o trecere în revistă a marilor critici europeni ai secolului XX şi prin aceasta o panoramă a ceea ce a însemnat critica literară pentru cultura europeană a secolului trecut, cum s-a gândit aceasta pe sine. Este interesant de observat, de la o anumită distanţă, cum anumite teorii critice comunică unele cu altele, cum transmit idei catalizatoare, o anumită energie care hrăneşte o cultură, în ansamblul ei. Cei doi termeni, „geometrie" şi „fineţe" constituie aproape o metaforă pentru polii între care această energie se adună, exprimând tensiunile şi opţiunile criticii europene moderne. Este cu atât mai interesant de observat efectul de perspectivă, cu cât această carte a profesorului Martin, publicată în 2017, se află ea la a treia ediţie, revizuită şi augmentată. Versiunea iniţială apărută în 1974 (la un an după apariţia cărţii lui Harold Bloom, *Anxietatea influenţei*) purta un titlu diferit, *Critică şi profunzime*, ediţia din 2004 adaugă două texte, despre Georges Poulet şi Jean Starobinski, cea de a treia ediţie completând tabloul criticii secolului XX cu eseul despre Albert Béguin, o altă figură marcantă, fără de care tabloul ar fi fost incomplet. Cartea surprinde un *topos* fundamental al criticii europene, poate *toposul* fondator, dualitatea pascaliană dintre *esprit de finesse* şi *esprit de géometrie* sau raportul, „dialogic sau polemic" „între *reflecţie* şi *spontaneitate*, între *distanţă* şi *intimitate*, între *luciditate* şi *sensibilitate*, între *clasicism* şi *romantism*…"[1]. Ceea ce avansează teoreticianul în introductivul *Elogiu al criticii franceze în loc de argument* este că această bătrână opoziţie „nu este atât de radicală pe cât riscă să apară, căci, printre altele, ea nu se confundă cu opoziţia dintre *impersonal* şi *personal*, la fel cum include în ambele componente capacitatea *imaginativă*. Există o personalitate şi o imaginaţie a ideilor, a geometriei, nu numai una a fineţii"[2].

---

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Mircea Martin, *Geometrie şi fineţe*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2017, p. 7.

[2] *Ibidem*, p. 10.

RITL, nr. 1–4, p. 331–336, Bucureşti, 2017

Capacitatea imaginativă a criticului, ni se sugerează în prefață, unește și armonizează virtuți aparent contrarii, incompatibile, subordonate rațiunii și spiritului ordonator, poate simplificator în voința sa de obiectivare, respectiv spiritului intuitiv, atent la nuanțe și detalii, poate tentat de haosul interpretării prea subiective. M. Martin încearcă să facă ordine în lista autorilor aleși: critici care caută individualitatea (Sainte-Beuve), critici care caută modelele, tiparele generice (Bruntière), critici aplecați asupra poeziei în sine (Valéry) sau asupra unor opere particulare (Marcel Raymond, dar și Albert Béguin), critici dezinteresați de formă, atrași de tematism, dar cu inclinații opuse, *intelectualizantă* (Georges Poulet), respectiv *sensibilizantă* (Jean-Pierre Richard). Aparent, sunt două familii de spirite, cei înclinați spre geometrie, un Brunètiere, Valéry, Poulet și cealaltă, atrasă de finețe, Sainte-Beuve, Raymond, Béguin, Jean-Pierre Richard, deși tonalitățile uneori se amestecă, iar nostalgia geometriei e resimțită de criticii „fini", după cum, mai cu seamă în opera unor Starobinski sau Gaëtan Picon, dar nu numai în cazul lor, cele două tendințe au egală putere și s-ar putea vorbi „despre o *geometrie a fineții* și, respectiv, despre *o finețe a geometriei*".

Această dualitate fertilă ar fi tipică pentru cultura franceză, o „tensiune constitutivă": „niciunde altundeva decât în cultura franceză această relație nu este mai profundă și în același timp mai eclatantă"[3], scrie criticul român.

M. Martin constată, nu întâmplător în prelungirea acestei observații, interesul „extrem de caracteristic" al criticii franceze pentru *conștiința de sine a scriitorului*. Această observație e de natură să lumineze întreg demersul său critic, întrucât, afirmă el, efortul criticii de a ajunge la acest „centru spiritual" rămâne definitoriu. Sunt critici care se deplasează spre centru printr-un efort de înțelegere sinonim cu identificarea, alții, dimpotrivă, care păstrează o distanță salutară, dar efortul este același, în natura sa: încercarea de a înțelege o operă „strâns asociată persoanei autorului", de fapt conștiinței sale: „Ei încearcă să concilieze viața cu gândirea și cu scrisul, să reducă pe cât posibil opoziția dintre *a fi*, *a gândi* și *a scrie*"[4]. Conștiința estetică și cea etică, opera și biografia își răspund, iar modelul autobiografic al creației poate fi mărturisit chiar și de către un impersonal convins precum Valéry.

Tocmai aici descoperim tema profundă care subîntinde aceste eseuri despre mari critici, aparent diferiți: reflexivitatea. Ceea ce îi unește este căutarea „identității inconfundabile a autorilor" și „singularitatea operelor", relația dintre operă și identitatea lor personală, raportul dintre operă și viață. După cum și efortul lor este unul al investirii personale – sub diverse forme, uneori aparent contrarii –, dar care va imprima, finalmente, *transparență*: opera este purtată într-un dublu sens, dinspre autor înspre critic, apropriată, și înapoi, dinspre critic înspre autor, redată originii sale, printr-o *limpezire* a sensurilor, care să îmbogățească opera, fără să-i știrbească din mister, din viață. Criticii „mei", conchide criticul român despre cei care-i

[3] *Ibidem*, p. 12.
[4] *Ibidem*, p. 13.

alcătuiesc familia de spirite afine, pot oricând să fie citiţi „ca nişte adevăraţi scriitori"[5]. Este aici o declaraţie de dragoste, dar şi o profesiune de credinţă.

Textul critic se întoarce spre textul pe care îl explorează într-un elan de recuperare a sinelui profund al textului prim, dar şi al propriului sine, critica şi literatura intră într-un dialog al conştiinţelor neliniştite, dar fericite în acest dialog al limpezirii de sine. Critica, aşa cum o înţelege şi Raymond, poate fi o reverie în marginea literaturii care să recupereze nu doar sensurile operei literare, ci şi sensurile proprii, de aici şi puterea ei iradiantă. Critica *reinventează*, este termenul folosit de criticul român pentru a descrie acţiunea remodelatoare a lui Raymond asupra istoriei poeziei franceze, dar printr-o *adecvare*, termen folosit în prefaţă, sinonimă cu „inteligenţa talentului critic"[6]. Mai precis, această inteligenţă înseamnă rigoare, articulare, motivare. Scrisul marilor critici francezi, conchide în finalul prefeţei criticul român, nu are „nimic întâmplător", totul este condus de o necesitate internă, „totul este articulat şi motivat, respirând rigoare intelectuală şi formală, fără ca viaţa să lipsească şi fără ca multiplicitatea fiinţei şi a operei să fie sacrificate unei omogenizări forţate a cunoaşterii"[7].

În mare măsură, fiecare dintre aceste eseuri, dedicate câte unui critic, urmăreşte tocmai dialectica paradoxală a vocaţiei critice, felul în care ea îmbrăţişează opera, depăşind-o şi depăşind limitele proprii, fie ele acelea ale geometriei sau ale fineţii. Marii critici, ne demonstrează M. Martin începând chiar cu Sainte-Beuve, îşi contrazic cu graţie, ei înşişi, propria metodă! Pentru că literatura trebuie cercetată asemenea vieţii, în contradicţiile sale. Spre exemplu, metoda biografistă a lui Sainte-Beuve nu este atât de simplă şi de univocă pe cât pare, la o primă vedere, distanţa pe care criticul o ia faţă de obiectul său, oroarea sa de a se „identifica" cu obiectul cercetării sale este contrazisă de mişcarea opusă, de coborâre în „intimitatea" biografiei, în umanitatea naturală a scriitorului, şi Mircea Martin citează relevant din figura paternă a criticii franceze: „Să pătrunzi în autorul tău, să te instalezi acolo,… să-l faci să trăiască…"[8]. Sainte-Beuve e interesat de întreaga persoană a scriitorului, de „organismul", de intimitatea lui fiziologică. Semnificativă este obsesia lui Sainte-Beuve pentru momentul de dinainte de prima capodoperă, de momentul de cotitură – cum s-a produs acesta, cum a fost generată Opera, cea care a transformat omul în scriitor. Aici intervine o teorie a măştii: scriitorul este purtător de mască, el devine *persona*, crede Sainte-Beuve, iar criticul caută tocmai persoana lui autentică, cea din „preziua rolului". Cu alte cuvinte, metoda biografistă este o metodă care intenţionează să dea la o parte personajul pentru a descoperi omul „în goliciunea lui", o metodă în primul rând detectivistă, nu estetică:

„Altfel spus, greşit nu e faptul că explică opera prin biografie, ci faptul că îl interesează biografia mai mult decât opera. În ciuda aparenţelor, specific beuviană

[5] *Ibidem*, p. 24.
[6] *Ibidem*, p. 10.
[7] *Ibidem*, p. 14.
[8] *Ibidem*, p. 27.

rămâne mai degrabă folosirea operei în conturarea biografiei, decât folosirea biografiei în analiza operei”[9].

Citatele selectate din Sainte-Beuve sunt grăitoare: scriitorul e mai uşor de judecat decât omul[10], omul reprezintă misterul, centrul de interes, iar în cazul autorilor antici, unde lipsesc date despre viața autorilor, suntem „reduşi” la comentariul operei, să o comentăm, s-o admirăm, „să visăm la autor şi la poet prin ea…”[11].

M. Martin conchide că, mai mult psiholog decât estet, pe alocuri anti-beuvian şi melancolic, Sainte-Beuve încearcă să „ajungă prin critică la altceva, să devină altcineva”[12], depăşindu-şi atât obiectul, cât şi metoda. Revenim la aceeaşi temă, a reinventării de sine şi a literaturii, prin critică, a recuperării unor sensuri profunde, personale, de multe ori ascunse la o primă vedere ori lectură.

Studiul central al cărții, atât ca greutate, dar şi ca semnificație, rămâne cel dedicat lui Marcel Raymond, o meditație despre influența ca afinitate spirituală, despre reveria criticului în marginea literaturii şi a vieții.

Ce este reveria? Voi prelua definiția lui M. Martin:

„O stare ambiguă între amintire şi ficțiune pură, de-a lungul căreia timpul dispare şi limitele între subiectiv şi obiectiv se şterg. Spiritul fuzionează cu lumea sensibilă şi ființa se desface cu totul într-un prezent omogen…”[13].

Întrebarea: Ce este reveria?, după Rousseau, conține o aluzie şi la posteritatea concepției rousseauiste asupra reveriei, înțeleasă în primul rând ca *reinventare*. Studiul despre Marcel Raymond urmăreşte modul în care un critic universitar de talia lui Raymond *reinventează*, spune Mircea Martin, poezia franceză modernă, introducând în sistemul literar francez *comparația* cu un termen aparent străin, şi anume cu modelul romantic german. Mircea Martin afirmă că toposul *reveriei* lui Rousseau reprezintă, pentru criticul francez, nucleul originar – aş îndrăzni să spun reveria critică originară – care va determina o întreagă construcție teoretică. Reveria, aşa cum o descrie Rousseau, devine pentru Marcel Raymond cheia de interpretare a poeziei moderne. În *De la Baudelaire la suprarealism*, afirmă profesorul Martin, rousseauismul se întâlneşte cu concepția unui idealism magic pentru a fonda „noul univers al poeziei”. Mai mult, receptivitatea *complice* a lui Raymond față de *Reveriile* lui Rousseau, în special exegeza celei de a cincea *Plimbări*, cu celebra definiție a reveriei, din care am citat mai sus, constituie tocmai nucleul reveriilor critice ulterioare ale lui Raymond: „versiunea raymondiană a reveriei lui Rousseau e aşezată la baza unui veritabil *Weltanschauung* personal”[14]. Visarea-reverie devine condiția ontologică a poeziei moderne, dar, ne avertizează exegetul lui Raymond, comentând subtitlul cărții despre Rousseau, devine în

[9] *Ibidem*, p. 31.
[10] *Ibidem*, p. 32.
[11] *Ibidem*, p. 31.
[12] *Ibidem*, p. 48.
[13] *Ibidem*, p. 134.
[14] *Ibidem*, p. 135.

acelaşi timp şi „căutare de sine", căci: „Criticul se caută pe sine în *căutarea de sine* a lui Rousseau"[15].

Prin această „baie de irațional", de neimaginat în raționala critică franceză, cum scria Georges Poulet în studiul consacrat lui Raymond, reveria ca facultate deopotrivă rememorantă și creatoare este introdusă sau reintrodusă în sistemul critic francez[16]. Dacă e să ne gândim și la Albert Béguin, comentat și el de Mircea Martin în aceeași carte, constatăm că nu e un caz singular. Și Béguin e un căutător al sensurilor proprii, profunde, prin literatură. Martin citează din *Introducerea*[17] la *Sufletul romantic și visul*, unde criticul francez mărturisește că a pornit în căutarea romantismului german ascultând „prevestiri şi reminiscențe din copilărie". Poeții despre care scrie sunt „adoptați", scrie el, „asimilați la esența noastră personală". M. Martin se oprește asupra unei propoziții fugare, dar care, observă el, e esențială. „Evoc figuri familiare"[18]. Scriem despre ceea ce este deja în noi şi-i căutăm prezența, scriem despre ceea ce iubim, și iubind, reinventăm. Critica de identificare sau critica *trăită*, cum o va practica, mai târziu, mai spectaculos, Georges Poulet, presupune, scrie Martin, „prezența vieții în literatură, […] resemnificarea literară a vieții; și nu a vieții exterioare, evenimențiale, ci a vieții devenite trăire (*Erlebnis*), acea experiență în cursul căreia și grație căreia opera artistului se împărtășește din biografia proprie și, prin lectură – care, este la rândul ei, o experiență – se asimilează la esența noastră personală".

Sunt tipuri de critică şi tipologii aparent diferite, dar care exprimă o aceeaşi tensiune şi aspirație interioară. Să ne gândim doar la un Georges Poulet, cu metafora cercului şi concepția asupra literaturii înțeleasă ca formă a minții, o critică analitică, a formelor interioare, abstracte. *Metamorfozele cercului*, susține Mircea Martin, urmărește nu doar un cronotop, configurarea relației spațio-temporale în opera unor scriitori, ci chiar o *genealogie a conştiinței individuale*[19]. Cercul e o metaforă, consideră el, nu atât a circularității, cât a *centralității*, iar locul central e ocupat de conştiința de sine a scriitorului, respectiv a criticului:

„Criticul nu studiază timpul şi spațiul în sine, ci pentru a ajunge prin ele la un centru care le valorifică. Aşa cum singur mărturiseşte, Georges Poulet şi-a găsit rostul în critică în momentul în care a sesizat importanța *cogito*-ului ca problemă, ca reper teoretic şi practic. Cunoaşterea de sine a scriitorului corespunde cunoaşterii de sine a criticului prin intermediul căreia se şi clarifică"[20].

Dacă Poulet ar fi un anti-senzual în căutarea arhetipului, a formei mentale originare, centrale, Jean-Pierre Richard s-ar plasa aparent la antipod: senzația e înălțată, în cazul lui, la rangul unei modalități prin care scriitorul percepe lumea,

[15] *Ibidem*, p. 135.
[16] *Ibidem*, p. 137–138.
[17] *Ibidem*, p. 180.
[18] *Ibidem*, p. 183–184.
[19] *Ibidem*, p. 201.
[20] *Ibidem*, p. 202.

iar criticul, textul. Senzația ca „un contact direct cu lucrurile lumii”[21] pare că se agață de suprafețe, de obiecte, căutându-le senzualitatea, dar este de fapt o sondare a profunzimii, a „freamătului vital”, al lumii, ca şi al literaturii. Citatele savuroase din *Poésie et profondeur*: „Părul l-am întâlnit deja căsătorindu-se senzual cu vântul… deschis în mod regal mângâierii, voal de mătase al unei diademe desfăcute…”[22] îl îndrituiesc pe exegetul nostru să remarce, în acelaşi stil senzualist: „Lumea şi poezia sunt văzute de Jean-Pierre Richard prin pulpa fragedă a unui fruct”[23]. Dar senzația e doar în aparență opusă intelectului, ea coboară sau vine din profunzimi, e expresia unei conştiințe fericite, iar criticul caută „urmele conştiinței chiar la nivelul senzațiilor”, el desluşeşte acea „mişcare prin care carnea, sângele, reveria ajung la creații de inteligență”[24]. Între cunoaşterea (intelectuală) şi senzație nu există opoziție, profunzimea e de aceea una organică, nu a inconştientului, ci a conştiinței sensibile, autentice. M. Martin formulează el însuşi memorabil tipul de cunoaştere critică pe care Jean-Pierre Richard o întruchipează: „Cunoaşterea lui se vrea o cunoaştere prin tandrețe”[25].

Scriind o carte despre ultimii critici ai secolului XX, Mircea Martin etalează paradoxurile fertile care dau marii critici literare acea aură a singularității și a autenticității. Teoreticianul român face în fond o radiografie a conștiinței individuale europene, reflectate într-o conștiință critică – uneori fericită, alteori melancolică – unind subtil tandrețea și inteligența, geniul fineții și cel al geometriei, pe care el însuși o întruchipează cu grație.

BIBLIOGRAFIE

Bloom, Harold, *Anxietatea influenței*, Pitești, 2008.
Martin, Mircea, *Geometrie și finețe*, București, 2017.
Martin, Mircea, *Critică și profunzime*, București, 1974.

ABSTRACT

This article is focused on major ideas of a book discussing the destiny of European XXth century criticism. „Geometry and Refinement”, by Mircea Martin follows the fundamental tensions of French criticism, mainly the intellectual versus the sensitive trend, the balance between the quest for the particular and individual element versus the opposite search for the generic form, a system of oppositions that may be resumed into one formula: "esprit de finesse” versus „esprit de géometrie”. Mircea Martin demonstrates that the Pascalian duality is in fact contradicted by the subtle paradoxes of those great, *last* critics who reinvented literature in their effort to render the dialogue with themselves into a relevant, transparent dialogue with the otherness of literature.

Key-words: literary criticism, individual consciousness, influence, the imagination of geometry/ of refinement.

[21] *Ibidem*, p. 243.
[22] *Ibidem*, p. 245.
[23] *Ibidem*, p. 247.
[24] *Ibidem*, p. 256–257.
[25] *Ibidem*, p. 257.

SECRETUL DOCTORULUI WALTER
(eseu psihanalitic)

Simona Galațchi*

Acest text propune o analiză a personajului Dr. Walter din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, apelând în principal la teoriile psihanalitice, dar având totodată în vedere și unele concepte ale psihologiei analitice.

Personajul este menționat în romanul *Fecioarele despletite* (prin contaminare cu povestea altui personaj, Lenora), ocupă un loc central în *Drumul ascuns* și își încheie traiectoria în romanul (nefinalizat) *Străina*[1].

Deşi are un prenume, Marcel, toată lumea i se adresează cu numele de familie, Walter, chiar şi în intimitate. Este, pe rând, amant al Salemei, soț al Lenorei şi soț al Cocăi-Aimée.

S-a născut dintr-o mamă româncă („o Dumitrescu", v. *Drumul ascuns*, în *op. cit.*, p. 913) care a murit pe când el avea 16 ani şi dintr-un tată de origine austriacă, născut în România, care l-a lăsat orfan când el avea 9 ani. Cunoaște limba germană din familie, dar nu o vorbește decât în străinătate.

La scurtă vreme după terminarea facultății (după cum deducem din urzeala romanului), tânărul și chipeșul Dr. Walter devine amantul Salemei, soția bancherului Efraim. Ea are cincizeci de ani când începe relația cu Walter şi este o femeie deformată de grăsime[2]. Amantlâcul lui Walter este tolerat de bancher până la moartea acestuia, timp de 10 ani, durează încă 10 ani după, până la moartea Salemei, excepție făcând ultimii ani, când Walter a fost repartizat în spitale prin toată țara, pe durata Primului Război Mondial. În aceşti 20 de ani, cât este legat de Salema, Walter este preocupat de achiziții de obiecte de artă (obiecte rare, prețioase – pictură, bibelou, mobilă, tapițerie) şi de înmulțirea averii cuplului Efraim. Pe Salema a cunoscut-o la clinica particulară a marelui chirurg Proda, pentru care Walter „muncea ca un rob" (*ibid.*, p. 847). Salema era clienta clinicii („suferise o operație") și, de îndată ce i s-a ameliorat starea, i-a propus „afacerea" lui Walter „în cifre

---

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Citatele folosite în acest articol din aceste romane trimit la ediția coordonată de Gabriela Omăt, Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. I, III, text îngrijit de Eugenia Tudor Anton (vol. I) / text stabilit şi note de Gabriela Omăt (vol. III); Note şi comentarii de Eugenia Tudor Anton şi Gabriela Omăt; Studiu introductiv de Eugen Simion; Bucureşti, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință şi Artă, 2012.

[2] „E drept că murise la șaptezeci de ani, cu o sută douăzeci de chile […]" (v. *Drumul ascuns*, p. 846–847).

RITL, nr. 1–4, p. 337–349, Bucureşti, 2017

clare: zece ani de medicină robotnică şi norocoasă nu i-ar fi putut aduce de atunci încolo un sfert măcar din ce-i oferea banchereasa" (*ibid.*, p. 848). Meticulozitatea ce o datora „sărăciei ordonate" (*ibid.*, p. 849) din familia de origine a adus rentabilitate modului de administrare a banilor Salemei. „Înăsprit de lipsurile primei tinereți" (*ibid.*, p. 850), Walter nu făcea acte de binefacere, în schimb, își îndrepta toată dărnicia către sanatoriul său, pe care l-a transformat într-un „muzeu" la care aveau acces doar pacienții bogați. Sanatoriul avea secție de chirurgie, de boli interne şi de boli nervoase. Dr. Walter ajunsese „un fel de celebritate" datorită sanatoriului său, cu toate acestea continua să practice în „domeniul vast și necontrolabil al bolilor nervoase" (*ibid.*, p. 851): „devenit psihiatru pentru a se studia pe sine, doctorul Walter vindeca acum pe alții" (*ibid.*, p. 854–855); „El năzuise şi se trudise până atunci pentru gloria ştiinţifică; acum când se vindea, vrea cel puțin să cumpere firma aparentă a gloriei, reputația" (*ibid.*, p. 848).

Pe Salema o acceptase fizic aşa cum rezistase la confruntarea cu cadavrele în Facultatea de Medicină. „Lipsit de sentimente şi de dezgustul viţiului, doctorul Walter trăia […] biologic, animal superior conştient de higiena care-i pria; fără cerinţi sufleteşti, îşi trata totuşi moralul cu îngrijiri rafinate de purificare" (*ibid.*, p. 853). „Era primul dezgust de el şi prima înşelăciune de sine" (*ibid.*, p. 848).

La trei ani după moartea Salemei, Walter o are clientă pe Lenora, tocmai în momentul când el dorea să-şi reabiliteze demnitatea afectată de imaginea publică de fost „amant" al Salemei, astfel că gestul ei de a se arunca de gâtul lui, deşi nu era trăit prima dată în situația de medic, a fost oportun şi, prin urmare, acceptat. După căsătorie, Walter o tratează în continuare pe Lenora ca pe o pacientă de-a lui, iar Lenora, la rându-i, „nu-şi regăsea firea obraznică de mai înainte" (*ibid.*, p. 857) şi se vedea nevoită să-şi continue rolul de bolnavă internată în *Sanatoriul Walter*. Nici măcar nu îi cerea să-i fie amantă, „ceea ce lua Lenorei singurele arme de egalitate, o paraliza total" (*ibid.*, p. 858); dormeau în camere separate, iar Lenora îşi petrecea zilele singură, în apartamentul particular, plictisindu-se. Mai mult, „încă din timpul boalei, Walter o chemase de la Viena" pe Coca-Aimée, fiica Lenorei, „ca un derivat pentru neurastenia mamei ei" (*ibid.*, p. 858). Walter nu îi permitea Lenorei să patruleze prin sanatoriu, făcându-i, în momentul în care ea încearcă să iasă din zona ei, „un semn vag de politețe sau de concediere, absorbit de alte preocupări" (*ibid.*, p. 859): „O credea proastă, dar primea lucrul prin contract, fără vreo obiecție cu sine și fără s-o jicnească vreodată" (*ibid.*, p. 861). În sinea lui, Walter îi era recunoscător Lenorei că nu adusese nicio schimbare în viața lui şi că el putea continua, nestânjenit, relația cu Salema, acum moartă, la un alt nivel, imaterial. Drept pentru care, Walter acceptă cererea Lenorei de a prelua tutela minorei Cocăi-Aimée.

Relația cu Salema îi cultivase o oroare de frumos şi o găsea pe Coca-Aimée înfumurată, autoidolatră, „o păpuşă fără de caracter" (*ibid.*, p. 864), care avea pretenții de perfecțiune, jignitoare pentru el: încă de a doua zi de la instalarea în casa lui Walter, Coca-Aimée cerea ca servitoarea ei să poarte o anumită ținută („rochie neagă, șorț mic și bonetă de flanelă", *ibid.*, p. 868), grădinarul să fie cel

ales de ea – un tânăr dubios, „ales tocmai pentru figura lui de cabaret” (*ibid.*, p. 871), ce displăcea lui Walter; Aimée încălca discreția specifică a lui Walter, chemând în casă prieteni din societatea disprețuită de Walter – se împrietenise cu fetele Persu (Cora şi Minette), deşi el îşi manifestase clar rezerva față de ele; cerea automobilul pentru a se infiltra în societatea snoabă a tinerilor clubişti, făcea cheltuieli nesăbuite şi altele: „Foarte adesea cererile amabile ale fetei aveau de obiect lucruri neplăcute lui Walter” (*ibid.*, p. 914). „Poligonul” de invitați îi aducea lui Walter un aflux de sânge ca de congestie: „Toată viața fusese pătimaş de armonie şi cuviință ca de lucruri inaccesibile”. (*ibid.*, p. 961).

Pentru a o face să înlocuiască compania surorilor Persu, Walter îi propune Cocăi-Aimée să o aducă în casă pe prietena ei de la pension, „nemțoicuța” Hilda Gert (*ibid.*, p. 890) din Sals am Thale, Austria. Odată instalată la palat, Hilda este curând neglijată de buna ei prietenă și lăsată în compania bolnavei Lenora – căreia i se descoperă un cancer uterin –, în timp ce Coca-Aimée caută societatea mondenă la Stupul şi la Sport Club. Astfel Walter ajunge să o cunoască și să o aprecieze pe Hilda şi, implicit, să provoace în fiica lui vitregă o criză de invidie mascată, ce duce la îndepărtarea Hildei (aceasta pleacă, discret, înapoi în țara ei natală).

La moartea moșierului și industriașului Drăgănescu (soțul Elenei Hallipa), Walter apreciază că Elena este cel mai reuşit exemplar dintre toate femeile Hallipa: „Ținuta admirabilă a Elenei, gravitatea simplă a expresiei, desenul neted al siluetei sumbre, linia pură a profilului, măsura gesturilor încântase cu deosebire în această împrejurare pe Walter” (*ibid*., p. 1119).

Walter o roagă şi pe Nory să vină să o viziteze pe Lenora cea bolnavă. Cei doi se simpatizau reciproc: „Walter simpatiza pe Nory Baldovin pentru firea ei deschisă, pentru franchețea brutală, pentru contrastul cu propriul lui caracter şi cu al celor două femei din casa lui. Lipsa lui de mlădiere, rezerva rigidă, cuvântul calculat, acele calități sau defecte ce-i erau proprii făceau pe Walter să găsească mulțumiri complimentare în libertatea de idei, de gesturi, de cuvânt a feministei. Nory era ca un *hall* cu geamurile larg deschise, în a cărui lumină trecea oricine şi chiar el, Walter, fără stânjenire. A putea sta nestânjenit, în plină lumină, era ceva mereu de mare preț pentru doctorul Walter. […] Apoi, Nory era inteligentă, calitate pe care Walter o prețuia cu deosebire, deoarece era calitatea pe care el însuşi o pusese în slujba binelui şi a răului şi de care era mândru ca de o avere pe care o putea opune celorlalte averi” (*ibid.*, p. 984–985).

Datorită lui Nory se descoperă cancerul Lenorei. Dr. Walter decide o grabnică intervenție chirurgicală, după care Lenora se simte bine o vreme, dar recidiva o ucide. Pe patul de moarte, Lenora îl face pe Walter să promită că va avea grijă de Coca-Aimée, că o va lua de soție, iar Walter acceptă să-i împlinească dorința, renunțând la (sentimentele lui pentru/ ideea de a se logodi cu) Hilda. Coca fusese foarte îngrijorată pentru propria-i soartă în perspectiva morții mamei ei şi o pusese pe Lenora să îi asigure viitorul. Motivul pentru care Hilda a plecat intempestiv de la ei a rămas necunoscut lui Walter, dar el găsește totuși de cuviință să îi scrie o scrisoare (în limba română!) în care sugerează că, după moartea Lenorei, lucrurile ar fi putut

„să ia alt curs” și își exprimă (voalat) regretul de a nu (mai) putea împărtăși aspecte importante ale vieții cu ea: „Dacă aș fi avut norocul să cred în ceva, m-aș fi convertit la religia de care-mi vorbeai cu atâta persuasiune” (*ibid*., p. 1105). Hilda avea o origine modestă, dar caracterul și educația ei erau fără reproș. Realiza el însuși că prezența unor femei ca Hilda sau Nory puneau în evidență lipsurile Cocăi-Aimée.

Moartea lui Drăgănescu la sanatoriul său îl mișcă: îi provoacă milă. El anunță moartea acestuia Tanei, în stilul învățat la chirurgie, printr-o incizie adâncă, „fără sânge, dintr-o dată” (v. *ibid*., p. 1115).

Despre căsătoria lui Walter cu Coca-Aimée aflăm în romanul *Străina. Ipoteză de reconstituire*. Walter s-a dus la Elena Drăgănescu și i-a cerut permisiunea de a o lua pe Aimée de soție, discutând și despre faptul că lumea ar putea percepe această căsătorie ca un incest. După moartea Lenorei, Coca-Aimée – care își sacrificase virginitatea chiar în ziua morții mamei sale – rămăsese cu frământări legate de frica de a pierde puterea deținută prin Walter, cu o milă față de propria-i soartă, amestecată cu resentiment față de Walter. În *Străina*, Coca-Aimée o vizitează pe Elena și se plânge că Walter pare nebun, că trăiesc separat (Walter își mărturisește, pe de altă parte, mâhnirea pentru faptul de a i se fi luat capriciul de a avea o virgină) și că el este mereu preocupat de cercetările lui secrete în laborator; mai mult chiar, ea se temea că Walter ar vrea să o omoare, într-atât îi părea de rece și de amenințător. Aimée i-a mărturisit această teamă lui Walter, iar el a liniștit-o „cu bruscheță” (*Străina*, p. 105), concediind-o „cu plictiseală și dezgust” *(ibid.*, p. 105): „(…) totul era redus la un nivel atât de josnic! Iată, aceasta era ființa care ar fi trebuit să se jertfească pentru o mare descoperire a științei, această păpușă, această!…[…] Cu un gest vag, Walter scosese pe Aimée din existența lui, o scosese ca nedemnă fiind de vreun amestec în marele lui proiect; acel proiect o excludea definitiv, o anula, totodată rămânând intact în esența lui. Da, va cerceta mai departe, va descoperi acel toxic care să nu lase în organism nicio urmă, da, el singur, el cu sine!…” (*ibid.*, p. 105). El lucra la descoperirea unei substanțe toxice și a antidotului acesteia și este găsit mort, în cele din urmă: aparent, s-a sinucis după ce a descoperit ceea ce căuta. A lăsat, desigur, întreaga avere sanatoriului care să aibă grijă de Coca-Aimée pe toată durata vieții acesteia.

„După o cercetare răbdătoare, iată că doctorul Ghiță găsise câteva notițe care, studiate de aproape, descifrate cu o cheie pe care și-o făcuse cu răbdare, ajutat de însemnările lui Walter, dovedeau limpede că Walter făcuse descoperirea acelui toxic cu care se otrăvise, cum și descoperirea unui antidot. De ce însă antidotul fusese inoperant? Probabil aceasta fusese vroința lui Walter… De ce? Ceea ce Ghiță dorea era reabilitarea lui Walter, el ajunsese acum la convingerea că Walter avusese scopuri și ambiții științifice. Dar în acest caz antidotul s-ar fi dovedit inoperant [?] Nu! Nu! Era operant… dar Walter iată, cum și ce fel, tocmai în momentul triumfului vroise să moară!” (*ibid.*, p. 115).

Fusese un ciudat, un excentric: „[…] el totdeauna trăise singur cu sine, pentru sine […], Salema fusese numai un mijloc de a se realiza pe sine, Lenora un mijloc de a dispreți pe oricine, iar Aimée un pretext, cel de a nu rupe complet legăturile

dintre el şi totul. Aimée era totodată şi decorul existenţii lui, în faza ei culminantă; nimic nu trebuia să schimbe ceva din decorul de care avea nevoie pentru a putea rămâne în cel mai apropiat contact cu sine, pentru a se cuprinde, a se pătrunde, a se pierde în sine însuşi… şi apoi… apoi a comite ceva, ceva de o mare originalitate, de un mare preţ, ceva totodată sublim şi monstruos. La vârsta de douăzeci de ani avusese ca faptă excentrică pe Salema, acum, la aproape cincizeci, acel «ceva» trebuia să fie mai însemnat, mai bizar, mai puternic, trebuia să depăşească… să-l depăşească…" (*ibid.*, p. 125).

Pentru salvarea numelui lui Walter, al soţiei sale şi al ştiinţei, al breslei, în urma unui proces, moartea lui Walter a fost declarată un accident.

Ambiţios, „un cerebral şi un vizual" (*Drumul ascuns*, p. 913), „ura ostentaţia" (*ibid.*, p. 854); avea „obraz de Christ de ivoriu" şi „tâmplele transparente" (*ibid.*, p. 848).

„Temperamentul lui cerebral suporta anevoie intervenţiile rare ale senzaţiei, care erau pentru el un *malaise*. Invazia senzaţiei în armătura ideilor era ca o ciocnire, ca un circuit" (*ibid.*, p. 891). Singura dată când Walter a resimţit această invazie a senzaţiei a fost când a văzut-o pe Coca-Aimée schimbată/transformată de prezenţa prietenei ei, Hilda: „Într-un fel sau altul, prezenţa lui Aimée îi da o comoţie, un fel de bătaie de aripă interioară, o emoţie artificială, care împodobea firea lui aridă" (*ibid*., p. 914). Comportamentul și cererile tinerei fete îi provoacă trăiri de îndrăgostit pe care Walter le analizează și le depășește cu ajutorul cerebralității lui: un gest neprevăzut de mulțumire al lui Aimée „speriase pe Walter prin noi vibrări din stupefacția plăcută pe care o savura. Bătaie ușoară în piept, un fel de zumzet prin fibre, în palme o zvâcnire, un moment de anestezie a creierului. Luase acum deprinderea ca acea voluptate fizică să și-o prelungească prin exerciții. Cauza inițială atunci dispărea, rămânea numai senzația. Treptat apoi, memoria se înapoia, proiectându-se cu o lumină prielnică asupra lui Aimée, provocătoarea. În ultimă instanță venea iarăși judecata, clasificând totul în chip favorabil egoismului" (*ibid*., p. 925).

Walter are o tipologie gândire – intuiţie introvertită[3], însemnând că îşi refulează funcţiile sentiment şi senzaţie. Toate acţiunile lui, inclusiv relaţiile cu femeile, sunt

[3] C.G. Jung vorbește despre existența a opt tipuri psihologice, rezultate din combinarea celor două atitudini funamentale (extrovertit și introvertit) cu cele patru funcții ale psihicului (gândire – sentiment, intuiție – senzație): tipul gândirii extrovertite, tipul gândirii introvertite, tipul sentiment extrovertit, tipul sentiment introvertit, tipul senzație extrovertit, tipul senzație introvertit, tipul intuiție extrovertit, tipul intuiție introvertit. Aceste tipuri diferite se combină adesea, cum se întâmplă și în cazul doctorului Walter. Opozițiile dintre funcții sunt atât în cadrul categoriei rațional (gândire, simțire), cât și în cadrul categoriei irațional (senzație, intuiție). Dintre cele patru funcții, una este dominantă, iar una este cel mai slab reprezentată. *Tipul de gândire introvertită* tinde să aprofundeze, nu să se extindă. „Judecata sa pare rece, inflexibilă, arbitrară şi brutală" (Jung, 1997, p. 415). Este greu înțeles de cei din jur, el ajunge adesea la concluzia că ceilalți sunt proşti. La extrem, este „celibatarul mizantrop cu inimă de copil" (*ibid*., p. 417). Poate uşor cădea pradă femeilor orgolioase. Poate părea neîngrijit, neîndemânatic. Ca profesor are o „influență scăzută", „în timpul predării nu doar predă materia, ci se și gândeşte la ea" (*ibid.*). Exclude influențele străinilor, cărora le devine antipatic, este dependent de cei apropiați. Are o pornire accentuată spre singurătate şi teamă de sexul feminin. *Tipul intuiție introvertită*: Tipul este un

motivate de principii raționale. Îşi sacrifică demnitatea pentru a putea deveni un medic faimos, tocmai pentru că era pasionat de studiu. Această acțiune este întemeiată şi pe complexul salvatorului[4].

Moartea tatălui îl surprinde la vârsta de 9 ani, adică în perioada oedipiană târzie[5], când deja se inițiase orientarea către tată. Ne putem imagina că sentimentul de vinovăție inerent evenimentului intervenit în această perioadă, alături de neputința mamei de a supraviețui mai mult de şapte ani morții soțului ei, îi cultivă un complex de salvator, iar în ultimii şapte ani ai vieții mamei lui, el preia responsabilitățile tatălui mort, respectiv se maturizează prea devreme şi devine un fel de soț surogat al mamei lui. El este cel puternic şi rațional în acest cuplu, iar cadavrele (moartea) îi sunt familiare, nu îl scârbesc, ba dimpotrivă, îi sunt dragi. Având acelaşi sex cu mortul, (la nivel psihanalitic, putem spune că el) se consideră pe sine mort (prin identificare cu tatăl), dar înviat ulterior, pentru a-şi salva mama. Rămas fără competiția masculină, fără tată, se autodepăşeşte pe sine. Când rămâne şi fără mamă, cu experiența sa de mort reînviat, se orientează spre salvarea altora, spre medicină.

Condiția de orfan îi distruge pe veci modelul de cuplu, de familie şi credința în aceasta. Salemei îi face astfel față fără repulsie; se prostituează cu uşurință cu o astfel de persoană şi datorită nedezvoltării funcției sentiment şi senzație. Relația cu Salema reprezintă şi o căutare a mamei dispărute, cu care apucase să construiască o legătură conştientă şi cu a cărei dispariție nu s-a mai împăcat, probabil, niciodată, ea fiind ultimul părinte mort, ultimul bastion de care se agățase şi care, şi acela, fusese spulberat; pe tată nu şi-l mai amintea (v. *ibid*., p. 913). Vorbeşte limba germană fără probleme în afara țării, dar în România vorbirea acestei limbi îi

---

fantast, artist, vizionar mistic, exprimat cel mai bine de expresia „profetul în deşert". „Argumentelor sale le lipseşte acea ratio care convinge. El nu poate decât să mărturisească şi să vestească" (Jung, 1997, p. 435). Formele de nevroză pot include ipohondrie sau hiperestezie a organelor de simț sau atașamente obsesionale față de anumite persoane sau obiecte (*ibid.*).

[4] *Complexul salvatorului* / *sindromul salvatorului*: caracteristic celor care simt că sunt responsabili pentru viețile altora, care vor să salveze vieți, care vor să rezolve problemele celor din jurul lor. Întâlnit adesea la cei ce lucrează în domeniul medical.

[5] *Complexul lui Oedip*: concept psihanalitic specific stadiului falic (perioadă în dezvoltarea personalității în care libidoul / energia psihică este investit/ă predominant în sfera genitală). Oedip este personajul care, fiind alungat de acasă de tată pentru a preveni împlinirea unei profeții, ajunge, necunoscându-şi părinții, să îşi ucidă propriul tată (pe Laios, regele cetății Teba) şi să se căsătorească cu propria mamă (Iocasta). Acceptarea diferenței dintre sexe duce, în cazul tuturor copiilor, la alegerea unui obiect al complexului. Acest obiect se proiectează fie pe părintele de acelaşi sex, fie pe părintele de sex opus: „Oedip direct (dorință incestuoasă față de părintele de sex opus) şi Oedip inversat sau negativ (dorință incestuoasă față de părintele de acelaşi sex)" (Perron şi Perron-Borelli, 2005, p. 20). Emergent în jurul vârstei de 3–5 ani, complexul reapare la adolescență şi precede „trecerea la organizarea genitală adultă" (*ibid*, p. 108). Trăsăturile generale ale Oedipului constituie un model de dezvoltare şi funcționare psihică. Parcursul complexului capătă forme particulare pentru fiecare persoană în parte. Renunțarea oedipiană stă la baza posibilelor progrese ale civilizației (*ibid.*, p. 114). Investițiile erotice și ostile pe care copilul le face asupra părinților în stadiul falic de dezvoltare dispar ulterior și sunt înlocuite cu identificările pe care individul le face cu părinții săi (apud Chemama, 1997, p. 63).

trezeşte sentimente neconfortabile, amintiri despre tată. Tatăl era departe, toţi îl chemau pe numele de Walter, nu pe cel de Marcel, aşadar Walter devenise o întruchipare a tatălui său. Se vinde pe sine şi din pricina unui impuls de căutare a morţii cu care era familiarizat, din cauza ataşamentului/dorului de părinţii săi morţi.

Colectarea de obiecte de artă constituie un argument pentru fixaţia anală[6]. Aceasta ne arată că, probabil, în copilăria timpurie, cu acel tată de origine austriacă, a avut parte de o disciplină destul de severă, care i-a dezvoltat şi ambiţia, voinţa. Aceeaşi fixaţie anală îl face să se simtă confortabil cu mizeria, cu lucrurile/situaţiile/-persoanele respingătoare. În psihanaliză, fecalele şi banii sunt asimilate împreună: obiectele colecţionate de Walter sunt obiecte de artă cu o valoare financiară deosebită. Aceeaşi fixaţie anală pare să-i fi facilitat relaţionarea cu respingătoarea Salema, în plus faţă de un posibil complex de inferioritate[7] cauzat de sărăcia şi anonimatul familiei lui de origine.

Încetarea relaţiei cu Salema pare să-i îndepărteze cununa de spini de pe frunte, cu atât mai mult cu cât reuşise să-şi realizeze visul lui de cercetare şi studiu (dezvoltare a funcţiei gândire), de ajutorare a bolnavilor (manifestare a complexul salvatorului) şi de acumulare de faimă şi bani (fixaţia anală). Lenora nu mai era respingător de frumoasă în acel moment al vieţii ei şi apare când el dorea să se reabiliteze, după acea relaţie îndelungată, de 20 de ani, cu Salema. Se simţea vinovat şi otrăvit, deoarece fusese folosit atât de mult timp, avea o dorinţă de purificare.

O ajută pe Lenora (pe care o ia şi de soţie), pe Drăgănescu, din acelaşi sentiment de milă, caracteristic complexului de salvator (ajutorul lui este principial). Chiar şi relaţionând cu Salema are o milă înţelegătoare pentru boală. Tot din principiu, acceptă tutela Cocăi-Aimée şi, mai târziu, din acelaşi simţ al responsabilităţii, acceptă şi căsătoria cu ea. Obişnuit să îndeplinească dorinţa Celuilalt / celuilalt[8], chiar şi când

---

[6] *Fixaţia anală*: Termen psihanalitic ce defineşte ataşamentul, mai mult sau mai puţin conştient, al subiectului faţă de stadiul anal de dezvoltare libidinală. Fixarea la un anumit stadiu poate duce la structuri caracteriale specifice sau formaţiuni nevrotice tipice (în cazul fixaţiei anale, simptomatologia este obsesională). (cf. Gorgos, vol. II, 1988, p. 194–195) Trăsăturile caracteriale specifice fixaţiei în stadiul anal sunt: spirit de ordine, perseverenţă, punctualitate, economie, plăcerea de a prelungi preliminariile unor bucurii, sado-masochism, homosexualitate latentă, meticulozitate, agresivitate, perversiuni sadice etc. (cf. Gorgos, vol. I, 1987, p. 179).

[7] *Complexul de inferioritate* sau teoria autoestimaţiei (teoria personalităţii adusă de Alfred Adler) se referă la sentimentele de inferioritate sau inadecvare care produc stres, încercări de evaziune psihologică (reverii) sau declanşează nevoi de compensare (dat de un iluzoriu sentiment de superioritate). Sentimentul de inferioritate nu este pentru Alfred Adler ceva patologic – aşa cum considera S. Freud –, ci este universal, inevitabil şi tranzitoriu. A. Adler defineşte acest complex ca rezultat al sentimentelor de inferioritate datorate deficienţelor „de natură organică, familială şi socială" (Larousse, 2006, p. 590): handicap fizic sau orice particularitate fizică ce se abate de la norma grupului; apartenenţa la categorii sociale defavorizate, apartenenţa la sexul feminin, educaţia excesiv de autoritară. (Zamfirescu, 2007, p. 313–314). A. Adler pune accent pe voinţa de putere, ce compensează sentimentul de inferioritate.

[8] *Celălalt* şi *celălalt* (sau *Altul* şi *altul*) – noţiuni introduse de J. Lacan pentru a se referi la tată şi, respectiv, la mamă sau la proiecţiile imaginilor acestora pe terţi; aceştia sunt cei ce îi spun

acest celălalt / Celălalt era mort, ajunge să aibă predominant instinctul de moarte[9], după ce a renunţat la posibila relaţie cu Hilda în favoarea Cocăi-Aimée, şi începe să caute să descopere o substanţă toxică cu anumite proprietăţi. Se pare că reuşeşte să o găsească şi moare. Walter a continuat deci să se sacrifice pe sine şi după încheierea relaţiei cu Salema, singura sa evoluţie constând doar în depăşirea fixaţiei anale.

Condiţia de amant (prostituat) i-a anihilat putinţa de a avea relaţii sexuale cu o femeie normală, cu care să fie căsătorit. Putea relaţiona sexual doar cu femei inacceptabile sau neacceptate de societate, deci cu care nu se putea căsători. Pentru Salema nu simţise repulsie, dar pentru Aimée simţea repulsie.

Hilda este o persoană cu idealuri religioase, iar relaţia lor a fost/ar fi putut să fie în continuare, de asemenea, o uniune cerebrală, amicală, caracterizată de lipsa relaţiilor sexuale. Hilda era atrăgătoare pentru el prin inteligenţă, prin principiile pe care le avea, prin bunătatea şi grija ce o arăta celor suferinzi/în nevoie (punct în care seamănă cu Dr. Walter), era o nemţoaică disciplinată, educată, fiică de guvernantă. Hilda părea să fi fost şansa lui de a evolua, dar, întrucât întruchipa aceeaşi tipologie ca şi el, nu ar fi prezentat nici o provocare care să ducă la dezvoltarea funcţiilor lui imature sau reprimate. Fiind specialist în boli nervoase, Dr. Walter şi-a dat seama, probabil, de imposibilitatea reparării acestui aspect al personalităţii sale şi de lipsa unei soluţii pentru problema lui personală, legată de *eliminarea otrăvii din viaţa sa* [subl. mea].

Un argument în plus care să explice motivul sinuciderii lui (cu ajutorul „toxicului" descoperit) este tot sacrificiul de sine în numele unei cauze, în numele ştiinţei. El a lăsat instrucţiuni speciale de investigare a cadavrului său, dar autopsia nu a revelat nici o probă în sprijinul ideii de sinucidere. Substanţa căutată fusese descoperită, la fel şi antidotul, el testase pe sine însă numai substanţa toxică, tocmai pentru a dovedi că această substanţă mult-căutată de el, prin ani de zile de muncă, nu lasă urme. Dr. Walter rămâne, aşadar, până la sfârşit, un slujitor fidel al instinctului *Thanatos* şi un salvator (auto)sacrificat, un iubitor al morţii – pentru că

---

copilului cine este, deoarece, iniţial, copilul nu se percepe pe sine ca pe o unitate, ci dezintegrat. „Celălalt/Altul" sunt creatori ai ordinii simbolice în psihicul subiectului, în timp ce „celălalt/altul" sunt creatori ai ordinii imaginare. (v. Evans, 1996, p. 135–136).

[9] *Pulsiunea/instinctul morţii* (*Thanatos*) vs. *Pulsiunea/instinctul vieţii* (*Eros*) – noţiuni utilizate de S. Freud şi introduse drept concepte majore ale doctrinei psihanalitice. Pulsiunea este definită ca încărcătură energetică, sursă a activităţii motrice a organismului şi a funcţionării psihice inconştiente a omului. Pulsiunile sexuale (Eros) se află sub dominaţia principiului plăcerii, iar pulsiunile de autoconservare (*Thanatos*) se află în slujba dezvoltării psihice, fiind determinate de principiul realităţii. S. Freud teoretizează pulsiunea de moarte pornind de la compulsia la repetiţie. Inconştientă şi dificil de controlat, această compulsie la repetiţie conduce subiectul în situaţii dureroase în mod repetitiv, ca replică a unor experienţe vechi. Procesul repetitiv nu poate fi explicat doar prin principiul plăcerii, ci şi prin principiul realităţii: expunerea repetată la aceeaşi experienţă dureroasă imunizează subiectul faţă de sursa anxiogenă. Pulsiunile de moarte contribuie prin intermediul angoasei la instalarea subiectului în poziţia depresivă făcută de teamă şi distrugere. Lacan modifică definiţia dată de Freud pulsiunilor şi le înscrie într-o abordare a inconştientului marcat de manifestarea lipsei şi neîmplinirii. În acest sens, Lacan consideră pulsiunea în categoria Realului.

el asocia moartea cu părinții săi [subl. mea]. Moartea prin otrăvire, precum şi menținerea portretului Salemei în Palatul Barodin până la sfârşitul vieții sale sugerează, după cum se temea şi Coca-Aimée, că relația lui Walter cu Salema (otrava) nu s-a încheiat niciodată, fiind o prelungire a contactului timpuriu cu moartea, cu părinții săi morți, cu otrava pe care a fost nevoit să o poarte toată viața în corp şi în suflet.

A ales specializarea boli nervoase în continuarea rolului de îngrijitor al mamei lui văduve şi pentru că a încercat să se vindece pe sine, dar nu a găsit remediu (soluție, ieşire din situație). Drept urmare s-a axat în continuare pe descoperirea unei substanțe toxice, care să nu poată fi detectată în organism după moarte (utilă, deci, şi altora) şi care să-l elibereze pe el de otrava vieții sale, să-i aline dorul de părinții – la ei merge să-i reîntâlnească.

Cu ceilalți oameni părea mereu indiferent şi absent, deşi era, în acelaşi timp, atent la nevoile lor. Soțiile lui îl ajutaseră să nu mai fie temut, spre sfârşitul vieții Walter „fusese admirat şi temut" (*ibid.*, p. 157) de studenții lui. El umbla mereu cu moartea în suflet, atenția lui era absorbită aproape total de moarte şi se dăruia pe sine, cu indiferență, fără protest, contemplând moartea.

Relația lui cu otrava – concept ce o include şi pe Salema – este văzută de el ca un soi de nuntă: „nunta lui superbă cu otrava miraculoasă" (*ibid.*, p. 109), iar el este „un supraom" (*ibid.*, p. 110) ce va dovedi acest lucru lumii întregi. Crede că Salema ar fi fost în stare să se sacrifice pentru un experiment ştiințific, spre deosebire de bibeloul de lux Coca-Aimée care, ridicolă, se temea pentru propria viață. O anticipare/simulare a relației Salema-Walter este pregătită şi ilustrată de autoare în nuvela *Romanță provincială* (v. Papadat-Bengescu, *Nuvele. Povestiri*[10]), unde doamna Vanghele[11], „o femeie foarte grasă, greoaie de tot la mişcări" (*ibid.*, p. 413), văduvă într-un oraş de provincie, are o aventură cu un tânăr, sub 35 de ani, judecător de ocol, care locuieşte în gazdă în casa ei şi care moare de tuberculoză, după „o agonie de un an întreg" (*ibid.*, p. 417), îngrijit de aceasta cu „disperare şi devotament" (*ibid.*, p. 417).

Un ultim factor ce pare să fi contribuit la sinuciderea lui Walter, un factor destabilizant pentru identitatea sa, este cedarea sanatoriului către stat, din proprie inițiativă. Situația îi răpea unicitatea, singularitatea, faima şi gloria fără de care nu se putea concepe pe sine: „Nu putea suferi ca faima lui să scadă cumva, ca să fie

---

[10] A se vedea *Romanță provincială* (citită în „ședințele literare ale Cercului «Sburătorul» din anul 1922–1923), în Hortensia Papadat-Bengescu, *Nuvele. Povestiri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 411–418.

[11] Portretul doamnei Vanghele din nuvela *Romanță provincială* este asemănător celui al Salemei din romanul *Drumul ascuns*: „Un corp diformat de obezitate, o față mare, urâtă, *cu trei rânduri de guşi* [subl. mea], ochii mici, graşi, albaştri, *tâmplele netede, negre* [subl. mea], abia argintate, o vorbă anevoioasă, cu respirația penibilă, ca şi cum toate coridoarele aerului erau îmbâcsite. Totuşi ceva distins, cuviincios, o demnitate care compensa aspectele dizgrațioase." (*Nuvele. Povestiri*, p. 413); „(…) banchereasa Efraim, *grasă, cu tâmple supărător de negre, încadrând obrajii cu trei rânduri de guşi* [subl. mea] […]" (*Drumul ascuns*, în *op. cit.*, p. 846).

silit la munca onestă, lipsită de glorie, oricât ar fi această muncă de aleasă!" (*Străina*, p. 110). Putem spune că, în cele din urmă, Walter a sucombat complexului salvatorului, complexului de superioritate ce se născuse din compensarea sentimentului de inferioritate[12] dat de condiţia lui de orfan şi de fiu de oameni săraci, anonimi, neputincioşi. Acest complex de superioritate[13], spre sfârşitul vieţii lui pline de succese nenumărate, recunoscute de toţi, până la adulaţie, i-a obnubilat total conştiinţa, trecând în inconştient şi frizând, astfel, paranoia. Însemnările lui referitoare la descoperirea substanţei letale şi a antidotului acesteia sunt codate, dar moştenirea ce o lăsa acestei lumi – toxicul ce nu poate fi detectat în cadavru – este distrugătoare. Era atât de sigur de descoperirea lui, încât se gândise să o testeze, în mod convenabil, pe Coca-Aimée: „el o alesese drept victimă ca pe o favoare, ca pe o tovarăşă (…) Nu! Aimée nu era capabilă de astfel de dovezi, de astfel de sacrificii!" (*ibid.*, p. 104). Scârbit de narcisismul acesteia, narcisism ce lipsea (credea el) Salemei, cea cu fizic oribil, redirecţionează testarea pe sine. Nu ar fi lăsat-o pe Coca-Aimée să-i răpească gloria autosacrificiului. El era superior tuturor, deoarece Aimée era exponenta celor îndrăgostiţi de viaţă, care tremură pentru pierderea vieţii proprii, iar el, salvatorul ce călcase cu moartea pe moarte, era la cealaltă extremă, un îndrăgostit de moarte.

Iubitor al otrăvii, detestă sângele, viaţa. Când îi dă vestea Tanei, vrea să scurteze durata durerii, tăind adânc, fără sânge, pentru a împiedica manifestarea afectului. Împărtăşeşte această caracteristică de reprimare a emoţiilor cu Coca-Aimée. Cei cu un instinct al morţii îndreptat spre sine sunt de obicei victime ale celor cu instinct de viaţă puternic, ce aleg să direcţioneze instinctul de moarte asupra celorlalţi. Judecând însă strict după criteriul portretului psihologic al fiecăruia dintre cei doi, cel mai probabil este ca Dr. Walter să se fi sinucis şi nu să fi fost ucis de Aimée.

Această iubire a morţii îl împinge să şocheze, să caute singularitatea, ieşirea din anonimat nu numai prin cariera şi averea excepţională, acumulată pe căi ciudate şi constituită din exemplare rare, ci şi prin relaţiile de căsătorie surprinzătoare – fiecare dintre soţiile sale pare o alegere surprinzătoare (neaşteptată şi nepotrivită). Lipsa vieţii din el caută, totuşi, viaţa prin şocarea celorlalţi, a opiniei publice. Motivaţia cea

[12] Mijloacele de depăşire a sentimentului de inferioritate sunt compensarea (compensare reală), supracompensarea (compensare reală), pseudocompensarea. Compensarea este procesul de înlocuire a sentimentului de mai mică valoare cu un sentiment pozitiv al valorii proprii. Acest proces începe prin crearea unui ideal, a unei ficţiuni în care realitatea este inversată: „inferioritatea este transformată în superioritate" (Zamfirescu, 2007, p. 314).

[13] *Complexul de superioritate* desemnează (în psihologia adleriană) un ansamblu de atitudini, reprezentări şi comportamente care sunt expresia convingerii unei persoane că deţine trăsături / capacităţi / dotări care sunt superioare semenilor săi. Se manifestă prin: pretenţii exagerate, aroganţă, vanitate, excentricitate, comportament tiranic, snobism, cultul exagerat al eroilor, tendinţe de depreciere faţă de alţii, înclinaţia de a se bate pe burtă cu persoane proeminente sau de a porunci celor slabi, bolnavi sau insignifianţi, accentuarea unei particularităţi speciale, abuzul de idei preţioase şi de curente de idei în scopul de a-i deprecia pe alţii etc.

mai puternică pare să fie o ură nestinsă pentru cei ce au părinți, bani, putere. Complexul de superioritate îi dă impresia că are dreptul / că (i) se cuvine să comită incest (cu Coca-Aimée), adulter (cu Salema). Relația cu Salema pare o continuare a oedipului său. Anima[14] lui pare să evolueze normal (apud C.G. Jung) prin micşorarea vârstelor următoarelor soții, dar regresează odată cu celelalte identificări arhetipale[15], în sens invers, de la arhetipul Sinelui pe care nu reuşeşte să-l integreze corect, la arhetipul Vindecătorului, prin arhetipul Persona, spre Umbră.

Psihologia freudiană pune în legătură mitul lui Prometeu, mitul creatorului cu stadiul anal[16] ce este specific acestui personaj până la un moment dat. Intrând în identificare inconştientă cu Prometeu, Walter îşi autoadministrează pedeapsa pentru vina de a fi furat focul de la zei şi a-l fi dăruit oamenilor, respectiv, după ce a dăruit sanatoriul statului – sanatoriu construit printr-o faptă reprobabilă din punct de vedere etic – s-a autoeliminat prin otravă; toxinele, otrăvurile sunt substanțele pe care ficatul, prin specializare organică, luptă pentru a le elimina din organism, respectiv Prometeu este pedepsit de Zeus cu smulgerea ficatului de către un vultur.

În psihologia lui Carl Gustav Jung corespondentul complexului salvatorului acestui personaj este identificarea cu arhetipul Spiritului. Mitul eroului este întruchipat la C.G. Jung de Siegfried care a furat comoara balaurului şi a fost pedepsit cu moartea pentru acest furt doar, nu şi pentru uciderea balaurului. Walter şi-a însuşit comoara inconştientului, imaginea spiritului (a vindecătorului), supraevaluând limitele eului său de a conține, la nivel individual, o imagine a inconştientului colectiv. Figura lui Iisus corespunde, în această psihologie, arhetipului Sinelui, care îl conține şi pe Diavol. Walter nu îl imită pe Christos când Diavolul îi propune faima şi gloria lumii în schimbul renunțării, ci dimpotrivă, cedează ispitei acestuia. Astfel, Walter nu reuşeşte să păşească în ultima etapă a

---

[14] *Anima* / *imagine contrasexuală*: imaginea inconştientă a partenerului sexual al subiectului (bărbat). Această imagine se formează inițial în baza relației subiectului cu părintele de sex opus şi se actualizează de-a lungul vieții în funcție de relațiile cu alți parteneri sau persoane de sex opus (Minulescu, 2001, p. 174).

[15] *Arhetipurile*, definite de Carl Gustav Jung, sunt conținuturi ale inconştientului colectiv ce irump în conştiința subiectului atunci când acesta nu este conştient de ele. Primul arhetip este *umbra* şi înmagazinează tot ceea ce eul, conştiința, reprimă şi refuză ca fiind necompatibil cu noțiunea de bine (*umbra* trimite la acele conținuturi reprimate de conştiință, deoarece sunt considerate reprobabile, inacceptabile). În acest sens, Tricksterul – de pildă – este tot o formă de umbră ce era utilizată în trecut la carnavaluri sub forma unei măşti (Jung, 2003, vol. I, p. 261–277). Calitățile umbrei sunt adesea *proiectate* asupra altora (a se vedea C.G. Jung, 1994, vol. I, p. 136–140 şi Manzano, Palacio Espasa şi Zilkha, 2002, p. 17, 41). *Persona* este un conținut inconştient referitor la rolul deținut de subiect în societate. În Antichitate, persona era masca purtată de actor pe scenă (Jung, 1996, p. 40–41). *Arhetipul Spiritului* este simbolizat de Marea Zeiță (la femei), respectiv, de Înțelept (profesor, vindecător, salvator) la bărbați. Este al treilea stadiu de evoluție al conştiinței (eului) după *umbră*, *persona*. Este urmat de al patrulea stadiu, *Sinele*, simbolul totalității (a se vedea Jung, 2003, p. 214–257 şi Minulescu, 2001).

[16] *Stadiul anal* este strâns legat de ideile sociale de ordine, curățenie, dezgust, disciplină, de inhibarea creativității.

Realizării Sinelui[17] şi rămâne blocat în arhetipul vindecătorului (spiritului), ba chiar face o regresie la arhetipul personei (imaginea socială), identificându-se cu faima sa obținută pe plan ştiințific. Luptând să scape de Diavol (umbră), de fapta lui imorală (compromisul făcut cu Salema pentru a obține totul), comite un incest (în interpretarea lumii) prin căsătoria cu Coca-Aimée şi, astfel, îşi afectează din nou persona – de aceea simte nevoia acută de a reîntregi persona prin reabilitarea în ochii lumii datorită descoperirii lui ştiințifice, prin atingerea, din nou, a faimei. Dar comiterea „incestului" echivalează cu identificarea cu diavolul, cu umbra, i.e. Walter devine diavolul ce comite sinuciderea.

Regresia şi confundarea Salemei cu Aimée în percepțiile lui Walter este detectabilă psihanalitic, chiar dacă nu ar fi deloc menționată – cum, de fapt, nici nu este în unele variante de fragmente ale romanului *Străina* –, dar prozatoarea însăşi indică aceasta într-una din ipotezele (nedezvoltate) de încheiere a relației Aimée–Walter. Walter o ucide pe Aimée (confundată cu Salema la nivelul simbolic al inconştientului lui) cu ajutorul toxicului preparat după metodele chaldeenilor. Toxicul conține secretul vieții: ideea pare să ilustreze, la nivel teoretic, paradoxul prelungirii vieții prin aplicarea principiului Thanatos, prin amânare. Tot la un nivel strict abstract, în interpretarea simbolică a acestei ipoteze, Walter îşi integrează arhetipul umbrei în arhetipul Sinelui, devine un om complet.

Propriile lui gânduri ilustrează cel mai bine ceea ce a reuşit el să fie: „(…) se adresa în gând unor adversari fictivi şi sfidători: «Am putut ceea ce voi credeți mai de seamă şi am putut ceea ce voi nu sunteți în stare. Am putut binele şi răul şi voi trece mai departe pe un drum asemuitor cu şoselele care şerpuiesc pe suişuri, întoarnă unghiuri, taie peste prăpăstii, pentru a sparge în tenebrele vreunei stânci un tunel dăltuit»" (*Drumul ascuns*, p. 1116).

BIBLIOGRAFIE

Bibliografie primară

Papadat-Bengescu, H., 2012. *Opere*. vol. I, II, III. Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Ştiință şi Artă.

Papadat-Bengescu, H., 1980. *Nuvele. Povestiri*, Bucureşti, Editura Minerva.

Bibliografie secundară

Adler, A., 1996. *Cunoaşterea omului*. Bucureşti, Editura IRI.

Bhatia, M.S., 2009. *Dictionary of Psychology and Allied Sciences*. New Delhi, New Age International Publishers.

[17] *Realizarea Sinelui* – terminologie din psihologia analitică, a lui C.G. Jung, ce are sinonim termenul de *individuație*. Inconştientul, spune Jung, este supus unui proces prin intermediul căruia *psyche*-ul suferă o transformare progresivă. Această transformare a fost numită de Jung individuație şi el a stabilit că ea are drept scop exprimat în simboluri (variind de la modele aparținând ordinii materiale la personaje eroice sau divine) – Sinele. Individuația este un proces complex, fără sfârşit şi nedeterminat, care necesită diferențieri treptate ale conținutului psihic – deopotrivă personal şi colectiv – şi integrarea lor ulterioară. (a se vedea Bhatia, 2009, p. 209).

Chemama, R. (coord.), 1997. *Dicționar de psihanaliză. Semnificanți. Concepte. Mateme* (Larousse). Traducere, avanprefață și completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavriliu. București: Editura Univers Enciclopedic.

Evans, D., 1996. *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*. London and New York, Routledge.

Gorgos, C., 1987. *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*. vol. I. București, Editura Medicală.

Gorgos, C., 1988. *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*. vol. II. București, Editura Medicală.

Jung, C.G., 1994. *Puterea sufletului. Antologie*. vol. I–IV. Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan. București, Editura Anima. [prima parte: *Psihologia analitică. Temeiuri*; a doua parte: *Descrierea tipurilor psihologice*; a treia parte: *Psihologie individuală și socială*; a patra parte: *Reflecții teoretice privind natura psihismului*].

Jung, C.G., 1996. *Personalitate și transfer*, traducere de Gabriel Kohn, (Colecția Archetypos, 3), București, Editura Teora.

Jung, C.G., 1997. *Tipuri psihologice*, București, Editura Humanitas.

Jung, C.G., 2003. *Opere complete*, vol. 1: *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, („Biblioteca de psihanaliză", 53), București, Editura Trei.

Larousse, 2006. *Marele dicționar al Psihologiei*, traducere din limba franceză de Alina Ardeleanu, Sabina Dorneanu, Nicolae Baltă, Alexandra Borș, Matei Georgescu *et al*., București, Editura Trei.

Manzano, J., Palacio Espasa, F. și Zilkha, N., 2002. *Scenariile narcisice ale parentalității. Experiența clinică a consultației terapeutice*, traducere din limba franceză Magda Ionescu. (Psihanaliza copilului și adolescentului). București, Editura Fundației Generația.

Minulescu, M., 2001. *Introducere în analiza jungiană*. („Biblioteca de psihanaliză", 35). București, Editura Trei.

Perron, R.; Perron-Borelli, M., 2005. *Complexul Oedip*, traducere din franceză Teodor-Alexandru Pricop, (Spațiul Psy), București, Editura Fundației Generația.

Zamfirescu, Vasile Dem., 2007. *Introducere în psihanaliza freudiană și postfreudiană. Curs universitar*, ediția a doua revăzută și adăugită, București, Editura Trei.

ABSTRACT

The article offers a synthetic sheet of the character Dr. Walter in Hortensia Papadat-Bengescu's novels (*Fecioarele despletite* [*The Dishevelled Maidens*], *Drumul ascuns* [*The Hidden Way*] and *Străina* [*The Stranger Woman*]). The analysis of the data recorded in this sheet resorts to the psychoanalytic grid, envisaging at the same time some concepts of analytical psychology. It can be noticed, from this perspective, that Dr. Walter displays a prevailing death instinct (Thanatos instinct) which explains the path of his existence. He is a (self-)sacrificed savior, a lover of death. A man who always walks with death in his soul, with his attention almost totally absorbed by death, a man who offers himself, indifferently and without protest, contemplating death. Here lies "the secret" of Doctor Walter.

Key-words: Dr. Walter, Hortensia Papadat-Bengescu, psychoanalytic criticism, analytical psychology, interdisciplinary perspectives on literature.

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE: O TEORIE IMPLICITĂ A ROMANULUI

Ana-Maria Bănică*

Eugen Lovinescu este un critic al timpului său, care pledează pentru sincronizarea literaturii cu epoca istorică și valorile occidentale, fiind convins de faptul că progresul literar nu se realizează prin ancorarea într-un trecut idealizat, ci prin racordarea la dimensiunea estetică a perioadei culturale contemporane: „Cum nu reprezintă valori absolute, ci valori relative, literatura unui popor nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platoniciene, ci în mobilitatea ei; nu există o știință a literaturii, ci o istorie a ei, care n-o cercetează prin raportarea la un ideal estetic, ci prin raportarea la momentul istoric, adică la congruența tuturor factorilor sufletești care i-au determinat stilul”[1].

În studiul *Istoria literaturii române contemporane*, partea intitulată *Evoluția prozei literare*, E. Lovinescu aduce în prim-plan o teorie implicită a romanului. Dar, înainte de a stabili premisele teoriei lovinesciene, este necesar răspunsul la următoarea întrebare: „De la ce pornește criticul atunci când identifică trăsăturile fundamentale ale romanului?” Evident, de la tendințele literare manifestate în epoca istorică din care provine, mai exact de la observarea unor carențe în conturarea universului ficțional în opera scriitorilor sămănătoriști. Este perioada de tranziție în literatura română în care se încearcă o modernizare atât a structurilor sociale, economice, politice, cât și a celor literare, E. Lovinescu fiind principalul promotor al acestui proces. În lucrarea *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, Eugen Simion identifică principalele coordonate pentru care pledează criticul în domeniul prozei literare, respectiv: „evoluție a «materialului de inspirație» de la «rural» la «urban» și o evoluție ca metodă de la subiect la obiect sau de la o epică subiectivă, lirică, descriptivă la una obiectivă, indiferentă, analitică, adică la adevărata epică”[2]. În plus: „Criticul cere deci, prozei să fie proză și poeziei să fie poezie. Cine se decide pentru roman trebuie să se supună legilor speciei și ele cer spirit de observație, putere de analiză, știința de a crea caractere. O imaginație prea bogată strică în roman, gen eminamente prozaic”[3].

---

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, București, Editura Minerva, 1973, p. 11.

[2] Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 363.

[3] *Ibidem*, p. 368.

RITL, nr. 1–4, p. 351–359, București, 2017

Prin urmare, constatăm faptul că Lovinescu susține romanul de factură obiectivă, cu narator omniscient, neimplicat emoțional în evenimentele relatate. Această opțiune, la prima vedere, poate părea contradictorie, semnalând următoarea dilemă: Cum ajunge E. Lovinescu la această concluzie într-o perioadă în care proza europeană era marcată de însemnele egolatriei romanești, de „revelația" proustiană? Teoria implicită a romanului, în cazul lui E. Lovinescu, este construită printr-un demers inductiv, respectiv primele douăzeci și două capitole dedicate studiului *Evoluției prozei literare* au la bază analiza detaliată a operelor sămănătoriste, în care E. Lovinescu descoperă carențele scriiturii tradiționaliste. În prim-planul acestei părți se evidențiază încercarea criticului de a clasifica proza sămănătoristă în funcție de regiuni, teorie care se dovedește a fi labilă la o analiză detaliată, fapt evidențiat de Eugen Simion. Acesta admite existența trăsăturilor semnalate de Lovinescu în cadrul prozei sămănătoriste bazată pe sensibilități distincte, respectiv: paseistă în Moldova, dinamică în Muntenia, moralizatoare în Ardeal. Dar clasificarea pe baza specificității regionale este insuficientă, întrucât apar neconcordanțe prin raportarea la actul scriitoricesc. Astfel, poate fi identificată o asemănare la nivelul tematicii și sensibilității în proza lui Sadoveanu, Gârleanu, Ion Adam, dar cum se explică asemănarea dintre Ion Agârbiceanu – scriitor ardelean – și Gala Galaction – scriitor muntean. Această nepotrivire este remarcată și de Lovinescu, care îl numește pe Gala Galaction „scriitor muntean sămănătorist moldovean"[4]. Clasificarea lovinesciană are un rol secund în studiul de față, deoarece principalul obiectiv este reprezentat de încercarea de reconfigurare și redefinire a principalelor concepte utilizate de E. Lovinescu atunci când descoperă neajunsurile scriiturii sămănătoriste. Printre acestea amintim: lirismul, „lipsa dramei sufletești", lipsa analizei, maniera în care este „tratat" materialul romanesc fie că este de factură rurală, fie urbană.

În primul rând, un termen devenit laitmotiv, în textul lovinescian, atunci când își construiește teoria împotriva romanescului sămănătorist, este acela de *lirism*. Ce reprezintă *lirismul* în accepțiunea lovinesciană? Acest concept poate fi asociat noțiunii de perspectivă narativă, definită astfel de către Jaap Lintvelt: „Perspectiva narativă se referă la perceperea lumii romanești de către un subiect-perceptor: narator sau actor. […] Dat fiind că percepția lumii romanești este filtrată prin spiritul centrului de orientare, perspectiva narativă este influențată de psihismul perceptorului"[5]. Ce reproșează, în esență, criticul perspectivei narative din scriitura sămănătoristă redată prin termenul generic de *lirism*? În fond, deși de cele mai multe ori narațiunea este realizată la persoana a III-a, naratorul îndeplinește și o funcție emotivă, afectivă, idealizând mediul rural, trecutul fiind privit într-o aură legendară, ireversibilă. Prin analiza operelor mai multor scriitori proveniți din regiuni diferite, E. Lovinescu identifică mai multe tipuri de lirism, respectiv o perspectivă specifică a naratorului asupra existenței.

---

[4] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 382–383.

[5] Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, București, Editura Univers, 1994, p. 51.

Lirismul moldovean se caracterizează printr-un determinism paseist, adică este valorificată dragostea pentru trecut prin evocarea unei perioade îndepărtate, a unor domnii celebre, fapt ce imprimă scriiturii un caracter patriarhal. Chiar și atunci când scriitorul prezintă evenimentele din perspectiva prezentului, în prim-plan se evidențiază un aer melancolic, de regret pentru pierderea unor timpuri glorioase, în care ființa umană era mai aproape de originar: „Când ochii scriitorului se îndreaptă asupra prezentului, ei se opresc asupra celor doi «factori istorici» ai poporului nostru […], în mod sporadic, asupra boierimii în proces de descompunere, pe care o cântă cu pietate și cu deosebire, asupra țărănimii peste care se apleacă cu înduioșare și compătimire”[6]. În plus, o altă tematică abordată este cea a dezrădăcinării, a pierderii contactului cu mediul patriarhal, datorită pătrunderii elementelor de factură urbană, Lovinescu conchizând: „Poezia epică sămănătoristă ca și întreaga literatură moldoveană de povestitori reprezintă, deci o categorie a poeziei lirice și nu se ridică la creațiunea obiectivă, punctul ultim de evoluție a poeziei epice”[7]. În ceea ce privește proza ardeleană, aceasta, înainte de reîntregirea teritorială, este supusă unui determinism moral și național, fiind o formă de îndemn la luptă, la menținerea unei conștiințe naționale active pentru a face front comun împotriva inamicului: „Condițiile vieții politice i-au mai impus sămănătorismului ardelean (ca și întregei literaturii ardelene) și o atitudine de luptă, prin urmare, o notă socială foarte pronunțată, și, din nefericire, și o tendință de moralizare, de îmbărbătare, necesară luptei naționale, care o împiedică în evoluția ei spre obiectivare”[8]. Prin urmare, *lirismul* concretizat în determinism paseist și determinism moral / național devine o barieră incontestabilă în construirea unui roman veritabil, întrucât implicarea emotivă a naratorului înfrânează construirea unui univers ficțional marcat de însemnele obiectivității.

În al doilea rând, criticul contestă maniera în care sunt construite personajele, acestea fiind lipsite de o pulsație lăuntrică autentică, fapt evidențiat prin analiza personajelor din opera lui Mihail Sadoveanu, I. Agârbiceanu. Astfel, personajele sadoveniene nu sunt înzestrate cu trăire interioară, cu „dramă sufletească”, fiind valorificată dimensiunea instinctuală sau materială a ființei. Nu tematica, concretizată în aspecte precum „beția, adulterul, omorul” deranjează, întrucât aceste subiecte sunt regăsite inclusiv în opera shakespeariană, ci incapacitatea scriitorului de a analiza conștiința personajelor, de a reda transformările lăuntrice ale unei ființe aflate într-o situație limită: „[…] iată deosebirea între Macbeth și Petrea Străinul, cu indiferență asupra atitudinii scriitorilor. […] nu crimele lui Macbeth interesează esteticește, ci unghiul spiritual sub care sunt văzute, procesul psihologic ce le precedă și le urmează, drama sufletească fără de care crima n-ar

[6] E. Lovinescu, *Evoluția prozei literare*, p. 16.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*, p. 18.

avea decât valoarea faptului divers. La povestitorul moldovean se bate și se bea «de se stinge» cu automatismul faptului divers”[9].

În opera sadoveniană, „ființele de hârtie” sunt prezentate doar prin intermediul aspectelor exterioare, analiza stărilor sufletești fiind absentă. Așa se întâmplă și în cazul operelor în care tematica este iubirea, aceasta din urmă fiind de natură instinctuală și având în prim-plan aventura unui fiu de boier cu fiica unui țăran sau morar, idilă desfășurată în comuniune cu natura, urmată, în final, de suferința provocată de separarea cuplului[10]. De asemenea, o altă categorie de personaje identificată de E. Lovinescu la Sadoveanu se referă la cele reprezentative pentru satul tradițional, păstrătoare ale unor valori imuabile, și care sunt privite cu *duioșia* tipică sămănătorismului, fapt care anulează posibilitatea construirii unor personaje complexe: „O astfel de putere de evocare poetică nu presupune prezența unei psihologii metodice, susținute, organizate în vederea unei creațiuni complexe. Reală, dealtfel, psihologia scriitorului se reduce la fixarea unor atitudini sufletești momentane, imprecise, estompate, condiționate numai de împrejurări externe.”[11] Referitor la personajele regăsite în proza lui Agârbiceanu, E. Lovinescu observă că prozatorul reușește să surprindă viața acestora în mișcare, dar nu are abilitatea de a reda conflicte sufletești, personajele fiind simboluri ale satului ardelean, precum Moș Tănase ce trăiește prin depănarea basmelor, având ca auditoriu pe copiii satului: „Deși în mișcare și dialog, viața este văzută numai prin aspectele ei exterioare și incidentale și nu pe dinăuntru prin conflicte sufletești, cu tot dinamismul lor sunt lipsite de interes dramatic”[12]. Sintetizând, putem afirma că principalele carențe menționate de E. Lovinescu în construcția personajelor din proza sămănătoristă se referă la absența unui conflict interior, a unor trăiri contradictorii menite să contureze dimensiunea spirituală a ființei. Naratorul dispune de o *percepție externă ilimitată*, dar *percepția internă ilimitată,* caracterizată prin faptul că „naratorul omniscient dispune de o percepție internă ilimitată și infailibilă a vieții interioare și chiar a inconștientului tuturor actorilor”[13], lipsește cu desăvârșire.

Primul capitol al volumului IV din *Istoria literaturii române contemporane* este intitulat *Evoluția poeziei epice în veacul XX:* 1. *Evoluția de la rural la urban.* 2. *Evoluția de la subiect la obiect.* Aparent, cele două subtitluri par a fi reguli imuabile în conturarea teoriei romanești a lui Lovinescu. Dar ce se întâmplă în momentul în care teoria este combătută de practica literară? Se produce ființarea pe terenul relativizării, astfel încât E. Lovinescu percepe materialul romanesc ca pe un element formal, factorul decisiv în construirea romanului revenind perspectivei

[9] E. Lovinescu, *Evoluția prozei literare* în *Istoria literaturii române contemporane*, volumul III, București, Editura Minerva, 1981, p. 26.

[10] Vezi E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 28.

[11] *Ibidem*, p. 34.

[12] *Ibidem*, p. 136.

[13] Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, București, Editura Univers, 1994, p. 53.

narative, caracterizată prin obiectivitate, printr-un narator omniscient, detaşat de evenimentele înfăţişate: „evoluţia de la literatura urbană nu are decât o importanţă relativă şi mai mult socială decât estetică; nu tot aşa şi evoluţia de la subiectiv la obiectiv, ce se confundă cu însuşi procesul de maturizare a poeziei epice”[14].

Studiul *Istoria literaturii române contemporane*, realizat între anii 1926–1929, face referire la opere precum: romanele *Ion*, *Pădurea spânzuraţilor*, de Liviu Rebreanu, ciclul *La Medeleni*, de Ionel Teodoreanu, dar şi *Feciorele despletite*, respectiv *Concert din muzică de Bach*, de Hortensia Papadat-Bengescu, aducând în prim-plan observaţii referitoare la universul romanesc, dar şi la maniera de construire a personajelor. Ciclul *La Medeleni* şi romanul *Ion* sunt operele care determină plasarea materialului romanesc în sfera relativizării, în prim-plan evidenţiindu-se necesitatea existenţei unui narator obiectiv. Pentru E. Lovinescu, opera *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, deşi conţine material de factură urbană şi tehnici moderniste, rămâne tributară scriiturii sămănătoriste, prin conturarea unei atmosfere patriarhale ce „se încadrează în sămănătorismul pur al bătrânilor lui Sadoveanu şi Em. Gârleanu, al atâtor moşi Gheorghe şi cuconi Andrieşi, ce pufăie din ciubuc în cerdacul caselor bătrâneşti sau îşi prelungesc sorbirea unei cafele, şi al atâtor cucoane Elencu, ce-şi petrec vremea între cotețele curţii”[15]. În volumul *Hotarul nestatornic* ideea de asociere a literaturii moldoveneşti cu „taifasul” este întreţinută de apariţia în mod excesiv a dialogului, care devine un impediment în creionarea unui roman echilibrat, caracterizat prin îmbinarea dialogului cu descrierea, cu analiza şi cu „acea ştiinţă a elipsei naturale”[16]. În schimb, volumul *Între vânturi*, deşi conţine digresiuni, reuşeşte să se apropie de modelul romanesc lovinescian, aducând în prim-plan „un suflu dramatic”. Această trăsătură identificată de critic provine din maniera în care sunt construite personajele. Ele sunt individualizate, respectiv naratorul le surprinde trăirile interioare în confruntarea cu mediul din care provin, acestea nemaifiind simboluri ale lumii patriarhale, păstrătoare ale valorilor trecutului, ci devin conştiinţe active măcinate de germenii fiinţiali: „nu i se poate totuşi contesta tânărului scriitor talentul de a crea în lava entuziasmului viaţa în toate dimensiunile ei, tipuri individualizate, organice: cu toată limbuţia ei insuportabilă în *Hotarul nestatornic*, Olguţa are o personalitate definită şi descrie o curbă a vieţii căreia, deşi neprevăzută, tragica iubire îi adaugă un răsunet mai adânc; toate tipurile secundare Tonel, Mircea Balmuş […] chiar au o notă de autenticitate irecuzabilă”[17].

În plus, Eugen Simion subliniază meritul lui Lovinescu de a fi semnalat necesitatea „urbanizării literaturii”. Această schimbare a materialului de la rural la urban devine o condiţie *sine qua non* nu numai în plan social, ci şi în plan estetic.

[14] E. Lovinescu, *Evoluţia prozei literare*, vol. IV, în *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 12.

[15] *Ibidem*, p. 101.

[16] *Ibidem*, p. 106.

[17] *Ibidem*, p. 108.

Astfel, orientarea spre un mediu nou determină o schimbare a viziunii auctoriale asupra evenimentelor, dar și abordarea unor metode diferite. Modificările apar și la nivelul prozei tradiționale. Scriitorii devin interesați de construirea unor caractere complexe, mizând pe „o viață interioară bogată", „analiză", „observație morală". Folosind tehnicile narative moderne, mai ales metoda de observație și analiză a vieții interioare a personajelor, fapt ce produce racordarea la modelele europene, respectiv modelul dostoievskian și proustian, scriitorii tradiționaliști reușesc să prezinte „satul, țăranul, ca exponent al condiției umane", motiv pentru care noua orientare românească „a revigorat proza rurală, a «modernizat-o», i-a dat, astfel spus o conștiință estetică nouă, aceea ce obligă pe scriitor să depășească metodele lirice, descriptive, tradiționale"[18].

Apariția romanului *Ion* contribuie la consolidarea teoriei lovinesciene implicite a romanului. Analizând opera, criticul plasează într-un con de umbră materialul romanesc, subliniind întâietatea tehnicii narative: „lupta împotriva sămănătorismului nu avea decât incidental ca obiectiv «țărănismul» sau «opincărismul», cum se spunea pe atunci, pe când în realitate, ea se îndrepta, fie împotriva atitudinii și a tendinței, fie împotriva lirismului; concepută astfel, lupta ar fi fost îndreptățită, oricare ar fi fost materialul de inspirație a sămănătorismului, deoarece nu avea în vedere materialul, ci felul tratării lui"[19].

Care sunt metodele narative folosite în roman și pentru care E. Lovinescu pledează? Formula utilizată de romancier este cea a „romanului naturalist a *Comediei umane*" și „formula epicei tolstoiene", caracterizate prin abilitatea de a surprinde viața în mișcare, creându-se în felul acesta iluzia vieții. Totodată, în romanul *Ion* este conturată o frescă a satului ardelean, fiind zugrăvite toate categoriile sociale din acest mediu: preot, țăran, învățător, reprezentanți ai administrației ungurești, fapt ce conferă diversitate creației[20]. Prin urmare, E. Lovinescu pledează pentru o construcție romanescă viguroasă, capabilă să concureze viața însăși și în care să se oglindească structura socială cu întreaga ei paletă tipologică.

Cum sunt construite personajele din romanul *Ion* prin raportarea la proza sămănătoristă, respinsă de E. Lovinescu? Ion este un personaj de factură clasică redus la instinctul posesiunii, la fel cum Molière își construiește personajele în jurul unei „singure mari pasiuni". Folosind tehnica balzaciană, a acumulării detaliilor cu scopul evidențierii și accentuării trăsăturilor caracterologice, Liviu Rebreanu face din Ion o forță monumentală, bine conturată, personajul devenind „expresia instinctului de stăpânire a pământului în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, […] o voință imensă: nimic nu-i rezistă"[21]. Acest personaj nu este inferior

[18] Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 367.

[19] E. Lovinescu,. *Evoluția prozei literare*, vol. IV, în *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1981, p. 242.

[20] *Ibidem*, p. 243.

[21] *Ibidem*, p. 243–244.

personajelor din literatura universală, cum s-a întâmplat cu Macbeth şi Petrea Străinul, ci poate fi comparat cu Julien Sorel, personajul lui Stendhal, ambii protagonişti fiind dominaţi de instinctul evoluţiei în ierarhia socială, din care provin, femeia fiind doar o treaptă esenţială în atingerea obiectivului. Celelalte personaje, spre deosebire de protagonist, care sfidează legile comunităţii satului ardelean, sunt supuse mediului din care provin, E. Lovinescu identificând în construcţia lor „legile obiectivităţii". Acestea sunt prezentate dintr-o perspectivă detaşată de către narator, neexistând implicaţie emoţională bazată pe dragoste, ură, admiraţie, sau duioşie ca în proza sămănătoristă. De exemplu, învăţătorul Herdelea reprezintă prototipul intelectualului din satul ardelean, supus unor convenţii sociale, având şi merite, dar şi slăbiciuni, iar în încercarea de a-şi proteja familia acceptă compromisul impus de administraţia maghiară[22]. În fond, Lovinescu apreciază maniera nepărtinitoare în care scriitorul zugrăveşte viaţa personajelor, acestea fiind fiinţe angrenate în marele organism mundan. Ele nu sunt prezentate dintr-o perspectivă idealizată, ca păstrătoare ale unor valori originare, patriarhale, ci sunt supuse determinismului colectiv din care provin, fiecare încercând să aservească mai bine legile nescrise ale colectivităţii, pentru a nu fi anihilate de mecanismul social. Sunt personaje care îşi acceptă destinul, menirea, ca pe un dat firesc.

În ceea ce priveşte romanul *Pădurea spânzuraţilor*, E. Lovinescu îl consideră „cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conştiinţă"[23]. Criticul remarcă îngustarea perspectivei narative şi aşezarea în prim-planul romanului a unei conştiinţe individuale, confruntată cu ororile mediului-meduză, respectiv cu războiul, dar acceptă cu entuziasm noua scriitură rebreniană. Apostol Bologa este un personaj superior celor din proza sămănătoristă, deoarece protagonistul nu este produsul mentalităţii naţionaliste sau al unui patriotism înfocat, ci el se confruntă cu o criză de factură morală, specifică umanităţii. Mai mult decât atât, în construirea personajului, criticul sesizează apariţia relaţiei de tip cauză-efect, evoluţia interioară a lui Bologa fiind motivată de informaţiile biografice oferite cu acurateţe de către narator[24]. Astfel, romanul psihologic are la bază relaţia binară de tip cauză–efect, al cărei rol este de a elucida cititorului evoluţia protagonistului.

Reprezentativă pentru teoria romanescă lovinesciană este maniera în care criticul interpretează opera Hortensiei Papadat-Bengescu. E. Lovinescu identifică în primele scrieri ale prozatoarei – *Ape adânci*, *Sfinxul*, *Femeia în faţa oglinzii* – existenţa unui lirism de factură impresionistă. Acest lirism este specific feminităţii scriitoarei, în el regăsindu-se intimitatea, misterul feminin, fapt ce îl determină pe critic să conchidă: „Nimeni n-a proiectat în literatura noastră o lumină mai orbitoare asupra sufletului feminin ca această scriitoare, sub a cărei privire bătaia inimii se

[22] *Ibidem*, p. 243–245.
[23] *Ibidem*, p. 249.
[24] *Ibidem*.

descompune ca mecanismul unui ceasornic în jocul liber al rotaţilor”[25]. În schimb, E. Lovinescu rămâne fidel propriului crez teoretic asupra romanului, considerând că adevăratul merit al scriitoarei constă în abilitatea acesteia de a îmbina lirismul cu „spiritul analitic”. Analiza are rolul de a tempera excesul activităţii emoţionale, permiţând depăşirea simplei exaltări lirice a unor sentimente, precum dragostea, iubirea, ura, frica, plasându-le în câmpul „«autoanalizei incisive”. Opera de maturitate a Hortensiei Papadat-Bengescu începe odată cu romanele *Fecioarele despletite* şi *Concert din muzică de Bach*, în care E. Lovinescu semnalează dispariţia „lirismului pur” şi a „autobiografiei psihologice”, materialul fiind obiectiv[26].

Însă E. Lovinescu identifică în romanul *Fecioarele despletite* elemente de factură lirică. Acest fapt este determinat de „prezenţa nedorită a lui Mini, în care, nu fără atitudine, se răsfrânge o parte din drama conjugală şi socială a soţilor Hallipa, iar insuficienţa tecnicei obiective se trădează prin conversaţia lui Mini, a «bunei Lina» şi a lui Nory”[27]. De fapt, „insuficienţa tecnicei obiective” corespunde procesului de îngustare a perspectivei narative, o mare parte din informaţiile care vizează destrămarea cuplului Hallipa sunt redate prin intermediul lui Mini, personajul-reflector al romanului. Această tehnică reprezintă o abdicare de la teoria romanescă lovinesciană, în prim-planul căreia se evidenţiază omniscienţa naratorului, capacitatea acestuia de a reda, dintr-o perspectivă ilimitată, atât aspectele de factură exterioară, care învăluie viaţa personajelor, dar şi trăirile interioare ale acestora. Romanul *Concert din muzică de Bach* este din punct de vedere al materialului şi al manierei în care acesta este prelucrat un roman prin excelenţă de factură urbană. El reprezintă o frescă a societăţii urbane, în interiorul lui regăsindu-se reprezentanţi ai tuturor categoriilor sociale: „de la acel Lică Trubadurul, crai de mahala […] şi până la prinţul Maxenţiu, floarea de seră a unei rase istovite”[28].

În concluzie, *Istoria literaturii române contemporane*, mai exact partea intitulată *Evoluţia prozei literare* constituie o veritabilă teorie implicită a romanului din perspectiva lui E. Lovinescu. Acesta începe construcţia propriei teorii printr-un demers inductiv, pornind de la identificarea neajunsurilor din proza sămănătoristă, respectiv: determinismul paseist, naţional şi moral. Totodată, criticul identifică o insuficienţă şi la nivelul tehnicilor narative şi, mai ales, în maniera de construcţie a personajelor. Scriitorii sunt incapabili să analizeze trăirile interioare ale „fiinţelor de hârtie”, limitându-se doar la transcrierea aspectelor exterioare, fie de factură instinctuală, fie de factură nostalgică. Astfel, putem deduce opţiunea criticului pentru romanul obiectiv, în care apare un narator omniscient, neimplicat emoţional în evenimentele relatate, iar profunzimea perspectivei narative este nelimitată atât în planul extern, cât şi în cel intern. Pe de altă parte, materialul romanesc devine relativ, întrucât opera literară *Ion* îndeplineşte cerinţa de obiectivitate a criticului.

[25] *Ibidem*, p. 226–227.
[26] *Ibidem*, p. 227–231.
[27] *Ibidem*, p. 234–235.
[28] *Ibidem*, p. 236.

În plus, romanul psihologic are la bază relația binară de tip cauză-efect, evoluția interioară a unui personaj trebuind să fie justificată printr-o demonstrație rațională. Criticul respinge *lirismul modernist* ce constă în redarea senzațiilor, emoțiilor „oarbe" ale eului, întrucât „tehnica proustiană" împiedică evoluția firească a prozei de la subiect la obiect.

E. Lovinescu se dovedește a fi un spirit critic minuțios, capabil să analizeze operele literare în detaliu, care susține importanța raportării literaturii române la literatura europeană, devenind în felul acesta un deschizător de drumuri în construirea unei teorii implicite a romanescului, talentul lui înnăscut fiind subliniat chiar și de G. Călinescu: „Până la el toți, cu excepția lui Ibrăileanu, scriau critică cu totul diletantă. Ibrăileanu e profund, dar folosește numai câte o metodă: întâi pe acea psihologică, în urmă analiza tehnicei. Abia acum E. Lovinescu devine un impresionist adevărat. Criticul scrutează opera din toate punctele de vedere, îi stabilește filiațiunea, o așează în categoria ce i se potrivește, îi face radiografia internă, întocmește liste de cuvinte și de imagini, dar toate aceste observații sunt subsumate unei impresii totale, sublimate într-o imagine critică. Analiza e apoi redactată sintetic așa încât să lucreze asupra imaginației, prin sugestie"[29].

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1986.
Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, București, Editura Univers, 1994.
Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, volumele I, IV, București, Editura Minerva, 1981.
Simion, Eugen, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971.

ABSTRACT

In this article we aim to identify the main features, essential, in Lovinescu's opinion, necessary in building a genuine novel. Thus, concepts like *lyricism*, *inner analysis of characters*, *urban* vs. *rural material* will be presented by developing the lovinescian ideas and then we try to find out a correspondent in the current practice of narratology. Therefore, we will discover that Lovinescu's implicit theory, presented by an inductive endeavor, pleads for an objective novel, with an omniscient, omnipresent narrator, and for characters presented from an unlimited perspective concerning the exterior life, but also the inner life, and voice of the narrator must be without emotional implication.

Key-words: lyricism, analysis, objectivity, urban, rural.

[29] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1986, p. 805.

AUTENTICITATEA ȘI SIMULACRELE EI ÎN NOILE CONTEXTE CULTURALE, POLITICE ȘI ECONOMICE

Ștefan Firică*

Întâmpinat cu interes, dacă nu cu entuziasm, de intelectualitatea primei jumătăți de secol 20, „autenticitatea" intră într-o perioadă de cumpănă, imediat după radicala deconstrucție făcută de Adorno într-un volum de răsunet, *Jargon der Eigentlichkeit: Zur deutschen Ideologie* (1964). Reprezentantul Școlii de la Frankfurt ataca de pe poziții neomarxiste vocabularul spiritualist al existențialismului german, arătându-i „inefabilul", vacuitatea. În colimator se afla, înaintea tuturora, Heidegger, a cărui aderare la nazism, în 1933, i-a pus sub semnul întrebării constructul filosofic pentru mulți intelectuali din anii imediat postbelici. Printre cuvintele seducătoare și amăgitoare care au deturnat tineretul german către diverse varietăți de fascism, Adorno poziționează ferm, în centru, „autenticitatea". Analiza lui e plină de consecințe. Niciun teoretician ulterior (din sfera eticii, istoriei ideilor, studiilor culturale) nu va putea face abstracție de critica lui. A trebuit un efort hermeneutic considerabil pentru a scoate din umbra extremismului politic o noțiune mult mai veche decât regretabilele derapaje din anii '30.

Lionel Trilling, membru marcant al „intelectualilor din New York", va redeschide dosarul conceptului într-un volum teoretic de impact din 1972. *Sincerity and Authenticity* reprezintă, de fapt, fructul conferințelor Norton susținute de autor la Universitatea Harvard în 1969–1970, ceea ce explică lejeritatea și, uneori, colocvialitatea discursului construit, totuși, cu rigoare academică. În filigranul pledoariei putem descifra și o polemică împotriva doctrinei impersonalității artistice, susținute, între alții, de adepții curentului concurent *New Criticism*. Or, Trilling anticipează contextualizările de tip *New Historicism*. Teza lui centrală – pe care o vor prelua mulți comentatori ulteriori – este diferența dintre „sinceritate" și „autenticitate", în discursul european filosofic, teologic sau literar al ultimelor trei secole. Pe scurt, „sinceritatea" reprezintă coincidența dintre sentiment și mărturisire[1] și se asociază unui sine static și stabil. „Autenticitatea" corespunde mentalității moderne, care își pierde încrederea în existența unui adevăr uman imuabil și se angajează în căutarea fluidităților sufletești, în continuă metamorfoză. Jacob Golomb va descrie tranziția de la „sinceritate" la „autenticitate" printr-un joc de cuvinte inspirat din Nietzsche:

---

* Facultatea de Litere, Universitatea din București; Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Lionel Trilling, *Sincerity And Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1972, p. 7.

RITL, nr. 1–4, p. 361–373, București, 2017

"the eclipse of «truth» by «truthfulness», the transition from objective sincerity to personal authenticity"[2]. Pentru Trilling, sfârşitul secolului 16 a cunoscut o „mutaţie a naturii umane", cu efecte pe mai multe paliere social-politice. Eflorescenţa bruscă a genului autobiografic e coincidentă cu urbanizarea masivă şi cu scăderea autorităţii Bisericii medievale, circumstanţe care au contribuit la închegarea structurii comunale pe care azi o numim „societate"[3]. În furnicarul citadin (caracterizat, nu doar demografic, ci şi emoţional, prin substantivul german *Schwärmerei*), o figură veche-nouă îşi face apariţia: predicatorul calvin, prim avatar al intelectualului modern revoltat împotriva civilizaţiei corupătoare. Trilling îşi sprijină, în acest punct, demonstraţia pe lucrarea lui Michael Walzer din 1965, *The Revolution of the Saints: A Study in the Origins of Radical Politics.* Discursul *divine*-ilor din sânul Bisericii Anglicane (din care şi Charles Guignon va oferi, peste decenii, o mostră[4]) sunt „radicale" în sensul că nu abordează răul concret şi discret al vieţii sociale imediate, ci profetizează apocaliptic Răul arhetipal, „rădăcina" malignă a tuturor micilor neajunsuri. Critica lor, prea puţin adresată situaţiilor contingente, îşi caută argumentul de autoritate în postularea „sincerităţii" absolute, de pe tribuna căreia îşi lansează ieremiadele şi vituperaţiile antisociale:

> "The divines were intellectuals in their reliance upon the Word and in their resolution to speak it out plain for all to hear. Like Molière's Alceste, they regarded society as fallen into corruption through false avowal; like him, the talent on which they most prided themselves was that of being sincere, telling the offensive truth to those who had no wish to hear it"[5].

Trilling leagă, aşadar, naşterea cultului european al „sincerităţii" nu doar de exerciţiul literar al autobiografiei, ci şi de poziţionarea politică în zona radicalismului. Practica literară şi politică, privată şi publică, sunt deopotrivă critice în măsura în care ţintesc, ambele, revizuirea extremă a ansamblului social:

> "Our investigation on sincerity has no sooner begun than it has led to public and even to political considerations. This, if it is surprising at all, cannot be more than momentarily so. Doubtless, when we think about sincerity, we first conceive of it as a quality of the personal and private life, as bearing upon the individual's relation to himself and to others as individuals. Yet the intense concern with sincerity which came to characterize certain European national cultures at the beginning of the modern epoch would seem to have developed in connection with a great public event, the extreme revision of traditional modes of communal organization which gave rise to the entity that now figures in men's minds under the name of society"[6].

---

[2] Jacob Golomb, *In Search Of Authenticity. From Kiekegaard To Camus*, Routledge, London & New York, 1995, p. 2.

[3] Trilling, *op. cit*., p. 20.

[4] Charles Guignon, *On Being Authentic. Thinking in Action*, Routledge, London & New York, 2004, p. IX.

[5] Trilling, *op. cit*., p. 21–22.

[6] *Ibidem*, p. 26.

Tranziția dintre autobiografic și politic, prin culoarul etic al „sincerității", explică alunecările frecvente din poziția de *philosophe privé* în cea de *philosophe public*, nu doar la ideologii europeni, dar și la cei români din anii 1920–1930. Exemple găsim peste tot, de la Nae Ionescu până la emulii săi. Pentru toți, „a fi tu însuți" devine baza unui militantism politic, după cum politicul asumat până la capăt conduce nemijlocit la o dramatică redefinire de sine.

Totuși, referința cea mai frecventă la Trilling vizează *distinguo*-ul anunțat chiar în titlul cărții, între „sinceritate" și „autenticitate". „Sinceritatea" veche (aproximativ, post-renascentistă) expiră în conformarea la o normă de grup, în măsura în care caracterizează un eu stabil, identificabil la o poziție statică în nomenclatorul social. „Autenticitatea" reprezintă varianta ei adusă la zi, mai exigentă, mai tensionată, în linia noii episteme postiluministe. Ea înseamnă instabilitate, incertitudine, devenire, în fine, opoziție față de tentativele de fixare, resimțite ca tot atâtea potențiale falsificări. În locul treptelor ierarhice, date o dată pentru totdeauna, apar rolurile sociale versatile, de unde și însemnătatea „măștii" în proferarea discursului critic al „autenticității" împotriva societății. Literatura îl ajută pe Trilling să departajeze între cei doi termeni: „sinceritatea" și „autenticitatea" se înfruntă în *Le neveu de Rameau* (1762–1773) de Diderot, sub forma dramatizată a dialogului dintre filosoful *Moi* și muzicianul *Lui*, frustratul nepot al marelui compozitor, dedat unor mici și mari răutăți care șochează *le beau monde*. Hegel vedea în *Moi* pe cetățeanul onest, compliant față de reguli, iar în *Lui*, pe omul răzvrătit împotriva normelor, simbolizând Spiritul făcând primii pași, chiar și dizgrațioși, pe calea eliberării. Filosoful idealist german citea în satira lui Diderot o narațiune a emancipării, Trilling îl socotește pe nepotul lui Rameau întâiul personaj pornit în aventura „autenticității" (distincție pe care i-o va retrage eroului lui Diderot, într-o altă analiză minuțioasă, teoreticianul Jacob Golomb)[7].

Discursul speculativ-filosofic despre „autenticitate" începe, pentru Trilling, tot în iluminism, în cursul celei de-a cincea plimbări din *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), codificat de Rousseau în sintagma „sentimentul existenței". Starea interioară cvasi-extatică la care se referă eseistul genevez e declanșată de părăsirea societății, de cucerirea solitudinii:

> „Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix qui suffiroit seul pour rendre cette existence chère et douce à qui sauroit écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici bas la

[7] *Ibidem*, p. 11–12 („autenticitate" *vs*. „sinceritate"), p. 34–44 (*Nepotul lui Rameau* și emanciparea Spiritului, în lectura lui Hegel); v. și Richard Handler, "Anthropology of Authenticity", în Neil J. Smelser, Paul B. Baltes (eds.-in-chief), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Elsevier, Amsterdam-etc., 2001, p. 964–965 (distincția dintre ierarhia fixă de sorginte medievală și distribuția de roluri sociale din modernitate, la Trilling); v. Golomb, *op. cit*., p. 6 (contestarea Nepotului lui Rameau ca prim personaj angajat în căutarea „autenticității").

> douceur. Mais la pluspart des hommes agités de passions continuelles connoissent peu cet état et ne l'ayant gouté qu'imparfaitement durant peu d'instans n'en conservent qu'une idée obscure et confuse qui ne leur en fait pas sentir le charme"[8].

Trilling vede aici o radicală diferenţă faţă de genul memorialistic precedent. În *Les Confessions* (1782), Rousseau se distanţează mai cu seamă de eseurile lui Montaigne, care, sub pretextul unor mărturisiri sincere, şi-ar fi făcut publice numai trăsăturile avuabile social. În contrast, el intenţionează să dea tiparului „le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité". Programul lui estetic, etalând un bogat vocabular al „autenticităţii" (*véracité, sincérité, franchise* etc.), ambiţionează să prezinte evoluţia unui suflet în contradicţiile sale interioare cele mai şocante, pentru normele bunei-cuviinţe:

> „Je me suis montré tel que je fus ; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : «*Je fus meilleur que cet homme-là*»"[9].

Prin indiscreţiile comise de-a lungul mărturisirilor, autorul se ridică adeseori la nivelul pretenţiilor emise în dedicaţie. Unele reacţii erotice neortodoxe, exhibate fără jenă, alte atitudini morale echivoce, în împrejurări care ar fi reclamat o altfel de conduită, fac din personajul memoriilor o figură puţin simpatică. Trilling găseşte o punte între „l'âme déchirée" înscenat în confesiuni şi "the desintegrated consciousness"[10], semn distinctiv al celor porniţi în căutarea „autenticităţii". Latura polemică a conceptului se degajă cu mai mare claritate din *Discours sur les sciences et les arts* (1750), unde Rousseau acuză artele şi ştiinţele de falsitate şi, ca urmare, le consideră responsabile pentru îndepărtarea omului de valorile virtuţii. „Autenticitatea", existentă în stadiul presocial al „sălbaticului", a fost coruptă de civilizaţie, cu setul ei de restricţii deformatoare. În diatribele contra literaturii şi teatrului, gânditorul francez îl anticipează, printre atâţia alţii, pe Camil Petrescu, respingând prejudecata „vocii frumoase", a posturii, a stilului ş.cl. Artificiul retoric e denunţat oriunde ar apărea, în frază şi pe scenă. De altfel, Trilling preia ideea lui Theodore Ziołkowski potrivit căreia Rousseau, contrastând cu poziţia lui Diderot din *Paradoxe sur le comédien* (1773–1777), condamnă stilul declamator al teatrului

---

[8] Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1882, p. 93.

[9] Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, Précedée d'une notice par George Sand, Charpentier, Librairie-Éditeur, Paris, 1841, p. 1. Semnificaţia lui Rousseau în istoria literaturii „personale" a fost recunoscută încă din secolul al XIX-lea, dovadă şi prefaţa consistentă semnată în această ediţie de George Sand, autoarea care, în 1875–1876, va polemiza cu Flaubert pe tema romanului „subiectiv", promovându-l energic în dauna celui „obiectiv", apărat de autorul *Doamnei Bovary*.

[10] Trilling, *op. cit.*, p. 59.

francez și german de la 1750, al celor șase gesturi convenționale[11]. Singurele forme literare care scapă de stigmatul nesincerității sunt, la Rousseau, oratoria și romanul. Cât despre roman, rolul lui în descoperirea de sine e indicat în *Les Confessions*, lecturile cvasi-ilicite furnizându-i copilului primele intuiții ale pasiunilor:

> „J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans ; je ne sais comment j'appris à lire ; je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi : c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même. [...] En peu de temps j'acquis, par cette dangereuse méthode, non seulement une extrême facilité à lire et à m'entendre, mais une intelligence unique à mon âge sur les passions"[12].

Pe lângă menționarea lui Rousseau printre părinții conceptului, Trilling mai introduce o temă mult speculată ulterior, de alți teoreticieni: el indică relația dintre „autenticitate" și „sublim", opunându-le pe ambele „frumosului". Pornind de la *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Edmund Burke (1757), criticul american trasează liniile generale ale reprezentării europene patriarhale, conform cărora „sublimul" s-ar asocia cu masculinitatea, agresivitatea, dominația, în vreme ce „frumosul" s-ar înrudi cu feminitatea, hedonismul, indolența ș.cl. Distincția va reveni des în critica culturală, de pildă la Antoine Compagnon, care va situa „sublimul" în nucelul dur al ideologiilor antimoderne. Se confirmă, și pe calea mediată estetic a „sublimului", conexiunea dintre „autenticitate" și critica modernității. Un anumit reproș i s-a putut aduce (și i s-a adus) lui Lionel Trilling: acela de a fi atras sub umbrela „autenticității" felii prea mari din istoriile literare, de la Goethe și Wordsworth până la toți reprezentanții „modernismului înalt", ceea ce face din concept un operator puțin fiabil în studiile literare. Ideologic, culturalismul liberal și elitist al cărții lui din 1975 a fost, pe rând, acuzat și revendicat atât de neoconservatori, cât și de Noua Stângă. Ideea postulării unui sine unitar putea părea naivă și depășită în epoca de vogă a fragmentărilor poststructuraliste și neomarxiste, în urma tulburărilor de la Columbia University din 1968, dar a fost recuperată în studiile culturale de după 1990[13].

Dacă în cultura europeană dintre războaie „autenticitatea" intra preponderent în apanajul ideologiilor „de dreapta" (așa cum vom putea verifica și în grupajul din subcapitolul următor), în cea postbelică americană noțiunea trece spontan pe agenda „stângii". Am notat modul în care Noua Stângă a respins încercarea lui Trilling de a reconstrui conceptul pe fundamentele culturii „înalte", în 1972. Până atunci, „autenticitatea" fusese monopolizată de activismul socialist radical, ca soluție de salvare din alienarea lumii capitaliste industriale, în perioada *hippie* și post-*hippie*. Nu e de mirare că ea a fost supusă tirului încrucișat al unor critici neoconservatori

---

[11] *Ibidem*, p. 64. Vezi și Theodore Ziołkowski, "Language and Mimetic Action in Lessing's *Miss Sara Sampson*", *Germanic Review*, 40:4 (1965: November), p. 264.

[12] Rousseau, *Les confessions*, ed. cit., p. 4.

[13] O panoramă a receptării ideologice a lui Trilling a realizat John Rodden, în "The Politics of Lionel Trilling's Reputation", *Society*, 36, no. 5, 1999, p. 80–89.

(Daniel Bell, Christopher Lasch, Richard Sennett, Allan Bloom, Philip Selznick, Philip Rieff, Peter Berger)[14]. În acest context, abordarea lui Charles Guignon din *On Being Authentic* (2004) este o excepție, venind dinspre o poziție nemilitantă ideologic. Guignon notează revirimentul „autenticității" în literatura de tip *self-help*, *pop psychology*, dezvoltare personală care a proliferat în ultimele decenii în și dincolo de sfera New Age. Nu are rețineri să pună față în față fragmente din cărțile lui Dr. Phil (psihologul-vedetă lansat în show-ul TV cu audiență globală moderat de Oprah Winfrey) și ale unui reformator religios de secol 18, arătând apartenența lor la aceeași linie de gândire occidentală. Discursul ultracunoscut despre părăsirea jobului, abandonarea carierei, retragerea în sânul naturii, regăsirea sinelui sau ideile din „programele în *x* pași" de îmbunătățire personală sunt rămășițele unei venerabile tradiții (religioase, apoi laice) care a traversat Reforma, romantismul și alte curente pentru a ajunge în discursurile diferiților motivatori din ultimele decenii[15]. Guignon își păstrează distanța ironică față de ele și inventariază câteva angoase care se ascund în spatele lor:

> "We might ask, for example, What exactly is this «inner self» we are supposed to be true to? What does it include and what does it exclude? What if it turns out that this true self includes some fairly nasty – or, even worse, banal – characteristics, traits we would prefer not to think of as really us? What if many of our deepest and most personal thoughts and desires are actually products of the latest fads and fancies purveyed by the media?"[16].

Pentru Guignon, idealul „autenticității" în versiune secularizată poartă câteva mărci romantice ușor recognoscibile: critica Iluminismului, reabilitarea sentimentului în fața rațiunii, privilegierea naturii în fața culturii. Hyperion, eroul din romanul lui Hölderlin, cu dorul lui aprins de chiparoșii din Grecia natală, personifică nevoia de a căuta plenitudinea ființei în cadru arcadian. Treptat, în epoca preromantică și romantică, triada Dumnezeu–Natură–Om se reduce la diada laicizată Natură–Om și, când funcția imaginației suplinește complet natura, la monada Om (sau Minte, cum o mai numește autorul). Realitatea exterioară fiind relegată în aria de competență a științelor, subiectului îi rămâne să navigheze în minunata lume nouă a sinelui. Moda autobiografică, de publicizare a discursului intim, începe de la *Confesiunile*, *Dialogurile* și *Visările* lui Rousseau și satisface (sau e menită a satisface) nevoia recunoașterii și a fixării sinelui de către „privirea celuilalt". Deodată, scriitorul european se lasă în voia impulsului de „a spune totul tuturora" ("compulsion to tell all"). Schimbarea la față a literaturii din secolele 18–19 în sensul multiplicării și ramificării discursului memorialistic se explică printr-un nou mod de a concepe raporturile dintre artă și identitate, pe care Charles Taylor îl

[14] Pentru acapararea „autenticității" în discursul Noii Stângi din anii 1960, v. Doug Rossinow, *The Politics of Authenticity* (1998), comentat și în Varga, *op. cit*., p. 23. Pentru proliferarea criticilor neoconservatoare, v. Ferrara, *Reflective Modernity. Rethinking The Project Of Modernity*, ed. cit., p. 7.

[15] Guignon, *op. cit*., p. IX–X.

[16] *Ibidem*, p. 5.

numea expresivism: descoperirea sinelui se realizează nu anterior, ci simultan cu expresia, şi *prin* ea. Arta nu înseamnă *mimesis*, oglindirea unei interiorităţi preformate, ci *poiesis*, producerea uneia neştiute, inexistente până atunci[17]. Identitatea în ecloziune împinge în mod spontan la „ex-presie", tinde la exteriorizare. Ideea este formulată sintetic de Guignon:

> "The expressivist view starts out from the idea that inner experience invariably is driven to externalize itself in a concrete form in the world. Experience, by its very nature, ex-presses itself – it presses itself outward – striving to give itself shape in gestures, language and enduring creations"[18].

De aceea arta şi „autenticitatea" sunt frecvent puse în relaţie în gândirea europeană postromantică. Artistul devine prototipul omului generic în căutarea sinelui şi capătă un nimb care nu se va risipi multă vreme. „Coborârea în sine" ("enownment") dobândeşte un mare prestigiu intelectual, pus la îndoială pentru prima dată în psihanaliză, care vede centrul fiinţei acaparat de instinctele refulate, devenit o „inimă a întunericului" (Guignon însuşi recurge la metafora lui Joseph Conrad). Aşa se inaugurează registrul gotic al „autenticităţii", care acoperă mai multe fenomene pop de la sfârşitul secolului 20, bazate pe fantasme (auto)distructive[19]. Aşadar, paradisul cu iezi şi lei convieţuind paşnic din cultura neoprotestantă şi versiunile de infern din *punk rock*, *death metal*, *gangsta' rap* sau *slam poetry* sunt consubstanţiale, desprinse din acelaşi trunchi al „autenticităţii", înţelese ca "enownment", ca expresie a sinelui profund proaspăt descoperit. Numai că primul discurs îl zăreşte în adâncuri pe „bunul sălbatic" rousseauist, pe când celelalte dau, tot acolo, peste dezumanizatul Kurtz, rebelul conradian întors la bestialitatea primară. Ne aflăm, într-un fel sau în altul, în postura de legatari ai unei moşteniri romantice complicate, dând naştere la o serie inepuizabilă de paradoxuri.

Guignon dedică o bună parte a cercetării sale modului în care mai multe discursuri deconstructiviste şi postmoderniste amendează „cultura autenticităţii", cu toate subvariantele sale. Subiectivitatea policentrică, fluidă, contextuală postmodernă succedă teoria williamjamesiană a identităţilor multiple ("a man has as many social selves as there are individuals who recognize him") şi aforismele nietzscheene despre disoluţia „sufletului nemuritor" în „mai multe suflete muritoare"[20]. Pornind de la aceste contestări timpurii ale coeziunii şi stabilităţii subiectului, după 1960 se nasc noi discursuri despre modelarea identităţii de către factori externi, sau despre umplerea „sinelui gol" cu conţinuturi reductibile la produse culturale[21]. Guignon acordă o atenţie specială constructivismului lingvistic şi social, cel din urmă ilustrat prin lucrarea fundamentală a antropologului Clifford

---

[17] Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge, 2003, p. 61–63.

[18] Guignon, *op. cit*., p. 35. Întreaga teorie a metamorfozelor culturii romantice e dezvoltată în cap. IV "Romanticism and the Ideal of Authenticity", p. 26–40.

[19] *Ibidem*, p. 54.

[20] *Ibidem*, p. 57–58.

[21] Vezi, de ex., Philip Cushman, "Why the Self is Empty. Toward a Historically Situated Psychology", în *American Psychologist*, vol. 45,n. 5, may 1990, p. 599 ş. urm.

Geertz, *The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man* (1966). Cele mai influente discursuri rămân cel rortyan – despre contingenţa sinelui post-freudian, din *Contingency, Irony, and Solidarity* (1989) şi din alte eseuri – şi cel foucauldian – de deconstrucţie a subiectului, imaginat ca mască a exercitării puterii. Din paradigma postmodernă deschisă de aceste discursuri, se desprinde o imagine a sinelui ca produs de tip *ready-made*, ca „pion" într-un joc de un nivel de complexitate superior, desfăşurat în reţele sociale suprapersonale. Or, nemulţumirea lui Guignon provine din minimalizarea individului în acest impozant, şi sufocant, lanţ al tradiţiei. Pentru a polemiza cu linia dizolvantă deconstructivist-postmodernistă, el apelează la punctul de vedere formulat de teoreticiana feministă şi terapeuta Jane Flax, în *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West* (1990). Discutând sindromul *borderline*, autoarea asocia proiecţia unui sine incoerent şi descentrat cu pierderea plăcerii în circumstanţe normale de viaţă. Fără percepţia unei coeziuni interne a subiectului, pericolul glisării în stări psihotice e considerabil:

> "Those who celebrate or call for a «decentered» self seem self-deceptively naïve and unaware of the basic cohesion within themselves that makes the fragmentation of experiences something other than a terrifying slide into psychosis"[22].

Nici Guignon nu simpatizează mai mult decât Jane Flex radicalismele anilor 1960–1980, concluzionând, pe urmele psihoterapeutei, că „sinele descentrat e un lux pe care numai câţiva şi-l pot permite"[23]. În schimb, el evaluează mai indulgent poziţionările intermediare între identitatea monologică romantică şi cea policentrică postmodernă. Dintre toate discursurile teoretice trecute în revistă în întregul volum, ele îi atrag parţial adeziunea. „Concepţia dialogică", derivată din Bahtin şi Gadamer, face un pas înainte faţă de viziunea monologică, admiţând rolul fundamental al interacţiunilor sociale în construirea identităţii, fără a periclita totuşi calitatea de agent activ a subiectului în procesul comunicării. Cele mai multe decizii le luăm în urma angajării în dialoguri cu parteneri reali sau imaginari, externi sau interni (internalizaţi), în forul unui sine „polifonic" extins, care însă generează dificultăţi reale în atribuirea responsabilităţii: care dintre „vocile" care îmi răsună în conştiinţă va răspunde, în definitiv, pentru acţiunile mele? La o aporie asemănătoare ajunge şi teoria „sinelui cosmopolit", propusă de Anthony Giddens în *Modernity and Self-Identity* (1990): în situaţia locuirii contemporane a spaţiilor metropolitane, „a fi acasă" într-o multitudine de contexte echivalează cu „a nu avea casă" nicăieri, a fi dezrădăcinat[24]. Neajunsul principal al acestor discursuri intermediare, din aria învecinată constructivismului social, este că, delimitându-se de modelul romantic,

---

[22] Jane Flax, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, University of California Press, Berkeley, 1990, p. 218–219, *apud* Guignon, *op. cit*., p. 64.

[23] "The decentered self is a luxury only a few can afford", *ibidem*.

[24] *Ibidem*, p. 61–63.

încă nu găsesc un răspuns anxietăților postmoderne. Și ele riscă să se disipeze într-un „maelstrom al descentrării, dispersiei și multiplicității”[25].

În fine, ultimul grup de teorii asupra căruia zăboveşte Guignon, înainte de a îşi livra propria viziune, este cel narativist. Identitatea e acum un *story* în desfăşurare, caracterizat prin inteligibilitate, continuitate, temporalitate, final deschis. Toate trăsăturile specifice epicului garantează relativa unitate – şi unicitate – a proiectelor noastre de viață. Printre reprezentanții mai vechi ai direcției îl întâlnim şi pe Heidegger (fapt care ulterior i s-a reproşat lui Guignon[26]). Totuşi, fundamentul narativismului ar fi nietzschean, filosoful născut în Röcken inaugurând modelul artistic al identității ca „autocreație” (“creating oneself as a work of art”[27]). Dezvoltările ulterioare au mutat accentul pe ideea că narațiunile individuale sunt întrețesute în macronarațiuni comunitare, racordând individul la diversele contexte social-istorice în care, în sens larg, locuieşte. Este cazul teoriei influente a lui Alasdair MacIntyre din *After Virtue* (1981) despre „tradiția vie”, ca fenomen al intricărilor narative[28]. Guignon apreciază la discursurile de tip narativist accentul pe solidaritatea om-societate, chiar cu prețul renunțării parțiale la promisiunile (vane ale) autocunoaşterii absolute, formulate în teoriile mai vechi despre coborârea în sine.

La capătul zig-zagului, printre aceste grupuri de teorii (romantice, psihanalitice, deconstructiviste, postmoderniste, dialogiste, narativiste), autorul american a marcat toate bornele necesare pentru a îşi specifica propria poziție: îndepărtându-se de „autenticitatea” redusă la „adâncirea în sine” (*enownment*), el se apropie de cea înțeleasă ca „ieşire din sine” (*self-releasement*), bazându-se pe supozițiile dialogiste şi narativiste, conform cărora atât constituenții sinelui, cât şi trama identitară, ca poveste coerentă a vieții, sunt sinteze realizate cu largul concurs al celorlalți, al comunității. Neputând fi postulat un spațiu intim ermetic închis față de bruiajele comunității, închiderea în sine în vederea dezghiocării unei esențe ultime e o întreprindere caducă. „Autenticitatea” reprezintă o virtute socială „în mod fundamental şi ireductibil” şi nu poate ființa decât proiectată, în spiritul lui Charles Taylor, pe fundalul unor valori împărtăşite colectiv. Guignon susține corelația dintre idealul „autenticității” individuale şi principiul de funcționare al societății libere, făcând referire la teoria lui Gadamer despre „dialogul autentic”, al cărui *locus* nu se află în conştiința niciunuia dintre interlocutori, ci în spațiul simbolic dintre ei[29]. Ceea ce nu presupune vidarea subiectului de calitatea de actor cu forță

[25] *Ibidem*, p. 65 (“maelstrom of centerlessness, dispersal and multiplicity”).

[26] Benjamin D. Crowe, *Heidegger's Religious Origins. Destruction and Authenticity*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2006, p. 167.

[27] Guignon, *op. cit.*, p. 67. Pentru întreaga prezentare a teoriilor narativiste, v. *Ibidem*, p. 66–74.

[28] V. şi Alasdair MacIntyre, *Tratat de morală. După virtute*, traducere din engleză de Catrinel Pleşu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998, p. 229.

[29] Guignon, *op. cit.*, p. 77 (autenticitatea ca virtute socială „în mod fundamental şi ireductibil”), 82 (corelația dintre „autenticitate” şi societatea liberă), 85 (dialogul autentic în viziunea lui Gadamer).

decizională, ci conectarea lui la un joc reticular de tip societal. Revenind la cultura *self-help* de la sfârşitul secolului 20, ceea ce Guignon îi reproşează în final e lâncezirea în inutilul vis romantic al „coborârii în sine" şi neglijarea aspectului, socotit pozitiv, al „ieşirii din sine" în vederea întâlnirii cu ceilalţi şi cu poveştile lor.

Dacă Guignon pledează pentru o contextualizare socială, Somogy Varga privilegiază, într-un capitol distinct din cartea sa *Authenticity as an Ethical Ideal* (2012), un model economic, care merită amintit pentru a completa tabloul perspectivelor contemporane. Autorul de origine maghiară acordă, la rândul său, o atenţie deosebită literaturii *self-help*, numai că, spre deosebire de Guignon, care îşi restrânsese aria la sfârşitul secolului 20, el execută un studiu comparativ al culturii motivaţionale întinse de-a lungul veacurilor 19–21. La baza demersului său se află, desigur, prezumţia lui Foucault potrivit căreia cultura de masă contează în „arheologia cunoaşterii" şi ipoteza aceluiaşi că literatura motivaţională are o preistorie venerabilă, începând de la manualele antice greceşti sau de la *Confesiunile* Sfântului Augustin. Varga îşi fixează ca punct *origo* modern publicarea best-sellerului *Self-Help* de Samuel Smiles în 1859; de atunci şi până acum, în istoria genului se succed trei modele ale „autenticităţii" (Guignon, restrângându-se la anii 1970–'90, nu vedea decât unul). La început a fost modelul autonomiei, conform căruia subiectul trebuie să internalizeze virtuţile societăţii victoriene: sinceritate, corectitudine, respectabilitate, politeţe, perseverenţă, temperanţă etc. Deocamdată, trăsăturile distinctive înnăscute pot fi tratate ca obstacole în calea atingerii acestor valori considerate publice şi unanime. Poziţia implicită în manualul lui Smiles e una productivistă, în sensul în care caracterul uman nu e preformat, ci produs printr-un efort asumat de autoperfecţionare. Al doilea model, al „vocii interioare", apare odată cu mişcarea neoprotestantă New Thought, la sfârşitul secolului 19, şi postulează preexistenţa unui sine adânc (*inner self*), ca manifestare unică şi irepetabilă a Divinităţii, care trebuie regăsit prin introspecţie. Capitalismul, angrenându-ne în vastele sale procese de producţie, ne-a îndepărtat de el. A sosit timpul ca individul să lărgească falia dintre eul public, alienat, şi sinele profund, repliindu-se în ultimul. Naraţiunile autodescoperirii au proliferat de-a lungul secolului 20 sub impactul mai multor factori socioeconomici convergenţi, valabili pentru lumea occidentală: creşterea prosperităţii şi a timpului liber, multiplicarea ofertelor educaţionale şi vocaţionale, sporirea mobilităţii sociale şi geografice. Un alt stimul favorizant a fost revivifierea unui model romantic. Toate aceste dinamici concurente au contribuit la diversificarea poveştilor de viaţă în sensul creativităţii, estetizării, libertăţii sexuale, individuale, hedoniste etc. Ascensiunea curentelor terapeutice populare centrate pe căutarea „vocii interioare" coincide cu ascensiunea consumerismului şi cu agravarea suspiciunii individului faţă de producţie şi faţă de rolurile instituţionale „false" generate de aceasta. S-ar spune că orice aparţine sferei publice tinde a fi interpretat ca *another brick in the wall*. Fenomenele subculturii sau contraculturii periclitează economia de tip capitalist, avertizează criticii anilor 1970–1980 (precum Daniel Bell, în *Cultural Contradictions of Capitalism*, în 1976). Varga consideră că eroarea de la baza acestor evaluări alarmiste constă în ipoteza unui capitalism inflexibil;

or, dimpotrivă, acesta funcționează racordat la schimbările societale, printr-un sistem de acomodări reciproce. Astfel încât cel de-al treilea model al „autenticității" se ivește odată cu noua paradigmă în gestiunea afacerilor, în anii '90. „Autenticitatea" performativă mixează cele două modele mai vechi, introspectiv și productivist. Pentru că descoperă trăsăturile distinctive ale individului prin introspecție, punându-le apoi la lucru în fluxul capitalist, care convertește diferența specifică în valoare de piață. Noul capitalism și-a dezvoltat strategiile necesare pentru a instrumentaliza cultura populară a „autenticității" ca pe o resursă. Acum începe să se discute tot mai euforic despre *self-marketing*, *self-management* sau *branding* personal. Campania de promovare a unei băuturi răcoritoare din 2017, *Fanta Teen Marketing Director*[30], e edificatoare. Într-una dintre reclame, un grup de *copywriter*-i adolescenți, în blugi și cămăși fistichii, tolăniți pe canapele în mijlocul *building*-ului de oțel și sticlă, sunt întrebați de *top-manager*-ul mai vârstnic, îmbrăcat în ținută *office*, dacă au găsit sloganul. Sorbind relaxați din dozele de aluminiu, „creativii" răspund foarte liber ceea ce simt „pe bune" atunci când consumă produsul, iar șeful realizează cu stupefacție încântată că fiecare dintre formulele aruncate în avalanșă ar putea funcționa într-o campanie de succes: emisia „autentică" e absorbită în procesul de producție, ca avantaj competitiv. „Autenticitatea" performativă își pierde vectorul anticapitalist în societatea post-fordiană, vector pe care „vocea interioară" îl cultiva cu cerbicie mai demult. Una dintre consecințele mecanismului bine uns al marșandizării constă în transformarea paradoxală a conceptului în opusul său, în „inautenticitate". Fenomenul e ilustrat în cazul *branding*-ului de țară, într-un alt studiu: asumarea, prin politici coerente adoptate la nivelul statului neoliberal, a unei imagini naționale considerate „adevărate" și, deci, apte să magnetizeze interesul turiștilor, investitorilor etc. generează o serie de falsificări masive în rândul tuturor actorilor implicați în proiect, inclusiv al cetățenilor simpli, stimulați să internalizeze imaginea promovată și să-i devină ambasadori[31]. De altfel, studiul lui Varga valorifică, în final, și expertiza autorului în domeniul psihiatriei pentru a examina relația dintre popularizarea „autenticității" performative și creșterea incidenței cazurilor de depresie, detectabilă, la nivelul pieței, prin creșterea vânzărilor din industria antidepresivelor[32].

Cele trei modele – al autonomiei, al „vocii interioare", al performativității – corespund, în fond, vârstelor capitalismului despre care au tot vorbit și alți critici culturali. Ele exprimă ambițiile de autoafirmare ale anumitor grupuri, în epoci diferite ale modernității, reductibile la câteva praguri simbolice: ale clasei de mijloc

---

[30] V. http://www.coca-colacompany.com/videos/fanta-teen-marketing-director-ytbxzovvtogqw, consultat pe 15 martie 2018.

[31] Somogy Varga, "The Politics of Nation Branding: Collective Identity and Public Sphere in the Neoliberal State", *Philosophy and Social Criticism*, vol. 39, Issue 8, no. 10, 2013, p. 825–845; v. și Alessandro Ferrara, "The Dual Paradox of Authenticity in the 21st Century", text în curs de publicare (comunicat de autor).

[32] Varga, *Authenticity as an Ethical Ideal*, ed. cit., cap. "The Paradox of Authenticity", p. 127–136 (detalierea caracteristicilor celor trei modele ale „autenticității"), cap. "From Paradox to Pathology", p. 148–151 (modelul „autenticității" performative și creșterea incidenței depresiilor).

victoriene de la 1850, ale „generației ’68”, ale tinerilor corporatiști din anii ’90, emergenți pe piața muncii într-un moment de ascuțire a concurenței, în contextul globalizării. Varga ajunge la o critică pe două paliere a culturii populare a „autenticității”: pe plan economic, aceasta contribuie la eficientizarea continuă a mecanismelor de piață, după cum am văzut; în schimb, în plan politic, ea e contraproductivă, individualizând, „privatizând” și, prin urmare, depolitizând lupta socială. Replierea în relația cu sinele ca la un ultim resort în confruntarea cu inegalitatea, instabilitatea, discriminarea din societățile lumii are și această urmare demobilizatoare, dizolvantă la nivel de grup. Concluzia despre „modelarea reciprocă dintre autenticitate și capitalism” nu poate fi citită, de aceea, decât ironic. „Autenticitatea”, prin „practicile patologice”[33] de azi, riscă a deveni, și ea, *just another brick in the wall*. Motiv pentru care conceptul reintră într-o eră a suspiciunii, în discursurile de marketing, politice, psihoterapeutice și literare.

BIBLIOGRAFIE

Crowe, Benjamin D., *Heidegger’s Religious Origins. Destruction and Authenticity*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2006.

Cushman, Philip, “Why the Self is Empty. Toward a Historically Situated Psychology”, în *American Psychologist*, vol. 45, no. 5, may 1990.

Ferrara, Alessandro, “The Dual Paradox of Authenticity in the 21st Century”, text în curs de publicare (comunicat de autor).

Ferrara, Alessandro, *Reflective Authenticity. Rethinking The Project Of Modernity*, London & New York, Routledge, 1998.

Flax, Jane, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, University of California Press, 1990.

Golomb, Jacob, *In Search Of Authenticity. From Kiekegaard To Camus*, London & New York, Routledge, 1995.

Guignon, Charles, *On Being Authentic. Thinking in Action*, London & New York, Routledge, 2004.

Handler, Richard, “Anthropology of Authenticity”, în Neil J. Smelser, Paul B. Baltes (eds.-in-chief), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*., Elsevier, Amsterdam-etc., 2001, p. 963–967.

MacIntyre, Alasdair, *Tratat de morală. După virtute*, traducere din engleză de Catrinel Pleșu, București, Editura Humanitas, 1998, p. 229.

Rodden, John, “The Politics of Lionel Trilling's Reputation”, *Society*, 36, no. 5, 1999

Rousseau, Jean-Jacques, *Les confessions*, Précedée d’une notice par George Sand, Paris, Charpentier, Librairie-Éditeur, 1841.

Rousseau, Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1882.

Taylor, Charles, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Harvard University Press, 2003

Trilling, Lionel, *Sincerity And Authenticity*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1972.

Varga, Somogy, “The Politics of Nation Branding: Collective Identity and Public Sphere in the Neoliberal State”, *Philosophy and Social Criticism*, vol. 39, issue 8, no. 10, 2013, p. 825–845.

Varga, Somogy, *Authenticity as an Ethical Ideal*, New York – London, Routledge, 2012.

Ziołkowski, Theodore, “Language and Mimetic Action in Lessing's *Miss Sara Sampson*”, *Germanic Review*, 40:4 (1965: November).

[33] Varga, *op. cit*., p. 159 (“pathological practices of authenticity”), p. 128 (“the reciprocal shaping betwen authenticity and capitalism”), p. 136 (cele trei praguri ale evoluției capitalismului, cele două planuri ale criticii „autenticității”).

Resurse online:

http://www.coca-colacompany.com/videos/fanta-teen-marketing-director-ytbxzovvtogqw, consultat pe 15 martie 2018.

ABSTRACT

After Theodor Adorno's rebuff of authenticity in 1964, theories of identity underwent major changes in the attempt to address the new challenges of the economic, political, and cultural environments. This article is intended to take a look into three discourses on identity, showcasing a shift of perspective in the American cultural studies of the 1970s, 2000s, and 2010s. Lionel Trilling's mostly culturalist approach, in the 1970s, gave rise to critics coming from intellectuals affiliated to the whole political spectrum, from the neo-con to the New Left. Charles Guignon transferred the concept of identity from the "high" territories of elite culture to the "lower" field of pop-culture, from self-help literature and media to punk rock and heavy metal. Somogy Varga followed its trace from the first self-help manual (in mid-19th c.) to the consumerism and counter-culture of the latest decades. The new paradigm of business management, starting at the beginning of the 1990s, relies on such notions as self-marketing, self-management or personal branding. In this new capitalist environment, authenticity has become a competitive advantage on the global market, but, letting itself go with the flow of production, it has lost its counter-cultural impetus and, rather often than not, turned into its opposite, inauthenticity. Today, the potential of political critique associated to the concept seems, therefore, endangered.

Key-words: identity, authenticity, self-help culture, consumerism.

PRÉSENCES DES SANSKRITOLOGUES DANS LA PRESSE ROUMAINE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Ileana Mihăilă*

Loin d'être un cas singulier, le très connu Mircea Eliade n'est que le sommet de toute une direction de la culture roumaine des années 1920–1940. Il s'agit de la continuation de l'assimilation de la tradition indienne antique, la tradition sanskrite, à l'instar des autres cultures occidentales, allemande, française, anglaise, italienne, comme nous allons le montrer. Elle s'inscrit d'ailleurs dans un courant plus vaste, qui remonte au derniers quart du XIXe siècle, et qui ne cessera pas après la fin la Seconde Guerre. Néanmoins, la période qui nous intéresse, celle de la formation et de la jeunesse de Mircea Eliade, reste une vraie époque d'or dans cette direction, dont l'accomplissement fut le résultat de plusieurs catégories de chercheurs, écrivains, traducteurs et journalistes.

La tradition des études d'indianistique est sans doute de date assez récente dans l'espace culturel roumain et commence assez modestement avec les quelques informations concernant les Indiens présents dans l'ouvrage *Éléments d'histoire générale ancienne et moderne* de Claude François Xavier Millot (1726–1775), plus précisément dans son premier tome, publié à Paris en 1772[1] qui fut traduit en roumain par le lettré transylvain Ioan Piuariu Molnar, sous le titre *Istoria universală adecă de obște*, Buda, 1800. La traduction aurait été réalisée d'après la version allemande due à Wilhelm Ernst Christiani, *Universalhistorie alter, mittler und neuer Zeiten*, Leipzig, 1777–1788, selon les recherches de Livia Grămadă, qui confirme néanmoins par des recherches lexicales l'appel constant du traducteur à l'original français[2]. Le traducteur lui-même nomme dès le début les peuples dont l'histoire sera présentée, « eghipteni, hinezi, assirieni, babilonieni, fenițeni, ovrei, medi, perşi » les « indieni », avant les « știtele, țeltele și grecii ».

Vers la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle néanmoins, le tableau est tout différent et font leur apparition les traductions de la littérature non seulement sanskrite mais aussi hindoue ou bengalie (sans doute d'après des intermédiaires allemands ou français, pas toujours avoués), accompagnées par des commentaires,

---

* Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București; Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Ancien Jésuite, admirateur de Montesquieu, il quitte l'ordre et devient professeur à Parme, puis membre de l'Académie française. Cet ouvrage a été publié en neuf tomes entre 1777 et 1783.

[2] Voir Eugenia Dima, Gabriela E. Dima, *Traducători români și traduceri laice din secolul al XVII-lea*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2016, p. 308–309.

RITL, nr. 1–4, p. 375–382, Bucureşti, 2017

voire même des études, sont assez présentes dans les publications roumaines, périodiques ou en volumes qui, à leur tour, bénéficient de nombreuses notes de lecture dans la presse. Nous n'allons plus nous attarder sur le cas très spécial de Mihaïl Eminescu, qui se passionna pour la philosophie et la littérature sanskrite pendant ses études à Vienne et Berlin, car le sujet est à la fois trop connu – et trop vaste, et parce que de Titu Maiorescu à G. Călinescu presque tout a été dit. Une première mention est due néanmoins au philologue Aron Densușianu[3], qui publia dès 1868 la traduction de l'acte III de *Sakuntala* (en prose). Certains auteurs assez connus se dédièrent aussi à faire connaître aux lecteurs roumains les trésors de la littérature sanskrite, comme c'est le cas de Bonifaciu Florescu, avec une traduction de *l'Hymne au Inde* en 1882 ou G. Bogdan-Duică avec sa *Savitri*, en 1891, réimprimée par les soins de N. Iorga en 1940. Le nom le plus prestigieux – et le plus fécond – est sans doute celui de George Coșbuc, dont les nombreuses traductions commencent à paraître dès 1891 (*Sakuntala*), suivie en 1894 par des hymnes de *Rig-Veda* et, en 1896, des fragments de *Mahabharata*, suivies la même année par des fragments de *Ramayana*. Il faut lui ajoute le nom non moins connu d'Ion Slavici, auteur d'un résumé en prose de *Ramayana* en 1909. Un théâtrologue comme Corneliu Moldoveanu publie en 1912 trois articles au sujet de « l'amour et de la nature » dans *Sakuntala* et après la Grande Guerre il continue ses recherches concernant le théâtre indien, notamment la déjà connue *Sakuntala* de Kalidassa, qu'il considère comme précurseur des romantiques[4]. Des auteurs modernes, Rabindranath Tagore devient très connus aux lecteurs de la presse littéraire roumaine à partir de 1913, pour que l'intérêt à son sujet batte son plein pendant l'entre-deux-guerres. 14 pages d'entrées bibliographiques pour les articles qui lui sont dédiés et les traductions de ses œuvres, soit plus de 300 entrées dans la *Bibliographie des relations de la littérature roumaine avec les littératures étrangères dans la presse périodique – 1859–1918*, t. IX, 2008, rendent impossible une présentation de sa réception, pour sommaire qu'elle soit, dans une communication.

La fin de la Grande Guerre marque une période de grâce pour la culture roumaine, qui se développe maintenant dans les frontières de la Grande Roumanie, qui réunissaient pour la première fois les Roumains de la Transylvanie, de Banat, de la Bessarabie et de la Bukovine aux Valaques et Moldaves déjà unis sous ce nom en 1859. La presse périodique est de plus en plus riche en nombre de publications et en qualité et diversité des contributions et il n'est pas difficile à comprendre pourquoi, jusqu'à la fin de la Seconde Guerre et l'installation des gouvernements contrôlés par Moscou elle devient un vecteur essentiel de la diffusion de la culture et notamment de la réception de la littérature universelle dans notre espace culturel. Si la presse roumaine de 1790 à 1858 a pu être présentée de manière synthétique

[3] Latiniste, historien littéraire, folkloriste et poète à ses heures perdues, il appartient à la famille de nobles transylvains Pop de Hațeg) (n. 19 noiembrie 1837, Densuș, Hunedoara – d. 2 septembrie 1900, Iași). Frère de l'historien Nicolae Densusianu et père d'Ovid Densusianu.

[4] En 1919, dans *Rampa*, «Precursorii romanticilor ». Il reprend ce même sujet en 1926 et 1926.

dans une « Bibliographie analytique » en 6 tomes (dont deux, et seulement en partie, concernent les traductions ou les commentaires des œuvres littéraires étrangères), si pour la période 1858–1918 la réception des littératures étrangères a pu être inventoriée en 3 volumes, il a fallu 10 tomes (qui conservent le même format typographique et système de classification) pour la presse parue à partir de 1919 et jusqu'en 1944[5]. Sous le titre générique « Littératures de l'Inde (Littérature sanskrite ; Littérature prakrit et pali ; Littératures modernes de l'Inde : hindoue : bengalie) », le tome III de la série 1859–1918 inventorie les articles et les traductions en 6 p.[6] (soit 142 entrées bibliographiques), tandis que le tome IX de la série 1919–1944 en a besoin de 22 p. (soit 558 entrées bibliographiques)[7].

Il devient clair qu'il ne serait pas possible de présenter, même brièvement, les 558 contributions roumaines (articles, études, traductions) qui ont rendu familière la littérature et la culture de l'Inde antique et moderne au Roumains ! Résumons-nous donc à la réception de la littérature sanskrite, qui, elle, occupe presque sept pages, soit 167 entrées.

Quelques précisions se laissent tirées de ce riche matériel.

Tout d'abord, quelques noms dominent le paysage des études d'indianistique roumaine telle que la presse le conserve. Dans la section d'histoire et de critique littéraire, le premier nom qui saute aux yeux et celui de Mircea Eliade, comme d'ailleurs on s'attendait. Des 42 articles, 11 lui appartiennent, donc plus d'un quart. Trois sont dédiés aux représentations du déluge dans *Satapatha Brâhmana* (21 janvier 1926), dans *Hari-Purana* (28 janvier 1926), dans *Mahabharata* et *Bhagavata-Purana* (4 février 1926), ce dernier essayant de prouver « l'hypothèse des influences sunnites sur les légendes indiennes concernant le déluge ». D'autres thèmes qui intéressent le jeune de 19 ans sont *Bhamini-Vilasa*, l'ouvrage de Pandita-Raja, auteur du XVIIe siècle, dont il traduit des fragments (janvier–février 1926), ou *Le Buddhacarita*, *Actes de Buddha*, création d'Ashvagosha (IIe siècle), dont il a fait connaissance dans la version française de Sylvain Lévi, auquel il dédie deux articles et qu'il compare avec *La Divine Comédie* et l'*Énéide* (deux articles

[5] « Bibliographie analytique des périodiques roumains » *(Bibliografia analitică a periodicelor româneşti)*, par Ioan Lupu, Nestor Camariano et Ovidiu Papadima, t. I–VI, Bucarest, Ed. Academiei, 1966–1972. Un premier tome (III) de la *Bibliographie analytique des périodiques roumains* allait ressembler les informations sur la littérature et les traductions tirées de la presse parue depuis 1790 jusqu'en 1851, un deuxième (VI) s'occupait de la période entre 1851–1858. « Bibliographie des relations de la littérature roumaine avec les littératures étrangères dans la presse périodique – 1859–1918 » *(Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice 1859–1918),* par Cornelia Ştefănescu (coord.), t. I–III, Bucarest, Ed. Academiei, 1980–1985. « Bibliographie des relations de la littérature roumaine avec les littératures étrangères dans la presse périodique – 1859–1918 » *(Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919–1944*), Ana-Maria Brezuleanu, Ileana Mihăilă, Viorica Nişcov, Michaela Şchiopu, Cornelia Ştefănescu, t. I–X, Bucarest, Ed. Saeculum, 1997–2010.

[6] Pp. 152–158.

[7] Pp. 204–227.

publiés en février, 1927). Il présente à la même époque aux lecteurs roumains l'ouvrage de Giuseppe de Lorenzo, *L'India e Buddismo* (paru à Rome en 1920). En 1932–1933 ses préoccupations deviennent les *Upanisads* et « leur métaphysique » (deux article, en 1932 et en 1933) et *Bhagavat-Gita* (1932), qui venait d'être traduite à nouveau en roumain par le prêtre Irineu (Ioan) Mihălcescu (1874–1948), lui-même auteur d'une étude sur les *Hymnes* de *Rig-Veda* (parue en 1926 et comprenant aussi des considérations sur la contribution d'indianistes de Sir Wiliam Jones-Colebroke et Ram Mohan). Une traduction antérieure avait déjà été réalisée par D. Nanu en 1925, dont la préface fut publiée dès le 30 novembre 1924 dans la fameuse à l'époque publication culturelle *Adevărul Literar și Artistic* sous le titre « Entre patrie et Humanité ». La conférence publique donnée par Mircea Eliade au sujet du théâtre indien en décembre 1933 fait l'objet d'une brève présentation signé par Sylvia Gruia. Une autre conférence sur le théâtre indien avait été donnée par l'écrivain Ion Marin Sadoveanu la même année, mais au mois de mars.

En 1939 est publié l'étude de Preda Bunescu, bien connu des années plus tard pendant son exile comme directeur adjoint de la section roumaine de la Radio Europe Libre, mort dans des conditions pas très nettes en 1978, publie toujours en 1939 une analyse de la théorie cosmogonique des *Védas,* elle qu'elle se trouve concentrée dans l'*Hymne de la création*, source d'inspiration d'Eminescu. Il faut néanmoins souligner qu'à ce moment précis venait de paraître (en 1938) le cinquième et dernier tome de l'ouvrage de G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, qui présentait largement dans sa synthèse les sources (y compris sanskrites) d'Eminescu.

Un autre contributeur fécond dans ce domaine est Theofil Simenschy (1892–1968), grand spécialiste en études classiques et sanskrite, professeur en grammaire indoeuropéenne comparée à l'Université de Iassy. Sa première traduction de la littérature sanskrite est celle de *Pañchatantra* (1932)[8], à laquelle plusieurs notes de lectures favorables sont dédiées : en 1932 C. Gerota insiste sur les difficultés que le traducteur a dû surmonter en traduisant directement du sanskrit. La même année, N. Pora présente le même ouvrage, en insistant sur sa valeur de source des histoires populaires en Orient tout comme en Occident. En 1934 un article de N.F. Costenco loue lui aussi cette traduction, en analysant des motifs de ce livre repris par Boccace ou La Fontaine. Il traduit également l'*Histoire de Nala*, épisode de *Mahabharata*, qui lui a valu le Prix de l'Académie roumaine en 1938 et qui reçut de vifs éloges dans la presse, signés par Romulus Demetrescu, N. Littman, Stelian Constantin-Stelian et I.G. Dimitriu (1937), qui le déclare « le seul connaisseur de la langue sanskrite dans notre pays » (en 1897, ce texte avait déjà connu une version roumaine signée par Al. Ștefulescu, mais d'après les versions réalisées en allemand par Hermann Cammilo Kellner en 1885 et en latin

[8] Publiée par Ed. Cartea Românească, Bucarest. En 1937 est publiée dans *Cronica* la traduction d'une note de lecture favorable parue dans la revue allemande *Orientalistiche Literaturzeitung*, signée R.R. [Radiana Rafail].

par Franz Bopp en 1819). Romulus Demetrescu (1938), N. Littman (1938), Stelian Constantin-Stelian (1938). La même année, I.G. Dimitriu revient d'ailleurs à Th. Simenschy avec une note élogieuse sur son étude « Tradiția învățării în patria lui Gandhi », « esquisse de la culture indienne qui explique le texte de *Rig-Veda* comme un livre fondamental de la morale indienne ». Simenschy est présent lui-même dans la presse avec 5 articles, le premier sur *Pañchatantra*, en 1931, qui présente la structure, la thématique et la fortune de ce chef-d'œuvre de la sagesse indienne, un autre sur les *Upanisads,* sous le titre « Katha-Upanisad », dans la très prestigieuse revue *Convorbiri Literare*, en 1937, et accompagné par la traduction du fragment en question « d'après l'original sanskrite » ; sur la morale hindoue en *Mahabharata* (en 1943) et avec deux études sur *Bhagavat-Gita* en 1944, dont le dernier est intitulée d'ailleurs « L'être suprême dans la mystique hindoue ». Il faut ajouter une mention à part pour son étude « Originea universului în concepția indienilor și a grecilor » (mai, 1935) qui inclut la traduction de l'*Hymne de la création*.

D'autres études concernant la littérature sanskrite appartiennent à des écrivains comme Emanoil Bucuța, qui, en 1922, s'intéresse à Kalidasa et à ses traductions en roumain. Tout en précisant que le poème *Rtusamhara (Le Cercle des Saisons)*, généralement attribué à Kalidasa, n'est pourtant pas de lui, il en donne une traduction propre (en utilisant la version allemande de Peter von Bohlen de 1840). Un autre écrivain qui, modestement, signe « Z.H. » et qui n'est autre que Zaharia Stancu à l'âge de 24 ans en 1926, rédige une note de lecture à l'ouvrage « Comori indiene. Proverbe în versuri », en louant le recueil de proverbes sanskrits « avec des notes explicatives » réalisé par le professeur Demetrie Enescu-Stâlpeni, publié avec une préface signée par Nicolae Iorga en 1925 (96 p.).

L'intérêt pour la *Sakontale* de Kalidasa se prolonge sur les mises en scène de cette œuvre à Paris (en 1922, l'article, non-signé, faisant aussi mention aux considérations de Goethe à son sujet) ou à Vienne (en 1926). Enfin, en 1939, la pièce, dans la traduction de G. Coșbuc, est présentée aux spectateurs roumains par le Théâtre de la Ligue Culturelle, le spectacle étant précédé par une conférence de N. Iorga. Dans son intervention, reproduite immédiatement dans la presse, l'historien s'intéresse notamment à l'époque probable de sa création, en la considérant antérieure au IIIe siècle av. J.-C., alors que Kalidasa est généralement présenté comme ayant vécu aux IVe–Ve siècle. Ses arguments partent de l'analyse de la pièce, qu'il interprète comme une « glorification de la vie » et donc, selon lui, il serait plus probable qu'elle soit conçue à une période qui précède le bouddhisme en Inde. Trois articles, signés B., V[aleria] Costăchel et Paul I. Papadopol, présentent l'œuvre, son succès en Europe et l'intérêt pour la langue et la culture sanskrite à cette occasion (octobre 1939 – janvier 1940).

Bien des traductions de la poésie sanskrite arrivent sous les yeux des lecteurs grâce à la presse de cette époque. Parmi les traducteurs nous retrouverons quelques noms connus, comme ceux de Mircea Eliade (en 1932) et de Th. Simenschy (en

1944), tous les deux intéressés par *Bhagavat-Gita.* Simenschy est également présent avec les hymnes X, 14–18 (le rituel funéraire) de *Rig Veda* et son *Nala et Damayanty* en prose (1937), traduit, comme nous la savons déjà, d'après l'original, mais aussi avec d'autres fragments de *Mahabharata,* cette fois-ci d'après une traduction allemande (*Poveste morală* et *Povestea faptei omenești*, 1937). D'autres noms reviennent également comme traducteurs: tout d'abord, celui de G. Coșbuc, qui est réédité constamment, non seulement avec sa *Sakuntala* de 1897, comme nous le savon déjà, mais aussi avec ses traductions de l'*Anthologie sanskrite* (1897), qui comprend des fragments de *Rig-Veda,* de *Ramayana*, de *Mahabharata*, et les *Proverbes indiens (Proverbe indice)* (publiés dans *Vatra*, en 1894). Dans la période qui nous intéresse, sept d'entre elles sont encore des reproductions de ses versions. En 1934, une poésie traduite par Enescu Stâlpeni est reproduite dans *Viața Basarabiei*. Un nom assez présent pour une brève période est celui de Vasile Al-George (1895–1960), poète modeste et solitaire, dont les ambitions de jeunesse ne seront pas réalisées (notamment la version complète en roumain de *Mahabharata*, dont il annonce la réalisation et publie quatre fragments entre 1926–1927). D'autres traductions sont réalisées d'après une version française (l'hymne védique *Paramatma*, *L'Esprit des Esprits*, traduit en prose, non-signé, paru en 1926), et, par le prêtre Irineu (Ion) Mihălceanu, « d'après les versions française de Langlois et allemande de Grassman » (il s'agit d'un hymne de *Rig-Veda*, *À Agni,* paru toujours en 1926). Le très connu traducteur de l'*Illiade*, George Murnu, publie lui aussi la traduction intitulée *Vieața* « d'après une poétesse médiévale indienne » (en 1928). D'autres traductions sont réalisées d'après des versions françaises, comme c'est le cas de *Prasada. Sau poema poemelor*, signée par Mircea Bonifaciu Pittiș en 1924–1925, qui utilise à cette fin une certaine traduction de Louis Jacolliot (que des recherches ultérieures ont prouvé n'être qu'un faux[9]). Par contre, l'inconnu N.P. soutient en 1923 avoir traduit le poème (inconnu, il est vrai, par d'autres sources…) de Vina Snati, intitulé dans sa version *Balada omului*, du sanskrit. Une autre version d'un fragment de *Ramayana*, traduite en prose en 1932, non-signée, précise néanmoins qu'elle est réalisée à partir de la version française de Franz Toussaint de Midi. L'*Hymne au Gange*, attribué à Valmiki, connaît une version roumaine publiée en 1926 par M. Grindea.

Un autre classiciste, très jeune encore, le futur grand linguiste Alexandru Graur, fait paraître à son tour dans les années 1924–1930, quelque douze traductions en prose, de belles histoires morales tirées de *Hitopadesha* ou de *Pañchatantra.* Ses traductions, accompagnées constamment par les informations philologiques les plus exactes de la source sanskrite, sont publiées toujours dans *Adevărul literar și artistic*, publication culturelle très importante à cette époque, qui crée d'ailleurs une rubrique à part, à la p. 4, « Literatura străină. Din literatura

[9] Selon l'information qui m'a été fournie par l'éminent spécialiste Liviu Bordaș. Je lui dois également quelques autres précisions ponctuelles qui m'ont aidé à la rédaction finale de cet article.

sanscrită », qu'on retrouve d'ailleurs régulièrement dans toute cette période, preuve formelle de l'intérêt que les lecteurs manifestaient pour ce genre de pilules de littérature en général, et de provenance indienne en particulier.

Le très populaire écrivain pour enfants Nae Batzaria trouve aussi du matériel pour ses contes dans la littérature sanskrite et son nom apparaît ici huit fois entre 1926–1941 (certains textes sont reproduits à plusieurs reprises). Parmi ses traductions se trouve une adaptation de l'histoire de la princesse Savitri, où, pour les besoins de la cause, l'épouse héroïque devient une mère non moins héroïque, qui sauve des bras du dieu de la mort son propre enfant. Il est vrai que sa version date de 1940 et qu'en 1934 un certain Marin Opreanu publiait déjà « Copilul prințesei Savitri », donc sous le même titre (et avec la même lecture *ad ususm Delphinii)* que la « traduction » de Nae Batzaria, signée, par ailleurs, Ali Baba. Mais, comme nous savons que Batzaria utilisait une infinité de pseudonymes (d'autres qui sont connu sont N. Macedoneanul, Moș Nae, etc.), nous ne sauons affirmer que Marin Opreanu, qui signait également des tarductions des contes pour enfants du russe, de la langue slovaque, de l'ukrainien etc., à la même époque qu'Ali-Baba ou Moș Nae, ne fut en réalité un autre de ses pseudonymes...

D'autres histoires tout aussi édifiantes comme « l'histoire du mariage de l'éléphant avec mlle la pou », « comment la vache est-elle arrivée sur la terre », « le fils perdu », « Mango l'éléphant », « le prince mendiant » etc. sont traduit par des dames ou demoiselles comme Eufrosina Pallă (1924), Tanți Antoniu (1926), Coca Marinescu (1926), le plus souvent d'après des versions françaises. Mais *Pururavas et Urvaçi* est « un conte ancien, qui se trouve en *Rig-Veda*, X, 95 », nous assure sont traducteur « du sanskrit », évidemment, Th. Simenschy.

Il est certain qu'un intérêt tout à fait spécial est évéillé à l'époque de l'entre-deux-guerre pour les études d'indianistique, notamment pour la littérature sanskrite. Nous avons essayé de le présenter dans le paysage de la presse culturelle, écho fidèle des préoccupations de l'intellectualité roumaine de cette époque-là. Nous en avons retrouvé au premiers rangs des linguistes, notamment des classicistes passionnés des études de grammaire comparée des langue indoeuropénnes, comme ce fut le cas du professeur Th. Simenschy et, moins connu jusqu'ici, du professeur Alexandru Graur, notamment à l'époque de ses études parisiennes (diplômé de l'École Pratique des Hautes Études et docteuur ès lettres de la Sorbonne, en 1928). J'ai vérifié et j'ai pu constater qu'à cette même période il est présent dans la presse roumaine également avec des traductions de littérature latine, ce qui confirme ce volet moins connu, sinon complètement négligé, de l'activité de ce grand linguiste.

Une grande partie des contributions appartiennent à des poètes et des écrivains, certains plus célèbres, d'autres moins connus aujourd'hui: G. Coșbuc, Bonifaciu Florescu, (professeur de français et fils illégitime du grand quarante-huitard Nicolae Bălcescu), Emanoil Bucuța, Nae Batzaria, Ion Marin Sadoveanu, Nicolae Iorga, le théologue Irineu Mihălceanu, George Murnu et bien d'autres.

Un nom reste au-dessus de tous par son destin exceptionnel, qui allait donner aux études d'indianistique roumaine une dimension internationale: celui de Mircea Eliade. Très jeune à l'époque dont nous nous sommes occupés, il marque son temps et le dépasse. Il est en même temps le produit de l'atmosphère intellectuelle de toute une génération et sa victoire sur les temps à venir. Car l'épanouissement culturel roumain de l'entre-deux-guerres s'arrêta en 1945 pour prendre une toute autre direction. Mais, par l'œuvre de Mircea Eliade, il survecut et fleurit.

RÉSUMÉ

L'article présente brièvement les premières mentions de la culture sanskrite et indienne et des premières traductions de cette littérature au XIXe siècle, pour s'attarder ensuite sur l'évolution de cette direction dans la presse roumaine dans la première moitié du XXe siècle et notamment à l'époque de l'entre-deux-guerres, marquée par la personnalité dominante de Mircea Eliade. Quelques noms s'imposent par leurs contributions remarquables : pendant la première période, G. Coșbuc, dont les traductions seront reprises constamment à l'époque suivante, mais aussi Bonifaciu Florescu ou Aron Densușianu et même Ioan Slavici.

À partir des années 1920, la quantité d'informations présentes dans la presse demande une réduction de l'analyse à la réception de la littérature sanskrite, déjà très bien représentée chez nous par des noms comme celui du prêtre Irineu (Ioan) Mihălcescu, D. Nanu, Preda Bunescu, Nae Batzaria, mais aussi Emanoil Bucuța, Ion Marin Sadoveanu, Theofil Simenschy, Alexandru Graur. La contribution de Mircea Eliade fait l'objet d'une ample présentation.

Mots-clés : réception, littérature sanskrite, presse roumaine, George Coșbuc, Mircea Eliade, Theofil Simenschy, Alexandru Graur.

RELAȚII LITERARE ROMÂNO-ITALIENE ÎN PERIOADA 1859–1964, ÎN PRESA ROMÂNEASCĂ A EPOCII

Cristina Deutsch*

Kelly Murphy și Sally O'Driscoll, în volumul *Studies in Ephemera: Text and Image in Eighteen Century Print* (Lewisburg, Bucknell University Press, 2013, p. 7), afirmau că „cel mai fascinant element al «materialelor efemere» este capacitatea lor de a fi transformate în funcție de diferitele metode de utilizare (care, de multe ori, se exclud între ele), o posibilitate de a pătrunde în profunzimea pieței, capacitatea de a influența opinia pentru a fi adecvat, capacitatea de a se acoperi de mister și de a obține un răspuns grație propriului său anonimat". Această afirmație conține în interiorul său esența relației speciale ce se stabilește între literatură ca încărcătură culturală a unui anume popor și presa care ar putea reprezenta vehiculul ce transportă acest element, deja devenit material, sub ochii cititorului. Relația poate deveni încă și mai interesantă atunci când axa pe care este poziționat elementul „unde" și cea a lui „când" oferă posibilități diferite față de cele deja considerate tradiționale.

Din acest motiv, utilizarea unui instrument de lucru precum *Bibliografia relațiilor dintre literatura română și literaturile străine în periodice* ar putea dezvălui nu doar modul în care o anumită literatură – în cazul de față cea italiană – este percepută într-un ambient străin (cel românesc) care, chiar dacă este european, are caracteristicile sale individuale, ci modul în care aceasta este văzută dintr-o perspectivă comparatistă, punând-o alături chiar de alte literaturi ce au caracteristici similare (sau, din contră, complet diferite). „Complexitatea actului de a-l înțelege pe celălalt", așa cum o definește comparatistul Manfred Beller în studiul său asupra xenologiei inclus în *Dicționarul de studii cuturale* (*Dizionario degli studi culturali*, Michele Cometa, Meltemi Editore, 2004, p. 538–543), devine, în încercarea de a înțelege ziarul sau revista ca pe o oglindă și ca pe un vehicul al literaturii, un act în aparență deschis și pozitiv. Adică, ceea ce ar trebui să ofere, cel puțin în teorie, ar fi o imagine complexă a exprimării «altuia» care în realitate nu este prezent în fața ochilor publicului. *Celălalt* devine, în acest caz, producător, nemaifiind el baza materială a producției (evident, a celei literare). În practică însă, manipularea unui bun cultural al altcuiva va oferi posibilitatea nu doar de a o percepe într-o manieră diversă, ci și cea de a schimba în mod voit (și, în funcție de axa temporală, posibil chiar într-o manieră negativă) imaginea globală.

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

RITL, nr. 1–4, p. 383–393, București, 2017

Cele trei serii ale *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* înregistrează într-o manieră scrupuloasă, așa cum deja am sugerat anterior, tot ceea ce interesează, ceea ce se zice, ceea ce se studiază sau se traduce din toate literaturile străine în trei perioade istorice: 1859–1918, 1919–1944 și 1945–1964. Ultima perioadă menționată va putea fi prezentată doar parțial, lucrarea aflându-se în curs de definitivare.

În prima serie a *Bibliografiei*, ce sintetizează etapa 1859–1918, se poate observa că interesul pentru literatura italiană acoperă toate câmpurile, de la istorie și critică literară până la traduceri diverse. Studiile urmează în general linia impusă de către epocă, fapt ce se poate nota atât în publicațiile literare specializate, cât și în presa cu caracter general, adică ziare, săptămânale, atât din Capitală, cât și din diverse orașe de provincie. Este vorba în special de sinteze ample dedicate literaturii contemporane, cum ar fi, de exemplu, un articol semnat de Marc Monier, *Literatura contemporană în Italia* (în revista *Românul*, București, XXVI, 1882, p. 1043) sau *Spre o nouă poezie și critică italiană* de Ramiro Ortiz (*Noua revistă română*, București, 1915, vol. XVII, nr. 3–4, p. 32–34). Capitolul dedicat istoriei și criticii literare nu este foarte extins, însă ne oferă o selecție de studii extrem de bine documentate și, de multe ori, semnate de nume importante în epocă, atât în România, cât și la nivel internațional ca, de exemplu, Nicolae Iorga, Ramiro Ortiz sau chiar de către Marinetti însuși. Lumea literară, așa cum este reflectată în presa românească, este interesată preponderent atât să înțeleagă dezvoltarea literaturii italiene în general (văzută în special ca un excelent izvor de inspirație pentru noua literatură română), cât și în a propune „ultimele noutăți", printre care futurismul părând să trezească cel mai viu interes. Se poate observa, tot în această direcție, un interes major față de teatru, vehicul nu doar cultural, ci și social. În orice caz, din perspectivă cronologică, se poate sublinia atât creșterea numărului de articole dedicate acestui subiect, pe măsură ce se merge înainte din punct de vedere temporal, cât și schimbarea anumitor zone de interes. Din punct de vedere statistic, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea avem doar două studii dedicate istoriei literaturii italiene în timp ce, după 1900, se pot număra câteva zeci, îndreptate în general către zona de dezvoltare a literaturii noi. Mai mult, în timp ce studiile regăsite în categoria istoriei și criticii literare, ordonate în funcție de diversele genuri literare, sunt inexistente la sfârșitul secolului al XIX-lea, la începutul secolului al XX-lea va exista interes și acesta va fi aproape în exclusivitate dedicat teatrului, în special aspectului de relaționare cu publicul.

Dacă trecem la următorul capitol, cel dedicat scriitorilor aranjați în ordine alfabetică, mai precis la articolele ce se concentrează, în toate periodicele românești din epocă, asupra unor nume singulare, vom observa că situația se echilibrează într-o manieră aproape similară: pe de o parte, există un interes viu pentru tot ceea ce reprezintă baza culturală solidă și recunoscută, cum ar fi Dante, Petrarca, Tasso sau Boccaccio, cărora li se dedică o serie de studii și de articole variate, de la biografii până la detaliate analize de opere literare. Un aspect ce nu trebuie subestimat este reprezentat de analizele diverselor traduceri, câteodată acestea fiind însoțite de relatarea

experienței personale a autorului, așa cum se întâmplă, de exemplu, într-un articol semnat de Nicolae Gane și intitulat *Cum am tradus Infernul lui Dante* (în revista *Viața românească*, I, 1906, nr. 1, p. 8), unde autorul descrie întâlnirile literare ale grupului Junimea ce l-au determinat să înceapă această traducere, demonstrând că, în epocă, pentru mediul cultural românesc apropierea de spațiul literar italian era mai mult decât important, chiar dacă nu era la același nivel cu apropierea de cel francez. Cealaltă direcție, în întreaga complexitate a presei românești din epocă în ceea ce privește literatura italiană, este, evident, curiozitatea suscitată de ultimele noutăți. Se poate descoperi o frumoasă colecție, nu foarte extinsă, de studii, comentarii, articole de diverse tipuri dedicate, de exemplu lui Giosuè Carducci (în perioada 1904–1911), Giovanni Pascoli (1900–1915), Edmondo de Amicis (1892–1909), Giacomo Leopardi (1888–1907) și așa mai departe. Ca subiecte, interesează în general subiecte legate de viața literară cotidiană: spectacole de teatru, premii, decese ale unor autori importanți, aniversări, comemorări, în timp ce sectorul temelor literare va fi descoperit doar după 1907 și va fi îndreptat înspre rolul militant al literaturii în viața socială (în zona literaturii dedicate războiului). În orice caz și în acest sector se poate observa marea diferență atât în ceea ce privește zonele de interes, cât și în modul de a concepe și de a publica materialele între a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Entuziasmul primilor pași în presa culturală românească se reflectă și în interesul pentru literatura italiană ca atare, în sensul că alegerea numelor ce se doresc a fi prezentate este destul de variată. Intenția ar fi mai degrabă spre prezentarea unui anumit nume, cu scopul unei analize a personalității unui scriitor în toate sensurile, nu doar concentrându-se asupra sensurilor operei literare. În schimb, în special începând cu anii 1906–1907, va atrage atenția dorința „jurnalistului cultural" (care începe să se contureze ca atare, încercând să se specializeze) de a plasa la același nivel literatura italiană cu cea română, nu în sensul literaturii comparate, ci ca o posibilă apropiere a publicului român față de o altă cultură pentru a lua exemplu de cum ar putea nu doar să-și îmbunătățească propria sa producție literară, ci și gustul cultural al publicului. Articole precum *Giosuè Carducci și românii* (în revista *Patria*, București, 1907, nr. 60, p. 1) sau cele care subliniază importanța actului de traducere literară (ca formator de gust și ca exemplu de urmat pentru propria literatură) sunt definitorii.

Traducerile originale sunt plasate în mare parte în zona poeziei lirice, cu un interes deosebit față de nume, precum cele ale lui G. Carducci, Dante, D'Annunzio, Leopardi, Petrarca sau Ada Negri, în timp ce sectorul poeziei epice este reprezentat într-o manieră modestă, în general prin traduceri de fragmente diverse din opera dantescă. Pe aceeași linie, traducerile textelor teatrale nu constituie un subiect de mare interes pentru presă. În traducerile realizate din proză găsim, mai mult sau mai puțin, aceleași nume deja întâlnite în poezie sau în studiile de critică literară: Gabriele d'Annunzio, Edmondo de Amicis, Boccaccio, dar și Grazia Delleda și Matilde Serao. Se poate observa și faptul că interesul este în general îndreptat spre nume extrem de cunoscute din literatura italiană, inclusiv în ceea ce privește literatura contemporană.

Din punct de vedere statistic, literatura italiană găsită în periodicele românești în intervalul deja menționat nu ocupă un spațiu foarte extins: făcând o comparație între literatura de cel mai mare interes în România în această epocă, cea franceză, și literatura italiană, se poate stabili un procentaj, cu aproximație, de unu la patru, în timp ce între literatura spaniolă, de exemplu, și cea italiană, cea din urmă iese, în mod evident, victorioasă. Interesul major pare a fi îndreptat către autori individuali, mai degrabă în direcția unor sinteze ce ar privi istoria literaturii, estetica sau teoria literaturii, în timp ce în partea rezervată literaturii originale pasajul dedicat poeziei și cel dedicat prozei sunt aproape la egalitate, în vreme ce teatrul pare, în mod ciudat, să intereseze mult mai puțin.

În cea de-a doua serie a *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, ce acoperă perioada dintre 1918 și 1944, literaturii italiene îi este dedicat aproape un întreg volum (sunt 250 de pagini de informații ce oglindesc toate aspectele literare ale acestei perioade). Trebuie luat în considerare și faptul că numărul publicațiilor aproape că se dublează în comparație cu situația din perioada precedentă (în nota introductivă se avertizează că, spre deosebire de 511 publicații existente în prima serie, aici au fost consultate 824 de titluri).

Capitolul dedicat studiilor de estetică și teorie literară este, evident, mult mai extins (și mult mai variat), acoperind cele mai diverse zone de interes. În general, se poate observa o foarte mare apropiere față de critica italiană în general, cu articole precum, de exemplu, cel semnat de Perpessicius, *Critica italiană de la Vico la Croce*, o prezentare detaliată a antologiei realizate de Alexandru Marcu (un volum ce va suscita, în sine, oricum o mare atenție în special la începutul anilor ’40). Prima parte a perioadei pare a fi însă dominată de articole, de multe ori nesemnate (sau semnate cu pseudonime vagi, cum ar fi *Lector*) dedicate idealurilor artistice italiene sau locului ocupat de literatura italiană în context universal.

Trecând la următorul capitol, consacrat *Epocilor și curentelor literare*, se observă un sporit interes atât pentru Renaștere, cât și pentru romantism. În multe cazuri nu este vorba despre analize ample, ci despre recenzii ale unor volume sau ale unor eseuri publicate la momentul respectiv, cum ar fi cele dedicate scrierii lui P.P. Negulescu, *Academia Platonică din Florența*, sau unui studiu precum cel semnat de Al. Marcu, *Figuri feminine ale Renașterii*.

Capitolul ce adună extrasele ce au ca subiect istoria și critica literară în ordine cronologică este destul de amplu (12 pagini față de doar 3 în seria precedentă), acoperind subiecte variate. Anii ’20 se concentrează în special pe două direcții: situația literaturii italiene după Primul Război Mondial în context european și răspândirea aceleiași literaturi în România. Prima direcție este ilustrată cu articole, precum cel al lui N. Iorga intitulat *Fără literatură* (în revista *Gazeta Transilvaniei*, 84 (1921), nr. 237, 30 oct., p. 1), prezentat în *Bibliografie* în acest mod: „articol despre decadența literaturii italiene datorată scrierilor lui Marinetti și D’Annunzio” (*Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice 1919–1944*, vol. VII, București, Editura Saeculum I.O., 2005, p. 18), sau cel al lui Alexandru Marcu, *Regionalismul italian*, ce studiază „deșteptarea dendințelor

regionale" în literatura italiană de după război. În ceea ce privește răspândirea literaturii italiene în România, numele cel mai cunoscut pare a fi cel al lui Ramiro Ortiz. Volumele sale, *Pentru istoria culturii italiene în România* și *Cronici italiene* sunt prezentate și analizate în toate manierele posibile, la fel ca și activitatea scriitorului (așa cum, de exemplu, face Constantin D. Ionescu în articolul său intitulat *Din cultura și literatura italiană în România*, articol publicat în revista *Datina* din Turnu Severin (II, 1924, nr. 3–4, martie–aprilie, p. 103–104), unde este prezentată „importanța activității lui Ramiro Ortiz ca difuzor al literaturii italiene de bună calitate în țara noastră" (*Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice 1919–1944*, vol. VII, București, Editura Saeculum I.O., 2005, p. 19). Perioada anilor '30, care este și partea cea mai consistentă a acestui capitol, este dedicată, evident, în special relațiilor dintre cultură și politică. Articole precum „Literatura și fascismul", semnat de Ramiro Ortiz (descrierea sa poate fi găsită în volumul menționat anterior, la pagina 23), sau articolele dedicate literaturii italiene contemporane sunt caracteristice acestei perioade. Prima parte a anilor '40, în schimb, demonstrează o curiozitate încă și mai puternică pentru această zonă geografică a literaturii și, în plus, pare a fi interesată de un alt aspect, legat exclusiv de presa culturală italiană. Sunt numeroase recenzii de articole apărute în periodicele italiene și chiar prezentări integrale ale profilelor unor publicații. Ștefan Ciucureanu descrie, în mai multe rânduri, numerele revistei *Nuova Antologia* ce conține exclusiv studii și articole dedicate literaturii italiene (și, în consecință, ar trebui să intereseze o parte foarte restrânsă a publicului românesc, cel de specialitate) sau face comentarii asupra unor texte apărute într-un ziar precum *Il Frontespizio*.

Urmează capitolul dedicat genurilor literare, interesul major fiind suscitat de către teatru, cu accent atât pe istoria teatrului italian în general, cât și pe viața teatrală italiană a momentului. Anii '20 sunt mai apropiați de mișcarea futuristă, de multe ori cu articole acide îndreptate contra acestei mișcări ce este legată și de activitatea politică a unora dintre autorii săi, așa cum se întâmplă într-un articol nesemnat ce discută despre teatrul lui Marinetti, recomandarea făcută de către autor futuriștilor fiind „să se ducă la balamuc", sau un text precum *Mussolini renunță la „marea bătălie teatrală"*, unde sunt discutate probleme ale crizei teatrului contemporan, articol publicat în revista *Rampa Nouă Ilustrată*, București, XIV (1929), nr. 3466, 12 august, p. 6.

Cea mai interesantă și cea mai consistentă parte (un grupaj extins pe 139 de pagini) este însă cea dedicată scriitorilor italieni în ordine alfabetică, practic o sinteză a tuturor zonelor de interes literar dintre anii 1919–1944. Considerând că, spre deosebire de perioada de timp precedentă, punctele de interes devin mult mai variate, se poate observa și că este un pic dificil de făcut diferența între ceea ce este socotit important în epocă și ceea ce este doar un capriciu de moment. Se poate, oricum, distinge că în prima parte a perioadei conținute în această *Bibliografie*, cea a anilor '20, atrag foarte mult subiectele „la modă", se vorbește despre autori până acum necunoscuți în România ca, de exemplu, Sibila Aleramo despre care se

consideră că „operele sale merită să fie traduse în limba română” sau G.A. Borgese, romanul său, *Rubè*, fiind considerat „cel mai important eveniment literar din Italia ultimului deceniu” (într-un articol semnat *Compilator* și publicat în revista *Viața românească* (XIII, 1921, nr. 10, octombrie, p. 162, la rubrica *Mișcarea intelectuală în străinătate*). Același tip, de exemplu, poate fi întâlnit și în teatru, unde cititorul român este pus în fața vieții culturale „adevărate” a epocii. Sunt extrem de numeroase cronicile dramatice, în special cele dedicate unor autori de primă importanță, precum Luigi Pirandello, Vittorio Alfieri, chiar atingând subiecte sensibile, cum ar fi incapacitatea publicului de a înțelege aceste opere, deoarece „publicul nu are pregătirea necesară de a gusta stilul și expresia”, sau Gabriele D'Annunzio care, cu *Fiica lui Iorio*, deschide un lung șir de cuceriri în presa literară românească, cu cronici și analize ce se vor lungi – cu intensitate – până în 1939. Numeroase sunt și „portretele literare” ce au ca scop prezentarea celor mai importante nume ale literaturii italiene publicului român, fiind incluși aici autori variați, din toate timpurile: de la Tommaso Campanella, Dante, Boccaccio până la Giosuè Carducci, pentru a da doar câteva exemple.

Punctele de interes ale presei românești în ceea ce privește literatura italiană se mută, în anii '30, spre o legătură chiar și mai strânsă, nu doar culturală, ci una care, câteodată, atinge zona socialului și al politicului. De multe ori este vorba despre o comună „renaștere latină”, de o recunoaștere a „geniului latin prezent peste tot”. Și aproape fiecare scriitor important italian, fără a avea o particulară relevanță pentru perioada istorică la care ne referim, se trezește aproape cu obligația de a avea un impact asupra „conștiinței intelectualității românești”. Carducci, D'Annunzio, Dante, San Francesco d'Assisi sunt câteva dintre numele ce pot fi găsite adesea în contexte de acest gen.

Cea mai interesantă situație, unde se poate observa puternic interferența dintre literatură și politică – într-o manieră ce va reveni doar în a doua parte a anilor '40 – e culegerea de articole despre opera literară a lui Benito Mussolini. Extrem de rare la sfârșitul anilor douăzeci, în anii '30 devin aproape o sută de fișe pentru a dispărea apoi aproape complet la începutul anilor '40. Este vorba în general de „portrete literare” și de cronici dramatice, în unele cazuri chiar defavorabile.

O altă caracteristică a acestei perioade ar putea fi aplecarea presei românești asupra scriitorilor și literaților care sunt direct interesați într-o legătură culturală (și afectivă) cu spațiul românesc. Dovezile sunt extrem de numeroase: de exemplu, o colecție întreagă de articole apărute atât în publicații de primă importanță, cât și în tipărituri de dimensiuni mai mult decât modeste, despre vizita lui Giovan Battista Angioletti în România. Importanța prezenței „oaspetelui italian” duce nu doar la simple prezentări biobibliografice sau la recenzii ale operei sale, ci și la sublinierea posibilității confluenței celor două culturi: cea italiană și cea română. Ca mulți alți scriitori ce pot servi drept model în această decadă, G. B. Angioletti e, înainte de toate, „un bun și prețios propagator al valorilor noastre culturale în Italia” (C.H. Niculescu, *Propaganda onorifică*, în revista *Țara noastră*, Sibiu, Cluj, XII (1933), nr. 441, 26 octombrie, p. 2: *Literatură. Idei. Comentarii*). Scriitorii care

au o legătură directă cu România – ca Massimo Bontempelli – suscită un interes chiar mai viu de atât. Fișele extrase în legătură cu acest autor pe o perioadă de zece ani sunt, din punct de vedere cantitativ, aproape la fel de multe ca cele dedicate lui Boccaccio, de exemplu.

Prima jumătate a anilor ’40 va abunda, în schimb, în cronici dramatice, portrete literare și recenzii ale noilor cărți publicate. Producția teatrală italiană pusă în scenă în România și prezentată ulterior publicului cititor este extrem de eteroclită, reunind o mare varietate, de la numele unor autori foarte cunoscuți până la dramaturgi aproape uitați în ziua de astăzi. Opera dramatică a lui Vittorio Alfieri, ca să dăm doar un exemplu, se bucură de zeci de referințe ce pot fi găsite la toate nivelurile presei. Multe sunt simple cronici teatrale, în timp ce alte articole sunt adevărate analize, așa cum se întâmplă la Al. Ciorănescu într-un text ce descrie toate reprezentațiile lui Alfieri pe scena românească începând cu 1800 (poziția 560 din *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice 1919–1944*, vol. VII, București, Editura Saeculum I.O., 2005, p. 39). Găsim aici cronici dramatice dedicate unor autori precum Luigi Antonelli, promotor al „teatrului de idei”, lui Eugenio Bertuetti și Sergio Pugliese, autori ai *Vălului alb*, lui Luigi Bonelli sau Gherardo Gherardi și așa mai departe. Se poate observa o anumită asemănare cu situația existentă la începutul anilor ’20, cu diferența că aici diversele articole despre literatura italiană sunt mult mai judicioase atât în ceea ce privește argumentele, cât și în alegerea instrumentelor utilizate pentru demonstrație.

Multe abordări au, ca punct de referință, actualitatea unui scriitor sau al altuia, chiar și atunci când este vorba de nume extrem de importante, cum ar fi Dante. Un articol precum cel semnat de Dan Petrașincu și publicat în revista *Curentul*, XIV (1941), nr. 4633, 5 ianuarie, p. 2: *Teme italiene*, intitulat *Dante și omul modern*, poate să definească foarte bine această tendință, autorul analizând „afinitatea de structură predestinată între omul dantesc și omul modern”.

Un alt aspect ce nu trebuie pierdut din vedere este acela existent în varii studii ce discută despre câte un traducător sau un om de cultură, de data aceasta român, ca promotor al culturii italiene în România, în multe cazuri extrasele găsite fiind semnate de critici literari sau de alți cercetători italieni. Pentru a rămâne în zona lui Dante, s-ar putea semnala în acest sens articolul lui Orio Vergani, publicat în revista *Curentul*, intitulat *Un ministru, traducătorul lui Dante* în care sunt reproduse fragmente preluate dintr-un alt articol apărut în *Corriere della sera* ce avea ca subiect „activitatea de propagator al literaturii italiene în România a lui Alex. Marcu”.

Ultima parte este dedicată traducerilor și elaborărilor de texte literare. În ceea ce privește sectorul dedicat poeziei, zona cea mai amplă este, evident, cea a poeziei lirice.

Anii ’20 se prezintă cu o selecție ce atinge câte ceva din fiecare punct de interes al epocii. Ca studiu de caz s-ar putea lua Giosuè Carducci, prezent cu 49 de extrase care reflectă bine caracterul poetic al autorului, în timp ce același scriitor, în anii ’30, este prezent cu doar 18 fișe, spre deosebire de prima parte a anilor ’40, unde prezența lui Carducci prin intermediul traducerilor publicate în periodicele

românești va scădea sub zece. Atrag nume precum cele ale lui Gabriele D'Annunzio, Olindo Guerrini, Giacomo Leopardi, Ada Negri. Și numele traducătorilor care ies în evidență în această decadă sunt importante pentru a distinge întregul mod de a se raporta la literatura italiană. Se poate observa imediat că este vorba atât despre cunoscuți promotori ai culturii italiene în general în spațiul românesc al epocii (ca, de exemplu, Ramiro Ortiz sau Giuseppe Cifarelli) și, chiar mai interesant de atât, despre traducători care sunt ei înșiși poeți: Al. Iacobescu, Ion Pillat, Ion Vinea, Șt. O. Iosif, Duiliu Zamfirescu reprezintă doar câteva exemple. În anii '30 prezența poeziei lirice italiene în România își mută punctul de interes spre poezia modernă: Riccardo Baccheli, Massimo Bontempelli, Ugo Foscolo, Leopardi, Ada Negri sunt prezențele ce predomină în această perioadă. În orice caz, se observă o creștere a interesului și în ceea ce privește personajele ilustre considerate „de școală", mai vechi sau mai noi, deja emblematice pentru literatura italiană: Giuseppe Parini, Giovanni Pascoli, Arturo Graf, Petrarca. În ceea ce îi privește pe traducători, se observă imediat două nume care apar foarte des: cel al lui Pimen Constantinescu și cel al lui George Murnu. Acest lucru poate dezvălui un singur lucru: intenția de a duce traducerea de poezie la un înalt nivel de profesionalism. Oricum, trecând la prima parte a anilor '40, se va putea observa menținerea liniei decadei precedente în anumite detalii (ce nu trebuie desconsiderate) într-o netă sciziune față de ceea ce se va putea constata după 1946–1947.

Partea dedicată poeziei epice e relativ redusă, concentrându-se aproape în exclusivitate pe opera lui Dante.

Teatrul, văzut ca traducere a textului dramatic, pare a prezenta extrem de puțin interes în această perioadă, cu doar câteva zeci de extrase.

Proza, în schimb, ca în toate trei perioadele istorice luate în considerare în seria *Bibliografiilor*, suscită un solid interes în cititorul român. Fragmentele de roman au în general rolul de a face publicitate noilor traduceri abia puse în circulație în România, prezentându-se astfel ca un instrument util pentru a convinge publicul să cumpere. Gabriele D'Annunzio, Grazia Delleda, Alessandro Manzoni, Giovanni Papini se numără printre favoriți, ultimul din această înșiruire suscitând un interes predominant. Mai edificantă este în schimb proza scurtă, în special povestirea. Fișele culese se întind pe aproape douăzeci de pagini și acoperă practic tot ceea ce are literatura italiană de oferit în domeniu, o varietate de nume care, în anumite situații, sunt însoțite și de utile note biobibliografice, constituind adevărate lecții pentru cititorul român interesat de literatura italiană.

Cea de-a treia serie a *Bibliografiei*, aflată încă în lucru, acoperă perioada 1945–1964. Considerând că materialul adunat este însă parțial, se pot face doar considerații de ordin general. În ceea ce privește cantitatea de fișe extrase la capitolul dedicat literaturii italiene, aceasta va fi, cel mai probabil, într-o situație mai mult sau mai puțin similară cu cea din prima serie a *Bibliografiei*, corespunzând perioadei 1859–1918.

Se pot distinge, în orice caz, două linii directoare: prima duce înspre menținerea autorilor deja consacrați (precum Dante, de exemplu), cea de-a doua înspre așa-zișii

scriitori „progresiști” – evident, ținând cont de perioadă, aceștia fiind aproape exclusiv de stânga, mici excepții făcând perioada 1945–1947. Abordările cele mai frecvente sunt cele ale „portretului literar” sau al recenziei unui volum sau al altuia. O noutate ar putea fi considerată abundența de articole aranjate sub forma aniversărilor și comemorărilor. Sunt extrem de frecvente extrasele de tipul *690 de ani de la nașterea marelui poet Dante Alighieri* (în revista *Drum nou*, XII, 1955, nr. 3251, 29 mai, p. 2) sau „evocare omagială la cea de-a șaptezecea aniversare a vieții poetului” (A.E. Baconsky, *Ungaretti* în revista *Steaua*, IX, 1958, nr. 3 (97), martie, p. 104–107: *Confluențe*). Printre scriitorii progresiști de stânga întâlnim adesea nume precum cel al lui Gianni Rodari, Rafael Alberti, Ignazio Silone, Carlo Levi sau Leonardo Sciascia. Un anumit interes, destul de extins, se manifestă și pentru literatura ce aduce cu sine o caracteristică „instructiv-educativă”, în special atunci când este vorba de cărți dedicate copiilor și adolescenților. Atrage în mod evident, în special pentru implicarea de ordin social, de multe ori exagerată și falsificată în prezentări, *Pinocchio* de Carlo Collodi. Aproape uimitor, Pinocchio este câteodată chiar mai prezent decât „fratele lui”, Buratino, personajul lui A.N. Tolstoi. Se pot semnala și recenzii ale unor volume ceva mai speciale, cum ar fi o „antologie epistolară” semnată de „copiii italieni”, apreciată „o cronică vie a Italiei de astăzi”. Nu poate trece neobservat un articol precum *Gianni Rodari și copiii sovietici*, semnat de Y.S., o culegere de „comentarii despre câteva reportaje scrise de Rodari asupra sistemului de educație și condițiilor de dezvoltare al copiilor din Uniunea Sovietică” (revista *Veac nou*, XX, 1964, nr. 18, 1 mai, p. 5).

În ceea ce privește teatrul, sunt luate în considerare și se bucură de prezentări pozitive în special piesele care prezintă o implicare socială ca, de exemplu, comedia *Scampolo* de Dario Nicodemi.

Un alt element interesant ar putea fi prezența unor autori care au activat ca partizani, creionați întotdeauna într-un mod pozitiv, așa cum se întâmplă cu romanul Renatei Viganò, *Agnese merge la moarte* (tradus în română cu titlul *Agnese partizana*), subiectul fiind „o prezentare a luptei partizanilor italieni sub îndrumarea Partidului Comunist Italian contra fasciștilor și cotropitorilor germani” (în revista *Caietul literar*, 1951, nr. 7, septembrie, p. 91). De multe ori, în orice caz, tema ce interesează preponderent este cea a rolului social al scriitorului, aspect ce se poate regăsi chiar și în cele mai neașteptate locuri, așa cum se întâmplă într-o recenzie dedicată romanului lui Primo Levi, *La Tregua* (*Armistițiul*), în articolul semnat de Gh. Cuibuș, *Am încredere în rolul social al scriitorului*, în revista *Tribuna*, VII, 1963, nr. 49, 5 decembrie, p. 12.

Pe de altă parte, există întotdeauna o tendință de a critica și, ulterior, de a elimina din sfera de interes a cititorului român tot ceea ce nu corespunde liniei oficiale. În acest sens este mai mult decât edificator un articol cum ar fi cel semnat de D.G. și intitulat *O sinucidere morală*, publicat în revista *Viața românească*, XI (1958), nr. 8, august, p. 238–239: *Miscellanea*, unde Alberto Moravia este acuzat de o „orbire suspectă” din cauza volumului său, *O lună în URSS*.

Exemplele extrase din cea de-a treia serie a *Bibliografiei* ar putea evident să continue, s-ar putea încerca să se dea o explicație, de exemplu, pentru interesul

covârșitor arătat poeziei lui Giuseppe Ungaretti și pentru cea a lui Salvatore Quasimodo, pentru proza lui Cesare Pavese sau pentru teatrul lui Luigi Pirandello.

Interesul suscitat de *Bibliografie* se bazează, ca prim argument, pe faptul că ne oferă o perspectivă temporală nu numai asupra istoriei literaturii italiene, ci și o perspectivă încadrată – până în momentul de față – în cele trei delimitări temporale plasate nu în propria istorie, ci filtrată prin ochii unui cititor plasat diferit din punct de vedere geografic. Acesta ar putea să fie cu siguranță unul dintre motivele pentru care, în multe cazuri, istoria literaturii italiene (și încărcătura culturală ce este exprimată la modul general) nu mai corespunde unui singur „unde", ci unei duble localizări: unul al țării de origine, cu propriile sale axe aplicabile istoriei literaturii, celălalt al țării unde este răspândită ca *literatură străină*. Prin urmare, modul în care este percepută va fi câteodată defazat atât din punct de vedere istoric (o noutate literară de succes în propria țară nu va fi în mod necesar percepută ca atare în țara în care este răspândită), cât și din punctul de vedere al valorii (caz ceva mai rar însă se poate întâmpla ca, de exemplu, o piesă de teatru apreciată și considerată validă din punct de vedere literar în Italia, să fie văzută ca irelevantă în România sau viceversa, un autor de o importanță minoră din punctul de vedere al criticii italiene să fie apreciat în cealaltă parte, așa cum se întâmplă, în cea de-a doua parte a anilor '40, cu mulți autori de stânga italieni ce corespundeau cerințelor epocii în România).

Reflectând la modul în care *Bibliografia*, în întregul ei, oglindește felul în care o astfel de literatură este prezentată, percepută și asimilată într-o a doua țară (în cazul discutat aici fiind vorba de relația dintre literatura română cu literatura italiană, așa cum este aceasta prezentată în presă), se poate evident observa că implicațiile metodei nu se dezvoltă într-o singură manieră unidirecțională, fiind suficientă extinderea viziunii. S-ar putea studia, prin urmare, nu doar ceea ce interesează din literatura italiană pe publicul român, când, unde și așa mai departe, ci și care ar fi locul potențial ocupat de o astfel de literatură în determinate perioade istorice, în contextul mult mai amplu al literaturii universale, pe de o parte verificând potențiale legături create în mediul literaturii comparate și, pe de alta, pur și simplu studiind la nivel statistic diversele literaturi. În cea de-a doua serie a *Bibliografiei*, literatura italiană este plasată, așa cum am afirmat și mai înainte, în cel de-al șaptelea volum. Împreună, în economia volumului de 290 de pagini, coexistă literatura spaniolă (fișele extrase se întind pe aproximativ patruzeci de pagini), literatura portugheză (trei pagini) și diversele literaturi latino-americane (patru pagini).

Un al treilea punct de interes este cu siguranță reprezentat de *unde*, stabilit ca punct de plecare pentru o viitoare cercetare mult mai amplă. *Bibliografia relațiilor între literatura română și literaturile străine în periodice* este instrumentul de lucru care semnalează potențialitățile presei românești de a percepe evoluția, caracterul și substanța altor literaturi, în acest caz al literaturii italiene oferind, în consecință, o perspectivă diversă, grație nu doar unei așezări geografice europene diferite, ci și unei serii de diferențe notabile, cea sociopolitică fiind doar una dintre acestea. Este doar o parte dintr-un *panopticum* potențial ce ar putea fi completat în

zona de interes est-europeană (de exemplu, cum este percepută literatura italiană în România și cum este văzută aceasta, să spunem, în Ungaria sau în Bulgaria în aceeași perioadă), europeană (literatura italiană în România și în presa franceză, de pildă), precum și universală (o paralelă între, să presupunem, semnalările despre literatura italiană descoperite în presa românească în 1948 și cele ce pot fi găsite în presa americană din același an ce cu siguranță vor părea ieșite din două lumi complet diferite).

În orice caz, rămân extrem de multe nuanțe ce ar merita să fie studiate în detaliu pentru a explica *de ce*, *cine*, *ce anume* și *cât* pot obține ceilalți dintr-un *imaginarium* construit (dar nu neapărat destinat) să funcționeze în altă parte. De ce literatura italiană interesează în România, cine sunt cei interesați, ce, din această perspectivă culturală, i-a făcut să se bucure și cât de mult: acestea sunt doar câteva puncte potențiale de plecare pentru tot atâtea căi ce ar putea fi abordate în cercetarea literară plecând doar de la un simplu – și aparent umil – instrument: *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859–1918). Seria I. Volumul II. *Literaturi romanice*. Bucureşti, Editura Academiei Române, 1982.

Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919–1944). Seria a II-a. Volumul VII. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2005.

Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1945–1964). Seria a III-a. Din materialul adunat până în 2017, în momentul de față aflat în curs de prelucrare.

ABSTRACT

The attempt to follow the way of establishing a link between the Romanian and the Italian cultural space, using as a vehicle the series of the *Bibliography of Relations between Romanian literature and Foreign Literatures in the News Media* is proposed not only as a simple statistic of literary facts reflected in newspapers and magazines, but also as a beginning for new potential research. In this particular case, which we have only tried to describe and construct a potential scheme, we could say that the pretext bears and develops in an apparently arid environment, from a collection that can be considered *a priori* of no interest. Instead, not only pages of literary history and culture – both Italian and Romanian – are opened, but also many other doors behind which hides the potential of the dynamic act of scientific literary research.

Key-words: Italian literature, Romanian literature, Romanian press, cultural relations, bibliography.

CRONICA MUZICALĂ ŞI ANII DE UCENICIE AI LUI CAMIL PETRESCU

Petruș Costea*

Cronicile muzicale scrise de Camil Petrescu între 1913 şi 1920 pot purta acest nume cu oarecare dificultate. Textele lui sunt cel mai adesea scurte înregistrări ale evenimentelor, un entuziasm juvenil, precum şi întregul climat postbelic determinându-l să scrie cu amabilitate nu doar despre muzicieni cunoscuți, ci şi despre cei cu oarecare circulație doar în lumea muzicală românească. Primul text *Ce spun doi copii de geniu (De vorbă cu Sigmund şi Emanuel Feuermann)* este un foarte scurt interviu luat celor doi muzicieni. Violonistul Sigmund Feuermann, născut în 1900, s-a bucurat de notorietate în primele două decenii ale secolului trecut, dar numele lui a dispărut complet din lumea muzicală la începutul anilor '30. Emanuel Feuermann însă, născut în 1902, se afla în 1913 la primul concert la Bucureşti, dar va reveni în numeroase rânduri între 1920 şi 1940. Entuziasmul tânărului critic este mai degrabă stârnit de vârsta celor doi muzicieni – „Din locul meu ascuns mă uitam la ăşti doi copii care, la vârsta la care alții simt o grozavă plăcere atunci când îşi toarnă nisip în cap, minunau o lume întreagă"[1] – cărora le schițează portrete oarecum naive: „Era atâta măreție, atâta simțire şi meşteşugire în cântul acestui copil cu plete castanii, cu ochii mari, cu fruntea largă, era atâta măreție în cântul lui, care mângâia sufletele noastre şi le frământa apoi cum frământa vioara"[2]. Camil Petrescu recunoaşte sensibilitatea, profunzimea şi patosul interpretării tânărului Emanuel Feuermann, despre care în al treilea şi al patrulea deceniu, când se afla la zenitul carierei, vor scrie Mihail Sebastian, Cella Delavrancea sau Emanoil Ciomac.

Prima întrebare pe care le-o adresează este o copilăreală destul de îndoielnică – „Nu eşti ostenit, puiule, de atâta muncă?"[3] –, iar încheierea cronicii trasează un portret-clişeu, de o dulcegărie stridentă în raport cu spiritul camilpetrescian: „Am plecat, voiam şi eu să se culce mai devreme, să-şi odihnească în spuma de dantele căpşorul de păpuşă cu plete castanii, cu ochii mari şi albaştri"[4].

---

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Camil Petrescu, *Ce spun doi copii de geniu (De vorbă cu Sigmund şi Emanuel Feuermann)*, *Rampa*, II, nr. 546, 24 octombrie 1913, reprodus în Camil Petrescu, *Publicistică*, vol. I, ediție, prefață şi note de Florica Ichim, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 5.

[2] *Ibidem*., p. 4.

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*.

RITL, nr. 1–4, p. 395–399, Bucureşti, 2017

În 1919 şi 1920, ani imediat postbelici, în care a fost redactor-şef la *Banatul*, devenit mai apoi *Banatul românesc*, publicistul este acaparat de elanul spiritului național care anima întreaga viață culturală într-o provincie până recent aflată sub stăpânire austro-ungară. În cronica scrisă după concertul dat de formația corală cu tradiție a lui Ion Vidu în onoarea generalului De Tournadre[5], importante nu sunt aprecierile lui Camil Petrescu despre evenimentul muzical („Cântecele corului Vidu sunt pline de vioiciune, de culoare şi de grație”[6]), ci omagiul adus unuia din animatorii spiritului românesc sub dominație străină. Se reține imaginea „insulei de corali” care iese acum puternic la suprafață din apele mării:

> „Cine asistă la o audiție muzicală Vidu înțelege mai bine ca oricând ce rol însemnat poate juca arta nu numai în educația culturală, dar şi națională a unui popor, şi cum, sub valurile vitregiilor soartei, ea clădeşte încet, dar sigur, un suflet național, care deodată iese puternic la suprafață, ca o insulă de corali din apele mării. Într-o zi vor şti românii de pretutindeni cât datorăm lui Vidu”[7].

Din cele douăzeci de cronici muzicale rămase de la Camil Petrescu, câteva cuprind analize ale interpretării muzicale cu precădere ale artiştilor lirici. Jean Athanasiu, unul dintre muzicienii care au contribuit la înființarea Operei Române, era considerat în anii ’20 cel mai important bariton român, iar Camil Petrescu încearcă să definească trăsăturile artei acestuia, de la calitatea vocii, la elemente de stilistică interpretativă:

> „Vocea lui generoasă, de un volum neobişnuit, timbrul curat, omogenitatea în registru, şcoala sigură în arta cântului şi sentimentul cu care a cântat au făcut într-adevăr să fie sărbătorit. De la înduioşătoarele mezzo-voce şi până la Vendeto din *Rigoletto* şi de la doine până la *Vasul fantomă* al lui Wagner (fără să trecem peste delicioasele *canzoni veneziani*) au răpit inimile auditorilor lui. Athanasiu e indiscutabil unul din baritonii de frunte ai epocii noastre”[8].

Despre nume cunoscute ale teatrului liric Camil Petrescu va scrie întotdeauna cu plăcere. La tenorul Nae Leonard apreciază „temperament, voce puternică şi un fizic cu deosebire adevărat”[9], dar după un concert al sopranei Lucia Cosma nu mai recunoaşte „dumnezeiasca, neuitata voce de cristal şi aur”[10] care îl obsedase după un concert de la Ateneu şi se arată dezamăgit de dispariția agilității tehnice din

---

[5] Generalul francez care participase la instalarea autorităților române în Banatul recent alipit la România (3 august 1919).

[6] Camil Petrescu, „Audiție corală în onoarea generalului francez de Tournadre”, în *Banatul*, I, nr. 21, 28 mai 1919, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 95.

[7] *Ibidem*.

[8] Camil Petrescu, „Cronica muzicală. Reprezentațiile şi concertul Lucia Cosma – Jean Athanasiu”, în *Țara*, I, nr. 1, 16 mai 1920, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 248.

[9] Camil Petrescu, „Cronica teatrală. «Voievodul țiganilor»”, în *Țara*, I, nr. 20, 12 decembrie 1920, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 299.

[10] Camil Petrescu, „Cronica muzicală. Reprezentațiile şi concertul Lucia Cosma – Jean Athanasiu”, în *Țara*, I, nr. 1, 16 mai 1920, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 248.

trecut: „Dar unde e mai cu seamă emisiunea, precisă ca un cronometru şi sigură ca un zbor de rândunică, cu care uimise o generaţie întreagă?”[11]. Florica Ciurcu, la concertul căreia îi invita pe timişoreni, întrucât le garanta că aveau „ocazia să audă artă românească din cea mai aleasă”[12], e apreciată atât pentru programul propus, muzică de Wagner, Weber, Brahms şi Verdi, cât şi pentru calităţile vocale:

> „Doamna Ciurcu are o voce de un volum impresionant, caldă şi strălucitoare în registrul mediu, luminoasă în cel superior, oarecum inconsistentă în notele de jos, însă de o omogenitate şi o mobilitate remarcabile în restul întinderii. O voce wagneriană, şlefuită la şcoala germană”[13].

Interesant este faptul că, după concertul Floricăi Ciurcu, cronicarul face o remarcă – pe care o va repeta în urma unui concert cameral susţinut de violonistul Socrate Barozzi[14] şi pianistul Alfred Alessandrescu – despre fidelitatea faţă de partitură. Dacă la Florica Ciurcu constata „atâta pietate pentru text”[15], după concertul cameral, cu lucrări de Rahmaninov, Paderewski, Debussy, Chopin şi Beethoven, de astă dată sublinia plin de respect: „Ceea ce trebuie să relevăm însă, în special, e că s-a cântat cu un adevărat cult pentru text”[16].

Doar trei cronici va scrie Camil Petrescu despre concerte camerale (nu există niciun text despre concerte simfonice) şi va fi interesat nu de repertoriul programului, ci de particularităţile interpretative ale muzicienilor. După concertul tinerei violoniste Schwenk[17], cronicarul apreciază tehnica acesteia, care a entuziasmat sala cu piese de virtuozitate (Paganini şi Wieniawski), dar consideră că mai importantă a fost lucrarea lui Bach, în care însă tânăra artistă nu a reuşit să depăşească o anumită răceală. Camil Petrescu are astfel ocazia să scrie despre virtuozitatea care este doar un mijloc de expresie în arta unui muzician, şi nu scopul ei:

> „În *Chanson* de Bach, încălzită de aplauzele publicului, a pus şi oarecare sentiment. E însă prea tânără pentru a avea o personalitate artistică şi pe noi nu ne-au entuziasmat niciodată «copiii-fenomen». Tehnica nu e artă, e numai un mijloc către artă şi de aici sunetul sec al pasagiilor allegrissimo şi fortissimo. Arta e numai personalitate”[18].

---

[11] *Ibidem*., p. 248, 249.

[12] Camil Petrescu, „Teatrale. Artiştii Teatrului Naţional din Bucureşti în Timişoara. Concertul cunoscutei cântăreţe de operă Florica Ciurcu în sala „Redutei”. Reprezentaţiile trupei Fotino”, în *Banatul*, I, nr. 51, 13 august 1919, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 132.

[13] Camil Petrescu, „Artistice. Concertul Florica Ciurcu”, în *Banatul*, I, nr. 53, 20 august 1919, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 137.

[14] Născut în România, în 1893, Socrate Barozzi va pleca în 1920 în America şi va cânta în Orchestra din Boston, între 1920 şi 1923, şi în Filarmonica din New York, între 1934 şi 1959.

[15] *Ibidem*.

[16] Camil Petrescu, „Muzicale. Concertul Alfred Alessandrescu – Barozzi”, *Banatul*, I, nr. 67, 26 septembrie 1919, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 141.

[17] Ar putea fi vorba de Ludovica Schwenk (de puţină vreme profesor la Conservatorul timişorean).

[18] Camil Petrescu, „Concertul Kulcsar – Schwenk”, în *Banatul*, I, nr. 33, 27 iunie 1919, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 115, 116.

Într-un concert din septembrie 1919, compozitorul Alfred Alessandrescu (multă vreme şi el, în anii următori, cronicar la cotidienele de limbă franceză *L'Orient* şi *L'Indépendance roumaine*) se află în ipostaza de pianist şi susţine un concert cameral alături de violonistul Socrate Barozzi. Cronicarul consemnează calitatea acestui concert „executat într-un stil de artă mare"[19], care a dezamăgit, totuşi, publicul timişorean obişnuit cu un „autohton sentimentalism" şi cu virtuozitate:

> „În *Sonata* de Beethoven, în *Preludiu* de Rahmaninov, în tot Kreisler, n-a fost nimic sentimental şi nici virtuos. A fost, în schimb, o bogăţie de nuanţe, o broderie rară pe un fond unitar, treceri calde şi luminoase de ton care au fermecat. Barozzi mânuieşte arcuşul cu o graţie atât de suplă, cu o uşurinţă atât de elegantă, că bucăţile cântate capătă proporţii de mici poeme improvizate. Alfred Alessandrescu a acompaniat vioara şi a cântat solo cu o distincţie şi o rezervă impresionantă. Tuşeul lui e de o precizie uimitoare"[20].

Chiar dacă în analiză nu regăsim terminologia specifică întâlnită în textele altor cronicari, este o observaţie de fineţe preferinţa lui Camil Petrescu pentru interpretarea reţinută care nu caută să impresioneze publicul prin velocitate şi încearcă să transmită cât mai fidel muzica.

Ultima cronică dedicată unui concert instrumental este scrisă în februarie 1920, în urma recitalului de sonate executat cu „deosebită grijă artistică"[21] de pianistul I. Economu şi de violonistul Schück. Dacă pianistul îi pare „un interesant temperament, sensibil până la nevroză, cu un simţ rafinat şi inegal al sunetului, cu un tuşeu precis" (de altfel, îi reproşează că ţine mai mult la propria personalitate decât la textul compozitorului), găseşte că maniera de interpretare a violonistului accentuează aceste calităţi până la efeminare: „ne-a plăcut mult prin delicateţea tonului şi prin arcuşul său fin, dar e drept nu destul de viril şi nu destul de concentrat. Mai multă precizie şi mai mult elan, câteodată, ar adăuga mult cantilenei sale atât de feminine"[22].

În scurtele cronici muzicale din anii 1919–1920, Camil Petrescu se referă extrem de rar la muzica interpretată şi doar în câteva rânduri încearcă să explice publicului importanţa unui compozitor. Opereta *Voievodul ţiganilor*, jucată cu un extraordinar succes de compania Maximilian – Leonard (stabilită în 1920 la Timişoara), este „o fermecătoare comoară de muzicalitate, când spirituală, când sentimentală, totdeauna însă dând dovadă de un real simţ artistic"[23], dar însemnările cronicarului sunt doar generalităţi care nu fac decât să confirme interesul său pentru

---

[19] Camil Petrescu, „Muzicale. Concertul Alfred Alessandrescu – Barozzi", în *Banatul*, I, nr. 67, 26 septembrie 1919, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 141.

[20] *Ibidem*.

[21] Camil Petrescu, „Concertul Economu – Schück", în *Banatul românesc*, II, nr. 12, 5 februarie 1920, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 195.

[22] *Ibidem*.

[23] Camil Petrescu, „Cronica teatrală. Voievodul ţiganilor", în *Ţara*, I, nr. 20, 12 decembrie 1920, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 299.

acest gen muzical. În acelaşi spirit va scrie şi despre opera *De-aş fi rege* a lui Adolphe Adam, o lucrare „cu o muzică melodioasă, caldă, continuă, susţinută”[24] al cărei libret este mai puţin banal decât al operetelor obişnuite. (Mihail Sebastian va fi de părere, în 1936, că *De-aş fi rege* e una din cele mai slabe opere montate pe scena Operei Române.) Mai interesantă (şi discutabilă) sub raportul consideraţiilor istorico-muzicale este o cronică scrisă cu ocazia reluării operei-bufe *Orfeu în Infern* a lui Offenbach şi în care Camil Petrescu încearcă să stabilească influenţa lucrărilor acestui compozitor în istoria muzicii – „E însă indiscutabil că melodiile lor cuceritoare, inspirate de un talent scânteietor, au contribuit mult la stricarea spiritului pentru muzica serioasă” –, dar îi recunoaşte talentul de orchestrator:

> „Admirabile sunt efectele simple de care se foloseşte Offenbach spre a obţine efectul dorit. Muzica lui vie şi excitantă se datoreşte în special picanteriei ritmului, care formează elementul cel mai personal din operetele lui Offenbach. Pe lângă toate talentele sale – spiritul de invenţie, de satiră –, Offenbach, nepărăsind această direcţie, e şi un maestru al instrumentaţiei, în care caută totdeauna să obţină, cu un sunet, un efect comic neaşteptat”[25].

Fără a reuşi să intre în amănunte legate de interpretarea muzicienilor sau despre lucrările ascultate la diverse concerte, cronicile lui Camil Petrescu capătă importanţă dacă le citim în contextul lor istoric şi cultural (majoritatea publicate în *Banatul* de după Marele Război), când entuziasmul intelectualilor pentru viaţa culturală din provinciile recent câştigate de România era fără margini. Textele cronicarului, chiar dacă nu analizează propriu-zis concertele, anunţă cu bucurie fiecare eveniment cultural din Timişoara şi prezintă scurte biografii ale artiştilor, devenind astfel mai curând un repertoriu al vieţii muzicale bănăţene.

RÉSUMÉ

Un chapitre moins connu de l’œuvre de Camil Petrescu est la période où il a été chroniqueur musical pour *Banatul românesc* (entre 1919 et 1920) et, avant la Grande Guerre, pour *Rampa* (1913). Les vingt chroniques musicales, plutôt un répertoire de la vie musicale en Banat, dévoile un jeune journaliste dans les textes duquel on peut reconnaître les naïvetés de l’époque mais en même temps un sens critique très personnel.

Mots-clé: chronique musicale, Banat, vie musicale, l’entre-deux-guerres, histoire de la musique.

[24] Camil Petrescu, „Cronica teatrală”, în *Ţara*, I, nr. 21, 14 decembrie 1920, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 302.

[25] Camil Petrescu, *Offenbach. Cu prilejul reluării lui* Orfeu în Infern, în *Scena*, II, nr. 211, 10 august 1918, reprodus din Camil Petrescu, *Publicistică*, ed. cit., p. 36.

CENTENAR *DE STIJL*

Marja Nenadic*

Începutul secolului al XX-lea este profund marcat de urmările revoluției industriale și o coroziune a sistemelor de credință existente; toate aceste schimbări majore atât în sfera vieții spirituale, cât și în sfera celei materiale au dus la un pozitivism care a produs o viziune nihilistă a lumii. Procesul acesta totuși nu s-a întâmplat brusc, mai degrabă se poate considera unul lent și îl putem observa încă de la începuturile revoluției industriale, încă din secolul al XVIII-lea. Procesul „nihilizării" a accelerat mult cu apariția noilor teorii științifice, cu schimbările majore în felul în care este privită și lumea care ne înconjoară, dar și universul în sine. Maurice Tuchman, în eseul său *Hidden meanings in abstract art*[1], consideră că revoluția industrială, care a adus schimbări în sistemul economic existent până atunci, împreună cu teoriile lui Charles Darwin nu au produs doar o nesiguranță în credința religioasă convențională, "but also led to the perception of life as barren and devoid of meaning"[2]. Tuchman[3] argumentează că unul dintre factorii principali care ar putea să facă o legătură între simboliști, expresioniști și postimpresioniști care existau concomitent pe la începutul secolului al XX-lea ar fi fost o dorință puternică de a acorda un sens mai profund artei, și prin aceasta și vieții. În acest sens, se pare, arta ar trebui să înlocuiască certitudinile religiilor convenționale care au decăzut și cu această decădere au provocat o stare de neliniște și incertitudine generală. Sentimentul acesta al disperării și al nesiguranței în valori și convingeri, care erau de neclintit o perioadă lungă din istoria omenirii și care deodată au fost spulberate, a fost și mai mult accentuat de izbucnirea Primului Război Mondial, război care trebuia să termine toate războaiele – sintagma atribuită lui Woodrow Willson, ducând la o și mai puternică angoasă. În aceste împrejurări, în Olanda care a avut statutul de țară neutră în timpul Primului Război Mondial, în 1917 se naște mișcarea lui Theo Van Doesburg, *De Stijl*. Această mișcare apare într-o perioadă de o disperare colectivă, clar sub influența circumstanțelor, dar cu dorința de a influența și de a schimba structura socială existentă. Holtzman și James[4], care au

---

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Tuchman, Maurice, *Hidden meanings in abstract art*. In: Weisberger, E. (ed.). *The spiritual in art: abstract painting*, *1890–1985*. New York, Abbeville Press, 1986, 17–61.

[2] *Ibidem*, p. 19.

[3] *Ibidem*, p. 33.

[4] Holtzman, H. & James, M.S. (eds.), *The New Art – The New Life: The Collected Writings Piet Mondrian*. Boston, G.K. Hall, 1986 (p. 23).

RITL, nr. 1–4, p. 401–407, Bucureşti, 2017

publicat scrierile complete semnate de Piet Mondrian, susțin că această grupare avea convingeri optimiste în această perioadă de „maladie socială” și că erau convinși că „A new era was thought to be dawning” și că arta nu mai poate fi o expresie individuală, ci mai degrabă trebuie pusă în relație cu un întreg mai vast: cel social, filozofic și natural[5].

„Fenomenul” *De Stijl*, dacă îl putem numi așa, s-a ivit nu ca o „școală” sau ca o mișcare omogenă, consolidată, ci mai degrabă ca un grup care aduna un număr semnificativ de tineri artiști plastici, în diferite perioade ale existenței mișcării și în măsuri diferite. Acest grup *avangardist* a fost atât de dispersat, încât nu se poate indica un oraș ca locul nașterii grupului, iar artiștii și arhitecții din această grupare erau, în mare parte, adunați în jurul teoriilor și intereselor lui Van Doesburg și urmăreau teoriile expuse de Piet Mondrian. Lista lungă a artiștilor și arhitecților, designerilor din această grupare, cea propusă de H.L.C. Jeffé și care se bazează pe colaborări în revista mișcării și corespondența lui Van Doesburg și a lui Piet Mondrian, printre alții, enumeră pe pictorii Bart van der Leck și Vilmos Huszar, pe pictorul și sculptorul George Vantongerloo, pe arhitecții Robert Van´t Hoff, JJP Oud, Jan Wils și Cornelis Van Eestern, dar și pe designerul mobilei și arhitectul Gerrit Rietveld; în șirul de nume este menționat și Constantin Brâncuși[6], alături de alți artiști care nu sunt de origine

[5] Holtzman, H. & James, M.S., *ibidem* (p. 23).

[6] Numele lui Brâncuși apare în capitolul dedicat cronologiei generale a mișcării și prezentării (scurte) a artiștilor care făceau parte din ea (*2. Dates and facts*); sub numărul 5. citim: „**Brancusi, Constantin.** Sculptor, born in Pestisani Gozj, Roumania, 1876 lives in Paris. 1894–1898 Studies at Crakow art academy. 1898–1902 Pupil at the Bucharest academy. 1904–1907 Works with A. Mercié in Paris, guidance of Rodin. 1906 Exhibition in Paris. 1907 Utter simplification of forms and abstract expression. 1920 His exhibition at the ´Indépendants´ in Paris causes scandal. 1926 A proces is commenced against him by the American customs authorities, as they do not want to accept his sculpture as works of art. 1937–1938 Travels to India; he is commissioned a work for a temple in Haiderbad: ´bird in the air´. Brancusi is the pioneer and forerunner of the abstract movement in sculpture”. (Jaffé, H.L.C. *De Stijl 1917–1931. The Dutch Contribution to Modern Art*, J. M Meulenhoff, Amsterdam 2008: p. 33). Nu este explicat în ce constă legătura lui Brâncuși cu mișcarea *De Stijl* și nici măcar nu este clar ce înțelege Jeffé sub „member” sau pe ce se bazează când include pe Brâncuși în lista membrilor: dacă este vorba de lucrările publicate în *De Stijl*, despre afinitățile declarate pentru această mișcare sau este vorba de o analiză a operei lui Brâncuși și încadrarea ei în principiile și teoriile propagate de Van Doesburg și Piet Mondrian; și nici în *Guide Theo Van Doesburg Archive. Archive of Theo van Doesburg and his wives*. Advisor: Bouwe Hijama, *Rijksdienst Beeldende Kunst/Netherlands Office of Fine Arts, The Hague & Van Moorsel Donation*, IDC, 1991, nu găsim mai multe informații despre această afiliere, decât următoarele: în secțiunea **13. C.** *Photographs of firends/fellor-artists*, la intrarea **1635. mf. 289** găsim: „Brancusi, Constantin. In and outside his studio. N.y. 2 photos and 1 other ill.”; în secțiunea **13.E.** *Illustrations of work by fellow-artists*, la intrarea **1953. mf. 305** citim „Brancusi, Constantin. 3 photos and 1 other.”; în secțiunea **2. Fine art**, la intrarea **2251. mf. 429** citim: „**Brancusi, Constantin**. Carola Giedion-Welcker, ‘Zum Gedenken an Constantin Brancusi. Naturverkőrperung und Symbolik bei Constantin Brancusi’, In *Neue Zürcher Zeitung.* 7 April 1957. 1 item”. Putem presupune că cele patru fotografii din secțiunea **13.E.**, secțiunea în care se află ilustrațiile operelor prietenilor-artiști al lui Van Doesberg, sunt fotografiile care au fost publicate în revista *De Stijl* la un moment dat, dar pentru a verifica această presupunere este nevoie să se verifice arhiva lui Theo Van Doesburg și să se compare aceste fotografii cu publicația propriu-zisă.

olandeză: Jean Arp, Hugo Ball, El Lissitsky, Hans Richter. După cum este lesne de observat, membrii acestei mişcări nu activau într-un singur oraş, nici măcar într-o singură ţară, activitatea lor întinzându-se din Franţa până în Rusia; doar datorită eforturilor lui Van Doesburg, mai ales prin activitatea sa în revista lunară *De Stijl* şi numeroasele conferinţe pe care le susţinea prin toată Europa, activităţiile acestui grup dispersat pot fi văzute ca omogene şi membrii acestui grup au o confluenţă a intereselor, poate mai mult decât ce de fapt se întâmpla în realitate; dar, dacă locul nu poate fi stabilit, data naşterii poate fi uşor precizată: H.L.C. Jeffé menţionează în lucrarea sa, *De Stijl, 1917–1931. The Dutch Contribution to Modern Art*, că introducerea publicată în primul număr al periodicului, introducerea pe care o semnează Van Doesburg, apare cu data din 16 iunie 1917: „And with the first number of this small, unobtrusive monthly, *De Stijl* presents itself to the world as a closed whole, a dynamic and revolutionary movement”[7]. În această monografie a mişcării *De Stijl* apare şi o parte a acestei „introduceri”, pe care îndrăznim s-o numim chiar un manifest al mişcării, în traducere engleză; cum mişcarea iniţial se ocupa de artele plastice, ceea ce şi lista membrilor mişcării o confirmă, această primă anunţare a grupării, sau mai bine spus a lui Van Doesborg, are o idee clară individualitatea din expresia artistică trebuie înlocuită cu colectivism, trebuie găsit limbaj universal pentru exprimarea artei; reţinem: „As soon as the artists in the various branches of plastic art will have realized that they must speak a universal language, they will no longer cling to their individuality with such anxiety. They will serve a general principle far beyond the limitations of individuality. By serving the general principle they will be made to produce, of their own accord, an organic style. The propagation of beauty necessitates a spiritual communion and not a social one. A spiritual communion however, cannot be brought about without sacrificing the ambitious individuality. Only by consistently following this principle can the new plastic beauty manifest itself in all objects as a style, born from a new relationship between the artist and society”[8].

Aceasta va fi direcţia mişcării *De Stijl*, fără mari schimbări, pe parcursul următorilor zece ani, cel puţin când vine vorba de felul în care este gândită arta plastică, în particular, dar şi arta şi societatea, în general. Creaţia în stilul organic, într-un limbaj universal, care va aparţine nu unui individ, ci întregii comunităţi a artiştilor va fi, de fapt, o nouă relaţie între societate şi artist, prin care artistul devine o parte a societăţii, schimbând-o încetul cu încetul, aducând atât dorita şi aşteptata schimbare. Optimismul cu care Van Doesberg vorbeşte despre schimbările pe care *De Stijl* vrea să le provoace (şi pe care le-a şi provocat în arhitectură şi arte plastice) nu doar în artă, dar şi în societate este anunţul valului -ismelor avangardiste care se vor ivi în perioada interbelică, toate venind cu idei similare de schimbări radicale ale lumii care a provocat cel mai mare război cunoscut până atunci. Deocamdată, mişcarea *De Stijl* încearcă să combine mai multe noţiuni din diferite zone ale

[7] Jaffé, H.L.C. 2008, ediţie citată (p. 10).
[8] Theo Van Doesberg, *De Stijl*, I, p. 1, citat în Jaffé, p. 11.

cunoașterii, inspirându-se, în același timp, din domeniul fizicii – de exemplu, posibilitatea existenței celei de a patra dimensiune –, dar și din domeniul misticismului și religiosului: ei vor încerca să deslușească atât universalitatea care ar putea fi aplicată rațional, cât și fenomenul spiritualității intangibile. Spiritualitatea ca atare, și nu doar în contextul religos, va fi adesea pomenită în scrierile semnate și de Van Doesburg și de Mondrian, dar Van Doesburg va merge și mai departe, crezând că principiile *De Stijl*, în opoziție cu pozitivismul și materialismul din secolul al XIX-lea, ar putea juca un rol social similar cu cel al religiei[9].

Căutarea limbajului universal al artelor devine mult mai clar conturată atunci când, în 1920, Van Doesburg, Mondrian și Kok[10] semnează cel de-al doilea manifest al mișcării *De Stijl*, „Manifest II van *De Stijl* 1920 De Literatur". Intenția inițială de a găsi un limbaj universal acum începe să prindă conturul – revista va dedica din ce în ce mai mult spațiu creației literare, în mare parte semnate de I.K.Bonset și Aldo Camini, pseudonimele lui Van Doesburg[11]. În aventura sa literară, Theo Van Doesburg continua să aplice, cel puțin declarativ, teoriile sale din sfera artelor plastice. În primul și primul rând, insista asupra anihilării individualismului în poezie, fiind convins că o adevărată armonie între individual și universal se poate atinge doar prin suprimarea acelui individual. Dar, dincolo de teoriile prezentate, care ar trebui să ofere o realitate ultimă, dacă nu chiar o „adevărată" realitate, în practică Theo Van Doesburg proceda cu totul altfel; cuvântul în concepția lui Van Doesburg nu este o noțiune a unui obiect, ci o compilație a imaginilor prin sistemul asocierii – în această privință, teoretic, se poate vedea cum se intuiește suprarealismul. Toată creația lirică, semnată sub pseudonimul Bonset, a fost pusă sub semnul întrebării din cauza individualismului care transpare din fiecare vers și el trebuia să apere creația sa pentru forma individualistă pe care o avea, în pofida teoriei de universalitate de la care pornea. Krispyn spune că „He argued that the lyric subject in his text was defined eccentrically rather than concentrically, establishing a reciprocal relation between ego and reality. […] This was Bonset's «a-individualism» («a-individualisme»), that was related to inspiration and in which form and intuition became one"[12].

---

[9] Overy, P. *De Stijl*, London: Thames & Hudson, 1991 (p. 36).

[10] Kok, pe care Jaffé îl consideră un artist plastic cu ambiții literare clare (p. 59 în opera citată), la puțin timp după publicarea acestui manifest va părăsi grupul (cf. Krispyn, Egbert. „Literature and *De Stijl"*, in *Nijhoff, Van Ostaijen, „De Stijl". Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century. Six essays* edited and introduced by Francis Bulhof, Martins Nijhoff /The Hague/ 1976, 58–77 (p. 60)). Nu ne sunt date mai multe informații de ce Kok încetează a mai fi un colaborator activ al revistei.

[11] Krispyn (*ed. cit*., p. 61–62) atrage atenția asupra felului în care aceste pseudonime erau folosite: „He went to great lengths to create and preserve the impression that the literary contributor was a separate individual. To conceal his true identity he repeatedly referred to Bonset in the third person, and on one occasion listed him as well as another pseudonym of his, Aldo Camini, separately among the major contributors to *De Stijl.* […] apparently even Van Doesburg's most intimate friends did not discover that he and Bonset were one and the same person. This secret was first revealed – and then only by implication – in the memorial issue of *De Stijl* one year after his death and four years after the journal had ceased to exist".

[12] Krispyn, ed. cit., p. 62.

Așa cum se percepea cuvântul și funcția acestuia, cerându-se insistent „eliberarea" cuvântului din funcția simbolică pe care o deține în sistemul lingvistic, apropie *De Stijl* de mișcarea Dada, mai ales dacă ne gândim că Bonset menționa *onomatopeea* ca un precursor necesar al creației poetice, fiind o relație poate prea naturalistă, ducând spre banal, dar care oferea o prezentare lingvistică a realității imediate. Legăturile cu dadaismul sunt puțin spus ciudate: dacă, pe de o parte, Theo Van Doesburg va susține că cele două mișcări sunt diametral opuse, că „In his opinion, Dada was nothing more than a reaction to the modern, constructivistic mechanical age, whose metallic surface the Dadaists wanted to pierce and explode. However, they supposedly lacked the necessary strength to achieve their objective and so they fled from the challenge of their own time and escaped into the past: into romanticism and lyricism. Van Doesburg credited his own movement with having succeeded where Dada had failed, in conceiving the word purely as «energy», as an immediate creative element that conveyed neither myth nor parable, neither anecdote nor symbol"[13], ci a reușit să ofere „universalitate". Cu toate acestea, tot de la Kryspin aflăm că Van Doesburg a zis că dadaismul a reușit să deschidă noi drumuri pentru literatură, pentru că a reușit să creeze cuvântul poeziei pure. Dacă ne uităm în *Guide...* vedem că Van Doesburg nu era doar teoretic preocupat de mișcarea dadaistă: în secțiunea **2.** *Correspondence*, subsecțiunea **2.B.** *Individual persons, 1908–1968* găsim sub numărul **211. mf. 61–62** intrarea: „Tzara, T. (Tristan)" cu următoarele precizări:

„1920, 2 (1-1)
1921, 6
1922, 11, with envelope
1923, 1
1924, 2
1925, 1
n.y., 2"[14]

Iar în subsecțiunea **4.D.** *Manuscripts, typescripts an proofs of literary works*, la intrarea **517 mf. 100** citim: „(I.K. Bonset) Manusccript ´Manifeste 69´, signed by Saint-Pierre de la Ligne Droite. Ny. 1 item. N.B. Written by Bonset in January 1921 at Tristan Tzara´s reguest for the latter's 'Dadaglobe' (unpublished)". Deși considera că dadaismul a pornit spre un drum bun, dar a eșuat să se extindă și asupra altor arte (mai ales în sfera artelor plastice) sau să perfecționeze și să impună mai puternic teoriile sale, căzând în capcana romantismului și lirismului, Theo Van Doesburg aprecia ceea ce a reușit Dada să schimbe în percepția literaturii, dar și în percepția realității și întreținea o relație (presupunem amicală, având în vedere numărul de scrisori păstrate între el și Tristan Tzara) cu înființătorul mișcării.

[13] Krispyn, ed. cit., (p. 65).
[14] În *Guide Theo Van Doesburg Archive. Archive of Theo van Doesburg and his wives*, ed. cit.

După această intrare în literatură a principiilor *De Stijl*, sau încercarea de a impune teoriile din artele plastice și în sfera cuvântului – mai mult sau mai puțin reușite și cu o clară influență a dadaismului, dar și a expresionismului și futurismului – Theo Van Doesburg cu grupul său pornesc pentru a găsi o expresie estetică universală care va uni cei trei noi zei în lumea post-belică: arta, știința și tehnica. În 1923/1924 Van Doesburg va scrie, împreună cu prietenul său Cornelis van Eesteren un nou manifesto, „Manifesto V", nedatat și distribuit ca un pamflet, în care se va încerca o consolidare a celor trei expresii în societate – artă, știință, tehnică –, dar textul va fi repede republicat în revista mișcării sub un titlu imposibil: „- – + = R_4" în care, totuși, se vor separa arta, pe de o parte, și știința și tehnica, pe de altă parte. Matthias Noell susține în eseul său că e aproape imposibil de a analiza variantele acestui manifest: „Even the fact that the text was published three times with slight shifts in wording and with generally imprecise French and German, as well thoroughly idiosyncratic Dutch, harbors problems – beyond its incorrect and confusing comma placement"[15]. Evident, drumul mișcării spre universal nu a reușit, cel puțin nu în totalitate. Revista și mișcarea vor reveni la aplicarea teoriilor sale în sfera artei și arhitecturii, până la ultimul său număr din 1928. Un singur număr va mai apărea, în 1932, la un an după moartea lui Theo Van Doesburg, un număr omagial în care se va dezvălui, de fapt, identitatea misterioșilor I.K.Bonset și Aldo Camini. După 1933 *De Stijl* pierde din influența sa asupra artei, dar nu putem nega felul în care unele teorii propuse de Van Doesburg și Mondrian, dacă nu în totalitate, atunci măcar parțial, sunt în continuare folosite în creația plastică de tip neoavangardist.

Mișcarea *De Stijl* a impus noile principii de bază, destul de sistematizate, prin scrierile teoretice semnate de Mondrian și de Van Doesburg, mai ales, deși și Lissitzky influența prin scrierile sale evoluția artei din Est (Rusia, Balkani). Dorința de a găsi o formă universal aplicabilă în toate sferele artei, precum și căutarea unei estetici atotcuprinzătoare care va depăși limitele frumosului și va fi folosită și în societate, anularea exprimării individualității pentru a atinge o armonie cu universalul – acestea erau punctele de pornire din care s-a născut o bază artistică comună pentru toate formele artei moderne, mai ales atunci când vorbim de arhitectură și pictură. Când vine vorba de artele cuvântului, *De Stijl* a eșuat în formarea unui curent puternic și valid, așa cum s-a întâmplat în arhitectură și artele plastice, dar a încercat să unifice expresia artistică și de a oferi o „formulă" universal aplicabilă care ar putea schimba lumea (și societatea) devastată de Primul Război Mondial.

BIBLIOGRAFIE

Guide Theo Van Doesburg Archive. Archive of Theo van Doesburg and his wives. Advisor: Bouwe Hijama, *Rijksdienst Beeldende Kunst/Netherlands Office of Fine Arts, The Hague & Van Moorsel Donation*, IDC, 1991.

[15] Noell, Matthias, „Pans, art, and architecture. Theo van Doesburg and the question of the «Aesthetic Unity of all the Arts»". *Ruhl, Carsten ; Dähne, Chris ; Hoekstra, Rixt (Hrsgg.): The death and life of the total work of art: Henry van de Velde and the legacy of a modern concept, Berlin* (2015), p. 81.

Holtzman, H. & James, M.S. (eds.), *The New Art – The New Life: The Collected Writings Piet Mondrian*. Boston, G.K. Hall, 1986.

Jaffé, H.L.C. *De Stijl, 1917–1931. The Dutch Contribution to Modern Art*, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 2008.

Krispyn, Egbert. „Literature and *De Stijl*", în *Nijhoff, Van Ostaijen, „De Stijl". Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century. Six Essays* edited and introduced by Francis Bulhof, Martins Nijhoff /The Hague/ 1976, 58–77.

Noell, Matthias. „Pans, art, and architecture. Theo van Doesburg and the question of the «Aesthetic Unity of all the Arts»". *Ruhl, Carsten; Dähne, Chris; Hoekstra, Rixt (Hrsgg.): The death and life of the total work of art: Henry van de Velde and the legacy of a modern concept, Berlin* (2015): 79–93.

Overy, P. *De Stijl*, London: Thames & Hudson, 1991.

Tuchman, Maurice. „Hidden meanings in abstract art". In: E. Weisberger (ed.). *The spiritual in art: abstract painting 1890–1985*. New York: Abbeville Press, 1986.

ABSTRACT

In 1917 first issue of *De Stijl* magazine is published, edited by Theo Van Doesburg. This magazine was an attempt of unification of the movement De Stijl, the movement that was quite dispersed, whose members were artist of fine arts. The aim of this group, and specially the wish of Van Doesburg and Mondrian, was to find a universal aesthetic/artistic language and to present the abstract Universal in corporal form; this whish led to attempt to incorporate all arts, technology and science into one expression form. The movement started with theories in fine arts and architecture, but soon reached into literature, seeking to become a group that will offer universally applicable aesthetics that would function in all social and cultural zones.

Key-words: De Stijl, Theo Van Doesburg, universal vs. individual, neo-plasticism.

EVENIMENTE ŞTIINŢIFICE DESFĂŞURATE ÎN INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU” AL ACADEMIEI ROMÂNE ÎN ANUL 2017

Simpozioane, conferinţe, dezbateri

21–23 aprilie – S-a desfăşurat, la Bucureşti, Colocviul Naţional al Tinerilor Critici Literari, ediţia a XI-a, coordonator general: acad. Eugen Simion. Temele generale supuse dezbaterii au fost: *Centenar Maiorescu. Mai este necesară critica de direcţie?* (moderatori: Bogdan Creţu şi Paul Cernat); *Literatura română în spaţiul public. Dispariţia jurnalismului cultural?* (moderator: Bianca Burţa-Cernat). Din Institut au participat: c.ş. I dr. Nicolae Mecu, c.ş. I. dr. Lucian Chişu (cu statut de invitaţi speciali); c.ş. III dr. Bianca Burţa-Cernat, c.ş. II dr. Paul Cernat, cercetător dr. Teodora Dumitru, c.ş. III dr. Mihai Iovănel, cercetător dr. Raluca Dună, c.ş. II dr. Oana Soare, c.ş III dr. Andrei Terian, c.ş. III dr. Simona Galaţchi, asistent-cercetare dr. Marija Nenadici.

28–29 aprilie – S-a desfăşurat, la Fălticeni, prima ediţie a Conferinţei Naţionale „*Dinastia Lovineştilor”*, organizată de Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu” – Academia Română, Primăria municipiului Fălticeni şi Asociaţia culturală „Text şi discurs religios” cu participarea unor cercetători şi universitari din Bucureşti, Cernăuţi (Republica Ucraina), Chişinău (Republica Moldova), Constanţa, Fălticeni, Iaşi, Ploieşti, Sibiu, Suceava Târgovişte. Au participat la lucrări: acad. Eugen Simion, c.ş. I dr. Nicolae Mecu, c.ş. I dr. Lucian Chişu, c.ş. II dr. Oana Soare, c.ş. II dr. Paul Cernat, c.ş. III dr. Bianca Burţa-Cernat, c.ş. III dr. Alexandra Ciocârlie.

13 iulie – Acad. Eugen Simion, c.ş. I dr. Lucian Chişu, c.ş. II dr. Paul Cernat au participat la prezentarea volumelor XI–XII: *Tudor Arghezi. Proză* (col. „Opere fundamentale”). Manifestarea ştiinţifică a fost organizată de Muzeul Naţional al Literaturii Române, împreună cu Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă.

6 septembrie – În cadrul sesiunii de comunicări *200 de ani de la naşterea lui Mihail Kogălniceanu*, organizată de Academia Română, acad. Eugen Simion şi c.ş. II dr. Paul Cernat au participat cu lucrări.

22 septembrie – În cadrul Sesiunii ştiinţifice *Bicentenarul naşterii lui Ion Ghica*, organizată de Academia Română (Secţia de Ştiinţe istorice şi Arheologie, Secţia de Filologie şi Literatură), acad. Eugen Simion, c.ş. I dr. Nicolae Mecu, c.ş. II dr. Paul Cernat au vorbit despre *Ion Ghica, scriitorul*; *Editarea lui Ion Ghica*; *Corespondenţa lui Ion Ghica cu Vasile Alecsandri*.

RITL, nr. 1–4, p. 409–416, Bucureşti, 2017

2 noiembrie – A avut loc Sesiunea de comunicări *Limba română în contextul globalizării*, organizată de Academia Română, Secția de Filologie și Literatură, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Alexandru Rosetti” și Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”.

23–24 noiembrie – S-au desfășurat lucrările Simpozionului Internațional *Proiecții ale culturii române în cultura europeană*, în parteneriat cu Primăria Capitalei, Muzeul Național al Literaturii Române și Fundația Națională pentru Știință și Artă (FNSA). Au participat: acad. Eugen Simion și c.ș. II dr. Paul Cernat.

24–25 noiembrie – Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, în parteneriat cu Primăria Capitalei, Muzeul Național al Literaturii Române și Fundația Națională pentru Știință și Artă (FNSA), a organizat cea de-a treia ediție a Colocviului Național de Literatură Română Veche. Tema: *Literatura Principilor*. Au participat cu lucrări cercetătorii: Laura Bădescu, Ioana Costa, Ileana Mihăilă, Manuela Anton, Florentina Nicolae.

14 decembrie – La sesiunea comemorativă *Titu Maiorescu, un mare îndrumător al culturii naționale*, au prezentat comunicări: acad. Eugen Simion și c.ș. II dr. Paul Cernat.

Lucrări ale Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române (dicționare, cronologii, ediții îngrijite)

Eugen Simion (coordonator general), Lucian Chișu (coordonator redacțional), *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică (1965–1967)*, vol. XI–XIII B, Editura Muzeului Literaturii Române, 2017. La proiect au participat cercetătorii: Ana Maria Bănică, Lucian Chișu, Carmina Cojocaru, Simona Galațchi, Andrei Milca, George Neagoe, Marija Nenadici.

Activități individuale ale cercetătorilor:

1. Articole apărute în reviste de specialitate din străinătate (cotate ISI, ERIH sau recunoscute în domeniul științelor umaniste): 1

Laura Bădescu, *Self-Censoring Memorial Writing: Crainic's Case*, în „Special Issue of CLCWeb: Comparative Literature and Culture” (revistă indexată ISI Thomson – AHCI); *History, Memory and Reshaping Identity in Post-Communist Literatures* – Ed. Simona Antofi and Nicoleta Ifrim (număr în curs de editare/ publicare), Volume 19, Issue 6 (December 2017), în curs de apariție.

2. Articole apărute în reviste de specialitate din țară recunoscute în domeniul de specialitate (categoria A, cotate ISI): 1

Laurențiu Hanganu, *Estetică, politică și imaginație critică*, în Philologica Jassyensia, 1/2017.

3. Un capitol dintr-o carte de specialitate apărută în Editura Academiei Române sau într-o editură consacrată din țară (CNSC B): 11

Cristina Balinte, *Romanescul „modernității lichide". Operator conceptual pentru literatura română a exilului*, în Rodica Ilie, Dan Botezatu (coord.), *Modele, concepte și contexte ale istoriei literaturii române*, Brașov, Editura Universității „Transilvania", 2016 (apărut pdf, februarie 2017, volum, martie 2017), p. 391–401;

Lucian Chișu, *Semnificațiile unei polemici*, în vol. Lucrările Colocviului Dinastia Lovineștilor, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, (predat pentru tipar);

Lucian Chișu, *Elogiu unui om de știință care trăiește în lumea realității și a conceptelor*, în volumul *Gheorghe Chivu. Un model de rigurozitate științifică și didactică*, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2017, p. 70–82;

Lucian Chișu, *Xavier Luffin – A savant in the Field of Arabic Linguistics and Literature at a Time When Europe Becomes Increasingly Oriental*, în volumul *L'académicien Xavier Luffin, un savant polyglotte*, Târgoviște, Editura Bibliotheca [ISBN: 978-606-772-228-4], 2017, p. 87–97;

Lucian Chișu, *Petre Bârlea sau despre vechea, dar niciodată vetusta limbă latină*, în volumul *Petre Gheorghe Bârlea, Filologia & Paideia*, Târgoviște, Editura Bibliotheca [ISBN: 978-606-772-241-3], 2017, p. 102–112;

Alexandra Ciocârlie, *Une Médée prosaïque*, în volumul colectiv *Myth, Symbol and Ritual: Elucidatory Paths to the Fantastic Unreality*, Editura Universității din București, 2017, p. 247–258;

Alexandra Ciocârlie, *Figura lui Enea la Ovidiu*, în volumul colectiv *Ovidiu, 2000 de ani de metamorfoze*, Editura Universității din Craiova, 2017, p. 55–62;

Alexandra Ciocârlie, *Imaginea Greciei la Octavian Paler*, în curs de apariție în volumul omagial pentru prof. Cristina Halichias, Editura Universității din București;

Alexandra Ciocârlie, *Ovide, personnage de roman*, în curs de apariție în volumul omagial pentru prof. Florica Bechet, Editura Universității din București;

Alexandra Ciocârlie, *Eschil și Sofocle în lectura lui E. Lovinescu*, în curs de apariție în volumul colectiv cu lucrările Colocviului „Dinastia Lovineștilor", Editura Universității din Iași;

Ileana Mihăilă, *Shakespeare et l'ère du crépuscule*, în: Mădălina Nicolaescu, Oana-Alis Zaharia, Andrei Nae (eds.), *Shakespeare 400 – in Romania. Papers comemorating the 400th anniversary of William Shakespeare's death,* Editura Universității din București, 2017, p. 91–105.

4. Articole apărute în reviste de specialitate din țară recunoscute în domeniul de specialitate (cotate B) sau indexate într-o bază internațională de date (BDI), în Analele/Buletinele/Anuarele științifice ale Universităților, reviste apărute la Editura Academiei Române: 21

Laura Bădescu, *„Question and response" in Pre-modern Romanian Literature*, în *Lexic comun. Lexic specializat*, Analele Universității „Dunărea de Jos" din Galați, Fascicula XXIV, ISSN 1844-9476 (revista este indexata *EBSCO*, *MLA, Fabula* și în curs de indexare *ERICH plus*) în curs de publicare;

Ana-Maria Bănică, *Istoria literaturii române contemporane – o teorie implicită asupra romanului, în „RITL",* 2017*, în curs de apariție;*

Ana-Maria Bănică, *Patul lui Pro(c)ust și modelul camilpetrescian,* în *Caiete critice*, nr. 12/2017, *în curs de apariție;*

Nicolae Bârna, *Neoavangardistul clasicizat*, în *Caiete critice*, nr. 5 (355) / 2017, p. 34–38;

Lucian Chișu, *Postmodernismul românesc (Dosar critic),* în *Caiete critice*, [ISSN:1220-6350, online: 2285-5041-6706], nr. 1/2017, p. 62–67;

Lucian Chișu, *Mutațiile criticii literare*, în *Caiete critice*, [ISSN:1220-6350, online: 2285-5041-6706], nr. 2/2017, p. 47–54;

Lucian Chișu, *Cum l-am cunoscut pe Panait Istrati. Nicole Pântecan în corespondență cu Vasile Băncilă (document comentat de Lucian Chișu)*, în *Caiete critice*, [ISSN:1220-6350, online: 2285-5041-6706], nr. 3/2017, p. 41–63;

Lucian Chișu, *Soluția interioară în „Puntea" de Fănuș Neagu*, în *Caiete critice*, [ISSN:1220-6350, online: 2285-5041-6706], nr. 4/2017, p. 46–52;

Lucian Chișu, *Titu Maiorescu și decaloagele criticii literare* (I), în *Caiete critice*, [ISSN:1220-6350, online: 2285-5041-6706], nr. 6/2017, p. 35–40;

Lucian Chișu, *Titu Maiorescu și decaloagele criticii literare* (II), în *Caiete critice*, [ISSN:1220-6350, online: 2285-5041-6706], nr. 6/2017, p. 35–42;

Lucian Chișu, *Mihai Cimpoi, un profil*, în *Caiete critice*, [ISSN:1220-6350, online: 2285-5041-6706], nr. 8/2017, p. 8–11;

Teodora Dumitru, *Programul lui G. Călinescu la „Jurnalul literar" (1939) și ecourile lui postbelice*, în „RITL", 2017, în curs de apariție;

Raluca Dună, *Expresionism, (neo)expresionism în poezia română – o scurtă istorie a receptării*, în „RITL", X, nr. 1-4/ 2016 (apărut în 2017), p. 411–425, ISSN 0034-8392;

Florentina Nicolae, *Blanditiae, Errorque Furorque. Îndrăzneala lui Ovidius* / *Blanditiae, Errorque Furorque. A Few Considerations on Ovidian Impudence*, în *Caiete critice*, nr. 4 (354), Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă, Grupul de Reflecție și Editura Expert, sub egida Academiei Române, 2017, p. 24–28 (Revistă indexată CNCS - B).

5. Articole şi recenzii apărute în reviste de cultură, reviste clasificate C, reviste ştiinţifice aflate în curs de acreditare, prefeţe, traduceri în reviste literare, colaborări în volume colective: 6

Raluca Dună, *Vernacular. Limbajul traumei*, în *Observator cultural*, nr. 874, 2017;

Raluca Dună, *Memento. Matei Călinescu între oglinzi mişcătoare*, în *Observator cultural*, nr. 879, 2017;

Marija Nenadić, *Blaga şi Cvijić. Imaginea identităţii*, în „Piramida", revistă de cultură, investigaţie şi atitudine, nr. 11, Institutul de Cultură a Românilor din Voivodina, Zrenjanin, Serbia, p. 101–104;

Marija Nenadić, „*De Stijl* în *Zenit*, *Zenit* în *De Stijl*", în *Caietele Avangardei*, anul 5, nr. 9/ 2017, ISSN 2344-2786, p. 27–32;

Florentina Nicolae, *Consideraţii lexicologice asupra substantivului* ***chit****, în traducerile biblice româneşti*, în *Omagiu Doamnei Profesoare Adriana Stoichiţoiu Ichim*, coord. Dragoş Vlad Topală, Craiova, Editura Sitech, 2017, p. 224–233;

Florentina Nicolae, *O aplicaţie a teoriei metajocului în analiza textului biblic*, în *Omul de cuvânt. In honorem Gheorghe Chivu*, ed. Adina Chirilă, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2017, ISBN: 978-606-714-389-8.

6. Comunicări prezentate la o manifestare ştiinţifică internaţională (congres, conferinţă, simpozion sau şcoală de vară): 13

Lucian Chişu, *Conferinţa DGLR între monumentele culturale ale literaturii romane*, susţinută în cadrul Simpozionului Internaţional „Scriitorii Dunării – Poezia, port la Dunăre", ediţia I, 28.05.2017 – 1.06.2017, Galaţi;

Lucian Chişu, comunicarea *Fănuş Neagu – măştile biografiei*, susţinută în cadrul Colocviului Internaţional „Latinitate – Romanitate – Românitate ", ediţia a XVI-a, 26–28. 05.2017, Târgovişte;

Lucian Chişu, moderator, Colocviul Internaţional „Aspecte ale interculturalităţii în viaţa şi opera lui Panait Istrati", Muzeul Naţional al Literaturii Române, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Universitatea „Valahia" din Târgovişte, 18–19.10.2017;

Simona Galaţchi, *Circulaţia valorilor universale în cultura românească veche*, lucrare prezentată la Conferinţa „Literatură, discurs şi dialog multicultural", Târgu Mureş, 9–10 decembrie 2017;

Ileana Mihăilă, ***Kamouraska*** *d'Anne Hébert – un roman policier?*, lucrare prezentată la Colocviul internaţional „Polar-isations francophones. Cinquante nuances de noir", Zilele Francofoniei, Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", 24–25 martie 2017;

Ileana Mihăilă, *Quelques témoignages sur les villes roumaines au XVIIIe siècle*, *Eighteenth-Century Cities and Centres / Villes et centres urbains au dix-huitième siècle,* Accompanying Conference of the Annual ISECS EC-Meeting in Edinburgh / Colloque associé à la réunion annuelle du Comité Exécutif SIEDS, Edinburgh, Marea Britanie, 19 iulie 2017;

Ileana Mihăilă, *Présences des indianistes dans la presse roumaine de l'entre-deux-guerres*, lucrare prezentată la Colocviului Internațional al Centrului Heterotopos *L'Inde, ce non-moi mien des penseurs et des écrivains européens*, organizat în colaborare cu CEREFREA, București, 12–13 octombrie 2017;

Ileana Mihăilă, *Conferência de Encerramento: Dos grandes escritoras rumanas en el siglo XIX: la princesa cosmopolita Dora d'Istria y Carmen Sylva, reina-artista y reina de los artistas*, lucrare prezentată la *XII Seminário Internacional de História da Literatura: Escritas e experiências contemporáneas*, Escola de Humanidades – Letras, PUCRS, Porto Alegre (Brazilia), 17–19 octombrie 2017;

Ileana Mihăilă, *De la Neagoe Basarab la Nicolae Mavrocordat: destinul Învățăturilor în cultura română*, lucrare prezentată la Colocviul Național de Literatură Română Veche, ed. a III-a, *Literatura Principilor*, organizat de Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" (Academia Română) și Muzeul Național al Literaturii Române, București, 24–25 noiembrie 2017;

Marija Nenadić, Simpozionul Internațional „Banatul – istorie și multiculturalitate", ediția a XXII-a, Reșița, 13–15 octombrie 2017. Tema: ***Novi život / Književni život** în perioada ceaușistă (1965–1989)*;

Florentina Nicolae, Colocviul Internațional „Aproape, departe, pretutindeni, nicăieri. Glose perpetue la tema exilului", participare cu lucrarea *Soția lui Ovidius: domina – uxor – coniu(n)x / Ovid's Wife: domina – uxor – coniu(n)x*, iunie 2017, București, Universitatea din București;

Florentina Nicolae, Colocviul Internațional „Receptarea Antichității greco-latine în culturile europene", cu tema: *Ovidiu, 2000 de ani de metamorfoze*, participare cu lucrarea *Note la mitul lui Daedalus, reflectat în lirica ovidiană*, 26–27 mai 2017, Craiova, Universitatea din Craiova;

Florentina Nicolae, Simpozionul Științific Internațional „Evocări ovidiene: poezie – mitologie – realitate istorică", participare cu lucrarea *Ovidius și Augustus. Începuturile conflictului*, 10 mai 2017, Constanța, Muzeul de Istorie Națională și Arheologie Constanța.

7. Comunicări orale prezentate la o manifestare științifică națională (congres, conferință, simpozion sau școală de vară): 24

Cristina Balinte, *„Individul e un punct de observație cu poziționări multiple". Gheorghe Crăciun și hermeneutica reducerii la scară*, Conferința Națională „Opera lui Gheorghe Crăciun", Brașov, 28 aprilie 2017;

Cristina Balinte, *Două forme de expresie a coabitării în spațiul sacru: biserica veche și „dublul" său modern*, secțiunea „De ieri și de azi: patrimoniul și arhiva", Colocviul Național în Studii Culturale și Științele comunicării „Culturi și comunicarea lor", Universitatea din București, Facultatea de Litere, 3–4 noiembrie 2017;

Lucian Chișu, Conferința „Eminescu în conștiința românilor: «toate-s vechi și nouă toate»", Biblioteca Județeană din Târgoviște, 13.01.2017;

Lucian Chișu, moderator al dezbaterii „Actualitatea lui Ștefan Petică" (urmată de lansare de volum), 21.02.2017, București, Biblioteca Centrală Universitară;

Lucian Chișu, *Semnificațiile unei polemici*, comunicare susținută în cadrul Conferinței Naționale „Dinastia Lovineștilor", 28–29 aprilie 2017, Fălticeni;

Lucian Chișu, Moderator al dezbaterii „Fănuș Neagu – 85", organizată la Fundația Națională pentru Știință și Artă din București, 05.04.2017;

Lucian Chișu, Colocviul „Eminescu", organizat în ziua de 18 iunie 2017, în localitatea Dumbrăveni (jud. Suceava), 17–19.06.2017;

Lucian Chișu, comunicarea *Limba română azi*, în cadrul dezbaterii „Ziua Limbii Române", Muzeul Național al Literaturii Române, București, 30.08.2017;

Lucian Chișu, Comunicarea *Tudor Arghezi*, în cadrul evenimentului omagial „Tudor Arghezi, o jumătate de secol de posteritate", București, Muzeul Național al Literaturii Române, 13.07.2017;

Lucian Chișu, *Laudatio* (12 p.), cu prilejul decernării titlului de Docotor Honoris Causa al Universității „Valahia" profesorului Gheorghe Chivu, m. c. al Academiei, Universitatea „Valahia" din Târgoviște, 18.03.2017;

Lucian Chișu, *Laudatio* (10 p.), cu prilejul decernării titlului de Docotor Honoris Causa al Universității „Valahia" academicianului Xavier Luffin, Universitatea „Valahia", Târgoviște, 19.10.2017;

Lucian Chișu, *Laudatio* (10 p.), cu prilejul decernării titlului de Doctor Honoris Causa al Universității „Valahia" profesorului Petre Gheorghe Bârlea, m. c. al Academiei, Universitatea „Valahia" din Târgoviște, 24.11.2017;

Lucian Chișu, participare la dezbaterea „Edițiile critice și starea culturii romane", București, Muzeul Național al Literaturii Române, 22.11.2017;

Simona Galațchi, *Criterii pentru valoarea universală*, lucrare prezentată la Conferința „Cercetarea științifică în sprijinul dezvoltării durabile", Timișoara, 12–14 octombrie 2017 – lucrare predată spre publicare;

Manuela Anton, *Dimitrie Cantemir și ideologia imperială rusă*, comunicare susținută la Colocviul Național „Literatura Principilor", organizat de Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", 24–25 noiembrie 2017;

Nicolae Mecu, *Stadiul editării operei de critic, istoric literar și ideolog a lui E. Lovinescu*, la Sesiunea „Dinastia Lovineștilor", Fălticeni, aprilie 2017;

Nicolae Mecu, *Eugen Simion ca exeget al lui E. Lovinescu*, la Sesiunea „Dinastia Lovineștilor", Fălticeni, aprilie 2017;

Laura Bădescu, *Arte de Furtar o oglindă a Principilor*? *Evidențierea transcendenței textuale ca replică ironică la convențiile unei specii literare*, la Colocviul Național de Literatură Română Veche, ediția a III-a, 24–25 nov. 2017;

Petruș Costea, *Mihail Sebastian într-o vizită inedită la Luvru*, comunicare susținută în cadrul Festivalului Internațional „Mihail Sebastian" de la Brăila, 3 noiembrie 2017, ediția a V-a.

Florentina Nicolae, prezentarea cărții autorului Liviu Franga, *Ianus*, București, Editura Alfa, 2015, la Conferința Națională „Itinera Ovidiana", 27–28 septembrie 2017, Constanța, Universitatea „Ovidius" din Constanța, Facultatea de Litere;

Florentina Nicolae, Masa rotundă „De la Sulmona, la Tomis. Două mii de ani de literatură", Zilele Universității „Ovidius" din Constanța, moderator, 20 martie 2017, Muzeul de Artă din Constanța.

Notă: Documentația pentru această secțiune corespunde datelor din *Raportul de activitate a Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, pe anul 2017*, trimis Academiei Române.

Susțineri de doctorat/ abilitare:

30 iunie – Doamna BADEA Raluca Georgiana a susținut teza de doctorat cu tema *Contribuții documentare la biografia lui Geo Bogza*, elaborată sub coordonarea acad. Eugen Simion.