Revista
de istorie şi teorie literară
Anul VIII **Nr. 1–4** **2014**

S U M A R

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Duiliu Zamfirescu* (I) 7

CORESPONDENȚĂ

Ionesco vs *Pappu: Cronica unei empatii erodate* (I) (prezentare de Vlad-Ion PAPPU) 29

ISTORIE LITERARĂ

Dan ZAMFIRESCU, *Şase secole de la întemeierea culturii şi literaturii române* 59
Andreea MIRONESCU, *O **Prefață** uitată a lui Paul Zarifopol* 67

DOCUMENT

Mihaela PAPPU, *Lucian Blaga şi corespondenții săi germani. Cercul elvețian* (I) 77

FIȘE DE DICȚIONAR

Gabriela DANȚIȘ, *Ramiro Ortiz* 111
Nicolae BÂRNA, *Douămiism* 121
Crina BUD, *A.E. Baconsky* 129
Paul CERNAT, *Ştefan Aug. Doinaş* 139

PROIECTE

Carmen BRĂGARU, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* 153

COMENTARII

Mihai IOVĂNEL, *Cele două liste (un comentariu la **Două loturi** de I.L. Caragiale)* 181
Teodora DUMITRU, *Sistema genurilor după Liviu Rusu. Mizele unei „priviri istorice”* 195
Simona GALAȚCHI, *Fața nevăzută a Elenei Drăgănescu* 221
Raluca DUNĂ, *Imaginație, memorie, (re)lectură, în opera lui Matei Călinescu* 247
Daniela MOLDOVEANU, *Evanghelia apocrifă a Martei Petreu: identități elective – corporalitate afectivă* 255
Alexandru FARCAŞ, *Mahala şi periferie în romanul interbelic* 271

RITL, nr. 1–4, p. 1–358, Bucureşti, 2014

Gabriela DANȚIȘ, *Un scriitor puțin cunoscut: I. Igiroşianu* 285
Cristina ROTARU, *Tipologii feminine în dramaturgia lui Romuls Guga* 293
Oana SAFTA, *Nuanțele tipologiilor umane în proza scurtă a lui Marin Preda, Nicolae Velea şi George Bălăiță* 303

INTERFERENȚE

Oana SOARE, *Vasile Alecsandri, esprit antimoderne?* 317
Roxana PATRAȘ, *Arhitecturi urbane în proza lui Mihai Eminescu* 335
Ileana MIHĂILĂ, *Mihail Eminescu, Dora d'Istria şi* ***Visul lui Osman*** 347

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, *Evenimente ştiințifice desfăşurate în Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, în anul academic 2014* 357

Revue
d' histoire et théorie littéraire
An VIII **N^os^ 1–4** **2014**

T A B L E D E S M A T I È R E S

ÉDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Duiliu Zamfirescu* (1) 7

PAGES DE CORRESPONDANCE

Ionesco vs *Papu : La chronique d'une empathie érodée* (I) (dans la présentation de Vlad-Ion PAPPU) 29

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Dan ZAMFIRESCU, *Six siècles dès la fondation de la culture et littérature roumaines* 59
Andreea MIRONESCU, *Un **Avant-propos** oublié de Paul Zarifopol* 67

DOCUMENT

Mihaela PAPPU, *Lucian Blaga et ses correspondents de l'Allemagne. Le Cercle suisse* (I) 77

FICHES DE DICTIONNAIRE

Gabriela DANȚIȘ, *Ramiro Ortiz* 111
Nicolae BÂRNA, *Sur « la génération 2000 » dans la littérature roumaine* 121
Crina BUD, *A. E. Baconsky* 129
Paul CERNAT, *Ştefan Aug. Doinaş* 139

PROJETS

Carmen BRĂGARU, *La bibliographie des relations entre la littérature roumaine et les littératures étrangères (dans les périodiques)* 153

COMMENTAIRES

Mihai IOVĂNEL, *Les deux listes (un commentaire à **Deux billets de loterie**, par I.L. Caragiale)*... 181
Teodora DUMITRU, *Le système des genres, selon Liviu Rusu. Les enjeux d'un « regard historique »* 195
Simona GALAȚCHI, *Le visage inconnu de Elena Drăgănescu* 221

Raluca DUNĂ, *Imagination, mémoire, (re)lecture, dans l'œuvre de Matei Călinescu* 247
Daniela MOLDOVEANU, *L'Évangile apocryphe de Marta Petreu* 255
Alexandru FARCAȘ, *Quartiers et périphéries, dans le roman de l'entre-deux-guerres* 271

RITL, nr. 1–4, p. 1–358, Bucureşti, 2014

Gabriela DANȚIȘ, *Un écrivain peu connu: I. Igiroșeanu* 285
Cristina ROTARU, *Typologies des femmes dans la dramaturgie de Romulus Guga* 293
Oana SAFTA, *Les nuances des typologies humaines, dans les récits brefs de Marin Preda ... , Nicolae Velea et George Bălăiță* 303

INTERFÉRENCES

Oana SOARE, *Vasile Alecsandri, esprit antimoderne?*..... 317
Roxana PATRAȘ, *Architectures urbaines, dans la prose de Mihai Eminescu* 335
Ileana MIHĂILĂ, *Mihail Eminescu, Dora d'Istria et* ***Le rêve d'Osman*** 347

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, *Événements scientifiques* de *l'Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire « G. Călinescu » de l'Académie Roumaine, pendant l'année 2014*..... 357

The Journal of
Literary Theory and History

The VIIIth year **N^{os} 1–4** **2014**

C O N T E N T S

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Duiliu Zamfirescu* (I) 7

CORRESPONDENCE

Ionesco vs *Papu: The Chronicle of a Denudated Empathy* (I) (a Presentation by Vlad-Ion PAPPU) 29

LITERARY HISTORY

Dan ZAMFIRESCU, *Six Centuries Passed Since the Founding of the Romanian Culture and Literature*..... 59
Andreea MIRONESCU, *A Forgotten* ***Preface*** *of Paul Zarifopol* 67

DOCUMENTS

Mihaela PAPPU, *Lucian Blaga and His German Correspondents. The Swiss Circle* (I)..... 77

WORKSHEETS OF DICTIONARY

Gabriela DANȚIȘ, *Ramiro Ortiz* 111
Nicolae BÂRNA, *2000s Decade*..... 121
Crina BUD, *A. E. Baconsky*..... 129
Paul CERNAT, *Ştefan Aug. Doinaş* 139

PROJECTS

Carmen BRĂGARU**,** *The Bibliography of the Romanian Literature's Relations with the Foreign Literatures in the Periodical Publications*..... 153

COMMENTARIES

Mihai IOVĂNEL, *The Two Lists (A Commentary on* ***Two Lottery Tickets*** *by I.L. Caragiale*).. 181
Teodora DUMITRU, *The Genres System of Liviu Rusu. The Stakes of a "Historical Outlook"*..... 195
Simona GALAȚCHI, *The Unknown Face of Elena Drăgănescu* 221
Raluca DUNĂ, *Imagination, Memory, (Re)Reading, in the Works of Matei Călinescu* 247
Daniela MOLDOVEANU, *The Apocryphal Gospel of Marta Petreu: Elective Identities – Affective Corporality* 255
Alexandru FARCAȘ, *Slum and Periphery in the Interwar Novel* 271

RITL, nr. 1–4, p. 1–358, Bucureşti, 2014

Gabriela DANȚIȘ, *A Less Known Writer: I. Igiroşianu* 285
Cristina ROTARU, *Feminine Typologies in the Plays of Romulus Guga* 293
Oana SAFTA, *The Nuances of Human Typologies in the Short Stories of Marin Preda, Nicolae Velea and George Bălăiță* 303

INTERFERENCES

Oana SOARE, *Vasile Alecsandri, An Anti-Modernist Spirit?* 317
Roxana PATRAȘ, *Urban Architectures in the Prose of Mihai Eminescu s*..... 335
Ileana MIHĂILĂ, *Mihail Eminescu, Dora d'Istria and* ***The Dream of Osman***..... 347

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, *Scientific Events of the "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory of the Romanian Academy During the 2014 Year* 357

DUILIU ZAMFIRESCU (I)*

Acad. Eugen Simion

Pe romancierul Duiliu Zamfirescu îl citesc mai ales elevii şi profesorii, pe nuvelist şi poet îl citesc criticii şi istoricii literari, dacă au motive s-o facă, în fine, pe epistolierul Duiliu Zamfirescu – cel mai reuşit, cel mai talentat dintre toţi – îl citesc specialiştii, cu precădere cei care se ocupă de viaţa şi opera scriitorului sau cei care studiază genul epistolar ca atare. În paginile ce urmează va fi vorba de romanele lui Duiliu Zamfirescu şi nu de celelalte genuri literare în care acest autor instruit, ambiţios, puţin arogant şi – în ce priveşte originile sale – închipuit şi înfumurat ca Mateiu Caragiale – şi-a încercat talentul şi bovarismele de care, în mod cert, era bântuit. Corespondenţa sa vastă (Al. Săndulescu, cercetător avizat al problemei, i-a publicat scrisorile în două volume) merită a fi citită nu numai pentru informaţiile pe care le aduce, dar şi pentru valoarea ei literară intrinsecă. Un caz fericit de *ficţiune involuntară* sau, cum i-am zis într-o carte (*Ficţiunea jurnalului intim*), de ficţiune a nonficţiunii în literatura română. Duiliu Zamfirescu, diplomatul protocolar, cu fumuri aristocratice (pretinde într-un rând că se trage din împăraţii bizantini) este, nu încape îndoială, un mare epistoler şi nu este o mare greşeală să-l punem, când studiem genul în literatura noastră, alături de Ghica şi Odobescu. Corespondenţa lui Maiorescu este excepţională. Cine vrea să afle mai multe date despre acest tânăr junimist care-l citeşte, în ultimele decenii ale secolului, pe Stendhal şi pe Flaubert, dar şi pe Tolstoi, şi vrea să scrie în stilul lui Zola un ciclu romanesc despre *boierii de ţară* – cum le spune Eminescu – trebuie să citească întâi aceste misive în care estetica şi meditaţia morală se amestecă în chip firesc cu politica şi caracterologia. Nu lipsesc din ele reflecţiile asupra romanului, unele surprinzător de noi pentru această epocă de tranziţie de la romantismul tardiv, pe urmele lui Eminescu, spre un simbolism abia intuit în poezia lui Macedonski şi a elevilor săi şi o proză sentimentală şi jeluitoare, dominată de poezia naturii şi de un ruralism duios. Excepţiile, în acest răstimp, se cheamă Slavici şi I.L. Caragiale, dar pe aceştia, se va vedea, autorul *Vieţii la ţară* nu-i acceptă pe motiv (în cazul lui Caragiale) de etică literară: detestă comicul care desfigurează lumea realului, monstruosul, urâtul, trivialul şi tot ce strică armoniile vieţii.

Dacă trecem peste accentele uneori stridente, dar de multe ori juste, în reflecţiile ambiţiosului şi inteligentului Duiliu Zamfirescu privitoare la literatură şi

* Academia Română.

RITL, nr. 1–4, p. 7–28, Bucureşti, 2014

la instrumentele ei, putem reține că el este, ideologic, pe poziții junimiste. Nu este atât de radical, ca Eminescu, împotriva împrumutului de *forme fără fond* și, în genere, a imitării fantasmagoriilor străine, cere doar moderație, prudență, înțelepciune națională față de „pulberea de idei ce o aruncă internaționalismul modern peste toată Europa". Vrea o modernizare trecută prin filtrul elementelor naționale și, ca dovadă, aduce exemplul Suediei, care nu are nimic francez în fondul ei sufletesc, și cu toate acestea s-a modernizat și a devenit cea mai civilizată țară din Europa, fără a imita formele altora. Așa ar sta lucrurile și în literatură: „Suedia a început a produce talente, dar acelea rămân în caracterul național". Nu-i nevoie, dar, de a copia arta străină (identificată de prozatorul român cu romanul și drama franceză), pentru a deveni civilizați și a intra, astfel, în lumea bună, modernă. Dacă este așa, cum se va putea produce renașterea noastră? Prozatorul vrea, ca și Maiorescu, o evoluție organică, o sincronizare controlată, „conștientă" – zice el – cu consimțământul național: „E o fericire pentru noi să intrăm în lumea modernă cu capul sus, și să găsim această lume în fierbere. Fermentul străinătății va pătrunde și la noi și va determina evoluțiunea României viitoare către țelul său, după legi noi; dar această evoluțiune se va face cu consimțământul nostru, va fi conștientă și, mai cu seamă, va fi națională".

Evoluțiune, așadar, *legi noi, consimțământ național, fermentul străinătății*, filtrat, controlat, în fine, *renaștere națională*... Toate aceste expresii par desprinse din limbajul lui Maiorescu, cu o nuanță, totuși, în plus în favoarea ideii de sincronizare, din moment ce se admite că evoluțiunea se face prin pătrunderea fermentului străinătății... Putem conchide că în polemica dintre sincroniști și evoluționiști, autorul *Vieții la țară* rămâne, principial, pe poziții junimiste (evoluție organică), dar nu respinge integral imitația, cu condiția ca ea să fie, ca o căsătorie onorabilă, în urma unui consimțământ național. Dar cine îl va obține și în ce circumstanțe, ideologul conservator prudent sincronist (cam așa poate fi definit ideologul Duiliu Zamfirescu) nu spune...

În privința artei, el este mai ambiguu și mai abstract. Este un realist care crede că frumosul în artă este „iluzionarea realității" și că „orice colț de natură, orice scenă din viața trăită, orice sentiment, dacă este trecut din realitate în suflet și de acolo redat în realitate, devine artă" și că acest proces nu-i deloc dificil. Este chiar „un lucru foarte simplu". Foarte simplu nu este, pare simplu doar să spun că e simplu. Autorul aduce în sprijinul ecuației sale ideea de talent. Colțul de natură devine artă dacă, în această dublă navetă (dus-întors, de la realitate la artă și invers!), intervine talentul. Dar cum putem defini în această situație talentul, pentru a lămuri fenomenul de *iluzionare a realității*? Prozatorul lasă lucrurile nelămurite. Iluzionare, și atât. Fiecare să înțeleagă ce poate. Cu privire la roman, este ceva mai concret. Respinge, „inverosimilul", lucrul „chinuit", „monstruozitatea" din epică și, în baza acestor convingeri, neagă *Năpasta* și *O făclie de Paști*. Greșește, evident, dar aceasta este o altă chestiune. Îl citește pe Tolstoi și reține modelul epic de „verism clasic". Formulă, iarăși, ambiguă. Îi consultă și pe romancierii francezi care, în epocă,

fac deliberat „psihologie” și studiază „cazuri”, metodă pe care Duiliu Zamfirescu n-o acceptă, în fond, respingând, în principiu, naturalismul. Critica a descoperit, totuși, infiltrații zoliste în romanele sale, pornind de la faptul (de ordinul evidenței, de altfel), că prozatorul român face istoria unei clase (boierimea de țară) și a unei familii pe mai multe generații (istoria Comăneștenilor), fără a ignora ceea ce, cu un termen vag, se cheamă modul *idealist* de a privi realul sau *idealismul* ca soluție de existență. De aceea personajele lui pozitive trăiesc și mor, ca Milescu și Mihai Comăneștieanu, animați de un mare ideal, în cazul de față idealul patriotic (datoria față de țară). Tincuța moare și ea cu sentimentul unei iubiri romantice incoruptibile pentru Mihai Comăneștieanu, mai multe femei în *Îndreptări* și *Anna* iubesc același bărbat (Alexandru Comăneștieanu), căutând în el un ideal de puritate erotică și imaginea altui erou (Mihai Comăneștieanu), dispărut pentru împlinirea unui ideal comun (național)...

Duiliu Zamfirescu face, în corespondență, speculații în jurul acestor aspirații estetice și morale fără a le lămuri prea bine. Ce se înțelege este că un bun scriitor, ca să fie cu adevărat bun estetic, trebuie să aibă „o mare experiență de viață” și că, de regulă, scriitorii sunt mai elocvenți atunci când studiază lumea direct și prezintă pe om „în afară” (observat, adică, din exterior, în modelul său de viață și în manifestările lui existențiale) și au mari dificultăți îndată ce intră „înlăuntrul firii”. Cu alte vorbe, când intră în psihologia individului și analizează un „caz”. Mulți, zice prozatorul român, ratează în această fază: „după ce ai închis cartea nu-ți rămâne absolut nicio impresie din realitatea vieții”. Dacă traducem aceste disocieri în limbajul criticii de mai târziu, Duiliu Zamfirescu descoperă, înaintea lui Ibrăileanu, *proza comportamentistă* și *proza analitică*, fiind, fățiș, de partea celei dintâi. O și aplică, de altfel, în romanele sale, nu totdeauna cu mare obiectivitate epică și nici în stare pură, vom vedea de îndată. Are însă cu un ceas mai devreme decât prozatorii și criticii literari români intuiția acestor metode romanești.

Are și alte intuiții bune în privința acestui gen literar (romanul) care își înnoiește mereu metodele și substanța. Pentru a le afla trebuie să citim, repet, corespondența sa, excepțională în multe privințe. Diplomatul este un spirit curios de toate și un om dornic să facă lucruri fundamentale. Scrisorile adresate lui Maiorescu (prima este din 19 august 1884), Iacob Negruzzi, Nicolae Petrașcu, Mihai Dragomirescu arată lecturile sale filosofice și literare – serioase și bogate –, dar și capacitatea lui de speculație și interesul pentru mai toate domeniile artei, de la arhitectură și pictură la poezie. Scrie, el însuși, poezie, în timp ce îi citește și-i traduce pe Leopardi și Carducci, și își face mari proiecte în sfera romanului. Este, probabil, scriitorul cel mai cultivat din generația sa (se născuse în 1858) și, în unele privințe, este mai informat decât Maiorescu asupra literaturii din vremea sa. Din corespondență deducem că îl citea sau îl citise pe Dostoievski (*Precoces*) și Tolstoi, îi citise pe Balzac (într-un rând, comentează personajul Henriette din *Les Lys dans la vallé*), Flaubert, Zola, Stendhal, dar și pe Paul Bourget, George Ohnet, Octave Feuillet (*Monsieur de Camors*), apoi pe Poe, D’Annunzio. Îl studiase, în mod cert, pe Schopenhauer – dovadă că-i preia ideile atunci când scrie despre

pasiunile feminității și problema căsătoriei, în fine, îl admiră pe Taine și-l consultă mereu când vrea să se informeze despre istoria literaturii engleze, dar și despre alte chestiuni. Este, dintre români, contemporan cu Creangă, Slavici, I.L. Caragiale, Vlahuță, Ion Al. Brătescu-Voinești, Delavrancea, Ion Basarabescu. Pe Creangă nu-l amintește, dacă nu greșesc, niciodată în comentariile sale. Sigur este că nu face caz, în epistolele cu Maiorescu, de proza folclorizantă a humulesteanului. Pe Caragiale nu-l înțelege aproape deloc și îi comentează rău nuvelele *Năpasta* și *O făclie de Paști*. Rău și cu o vădită antipatie pentru om. Nici pe Slavici nu-l acceptă, ca prozator, socotind *Novelele din popor* prea simpliste, cu personaje false, vodevilești. Poziția ostilă față de *Poporanismul în literatură* (1909) se manifestă, mai întâi, în rezervă față de proza lirică rurală. „N-am nimic comun cu acești domni" – scrie el undeva. Păcat! Aceștia sunt marii scriitori din epocă. Se arată simpatic, totuși, pentru nuvelistica lui Brătescu-Voinești și schițele lui Basarabescu.

Atitudinea ostilă față de Caragiale este curioasă la un om cultivat ca Duiliu Zamfirescu, convins, altfel, că viața orășenească poate oferi subiecte bune pentru proză. El însuși îl anunță în mai multe rânduri pe Maiorescu că, după *Viața la țară*, ar vrea să scrie un roman despre viața la oraș. L-a scris, sub alte titluri, în romanele ulterioare din ciclul Comăneștenilor. Rezerva față de literatura lui Caragiale pare a porni de la ostilitatea față de autor. Este evident că nu-i place și, de câte ori îl întâlnește, are câte ceva să-i reproșeze. Reproșurile caută însă și justificări estetice. Snobul Duiliu Zamfirescu le găsește, evident. Unele sunt de luat în seamă, altele sunt fără noimă. Merită să le amintim, pe scurt, pe toate. Într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu (2/14 dec. 1899) își justifică în acest chip „stima" lui (așa zice, dar se va vedea că „stima" se exprimă printr-o negație aproape totală a operei), veche de 11 ani:

„Părerea mea despre Caragiali – fiindcă doriți s-o cunoașteți – este aceeași ca și acum 11 ani, când am insistat atâta pe lângă d-l Maiorescu să-l numească director g-ral al teatrelor, adică: sunt bine încredințat că oriunde va fi pus, *il ne fera pas long feu*; cu toate astea, trebuie pus. Acesta este omagiul pe care-l aducem inteligenții sale, foarte curioasă, ce e drept, și, până la un punct, neromânească, în sensul că este atinsă de mobilitatea sceptică a raselor bătrâne, – dar, în fine, *inteligență.* Stima mea pentru talentul lui de scriitor începe de la publicarea novelelor, și anume de la *O făclie de Paști*; fiindcă – și aici mă despart de d-voastre toți – teatrul lui este compus din ceea ce se cheamă franțuzește *maquettes* și e lipsit de calitatea fundamentală a operelor de artă: reprezentarea însușirilor caracteristice ale neamului. Căci cu mitocanii din Dealul Spirei și cu nerozii care iscălesc telegrame anonime, nu s-a definit nimic din fondul sufletesc al românilor. Iar *Năpastea,* care ar fi o încercare în acest sens, este (și aici iar mă despart de d-voastre toți) falsă".

Ce reținem? Reținem că I.L. Caragiale este un om inteligent, dar neserios, sceptic, prea sceptic, nestatornic, unde-l pui nu stă mult („il ne fera pas long feu"), în fine, chiar inteligența lui are un cusur: „este atinsă de mobilitatea sceptică a raselor bătrâne". Cu alte cuvinte, nu este sceptic în tradiție românească. Dacă ar fi, lucrurile, poate, s-ar schimba... O idee ce va reveni și mai târziu în critica literară

care-l socotește pe Caragiale *ultimul ocupant fanariot în literatura noastră*. Pe scepticul, ironicul Caragiale nu-l iubesc nici existențialiștii noștri („trăiriștii"), în anii '30, pentru că prin ironia lui acidă ar împiedica accesul spiritului românesc la metafizică... Cu o jumătate de secol înainte, Duiliu Zamfirescu ridică problema rasei și, cum se poate reține, consideră că teatrul lui Caragiale nu este reprezentativ pentru noi, românii, pentru că nu exprimă caracteristicile neamului... Propoziții primitive, false, surprinzătoare, repet, la un scriitor care este, în genere, la curent cu marea literatură din secolul ce tocmai se încheia: „teatrul [...] este lipsit de calitatea fundamentală a operelor de artă: reprezentarea însușirilor caracteristice ale neamului". Ce urmează îngroașă acest neadevăr, introducând ideea că unele medii sociale și morale sunt reprezentative în literatură, iar altele nu. O idee pe care Duiliu Zamfirescu o combate în altă parte, în chip just, zicând că nu subiectul operei, ci atitudinea creatorului față de subiectul operei determină complexitatea, reprezentativitatea operei. Acum însă, îl contestă pe Caragiale, pentru că scrie despre mitocanii din Dealul Spirii, care nu pot exprima, prin chiar condiția lor de existență, „fondul sufletului românesc". Argumente false de la un capăt la altul, prejudecăți, încă o dată, greu de înțeles la un om care-i citește pe marii filosofi și învață lecția romanului de la Balzac și de la prozatorii ruși. Ura lui împotriva „mitocanilor" din Dealul Spirei se revarsă, este limpede, și asupra prozatorului care i-a adus în proză. De aceea, în scrisoarea către Mihail Dragomirescu, citată mai sus, își încheie opinia despre Caragiale, minimalizantă și, în esență, prin nimic justificată estetic) cu o recomandare înfumurată, ironică: „Caragiali trebuie dar primit cu brațele deschise și rugat, dacă se poate, să lase fleacurile și jocurile de cuvinte, spre a scrie ceva trăinic". De aici se poate înțelege că teatrul, nuvelele și *momentele* publicate până acum (1899) nu reprezintă lucruri serioase, trainice.

Că omul Caragiale contează, în această judecată negativă a operei, mai mult, poate, decât opera în sine, se poate deduce și dintr-o relatare făcută lui Maiorescu (1 noiembrie 1887). Avusese o explicație cu dramaturgul „între două pahare de bere" și comunică apoi criticului că *trăncănelele* lui Caragiale și *trivialitățile* pe care le debitează îl supără tare: „mă supără, mă supără de o sută de ori". Așa că decide „cu toată hotărârea" de a nu se lăsa influențat. Este limpede, ironia (trăncăneala băutorului de bere, narator cu haz) îl deranjează pe irascibilul „Duilă". În altă scrisoare (11 sept. 1889) îi demontează nuvela *O făclie de Paști* („o invențiune absurdă și [...] o totală lipsă de estetică"). Revine asupra omului Caragiale (11 oct. 1889) cu gânduri ceva mai bune, neuitându-i, totuși, „grosolănia". Un termen ce revine (alături de „trivialitate") ori de câte ori judecă omul și opera. Îi recunoaște, acum, *firea muncită, inteligența*, dar și *slăbiciunile inteligenței, infinita nestatornicie*, fondul sufletesc lipsit de repere, în fine, însușirea de a fi „un mare vizionar". Un mare vizionar? Pare că Duiliu Zamfirescu, diplomatul scârbit de mediile triviale și de ironia caustică, zeflemitoare a scriitorului român, cedează în fața talentului. Nu de tot, se va vedea din fragmentul ce urmează. Portretul lui Caragiale pare, într-adevăr, mai „îndulcit", cum anunță autorul, dar la o cercetare atentă se vede că firul îndoit al invidiei și al disprețului răsare din frazele amabile,

chiar miloase: „Dar mai târziu, cunoscând pe om şi văzând marea lui inteligenţă, infinita nestatornicie a simţirilor sale, slăbiciunile acestei inteligenţe, fondul fără nici un punct de reazim, nu numai sentimentele mele pentru el s-au îndulcit, dar am sfârşit prin a-mi fi drag şi a avea un fel de compasiune pentru o fire atât de fantastică şi de muncită, în care arama şi diamantul sunt legate împreună spre a da iluzia unui inel ducal. Căci, cu toată aparenţa calculelor şi izbânzilor sale, Caragiale e un mare vizionar – ceea ce e de recunoscut spre onoarea sa. Astfel că, în timpurile din urmă, absolut nici o umbră de invidie nu poate să fie între noi: talentul lui merge într-o direcţie, – încercările mele într-alta; – sau chiar de ar merge paralel, esenţa firei noastre e atât de deosebită, încât ne vom păstra de-a pururi formula geometrică a paralelelor. Acestea fiind mărturisite cu sinceritate creştinească, să nu mai generalizăm".

O precizare trebuie reţinută din această confesiune, şi anume aceea că cei doi combatanţi merg pe căi paralele şi că *firea* lor deosebită îi condamnă să nu se întâlnească niciodată. Ceea ce pare a fi adevărat. Oricum, prozatorul cu fumuri aristocratice recunoaşte cinstit, creştineşte această fatalitate, cum se poate reţine din epistola către Maiorescu. Acestuia îi plăcea „foarte mult" nuvela lui Caragiale. Prilej pentru „Duilă" de a continua demonstraţia sa, făcând alte comentarii – de data aceasta mai aplicate, mai fine – despre calităţile unui „bun scriitor". Miloase, „îndulcite", creştine, rezervele asupra omului şi a operei rămân. Sub o formă sau alta, ele reapar în discursul epistolar bogat şi variat, substanţial nu de puţine ori, al admiratorului mai tânăr cu 18 ani al lui Maiorescu şi al şerpuitorului denigrator al lui I.L. Caragiale. Când, într-un rând, vine vorba de Leopardi şi de modul în care îl pricep românii (ianuarie 1890), diplomatul de la Roma îi comunică lui Maiorescu faptul că dl Carp nu înţelege cum trebuie pe Leopardi, iar Caragiale („o foarte mare inteligenţă, o mare memorie şi un talent muzical remarcabil, dar o totală lipsă de fantezie"), ei, bine, Caragiale nu are însuşirile necesare de a pricepe pe Leopardi şi „nestrăbătuta limpeziciune a seninului său"... De la Leopardi şi seninătatea nestrăbătută a lirismului, Duiliu Zamfirescu trece numaidecât la *Năpasta*, alt punct de reper în ceea ce am putea numi obsesia anticaragialiană a prozatorului. Nu-i place mai nimic în această piesă scrisă, crede el, sub influenţa literaturii ruse: personajele ar fi false, caracterele neverosimile, Ion nebunul – „ce fiselă supărătoare", iar situaţiile dramatice ar fi copilăreşti în totalitate: „din toată piesa îţi rămâne un simţământ de răceală umedă; nici o emoţiune, nici o vibrare caldă".

Reproşurile, dezgusturile prozatorului faţă de scrierile contemporanului său cu mai mare succes literar nu se opresc aici. Corespondenţa cu Maiorescu este un fel de mic jurnal intim al acestui sentiment complex de repudiere în care esteticul încearcă să justifice antipatia sa sinceră faţă de omul biografic şi faţă de pretinsa trivialitate a operei. La 22 februarie 1893 se află la Bruxelles şi, relatându-i lui Maiorescu despre romanul la care scrie (*Pe arătură*, titlul ultim va fi *Viaţa la ţară*!), roman în care vrea să arate „geniul românesc sub toate formele lui", vine vorba, fatal, despre ţăranul român, în comparaţie cu ţăranul slav („fatalist până la disperare"). Ţăranul român („ţăran latin") – scrie Duiliu Zamfirescu – are alte aspiraţii

(„o singură noțiune este clară și se ridică până la un adevărat motor sufletesc: posesiunea pământului"), iar fiul țăranului român „devine boieros, semeț, cu adevărat parvenit". Scriitorul se gândește, desigur, la personajul său (Tănase Scatiu). În acest context, își amintește din nou de *Năpasta* și nu uită să noteze că „acolo unde este pusă, [drama lui Caragiale] e falsă". Repetă ideea, sub o formă mai agresivă, la 6 august 1893, într-o frază rea, nedreaptă: „drama lui țărănească [...] e pentru mine supărător de mediocră". Acum schițează și portretul citat de mai toți comentatorii prozatorului: Caragiale cu ochii miopi, la poarta Ministerului de Externe, amărât, prăpădit, după ce-i muriseră copiii, cu gulerul paltonului răsfrânt și o căciulă de imitație de astrahan din care iese cleiul. Portret, într-adevăr, dezolant. Autorul nu uită să-l încheie într-o notă fals compătimitoare: „era o așa trivială deznădăjduire în bietul om"... „Bietul om", care întrebase: „Ce mai faci, măi Duilă?" (formulă ce-l ulcerase, în mod sigur, pe protocolarul reprezentant al diplomației române, descendentul închipuit al Lascarizilor bizantini). Sărmanul Caragiale nu are dreptul la o deznădejde curată... Nici el, nici *Năpasta* lui.

*

În ceea ce privește romanul, Duiliu Zamfirescu are, în genere, teorii mai bune și judecăți estetice mai drepte. Definește romanul „arta de a ști și a spune lucruri posibile – acest *a ști* devine totul" (6 octombrie 1890). Definiție acceptabilă. Observă apoi, de mai multe ori, că „frumosul nu stă în operă, ci în noi înșine" și, dacă prin *operă* înțelegem obiectul operei, atunci observația este corectă din punct de vedere estetic. Îl consultă des pe Taine și, pe urmele lui, se întreabă dacă frumosul trebuie sau nu să fie logic?! Răspunde inteligent prin altă întrebare retorică: „Căci logic în frumos ce e? Ce e, bunăoară, frumos în natură [...]. Ce e logic într-o pădure?". Are și remarci mai modeste, cum ar fi acelea despre scriitura romanescă. Despre un autor zice că „s-a babalâcit" în cartea lui, scrie, adică, într-un stil obosit, ticăit, plictisitor. El, personal, simte nevoia de a scrie cum simte nevoia să se hrănească, să iubească, să doarmă. Ca prozator, observă cu precădere grupurile sociale și pe țărani îi vede nu individual, ca o personalitate distinctă, ci în masă. Face speculații inteligente în acest sens: țăranii trebuie văzuți în grup, ca mulțime, nu ca individualități, reacțiile lor sunt colective, contagioase, țăranul nu are o psihologie, psihologia lui este a clasei din care face parte, n-are viață interioară și, în roman, nu se poate impune ca personaj de sine stătător. „În desfășurarea întâmplărilor" – am văzut că îi comunică el lui Maiorescu, la 13/25 sept. 1895, în timp ce lucrează de zor („sunt pe drum departe") la *Tănase Scatiu* – „țăranii se mișcă numai ca mase colective, fiindcă așa îi cred eu interesanți, așa sunt ei o putere și numai așa psihologia lor poate da nota caracteristică a *unui* țăran. Altfel, individual, ei nu pot forma subiectul unui roman, decât numai dacă vei face țărani de carnaval sau ființe histerice și neromâneşti, cum sunt ale lui Slavici sau cum sunt ale lui Caragiali din *Năpasta,* cari vorbesc și se agită ca la țară, dar ale căror resorturi sunt false. Asta e o părere a mea. Conflictul dintre țărani şi arendaşi

se rezolvă, pe altă lături, în romanul de acum". Unele idei sunt juste şi, cum observă mai toţi comentatorii săi, Duiliu Zamfirescu îl precede pe Rebreanu prin voinţa de a fi obiectiv, de a descrie grupurile sociale şi de a evita idilismul rural („sentimentalismul dulceag") fără să reuşească – trebuie precizat – totdeauna.

Are în cap şi ceea ce se numeşte, azi, o *ţară imaginară*. Îi spune „conturul câmpiilor noastre", adică lumea Bărăganului, simbolizată de *Ciulniţei*, locul în care se petrece acţiunea epică din primele două romane. Pe acolo trec *drumurile* Comăneştilor.

Sunt şi alte idei, în corespondenţă, despre literatură, în genere, şi despre roman, în special. Le vom cita, de va fi necesar, în analiza propriu-zisă a romanelor. Până atunci să tragem o concluzie (evident provizorie, aproximativă, cum sunt toate concluziile, când este vorba de estetică şi de genurile literaturii) privitoare la opiniile acestui scriitor care, biologic, face parte din generaţia lui Eminescu, Caragiale şi Slavici, dacă socotim că o diferenţă de 10 ani nu constituie o graniţă ce separă fundamental afinităţile estetice ale marilor spirite în literatură. Slavici era cu zece ani mai mare decât Duiliu Zamfirescu, Eminescu cu opt, iar de Caragiale – pe care îl critică mereu, după cum am constatat – îl despart numai şase ani. De Maiorescu (n. 1840) îl despărţeau 18 ani şi, deşi gândeşte la fel ca el multe din problemele filosofiei, literaturii şi politicii, este limpede – când îi citeşti corespondenţa – că este omul altei generaţii. Despre Eminescu, mai aproape de vârsta şi, teoretic, de sensibilitatea lui, nu face niciodată observaţii esenţiale. Nu-i *tema* lui, nu constituie subiectul neliniştilor sale morale şi estetice. Pe Slavici nu-l bagă în seamă şi, probabil, nu-l citeşte cu atenţie. Puţinele referinţe pe care le face în dialogul epistolar cu Maiorescu sunt superficiale. Relaţiile cu I.L. Caragiale, s-a putut vedea, sunt mai degrabă de ostilitate şi judecăţile despre operă sunt total negative. Intră, aici, în discuţie şi atitudinea sa umană, stilul de existenţă, în fine, firea lui „Duilă" cu fumurile lui nobiliare care îl iritau pe creatorul lui Mitică. „Duilă" pariază pe modelul Maiorescu şi vede în el tipul reprezentativ al „inteligheţei" şi, în genere, al lumii româneşti. Este junimist nu din clasa fondatorilor, ci din noua generaţie care ridică probleme şi vrea înnoiri, dar nu în sensul democraţiei. Detestă burghezia şi stilul burghez („c'est bourgeois et plat"), nu doreşte o prea mare intimitate, nici în politică, nici în literatură cu publicul („o intimitate cu publicul, inadecvată, supărătoare, de mitocan boierit, care nu are nimic comun cu tradiţiile «Junimei» şi cu caracterul de *père noble* al «Convorbirilor» din trecut"), vrea distincţie, spirit elitist, stil înalt, ignorând faptul că stilul înalt, spiritul aristocratic îl dă aristocraţia spiritului, nu aceea de sânge şi de clasă.

Că „Duilă" al ironicului Caragiale este un om instruit şi că, în privinţa tehnicii romanului, este scriitorul cel mai avizat, mai „european" din epoca lui, nu mai încape îndoială. G. Călinescu este de părere că autorul ciclului Comăneştenilor este un „zolist", deşi el respinge de câteva ori naturalismul, aşa cum s-a remarcat, respinge şi romanul psihologic al lui Bourget. „Zolist", în adevăratul sens al termenului, autorul *Vieţii la ţară* nu este şi nici nu pretinde că este. Este, într-adevăr, contemporan cu mişcarea naturalistă şi l-a citit, nu ştim cât de serios, dar l-a

citit, este sigur, pe Zola, după cum îi citise pe Balzac şi Flaubert şi pe prozatorii ruşi (un element nou în ecuaţia literară a unui prozator român). Concepţia şi formula lui epică se constituie în acest spaţiu de întâlnire în care realismul şi psihologismul, în roman, se detaşează de miturile romantismului şi înfruntă, spiritualiceşte, noua orientare a „decadenţilor". Duiliu Zamfirescu optează, cum îi scrie lui Maiorescu, pentru „un realism trist". Vrea să facă – şi face într-o oarecare măsură – studiul claselor sociale, stabileşte categoriile societăţii româneşti (*boierii de ţară*), clasa arendaşilor – „mitocanii îmbogăţiţi" –, clasa tinerilor înstrăinaţi, plecaţi la studii şi care se întorc în ţară pentru a duce mai departe idealul părinţilor, în fine, prozatorul de care vorbim preia de la generaţia anterioară de poeţi şi critici idealul unităţii naţionale, nu însă şi temele *scriitorului poporan* pe care le recomandă Maiorescu şi nici idealurile *poporanismului* pentru care militează C. Stere şi G. Ibrăileanu.

Dacă Ioan Slavici este „un sucit" – cum scrie G. Călinescu –, Duiliu Zamfirescu este un spirit complicat, oximoronic, plin de contradicţii. Cultivat, iubitor al boierilor de neam şi al poeziei câmpiei, el este, în acelaşi timp, elitist, anti-poporanist, ostil faţă de noua clasă ce se ridică (deşi, el însuşi, vine dintr-o familie de arendaşi) şi disprepuitor faţă de stilul de viaţă al burgheziei. Cu aceste elemente disonante, încearcă, în felul său şi cu mijloacele sale epice, să scrie un roman obiectiv şi să introducă ideile (teoriile) în naraţiune. El conferă personajelor sale o anumită viaţă interioară (nu prea mare şi nici din cale afară de verosimilă), amestecă în ficţiune documentele realului (ordine de război, comunicate oficiale, evenimente înregistrate de presa timpului) şi personaje cu o biografie reală şi cu un anumit rol în istoria epocii (Maiorul Şonţu, Valter Mărăcineanu etc.), în fine, limitează considerabil lirismul şi descripţia naturii (respinge – înaintea lui Camil Petrescu şi G. Călinescu – stilul calofil şi se apropie, încă timid, dar se apropie, de stilul recomandat de Stendhal – acela al procesului-verbal şi al codului penal); încearcă să tempereze pasionalitatea romantică (deşi dorinţa lui este să înfăţişeze naturi, *fiinţe pasionale*) şi, într-o oarecare măsură, reuşeşte. Nu le-a reuşit pe toate, dar a încercat şi, fără să dea un mare roman pe măsura modelelor bune pe care le-a ales, romanele sale deschid un drum în proza românească. Rămâne să vedem, prin analiza critică a romanelor, cât de adânc merge şi cât de elocvent estetic şi epic poate să fie „verismul clasic" şi, în altă variantă, „realismul trist" pe care-l recomandă într-o scrisoare, fără a ne spune ce înţelege prin această formulă. Combinate, le-am putea traduce în acest chip: un realism cumpătat, fără mari cruzimi, fără multă psihologie, uşor intelectualizant (personajele lui interpretează miturile, citează din filosofii greci, *Lydda* este un lung dialog filosofic, în genul *Divanului înţeleptului cu lumea*, în care eroii discută şi trăiesc ideile lui Platon şi Schopenhauer despre eros), fără caractere puternic reliefate epic şi cu o tipologie ce abia se profilează. Oricum, autorul ciclului epic al Comăneştenilor, nu apelează la ştiinţele sociale pentru a face descripţia unei *felii de viaţă*, încearcă doar să descrie categoriile societăţii, observă – cum zice – pe ţăranii *în masă*, se vrea *un vizionar* şi

nu urmărește cazuri... Nu-i, deci, un zolist fidel și, în consecință, nu trece lumea pe care vrea s-o înfățișeze în roman printr-un laborator de observație exactă.

*

Înainte de a publica, în „Convorbiri literare", *Viața la țară* (1894–1895) și *Tănase Scatiu* (1895–1896), Duiliu Zamfirescu a tipărit două romane, *În fața vieții* (1884) și *Lume nouă, lume veche* (1891 în „Convorbiri literare" și 1895 în volum), în stilul, mai degrabă, al lui Bolintineanu. Primul a atras atenția lui Gherea prin pesimismul eroului principal din narațiunea sentimental-tezistă, cu citate din Schopenhauer, Byron, Spencer, Stuart Mill și reflecții triste despre mizerabila sarcină a omului de a trăi. N. Iorga îi remarcă „realismul crud" în prezentarea tânărului întors de la studii din Franța și descrierea „vioaie" a bucureștenilor din 1883, dar îi reproșează *artificialitatea dialogurilor și situațiile forțate*, *privirea fugară* și *înțelegerea săracă*. Reproșurile sunt îndreptățite, ca și laudele, mai puțin acela despre realismul crud. Realismul nu-i deloc crud în roman și, la drept vorbind, realismul lui Duiliu Zamfirescu este foarte puțin realist. Intriga și tipologia țin mai degrabă de stilul tardiv epicii romantice minore, amestec de sentimentalitate, reverie, idealism, decepționism, pictură în alb-negru a mediului. Brutal tezist, fără personaje verosimile, *În fața vieții* nu anunță un posibil romancier obiectiv și substanțial. Poate fi reținută doar schița unei tipologii posibile (boierul bun și drept în luptă cu noua lume fără scrupule ce se ridică, tânărul instruit în străinătăți – o natură „mândră și cu totul superioară", condamnat prin aceste virtuți să rateze, femei vicioase, acaparante, tinere romanțioase și sinucigașe, politicienii duplicitari și corupți, indivizi patibulari etc.). Interesantă, relativ nouă în proza românească, este până la un punct problematica romanului. Eugeniu Soleanu, descendentul unei familii de boieri de țară scăpătați (categorie pe care prozatorul o va urmări și în romanele ulterioare), se întoarce de la Paris la chemarea tatălui nevoit să-și înstrăineze moșia. Fiul studiase Literele și Filosofia și frecventa cercurile de intelectuali interesați de Schopenhauer. Cartea se deschide de altfel cu un citat din acest filosof pe care-l comentau, în epocă, la Iași și București, Maiorescu și Eminescu. Un alt român (Cantacuzino) va traduce în limba franceză *Lumea ca voință și reprezentare*, iar Maiorescu va adapta câteva aforisme.

Duiliu Zamfirescu, care, în 1884, are ca și eroul său, Soleanu, 26 de ani, reproduce din *Lumea ca voință și reprezentare* propozițiile care spun că lumea este guvernată, fără *milă, de întâmplare și de greșeală ajutate de răutate și nebunie*. Cam aceasta este și filosofia de existență a tânărului întors în conacul de la Soleni, din zona Adjudului. Înainte de a părăsi Parisul, ceruse sfatul unui profesor, Borel, *son maître à penser*, și acesta îi dăduse un plic cu recomandarea să-l deschidă numai atunci când va fi într-o situație imposibilă. Până ce acest fapt se întâmplă, Soleanu reintră, după șase ani de absență, în atmosfera lumii românești. Mai întâi lumea boierimii scăpătate – reprezentată de bătrânul Soleanu, omul moralei tradiționale – apoi lumea celor puși pe căpătuială ca, de exemplu, Martin Marțian,

vecinul care intrase în posesia moșiei Solenilor. Marțian, bărbatul, este un individ practic, cu relații (un văr de-al său este ministru), face și desface deputați, legăturile lui ajung peste tot. Elena, soția, este o femeie cu frică de Dumnezeu, o natură coborâtă din proza romantică direct în peisajul Moldovei de mijloc. De ea se îndrăgostește fulgerător schopenhauerianul Eugeniu Soleanu care îi ține acest discurs înduioșat și înăbușit în sublimități: „Eleno, îi zise el cu înduioșare, ești atât de frumoasă, și te iubesc atât de mult! Dacă ai înțelege ce viață cerească ai împrăștiat tu gândului și aspirațiilor mele, cât m-ai ridicat de sus...”), apoi cade în genunchi într-un gest de iubire fatală și smerită, reprodusă, parcă, din romanul rusesc. Suava Elena este pe cale să consimtă, dar sentimentul datoriei învinge în ultima clipă pasiunea tulburătoare: „Fie-ți milă, te rog, mă omori, îi zise ea și dintr-o săritură dispăru în camera de alături”.

Replica mesianică a eroului înamorat vine numaidecât: „A!... slăbiciune omenească!... Te voi ridica mai presus de tine însăți sau... te voi omorî”. N-o omoară, nici n-are timp s-o ridice mai presus de ea însăși, pentru că intervine brutal Marțian, soțul, și întrerupe idila. Eroii mai găsesc însă timp să-și facă declarații solemne și să-și facă promisiuni mari, luate din romanele de amor. Așa face cinstita Elena, care, renunțând la fericirea proprie, vrea s-o transfere fiicei sale. Răsturnare de situație, sacrificii curioase, decizii sublime primejduite de ridicolul situației. Elena descoperă în Eugeniu Soleanu deodată, doar din aceste declarații, modelul „omului desăvârșit” și, pentru că morala și credința divină nu-i îngăduie să-l iubească decât platonic, fiind căsătorită, promite să-și crească fiica în cultul acestei iubiri. Cu alte vorbe, promite să-i dea pe fiica Lya, care are acum 11 ani, atunci când îi va veni vremea.

Eroul (Soleanu) refuză însă semnele acestei devoțiuni împinse spre sacrificiu suprem: „Doamnă, toate acestea sunt foarte frumoase lucruri, dar dumneata ai pentru mine un mare neajuns: ești o persoană prea mult romantică și vrei să îmbraci lumea reală cu haina romanelor lui Feuillet. Îți mulțumesc de interesul ce mi-l porți, dar nu cred să mă însor niciodată”.

Dialogul este, bineînțeles, superficial livresc, personajele fac gesturi teatrale, deloc motivate epic: Elena plânge și, nebună de amor și durere, sărută mâna lui Soleanu, strigând: „Adio, adio”, Soleanu reclamă și el suferințe adânci, se culpabilizează și propune în cele din urmă o prietenie convenabilă: „Iartă-mă […] sunt nebun, un om fără suflet, o ființă care nu merită să stea în apropierea dumitale. Să uităm tot ce-am vorbit astăzi și să rămânem prieteni”.

Drama sentimentală romantică este curmată de apariția lui Marțian, soțul turbat de gelozie, care ia de piept eroul înamorat și sparge ușa cu el: „A!... mișelule, ai ceva să-mi răspunzi? Răspunde!”. De aici înțelegem că drama wertheriană pe care o înfățișează Duiliu Zamfirescu este pe cale de a deveni o farsă caragealescă. Scăpat din ghearele lui Marțian, pesimistul Soleanu se retrage în sine ca un melc, având un suveran dispreț pentru societatea lipsită de idealuri înalte. Ajunge, grație intervenției Elenei, funcționar în Ministerul de Externe condus de Mavropani, vărul lui Marțian. De la acest punct al scenariului, el intră în alte

situații romantice și vodevilești, aventuri amoroase, decepții, reflecții schopenhaueriene despre femei, crize de scepticism etc. Este sedus de Adelaida Mavropani, soția ministrului, în timp ce afecțiunea lui se îndreaptă spre Zoe Fanini, nepoata ministrului. Adelaida este posesivă, diabolică, Zoe este simțitoare, curată și, terorizată de Adelaida, se sinucide. Soleanu trece, dezamăgit, prin toate situațiile și meditează la comedia lumii. „Viața este o nenorocire – zice el – [în ea] nu sunt decât chinuri, aspirațiuni neputincioase, gropi și mizerii, [un] Calvar stupid". Decide să se sinucidă și, înainte de a trece la fapte, deschide scrisoarea filosofului Borel. Acesta îi stabilise diagnosticul: „Ești atins de maladia veacului: pesimismul, *Weltschmerz*, «durerea lumei», această nebunie absurd de comunicativă", și-l pune într-o familie de spirite celebre, de la Leopardi la Schopenhauer. Sfatul lui Borel este ca admiratorul lui Schopenhauer să admire în continuare geniile citate, dar să învețe de la Balzac a trăi și a iubi viața.

„Citește pe Balzac" – încheiase Borel îndemnurile sale. Soleanu îl ascultă și renunță să se omoare. Încearcă să trăiască, după regulile romanului balzacian, și reușește, dar apare Lya, tânără și seducătoare, copie reușită a mamei sale, Elena, icoana sublimă a unei iubiri neîmplinite. Elena avusese delicatețea să moară, dar nu înainte de a lăsa cu limbă de moarte ca opera sa, Lya, să ducă la capăt proiectul promis: să se însoțească, neapărat, cu Soleanu. Complicată, în continuare, intriga din această melodramă rău scrisă. Se complică și mai mult, pentru că adeptul lui Schopenhauer consideră căsătoria o nenorocire, așa că refuză însoțirea cu Lya. Jignită adânc, aceasta ia pe un oarecare Adrian și dispare. Romanul foileton s-ar fi putut opri aici. Soleanu o redescoperă după o vreme și se îndrăgostește fulgerător de fiică, așa cum se îndrăgostise de mamă... Lya îl evită însă, apoi se întâlnesc într-un loc pitoresc, la țară, ca Tincuța și Mihai din *Viața la țară*, și eroul îi sărută mâna, iar eroina – aprinsă de amor – îi spune: „A ta, cum vei vrea, pentru totdeauna", apoi se răzgândește și-i trimite o scrisoare cu rugămintea de a dispărea din viața ei. „Adio", zice și ea, cum zisese și mama divină și virtuoasă, cum zisese și Soleanu însațiabilei Adelaida. Nu-i rămâne eroului schopenhauerian de la Soleni decât să se îmbete în stilul tradiției locale, să-l conteste pe Borel („ești un prost"), să se îndoiască de calea balzaciană („este o neghiobie viața și noi niște neghiobi") și, după ce mai zărește o dată pe fugitiva Lya, să tragă concluzia despre sine și despre lumea în care trăiește: „Ce porcărie!".

Primul roman al lui Duiliu Zamfirescu este, nu mai încape îndoială, foarte puțin promițător. S-a văzut câte naivități cuprinde, ce superficial explică prozatorul stările de conștiință și stările de suflet ale personajelor, cât de neverosimile sunt situațiile de existență și dialogurile. Sunt, cu toate acestea, câteva elemente (virtualități) ce merită a fi semnalate. Este limpede că tânărul prozator vrea să facă un roman intelectual, un roman cu eroi ce își pun problemele mari ale existenței, de aceea personajele fac referințe la cărțile de filosofie, suferă de *Weltschmerz* și se îndrăgostesc citind, ca Soleanu, pe Schopenhauer. Nu este, în sine, un merit epic și faptul nu acordă automat merite epice narațiunii, dar reprezintă o voință de a intelectualiza proza românească și acest lucru trebuie remarcat. Eroul său, Eugeniu

Soleanu, este ceea ce poporaniștii numesc un „proletar intelectual”, în cazul lui: un vlăstar de nobil scăpătat în luptă cu mizeriile vieții, cu femeile demonice și cu moravurile oamenilor politici (Mavropani – ministrul încornorat de eroul tânăr și sublim – este la curent cu aventurile Adelaidei și le tolerează!), în fine, eroul scos el însuși din cărți are de ales în viață între *calea Balzac* (să primească și să trăiască, adică, în chip realist viața, fără a-și mai pune marile probleme insolubile) sau *calea deschisă* de Schopenhauer (aceea sugerată de cărți: refuzul lumii, *pesimismul*). Sfatul lui Borel, înțeleptul parizian, maestrul spiritual al pesimistului român, este următorul: „admiră pe pesimiști când au geniu, dar învață a trăi și a iubi viața de la Balzac”. Eroul lui Duiliu Zamfirescu ratează amândouă căile.

*

Al doilea roman, *Lume nouă și lume veche*, începe bine, cu un scenariu balzacian într-un mediu urban: prozatorul prezintă întâi strada („Strada Comerțului”), apoi casa (casa Coanei Smărăndița, văduvă sărmană cu mai mulți copii) și, în casă, actorii din narațiune: Mitică, Tache, Ancuța. Este primul palier al romanului. Al doilea e dominat de familia socialistului Veniamin Stroescu. Aici viețuiesc, se mișcă și se ciocnesc Stroescu-tatăl, deputat socialist „bogat, erudit și mojic”, soția lui, „Coana Sofița” – publicistă cunoscută, fiul lor, Șarl Stroescu – cinic și dezordonat, mojic în toate actele și reacțiile sale, căsătorit cu Henrietta – ființă sensibilă peste măsură, strivită de brutalitățile familiei în care a intrat, în fine, din acest clan socialist îmburghezit face parte și Mimi, fiica rebelă a familiei, adolescentă capricioasă și autoritară... Două categorii sociale, două lumi diferite, două nuclee epice se confruntă în acest roman programatic tezist și, trebuie spus de la început, cu totul nereușit al lui Duiliu Zamfirescu. Romanul pune problema *socialismului agrar* românesc, dezbătută atunci de Gherea și de socialiștii din epocă, și este în chip programatic un roman cu cheie. Sub chipul lui Veniamin Stroescu s-ar ascunde, spun contemporanii, Morțun, iar sub acela al „femeii-autoare” (prezentată în ficțiunea lui Duiliu Zamfirescu ca o „damă culturală” neglijentă, ambițioasă și antipatică) n-ar fi decât Sofia Nădejde. Că este așa dovedește și scrisoarea prozatorului adresată lui Maiorescu, la 1 aprilie 1890, pe când își redacta romanul. Criticul citise o parte din el și era de părere că problematica sufletească a protagonistului Vladimir Stroescu este falsă. Autorul se apără, zicând că falsă este teoria socialismului agrar, nu problema sufletească. Epic vorbind, romanul este fals de la un capăt la altul. Cu această ocazie, prozatorul deconspiră cheile, tertipurile, combinațiile ficțiunii sale: l-a luat pe Morțun, agitator agrar, și l-a însurat cu Mme Sofia Nădejde, femeie de cultură, ca să sugereze, tocmai, falsitatea soluției ideologice prin falsitatea alianței conjugale... Strategie bizară, oricum neconvingătoare epic și nulă psihologic.

Schema romanului este și mai complicată: intrigi tenebroase, trădări în amor, iubiri platonice, discuții – multe discuții – despre femeia modernă și inutilitatea căsătoriei sau despre clasele sociale în conflict, în fine, treceri rapide de la „stratul

de deasupra", în care s-a instalat burghezia socialistă, la modesta şi pestriţa lume urbană în care trăiesc proletarul intelectual Mitică Ştefănescu, profesor de matematică, şi fratele său Tache, tânăr cu aspiraţii artistice, boem intelectual... Legătura dintre aceste medii sociale o face, întâi, cuviinciosul, înţeleptul Mitică, profesorul de matematică. Acesta pătrunde, ca meditator, în casa Stroeştilor şi seduce (mai exact: este sedus) de imprevizibila, voluntara Mimi –, cu care, până la urmă, se căsătoreşte. Mimi este însă instabilă sentimental şi-l ispiteşte pe Tache, fratele onestului Mitică. Mitică este, în acelaşi timp, atras de suava Henrieta, soţia neseriosului Şarl Stroescu, caracter reptilin. Iubiri nepotrivite, încurcături ce se ţin lanţ, aspiraţii, bovarisme de tineri artişti de cartier, naturi problematice (ca Henrieta şi Mitică), naturi şerpuitoare ca tânăra Mimi. Alianţa dintre socialiştii bogaţi şi intelectualii proletari generoşi nu-i deloc armonioasă. Mimi budează morala părinţilor şi se căsătoreşte cu un tânăr din altă clasă socială, apoi se plictiseşte şi-l trădează în stil de mahala (se dăruieşte, ca răzbunare, unui gazetar zoios, numit Iluzie, apoi seduce pe cumnatul Tache, artistul boem, şi îşi duce gândul păcătos la capăt), Tache are conştiinţa încărcată şi vrea să se sinucidă, apoi fuge de acasă. Faptele se petrec repede, cam fără noimă, într-o atmosferă insalubră şi fără nicio motivaţie psihologică. Intrigă de roman-foileton, tipologie indistinctă, dezbateri fără substanţă epică. Nume bizare de personaje: locotenentul Jughiniţă, Iorgu Sucitor, Şoltuţ de la Iaşi, jurnalistul Iluzie... Şarl Stroescu vorbeşte despre „Musiu Hristos", alţii spun banalităţi despre moralitatea femeii moderne, citând pe Herbert Spencer şi Stuart Mill, Tache ascultă *Orfeu* de Glück şi scrie, la urmă, un roman, Henrieta îmbrăţişează ideea resemnării şi a jertfei de sine. Visul ei de iubire pentru Mitică Ştefănescu, din aceeaşi clasă morală („cei doi creştini" – cum le zice în deriziune dezmăţatul, *mojicul* ajuns Şarl), se împlineşte şi se încheie printr-o călătorie poetică, miraculoasă, cu sania. Cam aceasta este tipologia ce se profilează în acest slab roman intelectual, roman cu probleme, roman, în fine, urban, greu de citit azi. Singura lui calitate este că autorul vrea să facă într-o operă epică pictura morală şi ideologică a claselor sociale şi să dovedească faptul că ideile fac parte din viaţa individului. Nu reuşeşte, din nefericire, să dea consistenţă epică acestui proiect.

*

O pictură morală a categoriilor sociale face, cu mai mare succes, prozatorul în ciclul Comăneştenilor, unde relaţia dintre „verismul clasic", „realismul trist" (în sensul lui Stendhal şi Tolstoi) şi epica propriu-zisă sunt mai strânse şi mai armonioase. G. Călinescu descoperă aici „acel amestec de zolism, scientism şi idealism", care ar sta la temelia gândirii estetice a lui Duiliu Zamfirescu. „Zolismul", în sensul curent al poeticii naturaliste, este greu de depistat în proza nu de puţine ori idilizantă a lui Duiliu Zamfirescu, cu scene lirice de amor (întâlnirea pe malul lacului dintre Tincuţa şi Mihai, jurămintele de fidelitate, întâlnirea dintre Saşa şi Damian la bostănărie şi notarea fină a primelor manifestări de erotism câmpenesc) sau descrierea – în stil liric reţinut – a călătoriei cu trăsura prin spaţiul

din jurul Ciulniţeilor... Nici „scientismul” nu se vede în naraţiunile (*Viaţa la ţară, Tănase Scatiu, În război, Îndreptări, Anna*) ce-şi trec, de la una la alta, temele, personajele. Duiliu Zamfirescu nu face, să mai spun o dată, descrierea amănunţită a unei „felii de viaţă” şi nici nu recurge la o metodă de laborator, neavând competenţa şi nici curiozitatea să procedeze în acest chip, când prezintă o scenă de viaţă sau analizează un caz. El priveşte de la oarecare distanţă obiectul, cu ochiul unui om deloc familiarizat cu ştiinţele experimentale. Este mai degrabă *un vizionar*, cum ne amintim că scrie undeva, nu unul în stil grandios, filosofic, ca Tolstoi, ci un vizionar mărunt animat de idealuri înalte şi nerealizabile.

Aspiră, totuşi, la ele şi le notează în aceste romane imperfecte, unele mai bune, altele mai slabe, notabile, totuşi, dacă le punem la un loc, pentru că reuşesc să impună o tipologie. Prima lor virtute este că se pot citi cu interes, chiar dacă stilul este de multe ori inconsistent epic, cu multe naivităţi, incongruenţe, iar reflecţiile naratorului sunt nu de puţine ori brutal teziste. Naraţiunile încep de regulă bine, pe un ton aşezat şi într-un stil obiectiv, vag balzacian, semnalat şi în exerciţiile romaneşti anterioare. *Viaţa la ţară* se deschide, de pildă, cu prezentarea „priporului Ciulniţei, în pragul dealului [unde] dai de casele boierului Dinu Murguleţ”, apoi, ajuns pe muchea dealului, naratorul îşi aruncă privirea spre împrejurimi (*Valea Ialomiţei în dreapta şi desişul pădurii de Aramă în stânga*), străbate pentru o clipă ulicele strâmte ale satului, pentru a se opri, înainte de a pătrunde în casele lui Dinu Murguleţ, în curtea boierească, liniştită şi bogată, suntem avertizaţi. Bogată pare să fie, dar nu şi liniştită: „Toată curtea boierească trăieşte liniştită şi bogată, cu cârduri întregi de gâşte, de curci şi de claponi; cu bibilici ţiuitoare; cu căruţe dejugate; cu argaţii ce umblă a treabă de colo până colo – şi seara, când vine cireada de la câmp, cumpăna puţului, scârţâind neunsă între furci, ţine isonul berzelor de pe coşare, ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ţi iau auzul. Fără a fi risipă şi zarvă, curtea boierească pare populată şi bogată”.

Ochiul naratorului obiectiv nu întârzie prea mult asupra acestor amănunte (rolul lor este să pregătească lectorul pentru întâlnirea ce urmează: aceea cu personajele naraţiunii), grăbindu-se să intre în casa în care are loc această ceremonie. Aici se află Conu Dinu, spirit tradiţionalist, duşman al noii clase a parvenitilor, Coana Sofiţa – soţia lui, sperioasă, împăciuitoristă, femeie miloasă şi obedientă (ea nu iese din vorba bărbatului), în fine, tot aici (nucleul istoriei ce tocmai începe să se deruleze) apar numaidecât „Scatieştii” – ciocoii pe care îi urăşte sincer boierul de neam Murguleţ. Este vorba de Tănase Scatiu (personaj cu rol activ în roman, el pune în mişcare această lume tradiţională care vrea să păstreze pământul şi privilegiile), şi mama sa, Profira, tip de femeie „din topor”, elementară şi, după cum se grăbeşte să ne spună naratorul, mereu aghiazmată, adică alcoolică. Needucată, ea stâlceşte vorbele („eşti fodul, coane Dinule”), are stări de rău, leşină şi îşi revine în fire când i se freacă tâmplele cu „cogniac”... Prozatorul n-o iartă, o pune să explice într-un limbaj împleticit, fracturat („uite, maică, îmi vine aşa un «nixis» pe la stomah, şi parcă numa ia aşa, mă zgâlţâie de chept, şi să te ţii numa goană la cap”) răul ce-o loveşte sistematic, voind a sugera

originea obscură a personajului şi lipsa lui frapantă de cultură. „La ce-i bună cultura”, întreabă ea, „când poți să te descurci în viață bine şi repede fără ea?” Când apare Tincuța, fată la pension, Profira, contrariată, vorbeşte de inutilitatea educației prin şcoală. Ea anticipează astfel celebra frază a babei din eseul cunoscut al lui G. Călinescu: „tot mai citeşti, maică?” Baba din romanul lui Duiliu Zamfirescu exprimă aceeaşi stupoare în fața ideii de utilitate a culturii:

„Aracan de mine, maică, da’ tot învață? Ce-a mai ieşit şi moda asta cu învățătura până la adânci bătrânețe!... Uite, eu pe Tănase al meu l-am pus la treabă de mic copil şi, slavă lui Dumnezeu, băiatul a ieşit bun, treaba treabă, plimbarea plimbare. Acu să-i găsesc nevastă cumsecade şi m-am liniştit. Anu ăsta trebuie să-l însor, că mi-e c-oi închide ochii fără să apuc să-mi văd nepoții... Ce zici, coane Dinule?”...

La fel procedează prozatorul şi cu Tănase Scatiu, marele Satan în această lume idilică, patriarhală pe care vor s-o salveze şi s-o eternizeze Dinu Murguleț, Diamandula, Saşa şi doctorul Damian... Lui Maiorescu – care citeşte romanul în manuscris – nu-i place acest limbaj noduros şi-i cere prozatorului să-l elimine, însă prozatorul se apără arătând că nu-i vorba de limbajul lui, ci de al personajului. Punctul lui de vedere este just. După această deschidere sumară, prozatorul prezintă rând pe rând actorii principali ai romanului menit, cum precizează el într-una din multele prefețe, să pună în lumină „clasa iubitorilor de pământ” şi, mai mult decât atât, să dea „icoană a vremurilor”. Vremuri, vom afla în curând, dominate de ciocnirea dintre boierii de țară, arendaşii care vor să le uzurpe privilegiile, începând prin a le lua, prin diverse tertipuri, pământul, şi țăranii care, striviți de corvezi şi de sărăcie, se aliază cu „rasa câtorva familii pământene”. Cel puțin aşa vede lupta de clasă Duiliu Zamfirescu. Tipologia romanului se fixează pe acest vast şi cam maniheistic, uneori ireal fundal social. Bătrânul Dinu Murguleț este simbolul primei categorii rurale: boierimea legată de pământ şi amenințată de categoria Scatieştilor, reprezentată, aici, de Tănase, fiu de arendaş şi el însuşi un arendaş (ciocoi) nou, în ascensiune. El luptă, mai întâi, să pună mâna pe moşiile lui Dinu Murguleț, îl împrumută cu bani, apoi umblă să-i ia fata, pe Tincuța, şi astfel să acapareze totul, bogăția şi puterea. În *Tănase Scatiu*, romanul cel mai reuşit, estetic, din *seria Comăneştenilor*, întâlnim din nou (el domină, aici, paginile cărții) *mojicul* Tănase (este atributul ce se repetă în narațiunea lui Duiliu Zamfirescu, numind modul de a fi, incultura agresivă a personajului şi a clasei ce se ridică), lansat deja în politică, ajuns deputat şi pregătit să redevină deputat...

Până să ajungă în Parlament şi să învârtă totul în zona lui de acțiune (administrația publică, justiția, biserica, băncile), îl urmărim, în *Viața la țară*, în lupta lui pentru a obține pe Tincuța, „fată de pension” – cum am aflat – sentimentală, romanțioasă, îndrăgostită de Mihai Comăneşteanu. Sofița, mama ce arată mereu o „sfioasă supunere” față de bărbat, este de partea mezalianței cu prosperul Tănase. Boierul Dinu se opune însă aprig şi, după ce-l primeşte în casă pe arendaşul obraznic, pune să se deschidă uşile. „Deschideți uşile, strigă el, să iasă mirosul de mitocan!”. Mirosul iese, dar mitocanul câştigă în cele din urmă bătălia

cu Dinu Murguleț. Îi ia fata, pe Tincuța, și-i ia și averea. Dinu are de partea sa pe sora Diamandula, muribundă, pe Sașa Comănești eanu – simbol al feminității pure și înțelepte (tipul femeii – am putea zice – „cuminț enie a pământului"), pe Matei Damian, fiul Diamandulei, tocmai întors de la Paris, unde a făcut studii de medicină. Din familia acestor neamuri boierești legate de rosturile pământului și de tradițiile morale românești face parte și tânărul Mihai, de 20 de ani, care va deveni personaj important în alt roman al ciclului. Deocamdată el se îndrăgostește de Tincuța și se pregătește să plece cu Sașa la Paris pentru studii. Scena jurământului lor de credință în amor este prezentată cu oarecare grație epică. Tincuța, romanțioasă, îi oferă o șuviță de păr legată cu o panglică roșie, tânărul Mihai promite să trăiască numai cu gândul la ea de aici înainte. De emoție, Tincuței îi cade umbreluța din mână. Scenă, desigur, suspect de idilică pentru îndrăgostiții de azi, eliberați de tabuuri și cu o morală mult mai liberă în dragoste. Discursul amoros în proza de la sfârșitul secolului al XIX-lea este mai auster. Îndrăgostiții lui Duiliu Zamfirescu își strâng mâna (gestul suprem de intimitate și exaltare erotică) și meditează cu tristețe la mersul lumii. Mihai Comănești eanu este cuprins de ideea deșărtăciunii și plânge. Melancoliile trec însă repede, rămâne doar imaginea unei iubiri adolescentine, pure, care-l emoționa, la lectură, pe Nicolae Iorga („anume scene de vânătoare pe lac, cu nevinovăția copilei care iubește băiatul de lângă dânsa și desmiardă miloasă pasărea pe care el a rănit-o").

Baciul Micu este și el, ca mentalitate, un om din vechime, ține la rânduielile, rosturile știute, umblă însoțit de câinele Corcoduș și, când câinele este ucis mișelește, fuge în lume. El știe să citească stelele și să prevadă timpul după ele. Dă o lecție în acest sens doctorului Matei Damian, care nu învățase această știință la Paris. Baciul din *Viața la țară* anticipează, în epica noastră, pe solomonarii lui Sadoveanu și Agârbiceanu. El citește cerul „mai ghine ca-n carte". A petrecut o tinerețe la munte și acolo a învățat zodiile și ce se întâmplă atunci când una trece în alta. Ghicește caracterul și destinul omului după zodia în care s-a născut. Lui Matei Damian îi spune: „coane, cu zodia nu te poți pune: îți este scris să fii om drept"... Și așa se dovedește, în roman, că este. Chestionat de doctor asupra felului în care determină „ceasul", adică timpul, baciul face o veritabilă hermeneutică a cerului:

„ – Apoi lesne. Uite matale deasupra capului nostru, spre crivăț. Vezi un ghiduș de luceafăr, de tremură subțiratec și nu se mișcă niciodată de la locul lui?

– Da.

– Acu, pe stânga lui, vine Caru, iar pe dreapta Chirostriile. Amândouă se învârtesc toată noaptea împrejurul luceafărului din mijloc, din mâna stângă spre mâna dreaptă. Și dacă am zice, așa de-o probă, că bunăoară iarna nu mai este, vară nu mai este, cum cică ar hi pentru corăghieri pe ape, tot poate omul să știe dacă-i postul Crăciunului, or al Sântei-Mării, că de-i în postul Crăciunului, Carul răsare dedesubtul luceafărului și e cu tânjala-n jos, și apune deasupra, cu tânjala-n sus; iar de-i în postul Sântei-Mării, răsare din stânga cu tânjala în sus, și apune la dreapta, cu tânjala în jos. Și Chirostriile tot așa se învârtesc și ele, pe partea cealaltă. Acu, de vrei matale să știi ceasurile, iar la Car te uiți, că de-i vară, el răsare tot în mâna

mea stângă, cu tânjala drept în sus; la miezul nopţei e cu tânjala de-a curmezişul, iar despre zori se întoarce-n jos. Iarna ne mai luăm şi după Cloşca cu pui".

Fără a fi un personaj bine determinat epic, cu o psihologie cât de cât individualizată şi cu o istorie bogată şi, prin aceasta, mai uşor de ţinut minte, Baciu Micu indică în proza lui Duiliu Zamfirescu o categorie pe care el o respectă şi în care întrezăreşte datele morale ale omului de munte, format de ştiinţele vechi, magice. Nu este atât de ştiutor ca înţelepţii şi taumaturgii din proza lui Sadoveanu, dar are ceva din liniştea, cumînţenia şi credinţa lor în zodii şi în rosturile mari, imperturbabile ale lumii cosmice. Când îi este omorât câinele Corcoduş, îl plânge mioritic şi-l îngroapă, creştineşte, la marginea târlei, ca în baladă. Omul de ştiinţă, văzând atâta suferinţă, întreabă: „Ce are a face moartea unui câine cu viaţa ta?", iar baciul explică („Coane, are a face, că eu îl crescusem de mititel […] m-am trudit cu el, l-am hrănit cu lingura ca un copil, l-am tămăduit de alea toate, şi-l făcusem fiară sălbatică, nu câine"), după care dispare. Nu-i rămâne omului drept şi învăţat Matei Damian decât să mediteze la aceste fiinţe ciudate, ca Baciu Micu, şi să-i învinuiască în gând pe nuveliştii noştri că sunt departe de a le înţelege şi de a le zugrăvi satisfăcător în scrierile lor. Nu-i, de altfel, unica oară în roman în care personajele fac referinţă la literatură. Saşa şi Matei discută despre „romanuri" şi alte fleacuri ce se traduc la noi, despre „comediile de novele" şi condamnă, împreună, „literatura de bâlciuri" care strică gustul cititorului. Discuţiile nu trec însă mai departe de această critică. Este, totuşi, un semn că romanul realist românesc nu face abstracţie de ele atunci când încearcă să prezinte ipochimenii şi icoana vremurilor de prefacere.

Sunt şi alte figuri de plan secund ce dau consistenţă şi culoare mediului social înfăţişat de Duiliu Zamfirescu. Baciul care cunoaşte mersul astrelor şi, prin ele, să determine vremea şi destinul omului, se ţine cu bucătăreasa Floarea, nevasta herghelegiului Stângă şi, când baciul dispare, ea îl blestemă şi îl jeleşte. Turică, slujitorul Saşei Comăneşteanu, este un om harnic şi de ispravă, dar are un cusur: poceşte cuvintele, vorbeşte, adică, „pe radicale", pentru a se diferenţia de ţăranii obişnuiţi care vorbesc cum au învăţat, în limba lor groasă, noduroasă. Popa Vasile Buză-tăiată se poartă după moda veche, e lacom, ia pământ cu arendă, cumpără şi vinde lână, dă bani cu camătă. Morala lui, mărturisită, se bazează pe zicalele „frunză verde de n-ai dai" şi „mielul blând suge la două oi". Nu pleacă la drum lung fără a lua înainte un păhărel de rachiu şi, când parohia lui este încălcată de alţi slujitori ai bisericii, îşi apără cu străşnicie privilegiile. Este „ţărănit" şi el şi, după cât se pare, deloc cucernic.

Ţăranii sunt în *Viaţa la ţară* elemente mai mult de decor, se mişcă – aşa cum ne avertizează naratorul – *în masă*, nu au individualitate şi nici psihologie. Prozatorul îi prezintă la biserică, la treierat, în pauza de prânz sau când se revoltă contra lui Tănase Scatiu. Sunt scene de viaţă (pictură de grup) reuşite în proza în genere statică, decorativă a lui Duiliu Zamfirescu. Ca şi Rebreanu, cu care a fost deseori comparat, pe drept, este cu precădere un prozator al gloatei. Bună este, de

pildă, înfățișarea unei ceremonii religioase în peisaj câmpenesc. Mai întâi, preoții și călugărițele care poartă icoana făcătoare de minuni:

„Într-o birjă cu patru cai osteniți, veneau, în mijlocul unui vălătuc de praf, patru persoane: doi popi în fund, care țineau icoana, şi două călugărițe dinainte. Popii se deteră jos, sprijinind icoana cu o mână dedesubt şi cu alta de deasupra, şi începură a rosti rugăciuni. Poporul îngenunchease, pe când călugărițele ştergeau chipul sfintei de praf. Preoții voiau să treacă şanțul şoselei, ca să intre pe câmp, dar tocmai în partea aceea el era curățit de curând şi deci cam adânc.

– Pe unde trecem, părinte Opreo? zise unul din ei, încet.

– Da' eu ştiu, părinte Ioane?

– Dă-i sfinția ta din *Ohtoih,* că eu nu mai am glas nici cât un pui de curcă. Se duseră astfel în sus, se lăsară în jos şi iar se întoarseră în sus, nădăjduind să găsească un loc mai lesne de trecut. În cele din urmă se coborâră în şanț, cum dete Dumnezeu, dar când fu la ridicat, pace... Unul se încurcă în anteriu, altul în patrafir, şi dacă nu venea lumea să-i ajute, ar fi rămas acolo, fiindcă, după regulile lor, nu puteau să lase icoana pe mâini străine", apoi, în planul doi, grupul de țărani îngenuncheați, smeriți, pătrunşi de puterea tainei: „Cu capetele goale în soare, câteşipatru la linie, preoții se rugau, îngenunchindu-se şi sculându-se necontenit. Țăranii făceau cruci mari, zicând din când în când «dă Doamne ploaie!»; femeile stau plecate la pământ. Lăcustele subțiratece săltau în pulpanele răsfrânte ale popilor, pe când rândunelele întârziate treceau ca săgeata printre rândurile oamenilor. Era semn de vreme bună şi senină. O saca de apă de la curte era înconjurată de flăcăi şi băieți, care îşi treceau cofa de la gură la gură".

Și, în sfârşit, ultima parte a tripticului, Saşa, surorile ei mai mici şi Matei, care stau în picioare şi urmăresc, respectuos, ceremonia. Conu Dinu, stâlpul tradițiilor de acest fel, stă în genunchi... I se alătură Saşa şi, la urmă, Matei Damian, la îndemnul Saşei. Scenă simbolică. Ea poate fi analizată pentru a putea determina relația personajelor cu mentalitățile, superstițiile rurale... Duiliu Zamfirescu priveşte toate aceste manifestări cu oarecare îngăduință. Ele fac parte din peisaj.

Peisajul uman în *Viața la țară* este dominat însă de Dinu Murguleț, Saşa Comăneşteanu, Matei Damian, Tincuța şi, mai ales, de Tănase Scatiu, personaj eminamente negativ, factor de agitație în această lume care vrea să trăiască după legi vechi, armonioase, într-o vreme în mişcare. Dinu Murguleț şi sora lui, muribunda Diamandula, reprezintă generația ce se duce. Mesajul lor este că ei şi-au făcut datoria şi că datoria trece acum asupra generației ce urmează. „Doresc să rămâi, aici, pe pământul ăsta", îi zice înainte de a muri Diamandula fiului său, Matei. „Noi ne ducem – zice, în lacrimi, bătrânul Dinu lui Matei. Damian – e rândul vostru să trăiți […] – Uite pământul ăsta: m-a făcut să asud; am muncit toată viața pentru el, de cele mai multe ori fără să mă răsplătească; m-am supărat şi l-am blestemat, – dar nu m-aş duce de pe el pentru nimic în lume. Nădăjduiesc că tot aşa o să faci şi tu şi că n-o să mai pleci. Aci suntem născuți şi eu şi maică-ta şi părinții noştri şi părinții părinților noştri". Este mesajul cu care se încheie cartea: Dinu Murguleț îi cheamă pe Damian şi pe Saşa şi le dă binecuvântarea de a se căsători,

citindu-le psalmi din David. Este testamentul bătrânului boier de neam. El reprezintă ordinea naturală. Naratorul se grăbeşte să-l confirme: „Totul părea aşezat pentru o lungă viaţă, calmă limpede, căreia naturile lor puţin expansive, îi dau o uşoară umbră de ideal”... Romanele ce duc mai departe istoria acestor mari familii legate de pământ dovedesc însă că viaţa nu-i deloc aşezată pentru multă vreme şi nici calmă, limpede, iar umbra de ideal este pusă la mari încercări.

Dar, până a vedea în ce chip şi cu ce urmări pentru destinele individuale, să rămânem pentru o clipă la tipologia pe care reuşeşte s-o fixeze Duiliu Zamfirescu în aceste construcţii epice cu un plan, crede G. Călinescu, „pueril”. Pueril nu este, cel puţin nu în totalitate. Disonante, neverosimile epic sunt doar fragmentele zise teoretice care întrerup din când în când, inabil, curgerea epică. Un exemplu este dialogul plin de banalităţi dintre Damian şi Saşa despre opoziţia dintre ţăran şi boier, cu ideea că „azi nu mai merge ca în trecut” şi că dorinţa ţăranului este să bea vinul boierului, să nu-şi plătească datoriile şi, dacă îl chemi la muncă, să nu vină... Se discută, tot abuziv, neconcludent şi nici atractiv epic, despre introducerea maşinilor în exploatarea agricolă. Efectul la lectură este acelaşi, adică slab estetic. Am putea spune, văzând şi alte dovezi, că „ideologia” nu-i bine exprimată în roman, în sensul că nu este încorporată satisfăcător în discursul epic. Saşa, fiinţă plină de calităţi inefabile, vorbeşte ca un antreprenor agricol puţin mai luminat, cu oarecare carte, convertit la idealismul boieresc: „Pentru că aşa merg lucrurile la noi” – îi spune ea doctorului cu studii pariziene care vrea să trăiască la ţară şi să ducă mai departe idealul mamei, Diamandula, şi al unchiului, Dinu Murguleţ. „Cauzele sunt foarte multe. Mai întâi modul cum a fost tratat ţăranul până acum: toţi din toate părţile l-au mâncat şi l-au înşelat cât au putut. Arendaşul, fie grec, fie bulgar, fie român, e acelaşi peste tot: el nu caută decât să se îmbogăţească; dovadă, Scatiu şi câţi ca el. Aşa că boierul este socotit de ţăran ca duşmanul lui firesc” etc.

Damian, medicul ce îşi părăseşte profesiunea pentru a cultiva pământul şi a continua, astfel, tradiţia familiei, nu are, estetic vorbind, o individualitate pregnantă în roman. El este tânărul copt la minte care se readaptează şi preia mesajul generaţiei anterioare, se însoară, la recomandarea Diamandulei, cu Saşa şi încearcă să pună oarecare ordine în administrarea moşiilor ameninţate de Tănase Scatiu. Saşa – „maman” – cum îi zic fratele Mihai şi fetele mai mici – este icoana sensibilităţii aristocraţiei rurale, puţin idealizată, totuşi verosimilă, atrăgătoare. Este din comportamentul eroilor pozitivi, idealizaţi programatic de autor, personajul ce se reţine la lectură. Este o tânără femeie cultă, cântă la pian, recită din Schiller şi are o filosofie de viaţă în care dominantă este „setea de ideal”, în care intră şi o notă maternă. Nu degeaba Mihai, Mary şi Victoria îi zic „maman”. Orfani, ei au fost crescuţi de Saşa, sora cea mare. Iniţierea erotică, dezvăluirea lentă a fondului ei sentimental, în fine, inteligenţa ei calmă şi profundă sunt prezentate cu fineţe în naraţiune. Are dreptate G. Ibrăileanu s-o socotească „femeia cea mai bine zugrăvită din literatura noastră şi un tip ideal, care ar putea sta în orice literatură”. Propoziţia din urmă trebuie primită, totuşi, cu oarecare moderaţie. Sigur este că în proza românească numele său rămâne. Delicateţea, sensibilitatea ei discretă, bunătatea şi

inteligența ei calmă, în fine, senzualitatea ei cuviincioasă, trimit imaginația la un personaj din proza lui Turgheniev. Dialogul pe care îl are la *bostănerie* cu Damian (un dialog amoros) reușește să treacă „lumea ideală în cea fenomenală", cum zice femeia inteligentă și visătoare, o femeie – cum o caracterizează într-un moment de exaltare Matei – „ca o frază din Glück". Duiliu Zamfirescu arată aici finețe de analist. Nu duce însă, nici în acest caz, nici în altele, analiza spre complexitățile și adâncurile vieții interioare. Vede doar comportamentul individului: notează un gest, un zâmbet, o mișcare a privirii, o vorbă nehotărâtă, în fine, își pune personajele să spună fraze care să sugereze sensibilitatea lor cenzurată.

Elocvent este, în acest sens, portretul lui Tănase Scatiu, personajul memorabil în *Viața la țară* și, mai ales, în romanul ce-i poartă numele. Prozatorul îl urmărește cu cruzime și-i comentează cu vădită poftă demolatoare apucăturile. E bădăran („mojic"), de o dezolantă brutalitate, umblă cu trăsuri luxoase trase de cai superbi, ca să facă impresie refractarei Tincuța cu care vrea să se însoare. Duiliu Zamfirescu nu-și ascunde ostilitatea și nu-și alege prea mult vorbele când este să-l prezinte cititorilor pe Tănase. Iată în ce termeni normal prozaici, potriviți într-un roman de observație morală și socială: „Trăsura se opri înaintea scării și, în adevăr, Tănase Scatiu se coborî, dând hățurile în mâna vizitiului. Caii erau minunați: cu picioarele dinainte înfipte departe în nisip; cu capul sus, muşcând din zăbale; cu hamurile de argint, înhămați la o trăsură elegantă: erau de un stil desăvârşit. În coada trăsurii însă, sta un țărănoi, încălțat cu ciubote, în spinare cu un palton de-a stăpânu-său, ros și ieşit de soare, iar în cap cu o pălărie înaltă, ce-i venea până peste urechi, soioasă și zdruncinată ca o veche braşoveancă. Aceasta dădea de gol totul: se vedea că trăsura și caii trebuiau să fie cumpărați la mezat, or luați amanet, de la vreun om cumsecade – altfel n-ar fi fost așa de corecți la un stăpân care avea o asemenea probă de vizitiu. Scatiu era îmbrăcat cu un soi de halat de dril, care, în gândul lui, era făcut ca să-l apere de praf și totodată să răpuie lumea de ghiduşie. Matei înțelese dintr-o aruncătură de ochi pentru ce unchiu-său îl găsea mitocan".

Morala lui Tănase este simplă și practică, de un egoism sângeros. „Eu, neaca să-mi trăiască […] că de lume puțin îmi pasă" – îi mărturisește el lui Matei Damian, opus în toate privințele. Când țăranii clăcași, umiliți, spoliați de arendaș se revoltă, Tănase își dovedește, în grad maxim, șiretenia și cruzimea. O scenă demonstrativă, un prozator într-adevăr zolist în acest caz. Țăranii – puși „în vârtej", legați de arbori și cu lanțuri la gât, sunt torturați cu o sălbăticie medieval-fanariotă, spre disperarea lui Matei care, martor la acest spectacol, regretă că a părăsit lumea civilizată. Cruzimile arendașului sunt dublate și întărite în narațiune de imaginea haosului, improvizației și mizeriei ce domnește în curtea conacului său. Semne ale dezordinei și ambițiilor tulburi ale stăpânului. Ne amintim cum descrie prozatorul curtea lui Dinu Murguleț. Iată cum este înfățișată, acum, curtea și casa lui Tănase, omul care urcă în societatea în care pier „*neamurile*" și se ridică „*noroadele*". Curtea, casa și, în interior, vestala casei (mama eroului, Coana Profira) care se botează zilnic cu spirt îndoit cu apă:

„Într-o curte mare, se întindeau şireaguri de case de nuiele lipite cu lut; şandramale de scânduri; cotineţe de găini; hambare; două puţuri cu furcile strâmbe şi cu jgheaburile sparte, aşa că noroiul era de-a pururi în fiinţă; o bucătărie povârnită pe o rână; grajdul cailor, de nuiele nelipite, acoperit cu stuf; o porumbărie într-un picior — în fine, tot felul de acarete, făcute în pripă şi pe ieftin. În mijlocul curţii, două perechi de boi stau cap la cap; la umbra hambarului un buhai bătrân rumega: pe vârful gunoiului râcâia o turmă de găini, cu un cocoş moţat; în noroiul de la puţuri se tăvăleau trei porci; la uşa bucătăriei, o ţărancă da de mâncare la curci. Argaţii umblau alene, de-abia trăgându-şi ciubotele după ei. Căldura şi un ciocan, două de rachiu mai mult îi moleşea cu desăvârşire. Tănase intră în casă. Un miros de crâşmă îl luă de la uşă. În adevăr, într-o cămăruţă lipită cu lut pe jos, mamă-sa «boteza» rachiul. Un argat scotea spirt dintr-un poloboc şi-l vărsa într-o curătoare, amestecându-l cu două părţi apă. Coana Profira, cu un tistimel dezbrobodit pe creştetul capului, cu o rochie de stambă murdară, sta pe un scăunel de lemn, ca nu cumva argatul să guste vreo picătură de băutură. Dumneaei însă se credea obligată a-şi face o idee de fiecare hârdău de rachiu. La fiecare «gustăreală» strâmba din nas şi scutura din umeri”.

În acest cadru simbolic şi pilduitor pentru morala şi caracterul noilor îmbogăţiţi, are loc dialogul de o excesivă vulgaritate dintre mamă şi fiu. Este limpede că prozatorul face totul pentru a-şi compromite personajele pe care le detestă programatic. Mai multă obiectivitate şi un limbaj mai puţin trivial ar fi fixat mai bine caracterul indivizilor.

ABSTRACT

This article represents the first part of an analysis that Academician Eugen Simion sets out to unravel on Duiliu Zamfirescu’s works. This author’s novels are the target of this analysis although his correspondence (his letters) is found to be of high knowledge, interest and especially of high literary value. Much information is taken for this analysis on Zamfirescu’s novels out of his letters written to Titu Maiorescu, among others. Duiliu Zamfirescu is found to militate against our people’s indiscrete copying of other peoples influence; in this direction, he gives Sweden as an example of rising on its own. As regards art, Duiliu Zamfirescu is ambiguous and abstract. He rejects the use of the *unbelievable* in epics. His good intentions regarding his continuously renewed methods and substance that ought to be applied in novels are again found in his letters. He is against I.L. Caragiale, he dislikes the latter’s skepticism and irony, and especially the triviality. Duiliu Zamfirescu is found to be a complicated spirit, an amount of contradictions. Thus, his realism is balanced, lacking cruelties and refined psychology; his intentions go towards intellectualization but does not make appeal to any social sciences. His ethicism places him among visionaries with high unrealistic ideals. Readers can easily take interest in his novels because the narration captivates one’s interest. The writer however obviously does everything to compromise his characters that he programmatically hates. More objectivity and less triviality in his characters’ language would have made his characters achieve a more visible outline.

Key-words: Duiliu Zamfirescu, novels, correspondence, realism, intellectualization, ethicism.

IONESCO *vs* PAPU: CRONICA UNEI EMPATII ERODATE (I)[*]

Pe urmele unei scrisori pierdute. Imboldul pentru reconstituirea fluxului empatic (în accepțiunea de sincretism emoțional generat de afinități intelectuale și de conștiința paritară a marginalizării), existent între Eugène Ionesco (pe vremea când era încă Eugen Ionescu) și Edgar Papu, l-am aflat descoperind în Fondul de corespondență adresată lui Tudor Vianu[1] un vast proiect istorico-literar împărtășit de Eugen Ionescu care intenționa să schițeze evoluția intelectuală a generației literare afirmate în deceniile trei și patru ale secolului trecut, într-un mod segregat, pe două planuri ireconciliabile. Destinat publicării în „Cahiers du Sud", studiul, în liniamentele sale bază, este evocat într-o misivă, datată Vichy, 20 februarie 1944, pe când Ionescu îndeplinea funcția de secretar de presă al Legației Române și urma să creioneze, inclusiv prin antologări de varii texte, „cele două direcții «spirituale» românești ale generației literare actuale […]: cea semănătoristă, antioccidentală, mistică etc. și cea modernistă, occidentalizantă, raționalistă. De o parte: Lovinescu–Ralea–Vianu–Zarifopol, de alta: Pârvan–Nae [Ionescu]–Blaga și dedesubt de o parte Cioculescu–Vladimir Streinu–George Călinescu–Camil Petrescu–P.[ompiliu] Constantinescu (ăsta «cu cine» mai e?)–*Edgar Papu* [subl.n.] și de alta: Cioran–Eliade–Noica (eu unde m-aș pune?) […] M-aș gândi să prezint textele scriitorilor, poeților, eseiștilor etc. – însoțite de critice ale românilor (pentru și contra ca prezentarea să fie vie)[…]".

Pe lângă filiația în care îl încadrează Eugen Ionescu, E. Papu mai beneficiază în aceeași epistolă și de un pasaj care-l privește în mod direct: „P.S. III: Am să-i scriu lui Edi Papu. E supărat? Dar eu îl iubesc".

Din lectura scrisorii lui E. Ionescu se putea presupune că mesajul direct ce-i fusese promis lui Edgar Papu ar fi trebuit să cuprindă detalii despre proiectul în cauză, invitația de a colabora cu texte ilustrative proprii și prezentarea de disculpări față de un reproș nedrept – pe care din lipsă de suport documentar nu-l putem decât bănui –, după toate probabilitățile, bănuiala lui Eugen că, prin frecventarea lui Blaga și colaborarea la revista acestuia „Saeculum", Edi s-ar fi dezis de vechea lor camaraderie contestatară, ceea ce era departe de a fi adevărat. În personalitatea multipolară a lui Edgar Papu puteau să coexiste curiozitatea și înțelegerea pentru

[*] Prezentare de Vlad-Ion Pappu.

[1] *Scrisori către Tudor Vianu*, vol. II (1936–1949), ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu, București, Editura Minerva, 1984, p. 235 sqq.

experimentul avangardist, alături de un neostoit dor de speculație metafizică, predispoziție fecundă intuiției; totuși, luciditatea – în viziunea sa – tinde câteodată să devină o sursă de certitudini fondat simplificatorii, mai ales în planul realității istorice, cu efect oarecum inhibator în construcția ideilor („mistica logicii").

În cuprinsul unui pasaj din memoriile sale[2], fără a detalia împrejurările neînțelegerii (evocarea se petrece la jumătate de veac distanță), E. Papu afirmă în legătură cu epistola anunțată de E. Ionescu în post-scriptum-ul scrisorii către T. Vianu:

> *Mi s-a părut a fi unul din cele mai superbe texte din câte a scris el. N-avea nimic de program literar, fiind o continuă şi adânc mişcată revărsare lirică, sinceră până în fundul sufletului, revărsare legată apoteotic de amintirea mea şi a modestei încăperi înecate în verdeață, unde-l primeam ani de zile. Păcat că s-a pierdut un asemenea text românesc, semnat de Eugen Ionescu.*

Scrisoarea respectivă – unică mărturie directă a unui schimb juvenil de idei și afecte – „se pierduse", dimpreună cu întreaga corespondență, de până în 1961, primită de Edgar Papu, fiindcă mapa cuprinzând epistolarul îi fusese confiscată cu prilejul arestării şi percheziției domiciliare aferente, petrecute în noaptea de 15 spre 16 decembrie 1961, după asidue şi infructoase investigații întreprinse de către anchetatorii MAI înscrisurile fiind incinerate în 1964 (cu câteva luni înainte de ieşirea din închisoare, Securitatea cunoscând faptul că urmează să se emită în scurtă vreme un decret de grațiere pentru toți deținuții politici s-a grăbit să eradice urmele abuzurilor săvârşite şi să îngroape definitiv înscrisurile susceptibile să lege individul de propriul său trecut, într-un act de reeducare tardivă şi disperată), în baza unei Ordonanțe de confiscare, datată 16 02 1963, fără număr de înregistrare, fapt confirmat de Procesul-verbal de distrugere „prin ardere", datat 8 II 1964, documente aflătoare la Dosarul de urmărire informativă deschis pe numele său şi recuperate din ACNSAS.

Speram să pot recupera scrisoarea, măcar în copie, sau să găsesc documente care să o descrie mai amănunțit, să citeze pasaje, considerate eventual incriminatorii de către cei care i-au instrumentat procesul, în Actul de acuzare ori în Dosarul de cadre, însă, nimic. Şi era aproape singura mărturie care să ateste o comuniune intelectuală exemplară, înainte ca tinerii care o împărtăşeau să fie despărțiți geografic, apoi geopolitic de către Cortina de Fier.

Frustrarea produsă de acest demers documentar ratat datorită *memoricid*-ului m-a condus la tentativa de a lărgi plaja cercetării care să înglobeze, prin mărturii indirecte sau interpretate, un material de istorie literară insolit, dar în mare parte ocultat, relativ la relația dintre Eugen Ionescu şi Edgar Papu, perceptibilă în

[2] Edgar Papu, *Memorii dintr-un secol*, lucrare inedită, elaborată în intervalul mai–iulie 1990; cuprinde 100 de capitole consacrate locurilor, lucrurilor şi oamenilor plecați dintre cei vii care, socotește autorul, au dat un sens vieții sale. Cum la data redactării Eugen Ionescu se mai afla încă în viață, faptul oferă explicația pentru absența unui capitol separat dedicat lui.

incidențele biografice, în lecturi, abordări tematice, precum și în decriptarea operei lui Urmuz și a mișcării avangardiste românești, în genere.

Incidențe biografice. Legătura cu Eugen Ionescu (1909–1994) a durat între 1931 (anul apariției *Elegiilor…*) și 1942, data plecării sale definitive din țară.

În capitolul *Câțiva prieteni de tinerețe* din memoriile sale, Edgar Papu descrie chiar circumstanțele întâlnirii lor, decisivă pentru antamarea unei relații simpatetice, deși tinerii se cunoșteau din vedere de ani buni, fiind colegi atât la „Sf. Sava", cât și comilitoni la „Literele bucureștene" și rezumă în câteva tușe evoluția lor comună:

> *Pictorul Bob Bulgaru*[3], *care nu era încă pictor, vine într-o zi şi-mi spune: „Eugen Ionescu, care a scos un volum de poezii,* ***Elegii pentru fiinţe mici****, vrea să vină neapărat la tine să ţi-l ofere. Cred că în jumătate de ceas este aici". Eu nu-l cunoşteam încă pe Eugen Ionescu, din vedere mi-l reaminteam ca reminiscenţă de la „Sf. Sava". Fiind mai tânăr ceva decât mine, cam cu două clase în urma mea, totdeauna când mă vedea, mă saluta respectuos, fără să ajungem însă a vorbi unul cu altul. Iată că acum, prin Bob Bulgaru, se făcea adevărata legătură. Într-adevăr, destul de curând iată că a apărut şi Eugen Ionescu la mine. Întâlnirea a fost de la început cât se poate de naturală şi de cordială. Ne-am hotărât, chiar de la acea primă dată, să lăsăm de o parte orice protocol între noi şi să ne tutuim.*
>
> *De atunci nu ne-am mai părăsit unul pe altul, până la plecarea lui definitivă în Franţa. După câte ţin minte, pe viitoarea sa soţie, Rodica Burileanu*[4]*, parcă tot la mine în casă a cunoscut-o. Era inteligent şi natural, fără emfază. I-am apreciat, însă, în mod special, curajul sincerităţii absolute cu sine însuşi. Îşi mărturisea fricile, neliniştile, neputinţele, ca şi cum n-ar fi fost vorba chiar de el. Cum venea la mine, se trântea pe canapeaua din camera mea, fiindcă acolo, în odăiţa mea, simţea nevoie să se relaxeze, deşi discuţiile puteau să urmeze extrem de concentrate. Este omul care mi-a făcut odată cea mai lungă vizită dintre toţi prietenii. A picat într-o zi la ora nouă dimineaţa şi a plecat numai la 11 noaptea. Îi plăcea să frecventeze – şi mă lua şi pe mine – vestitele crâşme din jurul Bucureştiului, toate cu vinuri excelente şi fiecare cu altă specialitate în gustări. Era decantarea unei naturi extrem de sensibile, de un dezvoltat simţ al responsabilităţii. Din acest surplus de sensibilitate s-a degajat apoi, dar [pe când trăia] încă în România, acel aşa zis „absurd" al teatrului său, care l-a făcut celebru în lumea întreagă. A fost reală la el vocaţia prieteniei şi s-a arătat un prieten admirabil.*

În etapele prin care a trecut adolescența sa, Edgar Papu recunoaște că a cultivat și alte prietenii formatoare cu persoane cărora le atribuie rolul de mentori.

---

[3] Gheorghe „Bob" Bulgaru (1907–1938), pictor și grafician autodidact, a urmat liceul la „Sf. Sava" și cursurile Facultății de Litere și Filosofie din București (1929–1932), aprofundând materiile favorite – filologia latină și germană, coleg cu Eugen Ionescu, Edgar Papu, Gheorghe (Gicuță) Teodorescu, Ștefan Todirașcu, Luca Dumitrescu, Alexandru Sahia ș.a.

[4] Rodica Burileanu (1910–2004), licențiată în Litere și Drept, fiică a avocatului Mihail Burileanu, șef de Cabinet al ministrului G.Radovici (1916), director al ziarului „Ordinea", devine soția lui Eugen Ionescu (1936); din căsătorie rezultă o fiică, Marie-France (n. 1944).

Aşa se face că în liceu a urmat sfaturile unui coleg mai în vârstă, Gicuţă Teodorescu, pasionat de filosofie şi considerat un geniu printre „saviştii" din seria sa, sub influenţa căruia a deprins o anumită reticenţă în exprimare, o pudoare în exteriorizarea opiniilor proprii şi teama de ridicol în cazul expunerii gândului original, fără suficientă acoperire culturală. Îndemnul era îndreptăţit până la un punct, încolo era motivat de credinţa lui Gicuţă că, abia după acumulări imense („după ce-ţi însuşeai toată cultura") poţi căpăta dreptul să te exprimi. Evident că de-abia în anii studenţiei, învăţăcelul şi-a dat seama că suma cunoştinţelor creşte exponenţial şi că lectura haotică trebuie să facă loc celei sistematice.

Bunăvoinţa pe care i-a arătat-o pictorul Corneliu Michăilescu s-a soldat pentru proaspătul absolvent de liceu cu primele experienţe mondene şi cu dobândirea unei încrederi în sine ce-l va conduce în 1929 la debutul publicistic. Nemulţumit de prima sa confruntare publică, Papu va înceta să publice încă patru ani, răstimp în care va fi confruntat cu influenţele contradictorii ale lui Gicuţă şi Eugen, fiecare căutând să-l modeleze după calapodul său. Concurenţa dintre cei doi „mentori" pentru captarea lui Edi va isca şi o rivalitate între cei doi tineri, descrisă în cap. *Gicuţă Teodorescu* din textul său confesiv:

> *În ciuda celorlalte păreri despre el, Eugen Ionescu susţinea că George Teodorescu este prost. Odată s-a nimerit să se găsească amândoi la mine. George Teodorescu – Gicuţă, cum îi spuneam cei din casă – nu mai ţin minte, în legătură cu ce anume, a emis o părere. Eugen Ionescu l-a contrazis imediat, exprimându-se spontan, cu o siguranţă absolută, cu claritate şi cu o mare coerenţă logică. Gicuţă n-a mai putut, n-a mai vrut sau n-a mai ştiut să-i răspundă, şi a tăcut îndârjit. Nu ştiu ce răfuială exista de mult între ei, în orice caz, o vădită antipatie ieşea mereu la iveală. George Teodorescu, încă cu vreo lună dinainte, adusese vorba despre Eugen, cu gândul de a-mi sugera cu tot dinadinsul că reprezintă un caz patologic, ba mai mult că ar fi de-a dreptul nebun. Cred că l-a indispus faptul de a-l vedea în vizită la mine şi că întreţineam relaţii prieteneşti.*
>
> *Mai târziu, Eugen Ionescu mi-a spus aşa: „L-am întâlnit pe George Teodorescu; ce complex de răutate şi de invidie îl macină pe acest om neajutorat! Mă întâmpină cu aceste cuvinte: «Ce fapt, meştere?... meştere!...meştere prost!» Nu s-a putut stăpâni. Ce rost avea să mai adauge şi această răutate, care nu pe mine, ci pe el îl compromitea".*

O mărturie suplimentară asupra implicării lui Eugen Ionescu în orizontul cotidian al lui Edgar Papu oferă şi *Jurnalul* ţinut de Arşavir Acterian[5], care – la însemnarea, datată 3 decembrie 1932 – restituie ceva din atmosfera Casei Papu, atunci când descrie petrecerea dată în cinstea surorii sale Letiţia care împlinise 20 de ani:

[5] Arşavir Acterian, *Jurnal 1929–45/1958–90*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008, p. 128.

> […] *E vorba să mergem la Papu, unde ar fi zaiafet. Refuz să merg. De ce? Timiditate. Cu Cioran și Costică F*[întîneru] *la Herdan* [bar pe Calea Victoriei] *și apoi, vorbind despre moarte, depresiuni și d-ale vieții, ajungem la Papu. Zaiafet. Se sărbătorește desigur ceva? Letiția? Ospitalitate. Băieți simpatici. Fete drăguțe. Agreabil, Eugen, în mediul său natural, e argint viu. Îl imită pe Iorga, pe Vianu, pe Stahl. Cuplul Bran. Hărmălaie. Aiurea*lă. *În fond, nimeni nu știe ce vrea. Glume. Vin. Pian. Radio. Strigăte, țipete. Tinerețe cheflie, din te miri ce, silit și sumbru cheflie la câte unii. Rodica B*[urileanu], *micuță, un ghem de fetișcană inteligentă și simpatică. Costică, trist fără motiv, ursuz fără să vrea, trouble-fête cum l-a etichetat Eugen, trouble-fête necesar. Zurescu* [Ion (?–1960), gazetar, mort la Aiud], *care-mi face niște considerații asupra artei plastice de la noi, considerații pe care încerc să le urmăresc, ca să le discut, fără să reușesc să-mi limpezesc obiectul discuției sfârșite în gălăgie.* [Mircea] *Nădejde* [istoric de artă, autor al lucrării *Începuturile sculpturii romanice și Spania*, 1944] *îmi face declarații de afecțiune. Cu Cioran, spectatorlâc și „filozofie" a vieții, ne facem autocritici, ne mărturisim bucuria irizată de melancolii că facem și noi parte din cercul acesta pe care îl denumim „nimic simpatic". Luca* [Dumitrescu][6], *romancier la „masculul robust". Mai sunt o sumă de băieți și dudui, dănțuitori și dănțuitoare, dintre care se detașează, frumoase, dulci, animate și animând, domnișoarele Enăceanu* [Puica și Mimi; ultima va îmbrățișa cariera teatrală].

Evocarea acestei petreceri, purtând amprenta unei generații care în curând, prin opțiuni și destin, se va segrega în compartimente incompatibile, se regăsește tangențial și în *Memoriile…* lui E. Papu, atunci când pomenește de prezența în cercul respectiv a Luciei Demetrius:

> […] *nu pot s-o omit pe Lucia Demetrius, fiind şi ea expresia unei ambiţioase aspiraţii, pe care numai atmosfera de continuă efervescenţă a perioadei noastre interbelice a putut să o genereze* […]
>
> *Odată, când s-a strâns multă lume la mine acasă, era ziua onomastică a surorii mele (ştiu că se afla şi Cioran printre oaspeţi) a citit [cu glas] tare tuturor, cu emoţie, din* ***Elegii pentru fiinţe mici*** *a lui Eugen Ionescu, fiind şi autorul de faţă. Cu timpul i-am pierdut urma.*

[6] Luca Dumitrescu (1911–1990), poet, fost deținut politic între anii 1948 și 1964, condamnat în lotul Arnăuțoiu; evocat de E. Papu în *Mem*…, cap. *Câțiva prieteni din tinerețe*.

De altfel, în propriile ei memorii, poeta va găsi de cuviință să relateze cu neschimbată dezaprobare scena petrecută în propria ei locuință când Eugen, tot hârjonindu-se cu Edi, i-a spart geamul de la ușa de intrare.

Într-un text autobiografic intitulat *Memoriu de activitate în domeniul creației literare*, apărut postum în „Manuscriptum*"*, vol. XXII, 2–4 (83–85), 1991, p. 201–202, poetul Luca Dumitrescu notează despre cercul generației '27: *Împreună cu Edgar Papu, Emil Botta, Horia Stamatu, Constantin Fîntîneru, Eugen Ionescu și alții ne-am constituit și noi într-un grup care a devenit curând foarte cunoscut în lumea tinerei literaturi a vremii* […] *iar la grupul nostru s-au afiliat Arșavir Acterian, Emil Cioran și alții.*

După război, sporadic, un prieten comun Raphael Goldner[7], emigrat în Argentina, îl ținea pe Edgar Papu la curent cu cariera franceză a lui Ionesco, expediind inclusiv afișe și programe de spectacol.

La trei decenii de la scena relatată de Arșavir Acterian, relația dintre cei doi se reînnoadă indirect, cu ocazia revenirii în țară a Rodicăi Burileanu, sosită să asiste la premiera românească a piesei *Rinocerii*, jucată încă din 1964 pe scena Teatrului de Comedie, spectacolul fiind regizat de Lucian Giurchescu, cu Radu Beligan în rolul „Bérenger".

Recent eliberat din închisoare (la 23 iunie 1964), E. Papu îi relatează epistolar[8] soției sale Angela – într-un stil destul de sec, ascunzându-și dezamăgirea pentru a nu-și tulbura partenera aflată pe patul de suferință – atmosfera în care se petrece revederea cu ceea ce amenința să devină mitul Ionesco, Rodica coborând condescendent printre prietenii de altădată cu aerul unei vedete (prin delegație), într-o vizită filantropică la un orfelinat (în „imagologia" călătorilor veniți din „lumea liberă", locuitorii unui stat izolaționist-totalitar sunt reduși la statura de pigmei, inspirând o milă amestecată cu o superioritate disprețuitoare, ceea ce E. Papu a simțit, revoltându-l):

> *Azi dimineață s-a dus şi Nelu* [poreclă m37asculinizantă dată surorii sale Letiția, care regreta că nu se născuse băiat] *s-o vadă pe Rodica* [Burileanu] *care pleacă Vineri din Bucureşti. Nelu a rămas cam nemulțumit, fiindcă spune că mai era lume şi n-a stat cu ea decât vreo câteva minute (cu mine a stat aproape un ceas jumătate); şi că la urmă a spus că ține neapărat să mă mai vadă pe mine şi să luăm cafeaua împreună, fără s-o mai invite şi pe ea,*

[7] Există chiar câteva Note informative din 1957 privind prezența lui Edgar Papu la consulatul Legației argentiniene la București pentru a se interesa de adresa lui Goldner cu care se declarase înrudit, ca să justifice demersul; îl va reîntâlni, cu această ocazie, pe fostul său student, hispanistul Andrei Ionescu, pe vremea aceea funcționar acolo.

[8] Edgar către Angela Papu, nedatat, București, Marți [cuvânt șters], Luni, d. p. 25 mai 1965.

decât când şi-a dat seama şi „s-a simţit" adăugând că poate să vie şi ea. Ştii sensibilităţile lui Nelişoru; poate, însă, aici să fi avut dreptate. A fost, însă, mulţumită că i-a dat adresa lui Riquet [Prof. Riquet fusese, înainte de război, director la Institutul Francez din Bucureşti]*; spune că nevasta lui e bolnavă. Vineri, când a stat de vorbă cu mine, Rodica m-a întrebat de formă dacă sunt însurat. Când i-am spus că da, mi-a pus subit şi a doua întrebare: „Cu cine? cu Angela?". Când i-am răspuns şi de astă dată că da, mi-a aruncat o privire mută şi semnificativă, însoţită de un zâmbet lung şi complice, plin de simpatie. Mi-a dat cadou primul volum din „Teatrul" lui Eugène Ionesco. Apoi actorul francez Sabatier*[9]*, care a jucat în „Rinocerii", ne-a fotografiat împreună la braţetă. Spunea că o să-i facă plăcere lui Eugen să vadă fotografia mea de-acum [!?]*

Cu ocazia călătoriei în România a fiicei cuplului Ionesco, Marie-France, petrecută prin anii 1968–1969, aceasta, însoţită de Matei Călinescu, a trecut şi pe la E. Papu, lăsându-i câteva volume de teatru şi de amintiri (*Journal en miettes*, 1967, *Présént-passé, passé-présént*, 1968). Marie-France, pe-atunci în vârstă de 24–25 de ani, a mărturisit că nu ştie româneşte, cu excepţia expresiei „Ce mai faci, băiatule?", cu care o tachina Eugen când era bine dispus. Conversaţia s-a învârtit în jurul succeselor lui Eugen de la Paris, în timp ce amintirile de tinereţe ocupă un loc privilegiat în conversaţie, însă interlocutoarea nefiind în temă subiectul se stinge de la sine. Ca impresie, întâlnirea a fost într-un fel frustrantă, fiindcă interlocutorii n-au putut depăşi o anumită stinghereală şi familiaritate forţată, diferenţa de generaţie şi de mentalitate spunându-şi cuvântul. E. Papu îşi explica totala ignoranţă a lui Marie-France faţă de trecutul românesc al tatălui ei, prin grija lui Eugen de a o feri de complexe şi pentru a-şi legitima deplina „transplantare" din solul natal, resentimentele faţă de Ţară fiind rezultatul unei revolte oedipiene, lumea românească fiind identificată cu tatăl abuziv.

Există, prin 1974, şi o a doua întâlnire cu Marie-France, la care n-am asistat, descrisă şi interpretată în amănunt de Ion Vianu[10], fragmentul respectiv dezvăluind, la modul intuitiv, dar incomplet, resorturile relaţiei spirituale de tinereţe care se ţesuse între Edgar Papu şi Eugen Ionescu:

Între cei doi, Eugen şi Edy, era o relaţie specială. În timp ce maestrul, T.[udor Vianu], îl reţinea de la exprimare, îl „reteza" cu critica ascuţită implicând o perpetuă invitaţie la reflecţie, Eugen îl încuraja. Tot ce a făcut în tinereţe Edy – şi tot ce nu a făcut – s-a datorat acestei dialectici a reţinerii şi a slobozirii".

[9] William (Jean Paul) Sabatier (n. 1923), actor francez, făcând parte din distribuţia princeps a piesei *Rinocerii* (1958), care o însoţea aproape de fiecare dată pe Rodica Burileanu, când aceasta voiaja la Bucureşti.

[10] Ion Vianu, *Amor intellectualis*, Iaşi, Editura Polirom, 2010, p. 388 sqq.

În continuare, I. Vianu citează din E. Papu:

> […] *Aveam o sumedenie de prieteni, cam de aceeași vârstă cu mine, care, prin tinerețea lor, dar și printr-o acoperire pe care ți-o dă numai o cultură temeinic însușită, aveau, în structura lor intimă, acel ceva ce eu l-aș numi riscul afirmației. Astfel de prieteni, cum a fost, ca să dau un singur exemplu, Eugen Ionescu, au avut o influență benefică asupra personalității mele, care se forma după modelul profesorului, dar și după felul lor de-a fi*.

Rostul digresiunii anterioare a fost – în intenția lui Ioneluș Vianu – de a produce un contrast între chipul luminos al lui Edy din tinerețe și imaginea sa din 1974, așa cum îl percepea el în scena întâlnirii, decrepit (*Ochii i se adânciseră și mai tare în orbite, pe tâmple îi șerpuiau și mai vizibil arterele. Pierduse și alți dinți pe care nu-i mai înlocuise; […] expresia lui generală, sugerând un memento mori, dădea feței lui o nuanță aproape macabră; op. cit.,* p. 390), intimidat și controlat de Letiția (la data respectivă, căzută în condiția de pensionară dezorientată și izolată relațional care apela la fratele ei pentru a-i înlesni accesul la edituri), cu alte cuvinte o umbră a ceea ce fusese, un biet reeducat care, venind vorba de Matei Călinescu (unul dintre studenții săi favoriți, primit de atâtea ori în casă și cu care purtase o mulțime de colocvii pasionante), ar fi spus, „vocea domnului Papu vibrând stins", (*op. cit.,* p. 391): „Dar el a trădat!", Ioneluș grăbindu-se să explice că „trădare" era folosit în terminologia comunistă pentru a desemna că „te-ai situat, în «lupta de clasă» de partea dușmanului" și insinuând că Edgar Papu devenise un spirit supus, „reproducând mecanic sloganurile".

Interpretarea marcat subiectivă a scenei descrise induce, prin premisele create și luxul de amănunte, că ar fi singura explicație valabilă, însă este departe de a fi așa: Edgar Papu era convins că dezertarea de la datoria impusă de destin este un păcat, ceea ce învățase de la Monseniorul Ghyka; în mintea lui, Matei Călinescu nu trădase partidul sau RSR, cum crede naratorul, ci axul său vital, limba maternă și cultura pentru care fusese hărăzit.

Conștient sau nu, dr. Vianu utilizează un tip de judecată invalidă silogistic, numită în literatura de specialitate *argumentum ad hominem circumstantiae,* definit ca eroare logică constând în interpretarea unei afirmații prin atac la autorul acesteia, bazat pe circumstanțele sau pe situația interlocutorului, în loc să se refere la subiectul argumentului sau să producă o dovadă contra afirmației; prin discreditarea omului a contribuit la perpetuarea subteranei *damnatio memoriae*, în ceea ce-i privește opera. Practic, rupe tăcerea țesută în jurul lui Edgar Papu și procedează la un „abuz psihiatric" ca să instrumenteze o inculpare *post-mortem*.

Deși, din cele 400 de pagini cât cuprinde memorialul *Amor intellectualis*, cam 60 sunt consacrate frecventării lui Edgar Papu, I. Vianu eludează un episod care ar putea clarifica sursa atitudinii sale față de Papu, împrejurare ce mi-a fost relatată chiar de părintele meu (citez din memorie):

> *În intenția de a-l inița în studiul culturii pe fiul său adolescent, prin 1950, Tudor Vianu s-a hotărât să-i țină o serie de prelegeri de introducere în filosofie, sub forma unor lecții particulare, la care am fost invitat să particip și eu.*

Aceste neuitate prelegeri private, în cerc intim, au avut, probabil, darul să genereze în conștiința lui Ioneluș sentimente contradictorii – admirație pentru superioritatea intelectuală a co-auditorului și, pe de altă parte, amărăciunea că nu se ridică la nivelul pretins de Tudor Vianu, începând să-l perceapă pe asistentul tatălui său ca pe un uzurpator. N-a putut să se împace cu gândul că el, descendentul biologic al lui Tudor Vianu care avea dreptul la afecțiunea necondiționată și nepartajată a tatălui său, a fost dat la o parte de Papu, pe care profesorul Vianu îl considera descendentul său spiritual și în care îl vedea pe adevăratul său continuator.

La accentuarea acestei idiosincrazii a contribuit și ezitarea lui E. Papu de a se implica într-un proiect conceput de dr. Ion Vianu, în 1964. După cum reiese dintr-un pasaj epistolar, în perioada respectivă, tânărul psihiatru, îi făcuse lui E. Papu propunerea să colaboreze la o antologie care, prin texte literare, să ilustreze diferite simptome și maladii psihice, Papu reținând din această inițiativă ambițioasă că Ion Vianu

> *nutreşte năzuința să devie pentru psihiatria românească ceea ce părintele lui a fost pentru estetică şi pentru literatura universală. Venind vorba de asta mi-a propus un lucru, care m-ar ispiti grozav, dar nu i-am dat încă un răspuns pozitiv, fiindcă nu ştiu ce-ai spune tu, şi aş vrea în prealabil să mă consult cu tine, care eşti lumina mea. Este vorba anume să scrie o carte în colaborare cu profesorul doctor Mircea Steriadi, neurologul. Acesta, după cum îl descrie Ioneluş, „un om fin şi cu imaginație" a vorbit cu Editura Ştiințifică să scoată un fel de antologie a fiziologiei nervilor, ilustrată cu texte literare din întreaga istorie a literaturii universale. Cartea, însă, nu o poate scrie singur, ci numai cu un colaborator de mare erudiție literară şi în felul acesta să apară ilustrat, bunăoară, motivul „somnului" în literatură, motivul „visului" etc. Ioneluş s-a gândit la mine şi m-a propus lui. Rămâne să vedem ce zici şi tu, iubito*". (Edgar către Angela Papu, datat Bucureşti, 11 XII [1]964).

Probabil că trauma inițială, autoadministrată, cât și alte frustrări, adăugate pe parcurs, au stat la originea resentimentelor sale de mai târziu față de E. Papu și a obstinației cu care inițiază procese de intenție ori colportează informații pervertite despre acesta, mai ales în cercurile exilului românesc, profitând de autoritatea pe care i-o conferise statutul de militant pentru drepturile omului.

Minat de complexul Vianu și de conștiința limitelor sale interioare, autorul lui *Amor intellectualis* are, în mai multe pasaje, tendința să-i atribuie lui Papu (pe care îl utilizează ca pe un soi de *alter ego* ideal, o proiecție dezideративă și obiect al

urii totodată, ca pe un fel de figurină idolatră Voodoo în care înfige ace) propriile lui neputințe și revolte, cea mai gravă eroare de apreciere fiind aceea că, în 1964, E. Papu, aflat în detenție, ar fi simțit o ușurare la auzul veștii că Tudor Vianu nu mai este. Întâmplarea face ca, în cuprinsul *Memoriilor*, Edgar Papu să-i ofere o replică de dincolo de mormânt:

> [Tudor Vianu] *mă încuraja ca model de perfecțiune intelectuală, dar, în mod paradoxal, mă și zdrobea până la disperarea că nu voi ajunge niciodată la cota sa și astfel îl voi pierde, decepționându-l* […] *față de nici un alt profesor sau savant n-am încercat un complex al inferiorității de acest fel* […] *mă atașasem indisolubil de Tudor Vianu iar, pe de altă parte, independent de acest atașament, despărțirea de el m-ar fi făcut să trăiesc mai departe cu conștiința apăsătoare a unei înfrângeri.* (*Memorii*…cap. *Ion Biberi*).

După reîntoarcerea în țară, în toamna anului 1990, sub pretextul că un om care pactizase cu comuniștii nu este „frecventabil", Ion Vianu se va deroba de la participarea, alături de Edgar Papu și de Mircea Martin, la o masă rotundă televizată care să evoce figura tatălui său, în timp ce Marie-France, contactată telefonic, va refuza sibilinic să-și amintească numele de Papu.

Ne-înțelegerea acestei replici care dădea glas dezamăgirii față de gestul lui Matei Călinescu a pus capăt unei comuniuni care subzista latent în ciuda distanței, determinându-l pe Eugen Ionescu să-și epureze textele confesive de orice referiri ori aluzii la Edgar Papu, deși Arșavir, Fîntîneru, chiar Noica (pe care îl detesta, resimțind îmbrățișarea consolatoare cu care acesta l-a întâmpinat la auzul veștii despre capitularea Franței din iunie 1940 ca pe un gest cinic și exultant, v. *Scrisori din Franța*, Paris, 13 nov. 1938, în *Război*, II, p.215) și alții din grupul lor mai răzbat în amintirile sale tezaurizate scriptic.

Singurul care se pare că a interpretat corect reproșurile lui E. Papu a fost chiar cel vizat, adică Matei Călinescu care, în volumul *Amintiri în dialog*, găsește cuvinte elogioase la adresa profesorului său.

Nota informativă relativă la Eugen Ionescu, lucrat de Securitate în cadrul Operațiunii „Recuperarea" (plan vizând repatrierea personalităților din exil), ilizibilă, copia fiind complet opacizată, din Dosarul microfilmat nr. 21385, vol. 1, f. 71–73, Fond informativ, ACNSAS, este însoțită de o Rezoluție nesemnată cu următorul conținut (singurul fragment lizibil al înscrisului): *Prin intermediul lui Roger Matei Călinescu* [înrudit prin bunicul matern cu Rodica Ionesco] *și Pătrașcu Maria vom lua măsuri de influențare a fiicei lui E. Ionescu* [cunoscându-se faptul că o captare a dramaturgului are sorți de izbândă numai dacă soția și fiica acestuia vor fi câștigate pentru varianta stabilirii în România]. *Pentru desfășurarea unei acțiuni organizate propunem să se deschidă dosar de lucru.*

Deși rezoluția citată este departe de a dovedi faptul că Matei Călinescu ar fi acceptat colaborarea, nu este exclus să-i fi semnalat lui Edgar Papu, la modul aluziv, presiunile exercitate asupra sa, punându-l în gardă, atunci când a însoțit-o pe Marie-France, în cursul vizitei din anii 1968 sau 1969. Aveam la data aceea cam

12-13 ani şi trebuie să recunosc că scena respectivă mi-a rămas în memorie mai mult datorită faptului că atunci am mâncat pentru prima oară fileuri de anşoa cu capere, în timp ce privirile îmi alunecau înspre picioarele lui Marie-France, care venise îmbrăcată în mini-jupe şi cizme înalte de scai (de culoare neagră) mulate pe picior. Părea o fetişcană, destul de violent fardată (oricum peste normele locale), insipidă şi intimidată, ce în mod vădit nu se simţea la locul ei; din păcate, trăsăturile feţei, oricât m-aş strădui să le recompun în minte, rămân neclare, estompate (în ciuda ochilor destul de mici, ce apăreau încă şi mai micşoraţi din cauza fardului de un verde crud), s-ar putea ca expresia ei să nu fi fost încă definitiv conturată.

Securitatea ştia că decizia strămutării în cazul lui Eugen Ionescu nu ţinea, în acel moment, direct de voinţa sa, cât mai ales de implicarea în operaţiune a anturajului familial, bazându-se în principal pe explicaţiile lui Emil Cioran care, în cursul unei întrevederi cu Mihai Brediceanu, ar fi afirmat că: *E.I. nutreşte faţă de Ţară un sentiment complex de iubire amestecată cu ură (liebhass)* [expresie germană pentru a desemna ura provocată de imposibilitatea de a tăia un cordon ombilical, de a te detaşa de obiectul adoraţiei; tipul respectiv de explicaţie apare şi în propaganda postsovietică ce găseşte originea resentimentelor româneşti faţă de Rusia în rădăcina mentală şi genetică, aşa-zis comună celor două popoare]. *Când cineva laudă prea mult România, protestează, când cineva o atacă, o apără cu vehemenţă* […] *alcoolic, îşi pierde controlul* […], cf. Notei informative, semnate în clar de Mihai Brediceanu, datat 18 mai 1965, Dosar 5553, f. 4, Fond informativ, ACNSAS.

***Forma mentis*: Eristica ionesciană faţă cu transhistorismul lui E. Papu.** Saltul în reflexivitate se produce sau, cel puţin, pare să se fi declanşat la Eugen Ionescu în urma unui eveniment traumatic „de la începuturile vieţii conştiente" (*Prezentul*, p. 19), scena unei dispute între părinţi, în care percepe acut „sunetul vocii [tatălui]", dar mai ales „hohotele de plâns ale mamei", îl va însoţi pentru tot restul vieţii, potenţându-se ca aversiune globală faţă de „lumea tatălui" şi determinându-l ulterior să proclame: *Patria însăşi n-ar mai trebui să fie ţara tatălui, ci ţara mamei. În felul acesta poate trece, de pe planul politic, pe un plan liric*. (*Război*, II, p. 270)

Incompatibilitatea observată în universul familial, alimentată ulterior de lecturi, treptat, îi va „specializa" hipersensibilitatea în detectarea faptului discordant, oriunde s-ar găsi, în mediul ambiant ori în lumea livrescă a ideilor; începe să se întrebe dacă datele percepute sunt autentice, dacă adevărul nu este mascat de enunţuri deformante, ajungând la concluzia că *ceea ce cunoaştem dintr-un lucru nu este esenţa lui, ci esenţa Manifestării sale, adică esenţialul fenomenului, nu al numenului* (*Prezentul,* p. 37). O atare poziţionare epistemică îi permite să semene îndoială asupra validităţii şi să relativizeze întregul sistem de concepte care formează nucleul convenţiilor sociale în care se simte încorsetat, obsedat de „teama de a fi mistificat, teama de a fi mistificator" (*Căutarea*, p. 33) şi ameninţat de

„*sistemele de gândire, din toate părțile*, [ce nu sunt] *decât alibiuri, decât ceea ce ne ascunde realul (încă un cuvânt clișeu*)" (*Note*, p. 297), „real", definit ca *deriziunea, angoasa, dezordinea în stare pură, teama – adică realitatea umană esențialmente tragică, pe care, din când în când, o doctrină, o credință reușesc să o mascheze* (*op. cit.*, p. 298), toate aceste forme discursive purtând amprenta limbajului ca mijloc de comunicare convențională, generat el însuși de o conivență.

Descoperă, astfel, în limbaj rădăcina comună tuturor asimetriilor și deformărilor, înțelese de el ca „absurde", la care este supusă condiția umană și încearcă să anuleze enunțul prin „dislocare" experimentală, reluând involuntar, dar pe un alt plan, anume în dimensiunea teatralității, teza lui Ranke privind misiunea istoriografiei de a proceda la atribuirea unei semnificații, precum și la permanenta *resemnificare* a faptului de viață.

Relativizarea avangardistă a unei realități dezaprobate până la negare, fără o structurare etică (absurdul substituindu-se eticului, esteticului, chiar onticului), îi alimentează revolta care devine principiu demolator și se repercutează asupra propriei persoane, accentuându-i caracterul deviant (ca expresie a multiplicității derutante a realității), incapabil să recupereze un sens în istorie, dar a cărui căutare devine un mijloc pentru derularea unei terapii de re-umanizare. Rezultatul acestei căutări este însăși substanța operei sale, alcătuită din materialul oferit de analiza senzațiilor (descrise de el ca „iluminări" ori obsesii relevate oniric) și trăirilor încercate sub zodia experimentului la care se expune pe sine, crezând că este numai subiect cunoscător, nu și obiect privilegiat al propriei logici.

În acest sens, traiectoria spirituală a lui Eugen Ionescu de auto-cunoaştere, ca falsă extrovertire, intră în formula „transpoziției eu-lui"[11]: *Atitudine care constă în a proiecta stările de conştiinţă subiective asupra unui obiect exterior şi a le atribui acestuia*; concepută de Eugeniu Speranția, teoria postulează investirea obiectului cercetat cu atributele inerente subiectului cunoscător, prin transferul unei substanțe a interiorității către un câmp de referință exterior ei, transfigurând prin acest procedeu obiectul cunoașterii. Ideea lui Speranția despre „sentimentul contopirii eului cu transcendentul" poate funcționa ca una din definițiile posibile ale ecuației creator-operă.

Instrumentul retoric cel mai uzitat de Eugen Ionescu în exercițiul critic, prin care se raportează la opera supusă judecății estetice, este eristica, simptom al unei stări de spirit mărturisite: *…în mine, contradicțiile erau aproape simultane* (*Note*, p. 173). Eristica devine pentru el un mijloc de a-și verifica soliditatea judecăților de valoare operate, precum și o modalitate conștientă de a „trișa"(ceea ce, câteodată, atrage după sine și concesii de ordin moral) în aprecierile critice; demonstrațiile sale – în care argumentele se pot afla chiar și în relație de contrarietate, în aceeași măsură valabile și false – apelează la logica simbolică unde orice enunț este acceptabil, indiferent de natura lui. Odată ce respinge „regula jocului" critic ca fiind artificială și dedusă din „convenție", ajunge să declare că adevărul operei se

[11] Eugeniu Speranția, *Contemplație şi creație estetică*, ediție îngrijită și introducere de Mircea Muthu, postfață de Ion Maxim Danciu, Centrul de Studii Transilvane, Fundația Culturală Română, Cluj-Napoca, 1997.

află dincolo de orice interpretare a literaturii. Adevărurile, când sunt parțiale, încetează de a mai fi valide – în viziunea sa – fiindcă *nu surprind nici o esență eternă: dovadă se banalizează, se depășesc. Că nu se raportează la nici o realitate. Că sunt egal de importante sau de neimportante* […] *cultura merge, astăzi, spre alte probleme decât cele ale criticii literare* […] (*Război*, II, p. 61).

Similar, în eseistică, va cultiva paradoxul cu funcțiunea de argumentație eristică în formă contrasă.

Stângismul și anarhismul pe care recunoaște că l-a practicat până la 35 de ani (deși admite: „*n-am fost niciodată adult. Adolescența mea n-are vârstă*", *Căutarea*, p. 22) încetează să-l mai satisfacă ca modalitate de inserție doctrinară, socotind că „*utopiile egalitare* [de notat că pe vremea când practica un criticism determinist, doctrina era asumată ca experiment avangardist, în vreme ce după repudierea orientării de stânga, aceeași doctrină se depreciază decăzând la rangul de utopie], *orientate la început spre abolirea diferenței între ceea ce este al tău și ceea ce este al meu, s-au transformat în cele din urmă în opoziție față de diferența între ceea ce înseamnă tu și eu*"(*Sub semnul*, p. 137); observația (relevantă sociologic, constatând uniformizarea prin masificare introdusă de stalinism în societățile captive) îl silește să revină la grila sa subiectivistă inițială, aproape la solipsism, aducându-l în starea de a exclama „*alteritatea se integrează în ipseitatea mea*" (*Căutarea*, p. 28).

Între limitele unui „eu", constrâns la actul cunoașterii datorită (auto)-victimizării, trecând prin faza unei false extrovertiri (detectabilă în publicistică) și întoarcerea la ipseitatea, devenită finalitate epistemică, se desfășoară întregul periplu al „gnozei" ionesciene și, implicit, motivația de adâncime a demersului său creator.

*

Închegarea personalității lui Edgar Papu va parcurge un traseu analog în faza căutărilor de tinerețe aflate sub semnul inadaptării; în această perioadă acumulează prin aglutinare trăiri și reprezentări modelatoare care răzbat, în special, din notațiile de *Jurnal*[12] și dovedesc că tânărul Papu, deși absent în spațiul public, încerca în forul interior un proces de autodefinire care a lăsat dâre.

Statura sa, oprită din creștere de o scarlatină contractată la 16 ani, îl va complexa fizic cu repercusiuni importante pentru evoluția lui ulterioară, fiindcă bănuia, pe bună dreptate, că aspectul său deficitar va mina și evaluarea prestației sale intelectuale și că va avea o influență asupra prestigiului său social, într-o lume

[12] Edgar Papu, *Jurnalul* de idei, respectiv de lectură, lăsat de Edgar Papu și rămas inedit, cuprinde însemnări din perioada 1928–1961, însă cu excepția perioadei 1928–1932, prezentă în Caietele numerotate convențional 54, 55 și în cel purtând sigla Librăriei SOCEC, unde își datează impresiile, celelalte 56 de caiete conțin note de lectură sau rezumate necomentate, nedatate și redactate într-un stil voit impersonal. Înscrisurile în cauză, ca și majoritatea manuscriselor confiscate inițial de Securitate în 1961 și returnate ulterior, au suferit aceeași operațiune de cenzurare, fiind restituite cu pagini ori chiar fascicole lipsă. Originalele olografe se află depuse la Biblioteca Națională a României (bib.nat.), Fond „Edgar Papu", Dosar 19, necatalogat. Citatele din lucrarea de față au fost extrase din Caietul 54 (acoperind perioada 20 noiembrie 1929 – 29 iulie 1930) și din Caietul „SOCEC" (pentru intervalul 30 noiembrie 1930 – 4 septembrie 1931.)

sedusă de „aparescență"; nefericita întâmplare i-a întărit, însă, convingerea că va putea depăși handicapul marginalizant numai pe calea realizării, temeinic pregătite, în plan spiritual. Conversia respectivă și-o explica mai târziu pe baza teoriei adleriene a „supracompensației".

Este concludentă, în acest sens, însemnarea de jurnal din 9 iulie 1930:

> […] *Îmi lipseşte cea mai elementară autoîncredere pentru lupta vieții, voința pare că e atrofiată iar dorința aproape oportunistă.*
> *Un trup bolnăvicios îmi măreşte descurajarea, mă face mai mic şi ca autoritate morală; din cea mai fragedă copilărie am suferit chinurile boalei şi orice însănătoşire îmi luà ca tribut o parte de încredere şi de bucurie a vieții* […] *Gândirea singură este o voluptate stearpă ca şi viciul; ca și acesta lasă stigmate pe față și în suflet fără altă bucurie sau durere decât a momentului. Numai produsul gândirii este o reabilitare a acesteia şi e un reconfortant față de oboseala gândului.*
> *Dar după cum am spus mai sus, nici în domeniul gândului pur nu pot avea o continuitate; cu atât mai imposibilă va fi traducerea lui în faptă. Dar nădăjduiesc, nădăjduiesc, nădăjduiesc, vreau, vreau, vreau, vreau… țip să gust, cu voluptate, demnitatea vieții!*

Aceeași dinamică dizolvantă este atribuită și climatului social căruia îi aparține prin naștere și de care, mental, se desparte cu repulsie, izolându-se în lumea ideilor și deschizându-se numai într-o dimensiune a prieteniei spiritualizate:

> […] *Poate însă partea cea mai frumoasă a prieteniei este tendința absolutei unificări spirituale, a unei fecundări ideale cari să formeze un singur spirit la 2 trupuri (Nu-l citisem încă pe Sf. Augustin). Acest fapt nu se va îndeplini niciodată fiindcă e imposibil ca unul din prieteni să nu primească vreo reacție externă străină celuilalt sau să nu fie îmbiat din când în când de năzuințI atavice personale; dar factorul dinamic al speranței de unificare ține treaz focul adevăratei prietenii* […],

va nota în *Jurnal* la 21 decembrie 1929, reluând firul câteva zile mai târziu:

> *Zi de an nou; cu toate silințele mele trebuie s'o petrec în aceeaşi manieră burgheză şi de abrutizare cum am petrecut-o pân'acum* [...]
> *Sunt în toiul chefului la ora 3 dimineața. După multe debitări ordinare de oameni beți, îmi simt inima grea, sunt în mijlocul mocirlii. Chipul prietenului [George Teodorescu]cu privirea dusă care încremenise în balconul sărac al camerii sale unde eşise să mă conducă, mă obsedà. Ochii aveau expresia nostalgică şi îndurerată a castelanelor părăsite. Simt cât de mic te face mediul*; (idem, 1 ianuarie 1930)

Criza de adaptare prin care trece îl îndreaptă către o certitudine ce-l va însoți de-a lungul întregii existențe, răspunsul la interogația *Eu ocolesc viața, planez deasupră-i sau mai curând sunt inferior ei?* va anticipa o propensiune definitivă:

> *În orice caz nici n'am trăit, nici nu trăiesc şi cred că nici nu voi trăi. Îmi face impresie că, în mod inconştient, sunt călăuzit de concepte, nu de realităţi.*
> *Mi-e teamă să ascult prăbuşiri, mi-e teamă să privesc curgătoarea orgie a vieţii, mi-e teamă să simt gust coclit în gură, mi-e teamă să miros putreziciuni, mi-e teamă să ating vâscozităţi, mi-e teamă să trăiesc. Rămân într-o statică lignificare, în poziţii de fachir, iar după moarte nu voi fi schelet, ci mumie* […] (idem, 21 ianuarie 1930)

Peste atari stări sufleteşti se stratifică argumente extrase livresc, determinante pentru refuzul de a cădea pradă seducţiei exercitate de istorie, rămânând edificatoare lectura *Confesiunilor* augustiniene din care selectează, pe cale psihanalitică (bănuiesc), demonstraţia privind lipsa de substanţă a timpului prezent, convingere cu mare putere de modelare în conştiinţa sa (în toată monografia despre baroc, de pildă, nu există nicio referire la geneza acelui stil ca urmare a Contrareformei, toată demonstraţia se petrece în câmpul modelelor culturale, axa cauzalităţii fiind „surdinizată"), după cum o atestă valorificarea gândirii Sf. Augustin în *Jurnal*:

> *Ceea ce m-a frapat în această privinţă este faptul că nu recunoaşte existenţa extensivă a prezentului, asemeni lui Pascal şi lui Bergson:* „Si quid intellegitur temporis, quod in nullas iam vel minutissimas momentorum partes dividi possit, id solum est, quod praesens dicatur; quod tamen ita raptim a futuro in praeteritum transvolat, ut nulla morula extendatur. Nam si extenditur, dividitur in praeteritum et futurum: praesens autem nullum habet spatium». [Textul latin a fost confruntat după ediţia bilingvă Labriolle, Société d'Edition „Les Belles Lettres", Paris, 1937, t. II, p. 310: *Or, dacă prin noţiunea de timp se înţelege ceva ce nu poate fi împărţit în nici un fel de părţi, ba chiar nici în părţile cele mai mici, atunci numai momentul acesta, cel de faţă, ar putea să fie numit prezent. Care totuşi, şi el, trece atât de repede de la viitor la trecut, încât nu se mai poate extinde pe nici o durată de timp, cât ar fi ea de mică. Fiindcă, dacă se prelungeşte această durată, atunci şi ea se împarte în trecut şi viitor; dar aşa prezentul nu mai are nici un fel de durată.* (Conf., XI., 20, 10–16; versiune românească, apud Ediţia Gh. I. Şerban – traducere din latină, studiu introductiv şi note, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998, p. 408)]

> *Ar fi interesant să fac un istoric al acestei idei asupra prezentului, până la Bergson.* (idem, 30 noembrie 1930).

Un impact de aceeaşi intensitate va produce asupra concepţiilor sale şi descoperirea dialogului platonician *Phaidon*, iar afirmaţia lui Socrate: *Niciun concept nu poate să cuprindă antiteza lui* îi va deschide cheia logicii aristotelice, ce va rămâne un instrument constant de lucru în demonstraţiile sale (auxiliar preţios în rezistenţa faţă de efectul depersonalizant al contrarietăţii prezente în

diatribele reeducării), stimulat și de îndemnul lui Vianu de a-și asuma în discurs o claritate de cristal. Dialogul îi deschide totodată apetitul pentru lumea Ideilor, sugerându-i și o poartă de acces – sufletul, ca entitate ambivalentă, simultan individuală și eternă, dar îi înlesnește și frecventarea planului extrasenzorial prin ceea ce el numește „mistica logicii", așa cum reiese din notația de *Jurnal*, datată 31 martie 1931:

> *Am citit în traducere germană „Phaidon-ul" lui Platon una din cele mai înălțătoare şi mai profunde scrieri care mi-au căzut în mână* […] *Socrates îi răspunde că nici un concept nu poate să cuprindă antiteza lui, conceptul de viață nu poate să cuprindă pe cel al morții; dar tocmai ivirea sufletului în corp produce viața; odată ce moartea e antiteza vieții şi aceasta cuprinde în sine conceptul suflet înseamnă că moartea nu-l poate cuprinde; ceea ce însă nu poate fi cuprins de moarte e nemuritor. Acesta este aşà numitul misticism logic în doctrina lui Platon. Sufletul este substanță necompusă prin care poți luà contact cu adevărul extrasensual, adică cu lumea Ideilor* […]

Dezorientarea resimțită în fața bogăției de necuprins a tărâmului cunoașterii îl înspăimântă pe tânărul Papu[13], dificultatea de a pătrunde pe teritoriul erudiției îi dă frisoane[14] și îi smulge accente alternante de certitudini:

---

[13] *Sunt sfâşiat de diversitatea formelor, a părerilor, a principiilor; eu n'am nici una, nu ştiu pe care s'o adopt. Fiecare îşi impune teza ca o realitate inexorabilă; prin urmare fiecare consimte că nu există decât un unic principiu de realitate: al lui. Într'adevăr realitatea absolută se bazează pe un unic fundament de existență; cum pot există atunci atâtea realități cari se anulează reciproc?*

*Răspunsul caut să mi-l dau proferând inexistența realității, a tot ceea ce percepem cu simțurile, a toate culmile ce le atingem cu gândul. Lumea e alcătuită dintr'o nereuşită închegare a vidului; este tot un nimic dar un nimic mai compact, substanțializat prin Dumnezeire; Dumnezeirea nu-i parte componentă a acestei lumi; e numai un reactiv miraculos care printre alte proprietăți o are şi pe aceea de a condens*a *golul* [...] (idem, 20 noembrie 1929)

[14] *Astăzi sunt trist fiindcă îmi dau seama că toate sforțările mele de a capta cunoştințe sunt inutile; nu mă simt canalizat în nici o direcție; vederile mele sunt multiple, interesul meu pluteşte în mai multe spații cari sporesc necontenit; forța mea activă o găsesc slabă.*

Această încordare multilaterală n'a fost adoptată la început decât pentru a deservi prin cunoştințele mai multor discipline [din] direcția pe care porneam; acum însă sclavele s'au răzvrătit, disciplinele adoptate încep să-şi taie câte o cale independentă aşezându-se toate aproape pe picior de egalitate între ele.

*Să mă resemnez a fi recunoscut ca un om „cult" sau ca un om cu „cultură generală" ar însemn*a *să mă consfințesc un ratat fiindcă în nimic n'am o aprofundare serioasă. A ajuns un fel de manie dureroasă la mine de a profanà necunoscutul; cu brutalitate mă sforțez să sparg uşile templelor ca pe urmă pătruns în sanctuare să le părăsesc numaidecât revenind numai când uşile acestor temple sunt din nou închise.*

Una din cele mai fericite zile pentru mine a fost când mi-am descoperit mediocritatea, reflectând că tot ceeace voi face de acum încolo va fi un produs pur al acțiunii, al luptei mele, fără nici o contribuție extrinsecă voinții personale.

Dacă am făcut această reflecție la considerarea mediocrității, nu pot rămâne nepăsător la considerarea inconştienții şi a capriciului.

Câteodată îmi pare că niciodată n'am încetat de a fi ridicol în toate acțiunile mele şi că un general hohot de râs mă inundă din toate părțile (idem, 28 noembrie 1929).

În acest moment nu mai sunt turburat de îndoiala valorii mele, nu mă mai sdruncină gândul viitorului; cugetarea meà de acum nu mai transcendă simțurile, sunt liberat de sclavia timpului [...], *căldura din sobă mă scaldă ca o plajă încinsă, de soare, înecând în belşugul ei sbuciumele unui omuleț de 21 de ani.* (idem, 21 noembrie 1929) ori de descurajare și agnosticism: [..] *Una din poverile cari ne apasă este faptul de a poseda eternul instinct al conştiinței ignorării [citește ignoranței] noastre chiar când, prin procedee simpliste, ne imaginăm că am sondat străfundurile eului nostru. Acest lucru cred că nu va găsi niciodată remediu; corespunzând unei realități care pricinuieşte mereu considerarea propriilor noastre ființe ca niște entități mistice desvăluite într'o fracțiune necunoscută; cu alte cuvinte, este imposibilitatea de a ne privi în totalitate, de a putea răspunde cine suntem, ce suntem, ce putem cunoaşte şi cât putem cunoaşte* [...] (idem, 15 decembrie 1929).

Pe acest fond de introvertire și abstragere, în această stare magmatică de spirit apare salutar în existența sa Eugen Ionescu care-l va scoate de sub influența maniacală a lui George Teodorescu, atrăgându-l în cercul solar al expresiei (după stagiul în bolgia autoexprimării din textele confesive) și al valorificării resurselor tăinuite, totodată simptom al adaptării prin asimilare.

Într-o altă scrisoare adresată lui Tudor Vianu, datată 19 sept. 1945 (în *Scrisori către Tudor Vianu*, II, p. 274–275), constatând eşecul politic al gândirii trăiriste și „descompunerea" generației „Criterion", chiar Eugen Ionescu îl absolvă pe Edgar Papu de păcatele istoriei (indirect, de contingența cu aceasta), atunci când recunoaște: *Edgar Papu era în afară de ei.*

De fapt, nici Papu nu s-a putut sustrage seducției exercitate de ideile lui Nae Ionescu (care i-a fost și profesor), însă le-a preluat într-o formă nuanțată, făcând necesara disjungere între viziunea filosofică și acțiunea politică. În *Memorii* (unde îi consacră un capitol) se precizează:

[…] *Şi atunci, ce urmăreşte Nae Ionescu? Să reia spiritul platonic şi să-l readucă la originara lui esență statică. De aceea, nu disprețuieşte nici scolastica occidentală, fiindcă printr-însa se anulează orice confuzii şi se separă limpede apele, fără nici o impuritate, atît dintr-o parte cât şi din cealaltă, Occidentul arătându-se aristotelic şi dinamic, iar Orientul, platonic şi static.*

[…] *pentru Nae Ionescu, întoarcerea la filosofia scolastică a lui Maritain poate cuprinde şi un îndemn, pentru filosoful român, la o paralelă întoarcere a sa către vechiul spirit static platonic şi neo-platonic. În această accepție, Nae Ionescu poate fi integrat printre marii filosofi europeni, diseminați prin toate timpurile.*

Cu ce ar putea, la rândul său, poporul român, să împlinească destinul său pe lume? Aş spune, prin ce-o fi el însuşi şi nu altceva […]

Distanțarea față de istorie (inclusiv față de imanentismul invocat de filosofia istoriei) și scepticismul pe care îl menține față de incompletitudinea explicativă din viziunile lui Hegel sau Marx rămân atitudini definitorii, deși latente, subzistând ca permanențe subterane adânc reprimate în conștiința lui E. Papu, dar răzbat, în mod explicit, în eseul despre Mircea Eliade, elaborat în 1981 (ca parte a unui proiect nefinalizat cu Editura Nagard, intitulat *Scriitori români din străinătate*) și publicat de-abia postum în 1994, sub titlul *Mircea Eliade și filosofia „sacrului”*, în volumul *Scriitori-filosofi în cultura română*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, p. 34–41:

> *De la Hegel și Marx timpul istoric devine autonom pentru toți filosofii istoriei, care caută să-i descopere anumite legi intrinsece. Totuși nici o filozofie a istoriei nu poate explica presiunea ei asupra omului și calamitățile pe care i le aduce. Singura motivare pentru omul modern, care trăiește în acest nefericit angrenaj istoric, nu poate fi decât credința în Dumnezeu* […], *calea unică prin care se poate depăși constrângerea istoriei* […] *Creștinismul este, prin excelență, religia «omului căzut» care numai prin ideea de Dumnezeu își poate răscumpăra această cădere ce l-a aruncat în istorie* (*op. cit*., p. 40–41)

Meditația asumată de Eug. Ionescu și E. Papu asupra condiției individului în societate îi conduce, pe căi diferite, la soluția identică a revenirii la valorile creștine, însă diagnosticul pus de dramaturg este condensat în formula „absurdului”, devenit la el statut și stare a ființei, în timp ce la Papu se cristalizează în aforismul plautian „Homo homini lupus” („Omul este lup omului”), cu completarea – „Când omul se manifestă bestial decade sub condiția de animal”. Această parabolă a antropofagiei sociale, a egoismului individual sau colectiv sub toate aparențele (fanatism religios, „ură de rasă” sau „luptă de clasă”) revine ca laitmotiv și argument ultim în peroraţia asupra stării de fapt.

Conotația radicală a expresiei, care încuraja mai curând atitudinea de rezistență interioară, a avut darul să-i deruteze pe unii dintre interlocutorii săi care, în depozițiile lor, au înclinat să-l interpreteze ca pe un cuvânt de ordine vizând răsturnarea regimului (Dumitru „Miticuță” Panaitescu, de pildă, martor al acuzării în procesul său). Din prudență, după ieșirea din închisoare, a încetat să mai comenteze situația politică sau să-și exprime indignarea cu glas tare, ceea ce l-a determinat pe Marian Popa să susțină că era „inhibat politic” (v. fișa de autor „Edgar Papu” în *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* vol. II*,* ediția a II-a, p. 1060–1061).

În timp ce Eug. Ionescu își proiectează izbăvirea într-un alt spațiu (Franța, dar va recunoaște ulterior că *într-o țară liberă, scriitorul nu este în mod obligatoriu liber*, *Căutarea*, p. 35), E. Papu crede să o găsească în afara istoriei (în Idee), deși ambele refugii se vor dovedi iluzorii, veritabila finalitate a trăirii lor rămânând revelația valorilor creștine la care primul aderă prin mijlocirea angoasei sfârșitului

(însă admite: *dacă suprimăm teama* [de moarte], *suprimăm și speranța*; *Sub semnul...*, p. 137), iar cel de-al doilea, prin cogitație, ambii întâlnind într-un moment de cumpănă al vieții lor persoana providențială – Eugen, pe părintele Ancel, iar Edgar, pe Monseniorul Ghyka.

Intersectări teoretice. Fondul ideatic paritar, nu identic, diferențele perceptibile constituind coeficientul de originalitate conferit de *forma mentis*, permite decelarea unei serii de nuclee coincidente.

Saeculum. Pe căi diferite, ambii intelectuali ajung să recunoască existența unui „spirit al veacului", raportându-se la acesta într-o manieră selectiv-adaptatorie și metamorfozată teoretic.

E. Ionescu dezvoltă ideea de „Saeculum" (cu înțelesul de „unitate de stil – sinteză a diversităților" unei epoci, v. *Note*, p. 91) în planul sociologiei politice, recunoscând existența unei „psihologii a momentului istoric […], identică psihologiei maselor, în care rolul sugestiei este cel mai eficace […]" (*Război*, I, p. 11), aluzie la magnetismul lui Hitler: *Germania crede că acțiunea omoară… reflecțiunea, sau că o viziune lăuntrică se smulge prin acțiuni exterioare sau se distruge fără a i se da un răspuns* (*Război*, II, p. 243). Consecința, în plan estetic, a acestei idei este necesitatea de a decupla mesajul cuprins în operă de gustul public (*Între poezie și public nu există nici un fel de legătură* […] *mai ales, spre norocul poeziei „actuale". Poezia este destinată poeziei și nu publicului* […]. *Publicul confundă poezia cu șansoneta* (*Anchetă asupra poeziei actuale. Cum priviți raportul dintre poezia actuală și marele public?*, în „Litere", anul II, nr. 13, 1 oct. 1934, p. 4, apud *Război*, I, p. 57).

Într-un enunț din 1940, modulat tot eristic, schițează chiar o judecată estetică, întemeiată pe o etică conjuncturală: *Toți cei care se opun la „momentul istoric" pot fi considerați retardatari sau la fel de bine precursori* (*Prezentul*, p. 61), preconizând o sustragere din prezentul dominator, atunci când susține că rezistența operei în timp este condiționată de puterea creatorului de a zbura „deasupra timpului său", de a trece „de-a curmezișul ca să nu dispari împreună cu el" (*Prezentul*, p. 52), exemplu unde, fără să vrea, cade în păcatul unui conjuncturalism *à rebours*.

Distanțarea față de conceptul „psihologiei maselor" îi inspiră eseul *Disperare și reînălțare* (*Război*, II, p. 230 și urm.), unde analizează raportul dintre colectivism și individualism, constatând că *interesele colectivului nu înalță planul individualului. Între individualism și colectivism nu e contradicție, ci continuitate. Individul nu poate fi depășit – colectivismul chiar îl înlănțuie – decât pe planul superior al spiritualului, care îl face* persoană […], *subordonată numai valorilor eterne* […].

În schimb, E. Papu, pornind de la lectura unei monografii germane din 1936 despre Stalin (potrivit unei note de lectură, nedatată, aflată în Caietul nr. 55, inedit, Fond „Edgar Papu", bib.nat., necatalogat), observă incidența simultană a regimurilor autoritare, ca rezultat – spune el, împrumutând accente spengleriene – al stagnării înregistrate de inițiativa politică din interbelic. Observația respectivă îl conduce către ideea că soluția politică interbelică ar putea constitui expresia sau

consecința unui tipar valabil pentru mai multe registre, într-un interval de timp dat, însă, consecvent cu difuza viziune trans-istorică împărtășită, translează constatarea din plan politic în teoria culturii, ceea ce face ca peste decenii să regăsim aceeași idee convertită în categorie estetică – „suprastilul", definit de el ca „grafologie de epocă" sau „putere de convergență a momentului istoric"[15]. În cadrul aceluiași studiu, după ce face distincția între *moment* și *stil*, „Saeculum" devine un fel de *deus ex machina* ce se suprapune inevitabil peste voința auctorială și schema stilistică personală.

Obiectivitatea. Eug. Ionescu concede posibilitatea „obiectivității" numai în detașare („privesc obiectiv")[16], ca „atitudine spectaculară, într-un fel cea estetică" (*ibidem*), însă neagă ocurența acesteia în actul volitiv sau participativ, *în nici un caz nu discut obiectiv* […] *A discuta înseamnă a te proiecta*.

La E. Papu, în schimb, termenul împrumută conotația de judecată ajustată de proba timpului, corectată pe măsură ce subiecții cunoscători se eliberează de contingent, atingând conștiința imparțialității, atribut, la el, de natură etică. Înțelegerea obiectivității ca moment etic dezinteresat provine și din secreta sa năzuință de a exercita un arbitraj luminat în lumea Literelor, văzând, de pildă, în oficiul criticii, un demers dator să remarce momentele de vârf ale unei creații, operarea unei judecăți de valoare „obiective" instituindu-le ca etalon, iar nu scăderile, părțile neizbutite sau căutările ratate din opera câte unui autor. Încă din jurnalul de tinerețe își propunea, ca strategie de lucru, să lase pe planul al doilea stările sale sufletești și să dea *mai mult interes impresiilor din afară căutând să le cioplesc cât mai* obiective *cu putință* […] (fragment din însemnarea datată 5 iulie 1930).

În eseul *Efortul către obiectivitate*, inclus în *Memorii*…, repune imparțialitatea chiar în termenii ordinii sociale, atunci când afirmă:

> *O conştiință cu adevărat integră devine, prin exercițiul ei repetat, o incontestabilă devoratoare a vitalității. Așa cum am constatat încă demult la atâtea persoane de minimă rezistență, pare cu mult mai uşor de trăit fără conştiință, adică fără prezența binelui* […] *Răul apelează imediat la minima rezistență din om, care, secondându-l, îi sporește în chip nemăsurat puterile din această lume și îl lăbărțează până la proporțiile oceanului. Şi, dimpotrivă, ce greu devine urcuşul trudnic al binelui!*

Evident că păstrarea unei consecvențe în gândire – ca intelectual trecut prin experiența postbelică – l-a obligat să se retranşeze (v., în acest sens, și posibilul model, anume orientarea lui T. Vianu către studiul stilisticii sau către explorarea *Simbolului lingvistic*), cu semnificația retragerii din câmpul, implicit din tribulațiile actualității și să mascheze replierea prin tematizări cu valoare de inofensivă arhi-

[15] Edgar Papu, *Arta și umanul*, cap. *Stil și epocă*, București, Editura Meridiane, 1974, p. 20.

[16] Eugène Ionesco, *Despre discuția obiectivă (Definiții)* în „Viața literară", anul V, nr. 133, ian. 1931, p. 1, apud *Război*, I, p. 21.

specializare. Gestul mai denotă şi inconştienta nevoie de a pătrunde anatomia (subtextul) discursului profesat în spațiul literar.

Obiectivitate însemna în acel context să alegi calea onestității, adoptând strategia omului captiv socialmente (fără a fi copleşit spiritual) care, pierzând posibilitatea de a-şi etala public convingerile şi căruia îi repugnă ideea de a se „alinia", se refugiază în domenii şi discipline încă necotropite ideologic, sperând să fie tolerat în câmpul literar cu titlul de specialist, tehnocrat socialmente util, însă neînregimentat. Alternativa este renunțarea la creația originală şi implicarea în activitatea de traducere, orientarea frustrantă către scrierile de sertar sau tăcerea sterilă.

Poziția de profesionist neutru pe care şi-o arogase Papu, gest riscant şi condamnabil într-o societate totalitară, refugiul într-o tematică încă neasimilate politic care să ofere o oarecare libertate de gândire şi reminiscența acestui reflex retractil îl îndeamnă să analizeze, în cadrul eseului confesiv citat, raportul dintre obiectivitatea erodată conjunctural şi treptata ei purificare prin restituirea adevărului, plasând procesul „eticizării" judecății de valoare ca rezultat al confruntării de durată, cu valoare de parabolă, între Putere şi Dreptate (ignora memoricidul ca metodă de evacuare a adevărului din istorie):

> […] *Mă gândesc anume că foarte adesea în istorie, ba chiar şi în viața zilnică a tuturor timpurilor, s-a dat o luptă inegală între Putere şi Dreptate. Termenul „inegală" nu se ataşează – aşa cum s-ar aştepta poate mulți – la nedreptățita noțiune de Dreptate, ci tocmai la cea de Putere. Aceasta, în ciuda aparențelor, care pe mulți i-ar înşela, fiindcă există aici confruntări ce induc în eroare. Nu voi întârzia să le şi menționez parțial în cele ce urmează.*
>
> *Aşa ar fi contrastul între Putere, care ne apare vădit abuzivă, şi Dreptate, care-i invariabil naivă, asemenea oricărei manifestări a inocenței. Prima apare înarmată până în dinți, a doua, cu mâinile goale. Acestea sunt cele mai vizibile procedee, care ar putea să înşele prin accentuarea unor avantaje, de care s-ar bucura numai cea dintâi.*
>
> *Totuşi, Puterea trăieşte pentru prezentul clipei, care-i dă prestigiu, Dreptatea, pentru eternitate. Aşa se face că armele Puterii – beată de ea însăşi – ruginesc degrabă, pe când Dreptatea, hărăzită cu o răbdare îngerească, aşteaptă zeci, sute sau mii de ani, mereu tânără şi plină de speranță. Ea țintește eternitatea, care aplică o lovitură decisivă Puterii, demult abdicată de pe tronul vechii sale identități, slăbită şi îmbătrânită, incapabilă să reziste timpului aliat cu Dreptatea* […].

În corolarul demonstrației, E. Papu atinge planul general al condiției umane, constatând că:

> […] *Omul a ajuns, aşadar, sclavul eredității, al subconştientului, al isteriei, al hepatismului, al bilei, al hipertensiunii, al hipertiroid*[i]*ei, al sifilisului, al frigurilor, al surplusului de foliculină la femei, al afecțiunilor pulmonare, al*

> *tensiunilor nervoase etc., etc.... Unde mai este, atunci, faimoasa libertate a omului, care se învinge pe sine prin voința morală? Şi culmea ironiei, tocmai acum se face abuz, mai mult decât oricând, de termenul umanism* […]

Teatralitate și tipologie dramatică. Poetica ionesciană preconizează eliberarea operei de temporalitate, istorie, programe, doctrine sau teorii, excluderea particularizării spațio-temporale contribuind la construirea unui prototip general-uman, însă pierderea acestor ultime coordonate implică încetarea procesului prin care consumatorul de cultură se identifica cu protagonistul prin transfer de personalitate, obligându-l la o receptare pe calea singulară a cerebralității, abandonându-l prin urmare unei lucidități lipsite de aportul emoțional produs de *catharsis*.

În felul acesta comunicarea publică imediată a intuițiilor novatoare de sorginte avangardistă s-ar produce prin intermediul limbajului discursiv al teoriei, dar până și acest sistem semiotic cade pradă – în opinia lui Ionesco – „absurdului", fiind abuzat până la clișeizare și purificabil numai prin procedeul dislocării (deși teoria sa devine inteligibilă mai cu seamă pe cale eseistică, fapt pe care l-a remarcat însuși autorul ei prin multiplele auto-exegeze angajate în varii împrejurări).

Optează pentru transmiterea mesajului original în transpunere artistică, sub forma pieselor de teatru, deși acestea rămân tot ilustrări situaționale sau punctuale menite să demonstreze validitatea tezei inițiale a absurdului, însă, decepționat de convenționalismul teatrului, ambiționează să revoluționeze reprezentația teatrală în sine:

> *De ce nu mi se impunea realitatea teatrală?* – se întreba Ionesco – *De ce adevărul ei îmi părea fals? Iar falsul de ce mi se părea că vrea să se dea drept adevăr, să se substituie adevărului? Era oare greşeala actorilor? a textului? a mea? Cred că înțeleg acum că ceea ce mă jena la teatru era prezența pe platou* [citește *scenă*] *a unor personaje în carne și în oase. Prezența lor materială distrugea ficțiunea. Erau acolo oarecum două planuri ale realității, realitatea concretă, materială, sărăcită, golită, limitată, a acestor oameni vii, de fiecare zi, mișcându-se și vorbind pe scenă, și realitatea imaginației, amândouă față în față, nesuprapunându-se, ireductibile una la cealaltă: două universuri antagoniste nereușind să se unifice, să se contopească.* (*Note*, p. 54–55)

Transgresarea falsității convenționale proclamate de el ar presupune înțelegerea teatrului ca receptacol al unei filosofii (nu înțeleg de ce ocolește cuvântul „teze"?), respingând atât filosofia ca doctrină, cât și ideologia ca „sistem închis, care dă explicații «clișeizate»" și declarând în final că „arta e filosofie în măsura în care filosofia este explorare, problemă, chestiune, atitudine" (*Între viață*, p. 121). E. Ionesco pretinde de la reprezentația teatrală de avangardă să aducă o expresie nouă, o „imagine vie […] nu un discurs asupra unor adevăruri nesigure", să producă „personaje […] care trăiesc dincolo de cuvinte; cuvintele nu spun, sugerează"

(*op.cit*., p. 166–167). Modalitatea prin care s-ar înnoi „expresia" ar fi după el „îngroșarea efectelor […]exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata [deși în altă parte vorbea despre condiția tragică a aceleiași realități] realitate cotidiană. De asemenea o dislocare, o dezarticulare a limbajului." (*Note*, p. 64)

*

Jocul pe roluri și replicile în ipostaze teatrale (așa după cum demonstrează un instantaneu fotografic de la începutul deceniului 3 al secolului trecut, surprinzându-i pe tinerii Eugen și Edi în „odăița" din casa părintească a celui din urmă, locul lor preferat de dispute) se vor transforma ulterior pentru amândoi într-o opțiune, definitorie , pentru Ionesco, preferată, în cazul lui Papu.

Se poate chiar afirma că exegeza lui Edgar Papu[17] asupra fenomenului teatral avangardist se constituie într-o prelungire a pasionantelor controverse de tinerețe întreținute cu Eug. Ionescu, unele dintre ele recognoscibile în formula teatralității lansate de acesta.

În primul eseu *Expresionism și esență dramatică*, Papu definește filonul „liric" (care „*se situează invariabil în miezul ființei, de care s-a luat deplină cunoștință, gravitând totdeauna în jurul unui nucleu central al său*"; *Arta și umanul*, p. 126). Repoziționarea înregistrată de conștiință în „geografia lăuntrică a omului", așa cum o numește Papu, se produce atunci când ființa umană traversează experiența „trăirii dramatice", care „*se fixează acolo numai când centrul de existență al omului, focarul său interior, se deplasează la extreme, la frontieră, la întâlnirea cu altceva ostil, adesea cu moartea, pentru a se* apăra [subl. n.]. *Orice filozofie a tragicului este implicit o filozofie a experienței-limită*" (*op. cit*., p. 126–127)

Ideea dezechilibrării eului, care ar fi de sorginte pur tragică, este interpretată de Cornel Moraru[18] ca aflându-se la originea distincției dintre „esența dramatică" și „teatralitate", în accepțiunea de reprezentație spectaculară. Aplicarea acestei constatări asupra formulei teatrale ionesciene ar surprinde natura ei formal dramatică (în concordanță cu falsa extrovertire a autorului) și rezumarea ei la dimensiunea pur spectaculară ca mijloc de comunicare al unui mesaj cu caracter tezist. Personajele pieselor lui Ionescu plutesc într-un univers închis, încapsulate în enclava propriilor prejudecăți și habitudini, nu încearcă experiențe-limită și nici nu suferă mutațiile psihologice pe care ar reclama-o evoluția dramatică, cu alte cuvinte „plata" lor alcătuire nu intră în coliziune cu lumea, ipseitatea (proiecția solipsismului auctorial) lor inaderentă la realitate devine tragică numai în măsura în care spectatorul sesizează inadecvarea, „absurdul" condiției lor, prin urmare filonul dramatic se regăsește în afara operei, externalizat în receptare.

---

[17] Eseurile *Expresionismul în dramă* – apărut într-o primă versiune în *Secolul 20*, nr. 11–12, 1969, reluat sub titlul *Expresionism și esență dramatică* în volumul *Arta și umanul*, București, Editura Meridiane, 1974, p. 125–138 – și *Iarăși avangarda* din același volum, p. 170–179, unde însuși titlul parafrazează articolul lui E. Ionesco *Tot despre avangardă*, în „Arts", ian. 1960.

[18] Cornel Moraru, *Lucian Blaga, monografie*, Colecția „Canon", Târgu-Mureș, Editura Aula, 2004; v. nota 1, p. 26.

În următorul eseu dedicat avangardei, E. Papu, mergând pe firul demonstrației lui Walter Benjamin (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935; eseul *Opera de artă în epoca reproductibilității ei tehnice*, elaborat în cursul exilului parizian, anunță apariția „esteticii colective", ca produs al tehnologiei ce permite difuziunea operei în proporții de masă și promite o inevitabilă emancipare a societății. Benjamin atrage, însă, atenția că răspândirea nemăsurată a informației, oferită de noile medii, este minată, în opinia sa, de pericolul pierderii caracterului autentic /„aurei"/ al operei și de strangularea opiniei publice prin crearea unor mijloace tehnice capabile să vehiculeze o ideologie nivelatoare), preia ideea trecerii artei de la faza hieratică („arta-ritual") la faza spectaculară („arta-expoziție"), explicând pe această cale, indirect, și opțiunea ionesciană pentru comunicarea mesajului prin intermediul teatralității: *„Așa cum creează* artă, *avangarda creează și* public, *considerându-l și pe acesta drept o operă a ei*"(*Arta și umanul*, p.175). Așadar, teatrul, inclusiv la Ionescu, ar rămâne un simplu vehicul „non-dramatic" de comunicare și un agent modelator, pe căi exclusiv raționale, al gustului public în favoarea experimentului artistic.

Într-un alt loc[19], E. Papu arată că, în prima jumătate a secolului 20, șocul produs de avangardă asupra publicului a însemnat „momentul *dezlipirii* și *urnirii*" din *establishment*-ul estetic al secolului precedent și a pregătit, în epoca postbelică, dominanța gustului pentru experiment, înțeles ca „salt ilimitat în cunoaștere" (*ibid*.).

Pe lângă cele două lămuriri esențiale privind sensul și evoluția avangardei, interpretată din perspectiva esteticianului (chiar a golit textul lui Benjamin de semnificația lui primordial sociologică), Papu este preocupat să extragă, pe calea comparatismului analitic, accente avangardiste din opera autorilor români de secol 19[20], în intenția de a-i demonstra, peste decenii și la modul indirect, lui Ionesco, faptul că, dincolo de filiația din care acesta pretinde că se trage (Jarry sau Caragiale, mai puțin Urmuz), au existat precedente avangardiste chiar în literatura autohtonă și că sursa inspirației sale (chiar dacă nu vrea să o recunoască) se află în spațiul românesc.

Existența unei piese ionesciene, redactată în limba română (*Englezește fără profesor*, comedie într-un act, scrisă în 1942, publicată de Petru Comarnescu în „Secolul 20", nr. 1, 1965 și inclusă în volumul *Sclipiri și teatru*, descoperit de Mircea Popa în arhiva Miron Grindea și semnalat în „Apostrof", IX, (1998), nr. 9 (100), apud Ion Vartic, *„Dupălogul" lui Eugen Ionescu*, în „Manuscriptum", anul XXXIX, nr. 1–4 (151–154), 2009, p. 7–20), confirmă parțial afirmația lui Edgar Papu, potrivit căreia teatrul absurdului este *și* un produs cultural românesc – după criteriul lingvistic, cel puțin, limba română fiind cea în care se încheagă prototipul scenic ionescian (v. și Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, ediția a III-a, București, Univers Enciclopedic Gold, 2012, p. 411: *Anti-piesa citată este considerată de*

[19] Edgar Papu, *Orizonturi la început de veac*, cap. *Epilog explicativ*, București, Editura Eminescu, 1982, p. 207.

[20] Edgar Papu, *Elemente de „absurd" și de „anti-literatură" la clasicii noștri*, studiu inclus în volumul *Motive literare românești*, București, Editura Eminescu, 1983, p. 9–35, republicat în volumul de scrieri definitive *Lumini perene*, București, Editura Eminescu, 1989, p. 263–280.

interpreții operei lui Ionescu /între ei, Ion Vartic/ ca prima manifestare europeană de teatru al absurdului. Faptul că ea s-a făcut în limba română este, desigur, notabil. El poate intra în seria acelor anticipații pe care le revendică protocroniștii). Urmează ca sursa de inspirație a teatrului său, materia propriu-zisă a observațiilor psihosociale prelucrate artistic, care ar fi fost constituită – după E. Papu – pe baza cadrului autohton, să rămână de demonstrat (era prea intim legat de universul lui E. Ionescu pentru a nu-i cunoaște preocupările și creația din perioada românească, însă nu-i va rezerva un text exegetic propriu-zis, prefera să se abțină fiindcă, din onestitate, declinase oferta regimului de a publica un articol denigrator la adresa lui, în cadrul campaniei anti-C.I.E.L.[21] de la finele anilor '70).

Definiția prin care E. Papu instrumentează fenomenul „absurdului" – într-o oarecare măsură valabilă pentru ansamblul mișcării avangardiste, anume de *formă extremă sau expresia cea mai radicală a atitudinii satirice, care merge* […] *până la acoperirea a tot ce există* […] *toate reduse la un registru inuman, automatic, de mecanism care nu mai gândește, ci acționează* reflex*, în serie* (*Motive*, p. 9) – îl conduce la constatarea că inadecvarea individului la mediu, coliziunea – dacă ne situăm pe plan dramatic – între proiecția deziderativă și starea de fapt nu reprezintă apanajul modernilor sau al secolului 20, ci se poate constitui într-o dimensiune constantă a personalității umane de oricând și de pretutindeni; de aici inițiază E. Papu operațiunea de deconstrucție a experimentalismului prin căutarea de antecedente avangardiste, inclusiv din perimetrul „absurdului", în sistemul de referință oferit chiar de literatura română de secol 19, gândindu-se, probabil, că apariția și persistența sentimentului neîmplinirii împărtășit de către intelectualul autohton au fost favorizate de precaritatea condiției umane și de conștiința acestei precarități, într-un spațiu „netocmit", caracterizat prin fragilitatea instituțiilor (îndeosebi în mediul citadin), guvernate de legea figurației și de dreptul cutumiar. Deși nici Alecsandri sau Hasdeu, nici Eminescu sau Creangă – în opera cărora E. Papu detectează elemente de anti-literatură – nu ajung la o atitudine globală anti-sistem (fiindcă nu aveau la îndemână soluții filosofice sau ideologii alternative, cu excepția proiectului identitar aflat în stadiul de virtualitate), ascund totuși în textele lor – selectate și interpretate de E. Papu în eseul citat *Elemente…* – accente satirico-existențialiste alcătuite după considerente de ordin moral-justițiar și iscate de sentimentul neputinței tragice.

O altă consecință a contemplării condiției umane din perspectiva „trăirii dramatice" ar putea să configureze, alături de sursa speculației vitaliste din biologismul filosofic – emit ideea cu titlul de ipoteză – înțelegerea stilurilor, în

[21] C.I.E.L. – sigla „Comitetului intelectualilor pentru o Europă a libertăților" (Comité des intellectuels pour l'Europe des libertés), organizație militant anti-totalitară a oamenilor de cultură francezi, inspirată de principiile capitolului VII: *Respectarea drepturilor omului și libertăților fundamentale, inclusiv a libertății de gândire, conștiință, religie sau de convingere* al Actului final adoptat de Conferința pentru Securitate și Cooperare în Europa, Helsinki (1975), grupând semnatarii unui Apel în favoarea respectării libertății de exprimare în țările aflate dincolo de Cortina de Fier; printre semnatari se numără Jean-François Revel și Eugène Ionesco.

calitate de „realități ontologice”, ca derivate ale ipostazierii personajului dramatic (*dramatis personae*), mai precis al *gesturilor canonice* pe care le relevă confruntarea între personaj/persoană și condiționarea sa inerentă istoric; este posibil să fi ajuns la ideea că stilurile reflectă strategii existențiale și tehnici de supraviețuire adoptate, în situații date, de către individ ori colectivități, inclusiv pe calea extrapolării în câmpul teoriei artei a tipologiei dramatice.

Așa ar fi de pildă – în viziunea lui Papu – „tipul de existență” atașat barocului (*Se știe că strălucirea barocă acoperă un gol, o lipsă, o slăbiciune*. [Fiindcă] *nu corespunde unui fond real, această splendoare* […], hybris *al strălucirii*, […] *nu se mai poate acoperi pe sine* […], *Barocul*, I, p. 89–90), care s-ar concentra în exprimarea atitudinii „defensive” de escamotare a stării de inferioritate printr-un exces de aparescență, de *apparat* intimidant, care, cu alte cuvinte, ar reprezenta o tentativă de a masca precaritatea de statut ori de consistență prin manifestări grandioase (grandilocvente, în teatru), pur exterioare care să inducă forță și să-și aroge o superioritate de suprafață (la nivel colectiv, s-ar traduce prin „cântecul de lebădă” al unei civilizații, în timp ce în genul dramatic ar reprezenta „momentul culminant”). Prin urmare, adoptarea barocului, ca stil, ar desemna, la nivel individual ori colectiv, modalitatea ultimă de apărare în care se cheltuie, ca într-un joc grandios de artificii, întreaga energie rămasă, după care se intră în logica cedării ori a disoluției. În teatru, tehnica *bluff*-ului apare mai frecvent la personajele feminine care-și ascund deficiența de forță fizică și de statut social în raport cu protagoniștii de gen masculin prin funcția compensatorie a seducției și își întemeiază capacitatea de influențare pe abila speculare a misterului degajat și a fascinației exercitate.

Apelul, apărut în cotidianul „Le Figaro” din 14–15 ianuarie 1978, a iritat, prin apariția în media internațională a unei luări de poziție critice față de situația drepturilor omului, inclusiv din România, regimul de la București, care a declanșat o campanie de denigrare a lui Ionesco, menită să-i descalifice mesajul protestatar pe calea minimalizării operei și decredibilizării omului, Securitatea primind sarcina de la „conducerea supremă” să declanșeze o anchetă privind „eventuala sa implicare în Guvernământul Transnistriei”, cu intenția de a utiliza informația în scop de șantaj. Ulterior, chiar i se va refuza acordarea vizei de intrare în „Făgăraș”, denumirea codificată a României (24 2 1979).

În cadrul acestei tentative de compromitere, Ștefan Andrei, care îndeplinea în acel moment funcția de șef al secției internaționale a PCR, se deplasează la Paris, unde ia contact cu Victor Metta, ultimul consul general al României acreditat pe lângă guvernul de la Vichy, în scopul de a documenta activitatea lui Eugen Ionescu din perioada 1942–1945, când deținuse funcția de atașat de presă în cadrul Legației Române.

Declarația lui Metta, depusă în prezența lui Andrei, – datată 02 3 1977, aflătoare la Dosarul Ionescu Eugen, cotă S.I.E. 21385, f. 81sqq, Fond informativ, ACNSAS – nu confirmă suspiciunea de implicare în genocidul transnistrean, iar ca

dovezi compromițătoare nu poate aduce decât niște vagi aluzii la anumite articole pe care le-ar fi semnat Eugen Ionescu în revista „France" (printre care citează și articolul *Nu*, când, de fapt, este vorba de un volum de 138 de pagini, publicat în 1934), editată de regimul de la Vichy (ca și cum n-ar fi știut că revistele colaboraționiste erau singurele îngăduite de cenzură), fără să poată preciza cu exactitate data apariției lor (ezită între numerele 1–2 pe anii 1941 sau 1942), în care s-ar fi exprimat „laudativ despre măsurile antievreiești din Țară" (contradicțiile sunt evidente, fiindcă E. Ionescu, între 1940-mai 1942, a fost profesor la Liceul „Sf. Sava" din București, speculațiile fiind încurajate de perioada oarecum nebuloasă din biografia sa). Inconsistența relatărilor atrage atenția asupra caracterului viciat al arhivelor Securității, existând tendința informatorilor, ca și a ofițerilor de caz de a forța adevărul pentru a-l răstălmăci conform liniei partidului (citește, voinței decidenților), creionând un *alter-ego* fictiv al persoanelor luate în cercetare; aici văd principala capcană în considerarea arhivelor ca surse istoriografice.

În aceleași documente se menționează că printre „măsurile de contracarare a activității C.I.E.L." se preconiza publicarea în Țară „a uneia sau a două cronici despre piesele lui Ionescu, reluate în «Tribuna României» (revistă destinată exilului românesc, care înlocuise mult hulita publicație «Glasul Patriei»)", precum și organizarea la Paris de „simpozioane fabulate" (în cadrul cărora persoane selecționate să susțină că situația din România este normală), acțiunea căzând în responsabilitatea soției unui diplomat român, aflat la post la Ambasada RSR și semnatar al telegramei către Centrală, datată 06 2 1979 – dosar citat, f. 110. Soția acestui diplomat nenominalizat, probabil rezidentul rețelei românești din Franța, este propusă a o suplini, în acțiunea de intoxicare, pe „M.[ioara] C.[remene] H.[uzum]".

Pe lângă aspectul polițienesc al întregii afaceri, din Declarația Metta aflăm un detaliu biografic relevant (dacă ar fi adevărat), anume că Eugen Ionescu ar fi intrat în Ministerul Afacerilor Străine, cu ajutorul lui Victor „Pichi" Rădulescu-Pogoneanu, văr primar cu „tatăl abuziv" și delegat la acea dată cu conducerea Direcției Presei și Informațiilor din M.Af.S.

Valorile creştine. După perimarea prin tradiționalizare a ideii „absurdului" și după secarea filonului de inspirație experimentalistă, E. Ionesco asistă în 1968 la două evenimente care îi vor deschide o altă înțelegere a lucrurilor.

Primul dintre ele, revolta studențească de la Paris, care va pune capăt statului polițienesc al lui de Gaulle, îi confirmă faptul că „absurdul" promovat de el a fost un germene care a contribuit la formarea acelei stări de spirit, însă radicalismul mișcării și deturnarea ei în spiritul egalitarismului de tip maoist îl înspăimântă. Simpatia sa față de mișcarea protestatară venită din stânga eșichierului politic se dizolvă definitiv în deziluzie după ce asistă la eșecul „Primăverii de la Praga" și, treptat, începe să redescopere virtuțile consolatoare ale credinței: *O ordine dreaptă nu este posibilă fără caritate și fără dragoste* (*Sub semnul întrebării,* p. 53), ceea ce reprezintă o întoarcere la conceptul schelerian de „*ordo amoris*" (paradoxal,

adoptă aproape limbajul lui Nae Ionescu, pe care îl persiflase, introducându-l ca personaj, „Logicianul", în piesa *Rinocerii*). Dintr-odată își reamintește că: *Toți autorii de oarecare valoare și autenticitate au* […] un apel mistic […] *o rugăciune izvorâtă din angoasă* (*op. cit.,* p. 52) și că *arta ne conduce dincolo de noi înșine, până în pragul misterului* (*ibidem*, p. 58).

Privește marxismul ca pe o mitologie de inspirație religioasă: *ideea unui Dincolo de Istorie; mitul Paradisului Pierdut, pe care l-a falsificat fără să-și dea seama; mitul ascensional* [Progresul], și constată că *justiția nu este posibilă, aici, pe pământ… se înăcrește repede și devine răzbunare* (*Căutarea*, p. 87).

Începe să perceapă substratul destructiv al ingineriei sociale vizând producerea „omului nou": *A-l schimba pe om înseamnă a-l suprima ca ființă care se teme și totodată speră* […] *se vrea denaturalizarea, despiritualizarea omului*, în timp ce comunismul, *surogat de religie* (*ibidem*, p. 44), ascunde *îndărătul ecranului ideologic* locul unde *se naște, trăiește, se dezvoltă iraționalitatea crimei* (*Stalin: arhetipul tiranului* în „Le Figaro", 4 martie 1978, apud *Sub semnul*…, p. 171). Târziu, în deceniul opt, ajunge să regrete că n-a trăit *numai în căutarea Sacrului* (însemnare de *Jurnal*, datat Le Rondon, august 1986, apud *Căutarea intermitentă*, p. 12).

Ionesco ajunge chiar la convingerea că „religia devine istorie", atunci când trăiești după preceptele ei (*Să trăiești religios, căci nu poți trăi mistic, metafizic. Religiosul te readuce cu picioarele pe pământ. În morală. În istorie. Religia devine istorie* [trăită individual] […] *plecând de la religie poți din nou* […] *să reîntâlnești inefabilul, insondabilul, „meta-fizica*").

Ateismul desființează, în viziunea sa, linia defensivă a moralei care controla impulsurile agresive și dizolvante venite din actualitate: *Acum nu ne mai apărăm* [în fața] *Răului pentru că el* [Diavolul] *nu mai există*. (*Sub semnul...*, p. 16)

Apropierea sa de ritul sacrificial se adevărește și în creație, rezultând libretul operei *Maximilien Kolbe*, compoziție de Dominique Probst, reprezentat în premieră la Meeting per l'Amicizia fra i popoli, Rimini 1988, festival catolic prilejuit de canonizarea martirului de la Auschwitz.

RÉSUMÉ

L'étude «Ionesco versus Papu: Chronique d'une empathie érodée» vise, basée sur des coïncidences biographiques peu connues, à introduire la création esthétique d'Edgar Papu (1908–1993), en utilisant comme référence l'approche systématique appliquée à l'œuvre d'Eugène Ionesco (1909–1994).

L'identification des noyaux conceptuels (Forma mentis: éristique ionescienne face au trans-historisme d'Edgar Papu; Intersections théoriques: Saeculum*, L'objectivité, Théâtralité et typologie dramatique, Les valeurs chrétiennes; Approche thématique: La «durée» de Bergson dans le jugement esthétique de Ionesco et dans la conscience de la temporalité chez E. Papu, La lecture parallèle des textes critiques d'Eugen Lovinescu, Urmuz et l'avant-garde) dans la pensée de ces deux congénères sert de prémisse pour une analyse comparative de leur évolution spirituelle.*

Initialement, causée par une poussée identique, due à la réaction envers l'état de marginalisation perçue, leur aventure intellectuelle se termine, après leur placement au centre des systèmes de référence incontigues (dans une situation, le champ littéraire français, dans l'autre, celui roumain), en proposant des solutions sensiblement différentes aux mêmes grandes interrogations, selon les exigences du climat culturel qui les maintient dans une captivité par défaut. L'expérience roumaine, répudiée par Ionesco comme ballast du traditionalisme, devient l'expression culturelle d'une avant-garde française sans limites, illustrant la valeur différente qui acquiert la même forme lorsqu'elle est placée dans un autre paradigme mentaliste. Symboliquement, les tribulations d'Edgar Papu constituent une image hypothétique d'un Eugen Ionescu, forcé à subsister dans une Roumanie occupée.

Mots-clés : Eugène Ionesco, Edgar Papu, Tudor Vianu, Eugen Lovinescu, Emil Cioran, Mircea Eliade.

ŞASE SECOLE DE LA ÎNTEMEIEREA CULTURII ŞI LITERATURII ROMÂNE

Dan Zamfirescu

În zilele de 10 şi 11 mai 2015, la Sofia, va fi organizată o sesiune festivă închinată împlinirii a 780 de ani de la restaurarea Patriarhiei bulgare (1235), 640 de ani de la întronizarea la Tărnovo a patriarhului Eftimie (1375) şi 600 de ani „de la întronizarea ca mitropolit al Kievului a lui Grigorie Ţamblac, unul dintre cei mai apropiaţi ucenici şi urmaşi ai patriarhului Eftimie (circa 1365 – 1420)".

Conferinţa ştiinţifică ale cărei lucrări se vor desfăşura în salonul cel mare al Academiei Bulgare de Ştiinţe, precum şi întreaga întreită sesiune festivă sunt puse sub egida Întâistătătorului Bisericii Bulgare, patriarhul Neofit.

Din partea preşedintelui Comitetului de organizare, profesoara Anisava Miltenova, care în momentul de faţă este liderul necontestat al strălucitei confrerii de specialişti în vechea cultură bulgară, confrerie din fericire încă existentă la ei, am primit la 29 ianuarie invitaţia să particip cu o comunicare în şedinţa plenară, avându-se poate în vedere şi recenta hotărâre din 29 septembrie 2014 a Consiliului Academic al Universităţii „Sfinţii Kiril şi Metodie" din Veliko Tărnovo, de a mi se acorda titlul de Doctor Honoris Causa al acestei Universităţi *„pentru deosebit de marea mea contribuţie la susţinerea/apărarea (защита) rolului excepţional al Şcolii cărturăreşti de la Tărnovo în dezvoltarea culturii spirituale a Europei de Sud-Est în secolele XIV – XVIII"*, cum stă scris pe diploma înmânată în cadrul ceremoniei din 23 februarie. Ceremonie la care, după înmânarea însemnelor şi icoanei Sfinţilor Kiril şi Metodie, am citit în limba bulgară cuvântul academic cu titlul *Marile minee de lectură de la Tărnovo ale patriarhului Eftimie – monument unic al Europei bizantine*.

Am amintit de aceste evenimente, în curs de desfăşurare sau care m-au onorat personal, pentru a atrage atenţia asupra faptului că în ţara vecină se organizează o amplă acţiune menită să pună în lumină nu numai vechimea culturii bulgare (care depăşeşte cu mult aceste date, mergând până în secolul al IX-lea), ci mai ales prezenţa ei în cultura Europei „de la Atlantic la Urali" (după celebra definiţie a generalului Charles de Gaulle). Este şi raţiunea caracterului internaţional al acestei întreite Sesiuni solemne, patronate de Biserică şi de Academia Bulgară de Ştiinţe. Iar faptul că între datele aniversate este şi aceea a întronizării lui Grigorie Ţamblac la Kiev ca „mitropolit al Rusiei" (cum se va intitula în scrierile sale din perioada cât a deţinut această arhierie, adică în ultimii săi cinci ani de viaţă), mi-a adus aminte că anul acesta se împlinesc şi 600 de ani de când în 1415 domnul Moldovei

RITL, nr. 1–4, p. 59–66, Bucureşti, 2014

Alexandru cel Bun împreună cu mitropolitul Iosif, recunoscut în cele din urmă ca ierarh autohton de Patriarhia ecumenică, au adus în Moldova moaştele Sfântului Ioan cel Nou. Acesta fusese martirizat nu la Cetatea Albă de la gurile Nistrului, ci la „Belgradul care este la vospor", adică la strâmtoarea Kerci din Crimeea, aşa cum a ţinut să facă distincţie clară – spre a evita confuzia – autorul scrierii care i-a fost consacrată.

Este acum stabilit definitiv – un merit deosebit în aceasta l-a avut regretatul Petre Ş. Năsturel, dar mai ales istoricul Alexandru V. Diţă, piteştean şi de origine şi de naştere, că anul aducerii moaştelor Sfântului Ioan cel Nou nu este 1402, cum dintr-o variantă alterată a cronicii lui Grigore Ureche **s-a dedus** multă vreme, ci 1415, care a fost **dovedit documentar** şi este de altfel şi logic, întrucât aşa cum a accentuat istoricul Ştefan S. Gorovei (dar şi subsemnatul), **ceea ce îndeplinea domnul cu acest act nu a fost o simplă dovadă a devoţiunii sale creştine,** ci **o demonstraţie fără echivoc a puterii şi statutului internaţional la care ajunsese Moldova în acel moment.** Putere şi statut pe care domnul ei cel mai strălucit de până atunci ţinea să le notifice atât marelui vecin, Polonia catolică (faţă de care fusese obligat multă vreme să ducă o politică ce lăsa speranţa unei convertiri), cât şi faţă de Patriarhia ecumenică, pe care nici el şi nici mitropolitul Iosif nu au consultat-o în legătură cu **cea dintâi canonizare de sfânt înfăptuită de Biserica Ortodoxă Română.**

Era o afirmare categorică a voinţei românilor din cel de al doilea stat recent întemeiat de a rămâne pentru totdeauna ortodocşi, şi de a face din Ortodoxie forţa morală a naţiunii, întărită de Dumnezeu şi prin Sfântul aşezat de domn ca „păzitor al ţării sale", cum spune autorul celei dintâi creaţii literare originale de la est de Carpaţi.

Dar acest act de uriaşă importanţă şi semnificaţie politică şi spirituală, despre care avem mărturia documentului în care se spune că domnul însuşi a mers ca să întâmpine moaştele în Poiana Vlădicii de lângă Iaşi, închinându-se şi sărutându-le şi eternizând momentul prin aşezarea acolo a unei pietre menite a-i păstra amintirea, era încununarea spectaculoasă a celor petrecute începând din 1401, de când în împrejurări politice favorabile Alexandru cel Bun şi Biserica Moldovei au avut drum deschis pentru ce a urmat: **uriaşul efort al domnului Moldovei spre a pune temeliile culturii ortodoxe a ţării sale prin strămutarea aici a moştenirii lăsate de patriarhul Eftimie şi de Şcoala cărturărească de la Tărnovo.**

Sunt 35 de ani de când pe urmele neuitatului Ioan Iufu şi profitând de descoperirea sa de la Mânăstirea Dragomirna, dar îndreptându-i unele erori inerente muncii de pionierat, am reuşit să luminez întâia oară **modul în care marele domn a fost întemeietorul culturii române,** beneficiind de norocul (sau pronia) care i-a dat pentru asta pe Gavriil monahul de la Neamţu – întâiul nostru geniu, în care cărturarul şi artistul s-au unit spre a deschide un capitol nou în istoria culturii şi artei europene.

În 1407, Alexandru cel Bun şi mitropolitul Iosif (care avea să semneze cu numele său actul solemn) i-au încredinţat monahului *Domentian* dubla conducere a celor mai mari mânăstiri din Moldova: vechea ctitorie de la Neamţu a lui Petru Muşat şi noua ctitorie de la Bistriţa, menită a fi gropniţă domnească. În Ţara

Românească aceeaşi demnitate o primise viitorul Sfânt Nicodim. Numai că el era chiar ziditorul Vodiţei şi Tismanei, pe când în Moldova Domentian apărea investit printr-o voinţă dublă, domnească şi arhierească, iar cel ce urma să-l aşeze în noua demnitate era unul dintre dregătorii domneşti. Nu încape de aceea nici cea mai mică îndoială că Domentian nu era un membru al obştii monahale autohtone, chiar remarcat şi preţuit de domn şi de înaltul ierarh, ci era unul dintre ucenicii patriarhului Eftimie, purtător al amintirii şi succesiunii miracolului cultural căruia în 1393 oştile sultanului Baiazid îi puseseră capăt, exilându-l pe patriarh şi împrăştiindu-i ucenicii, unii prin Serbia, iar acesta ajuns în Moldova.

Fără îndoială, aici el l-a cunoscut şi cultivat pe monahul de geniu cu metania la Neamţu, în care regretatul şi marele Sorin Ulea a văzut chiar pe fiul protopopului Petru (principalul negociator al lui Alexandru cel Bun cu Patriarhia ecumenică) cu un stagiu de pregătire în capitala Imperiului, de unde s-a întors cu cele mai recente cuceriri ale artei epocii Paleologilor.

În 1413, Domentian şi Gavriil apăreau împreună în inscripţia de pe **primul manuscris moldovenesc ajuns până la noi** (acum în fondul Mazurin de la Arhivele Centrale de Stat din Moscova, descoperit de Radu Constantinescu). Inscripţia era cu oarecare tâlc. Domentian, starețul, declara că el a scris manuscrisul. La care Gavriil adăuga: „cu mâna lui Gavriil”!

După un deceniu, începând din 1424, timp de un sfert de veac, până la sfârşitul anului 1451, asistăm la făurirea operei de caligraf, miniaturist şi cărturar stăpân pe cele două limbi universale ale Răsăritului, greaca şi slavona, cu care se inaugurează şirul marilor nume din ceea ce devenea astfel **cultura română**.

Dar la baza a ceea ce a înfăptuit Gavriil Uric a stat – aşa cum am reuşit să arăt în cartea ce stă să apară – **actul epocal al lui Alexandru cel Bun: aducerea în Moldova, cel mai probabil de la Mânăstirea Studion din Constantinopol (care era un centru deopotrivă grecesc şi slav), a celor aproape 6 000 de pagini cu traduceri slavone de texte bizantine şi a tuturor celor 8 opere originale ale patriarhului Eftimie, ca şi a operei sale liturgice.** Şi fără îndoială că acela care l-a informat pe domn şi pe mitropolit de acest tezaur şi care i-a îndemnat să şi-l procure, prezidând toată operaţia de translaţie, a fost Domentian – starețul bulgar de proveniență tărnoveană. Aşa s-a ajuns să se păstreze, în unic exemplar, la noi în Moldova, în copii din a doua jumătate a secolului al XV-lea şi din secolul al XVI-lea **cel mai important monument cultural al Bulgariei medievale: primul četi-minei complet al slavilor, precedându-l cu două secole pe al mitropolitului Macarie al Moscovei**.

Odată cu aducerea lui în Moldova, la Neamţu, putem considera că au fost puse, în prima jumătate a secolului al XV-lea, temeliile culturii române, scrisă la început în limba slavonă, adică în cea de a doua limbă universală a Răsăritului ortodox alături de greaca bizantină.

Dar pentru ca toate acestea să se petreacă, a fost nevoie de o premisă *sine qua non*: ca Moldova să mai existe, şi ca însuşi Constantinopolul să mai dureze o jumătate de secol, răstimpul în care s-a petrecut şi recunoaşterea din 1401 de către

Patriarhie a Mitropoliei Moldovei, şi relaţiile cele bune care i-au permis lui Gavriil Uric să înveţe în capitală arta lui de miniaturist, şi posibilitatea translaţiei în bloc a moştenirii *tărnovene,* probabil din Mânăstirea Studion.

Izvorul tuturor acestora a fost **opera militar-politică a uriaşului ce ţine, precum Atlas pământul, toată istoria politică şi spirituală a României: Mircea cel Mare**.

Am consacrat, împreună cu alţi cinci autori, un volum de 700 de pagini, intitulat *Mircea cel Mare – scutul Europei,* acestui fenomen. Am demonstrat (mai ales în colaborare cu Alexandru V. Diţă, care i-a consacrat marelui domn o eminentă teză de doctorat) împotriva lui N. Iorga, D. Onciul şi P. P. Panaitescu, dar de fapt împotriva lui Alfons Huber şi Constantin Jireček, că **la 17 mai 1395,** pe Argeş, cel mai probabil la nord de capitală, în apropierea munţilor, a fost câştigată cu uriaşe jertfe, **dar câştigată deplin, victoria** aşa-zisă „de la Rovine", care se dovedeşte că a decis soarta noastră şi a istoriei sud-estului european pentru şase secole. Împreună cu tot ceea ce a rezultat şi a urmat din această victorie, inclusiv prelungirea existenţei Imperiului Bizantin cu jumătatea de secol providenţială pentru cultura noastră, ea a trasat pentru totdeauna hotarul între Turcocraţia sud-dunăreană şi români. Deosebirea categorică (prea adesea şi prea uşor trecută cu vederea de unii) fiind dată de doi factori: **permanenţa şefilor de stat creştini la nord de Dunăre,** fie ei şi greci fanarioţi în secolul al XVIII-lea, şi **continuitatea şi ascensiunea neîntreruptă a culturii române, timp de şase secole.**

Dacă Baiazid reuşea să extindă la nord ceea ce el şi urmaşii săi, până la Mehmed al II-lea (cuceritorul Constantinopolului în 1453 şi lichidatorul ultimei rămăşiţe sârbeşti în 1459) au instituit pentru o jumătate de mileniu la sud de Dunăre, nu am mai fi avut niciodată pe cine canoniza! Nu ar mai fi existat Ştefan cel Mare sau Constantin Brâncoveanu, şi nici şirul de mari cărturari clerici şi laici al acestei culturi. Nu ar mai fi fost scrise, or ar fi rămas la firave creaţii, ca în alte părţi, cele ce s-au putut crea de la *Pripealele* lui Filotei monahul, „fost logofăt al lui Mircea Voievod" şi *Mucenicia lui Ioan cel Nou,* la operele lui Neagoe Basarab, Grigore Ureche, Miron Costin, stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir şi Ioan Neculce, şi ale mitropoliţilor Varlaam, Dosoftei şi Antim Ivireanul. Adică toată marea, geniala noastră „literatură română veche", căreia cea modernă îi datorează atât de mult.

În legătură cu începuturile **literaturii** române propriu-zise şi cu cea dintâi creaţie originală a culturii române de la est de Carpaţi (cu puţin posterioară *Pripealelor* lui Filotei cu care s-a inaugurat literatura munteană), există ideea, începând cu episcopul Melchisedec în 1884, că autorul scrierii păstrate în cea mai veche copie în sbornicul lui Gavriil Uric de la 1439 şi având titlul *Mucenicia Sfântului Ioan cel Nou, care a fost martirizat la Bălgrad, scrisă de Grigorie monahul şi prezviterul de la Marea Biserică a Moldovlahiei,* ar fi cărturarul bulgar Grigorie Ţamblac.

În memoriul său academic din 1884, intitulat *Viaţa şi scrierile lui Grigorie Ţamblac*, memoriu citit în şedinţele din 27 ianuarie, 3, 10 şi 17 februarie 1884, marele ierarh şi eminentul cărturar care se numără printre întemeietorii istoriografiei noastre moderne, în mod deosebit al celei eclesiastice, şi este alături de Timotei Cipariu în Ardeal, de Alexandru Odobescu în Muntenia şi de basarabeanul B. P. Hasdeu, unul dintre întemeietorii istoriografiei noastre literare consacrate epocii vechi, a reuşit însă performanţa de a cumula un munte de erori şi de a pune în circulaţie, pentru Grigorie Ţamblac, un „scenariu" literalmente fantasmagoric, anulat astăzi în absolut toate elementele din care a fost încropit. Teza sa despre paternitatea lui Grigorie Ţamblac asupra *Muceniciei Sfântului Ioan cel Nou* şi a unei părţi din opera scrisă în timpul presupusei sale şederi în Moldova este indisolubil legată cu afirmaţia despre venirea lui Grigorie Ţamblac în 1401 ca trimis în Moldova de patriarhul ecumenic Matei I, împreună cu Manuil Arhon, pentru a lămuri situaţia şi a pregăti recunoaşterea Mitropoliei Moldovei şi a lui Iosif în fruntea ei. Potrivit lui Melchisedec, cel numit de patriarh „Grigorie din chilia mea" (adică un apropiat, un intim) ar fi fost una şi aceeaşi persoană cu omonimul Grigorie Ţamblac. El ar fi fost reţinut de Alexandru cel Bun în Moldova, unde ar fi rămas din 1401 până în 1407, când a plecat spre Moscova, chemat de mitropolitul Rusiei, Ciprian, unchiul său. Dar a aflat pe drum că acesta a murit, şi după un lung şir de tribulaţii a ajuns mitropolitul Kievului, în 1415. Dar după iarna 1419/1420 (când s-a dovedit acum categoric că a murit!) Grigorie Ţamblac ar fi părăsit scaunul mitropolitan spre a merge în Serbia, unde a scris *Viaţa lui Ştefan Decianski* (confundat de Melchisedec cu Ştefan Lazarevici!), după care a revenit în Moldova şi a fost egumen la Neamţu, scriind *Mucenicia lui Ioan cel Nou* „după moartea lui Alexandru cel Bun" (p. 58). „Viaţa lui Ţamblac credem că a durat până în anul 1450" conchidea Melchisedec (p. 60).

Din tot acest „scenariu" funambulesc ştiinţa bulgară a reţinut până azi numai trei teze: 1) identitatea lui Grigorie cel trimis de patriarh împreună cu Manuil Avram la Suceava în 1401 cu Grigorie Ţamblac; 2) şederea lui din 1401 până în 1407 în Moldova (acum se acceptă că plecarea în Rusia a avut loc **în 1406**), de unde ar fi plecat spre Moscova şi 3) paternitatea asupra *Muceniciei lui Ioan cel Nou,* dar cu data scrierii mutată în 1402, şi nu după 1432 (anul morţii lui Alexandru cel Bun), cum considera episcopul Melchisedec.

În cea mai recentă şi cea mai documentată monografie aparţinând savantei bulgare Nevjana Donceva-Panaiotova, *Grigorie Ţamblac şi tradiţia literară bulgară în Europa răsăriteană în secolele XV – XVII* (Veliko Tărnovo, Editura Vesta, 2004), la paginile 134 – 137 ne întâmpină toate aceste afirmaţii care au căpătat putere de dogme la vecinii noştri. Cei **„cinci ani petrecuţi de Grigorie Ţamblac în capitala Moldovei (1401 – 1406"**), cum citim la p. 135, au fost plini de minunile săvârşite de el acolo, cu cuvântări şi cu scrierea *Muceniciei lui Ioan cel Nou*. Ele au fost pe larg descrise de regretatul Penio Rusev în colaborare cu Anghel Davidov, în cartea *Grigorie Ţamblac în România şi în literatura română veche* (Sofia, 1966).

Din păcate, tocmai această plasare a şederii sale presupuse pe pământul Moldovei între 1401 şi 1406 face imposibilă acceptarea acestei cronologii cu izvorul în memoriul lui Melchisedec, deoarece pentru o bună parte din cei ce s-au ocupat de biografia lui Grigorie Ţamblac **cei cinci ani se acoperă cu aceeaşi perioadă din şederea lui – aceasta absolut certă – în Serbia!** Or, Grigorie Ţamblac nu a dovedit că poseda darul de a fi în acelaşi timp în două locuri!

În ultima vreme, argumentul decisiv al prezenţei sale în Serbia a fost adus de cercetătoarea sârbă Danița Popovici, care, studiind istoria moaştelor Sfintei Parascheva pe tărâmul sârbesc, ne-a făcut atenți că în celebrul adaos al lui Grigorie Ţamblac la *Viața Sfintei Parascheva* de patriarhul Eftimie, despre strămutarea moaştelor de la Tărnovo la Vidin şi de la Vidin în Serbia (textul lui îl avem acum şi în limba română, în cartea Înaltpreasfinţitului Ioachim, arhiepiscopul Romanului şi Bacăului, intitulată *Cultul Sfintei Parascheva în Ortodoxie – cercetare hagiografico-liturgică,* Roman, Editura Fiocalia, 2013, paginile 228–231) nu se vorbeşte de ducerea raclei **la Belgrad,** ci „în casa lor" (adică la Ravanița şi apoi la Kruşevaţ). Iar Ştefan Lazarevici şi fratele său sunt numiți **despoți**, titulatură pe care primul a primit-o numai după bătălia de la Angora (28 iulie 1402), când întorcându-se prin Constantinopol după căderea lui Baiazid, Ştefan Lazarevici a primit acest titlu de la împăratul Manuil II Paleologul. Ţamblac scria deci acest text cu celebra sa laudă a Serbiei în mod sigur în 1402, şi evident nu în Moldova!

Pe de altă parte, Belgradul a fost primit de Ştefan Lazarevici de la regele Ungariei Sigismund de Luxemburg abia în 1404 şi numai până la moarte, după ce devenise vasalul său în 1403 (Danița Popovici, *Relicvje svete Petka, Gloria Bulgariae – Gloria Serviae,* în volumul *Under the auspice of Sanctity. The cult of holy rulers and relics in medieval Serbia*, Belgrad, 2006). Un alt studiu sârbesc a arătat că numai în 1406 sau 1407 a putut fi mutată racla cu moaştele Sfintei Parascheva la Belgrad, în urma construirii catedralei din această capitală temporară (Ianko Maglovski, *Cultul belgrădean al Sfintei Paraskeva sârboaica şi mânăstirea Fenok*, în *Zbornik narodnog muzeia* XVIII, 2, 2007, p. 123).

Document capital al perioadei sârbeşti din biografia lui Grigorie Ţamblac, această completare a scrierii patriarhului Eftimie cu istoria strămutării moaştelor de la Tărnovo la Vidin şi de la Vidin în Serbia se întregeşte cu predicile sale semnate ca egumen al mânăstirii sârbeşti Pantocrator şi cu viața ctitorului, Ştefan Decianski.

Cât priveşte identitatea lui Grigorie Ţamblac cu trimisul omonim al patriarhului Matei I, îl citez aici pe Ştefan S. Gorovei: „Nu există nici cel mai mic început de dovadă care să permită fie o umbră de prezumție, cum că acel kyr Grigorios, călugăr din Chilia patriarhului Matei (deci foarte probabil un grec) ar fi fost Grigorie Ţamblac".

Paternitatea marelui cărturar şi scriitor bulgar asupra celei dintâi scrieri originale a literaturii române, cu care ea începe la est de Carpați, nu s-ar fi putut manifesta deci decât **după 1415,** când a avut loc în mod sigur evenimentul aducerii moaştelor sale în Moldova. Dar dacă (aşa cum stăruie să creadă unii şi la noi) Grigorie Ţamblac s-ar fi deplasat de la Kiev în Moldova cu scopul de a asista la

eveniment şi de a scrie această operă, el n-ar fi semnat-o ca „monah şi prezviter la marea biserică a Moldovlahiei", ci în calitatea sa de atunci: de **mitropolit al Rusiei**, ca tot ce a scris în această calitate, inclusiv panegiricul patriarhului Eftimie, salvat şi păstrat în redacţia originală mediobulgară numai de cărturarii moldoveni.

În mod curios, autoarea citată nu spune nimic despre cele patru cuvântări semnate de Grigorie Ţamblac în calitate de egumen al mânăstirii sârbeşti Pantocrator (Deciani), două în Postul Mare, una la Florii şi lauda Sfântului Gheorghe, toate copiate de Gavriil Uric şi păstrate doar la noi, fiind editate de A. I. Iaţimirski în 1906.

Dar argumentul decisiv împotriva acestei paternităţi ni l-a dat distinsa şi erudita autoare bulgară, atunci când a pus accentul pe voinţa lui Grigorie Ţamblac de a contribui la unirea celor două biserici pentru a se putea opune împreună ofensivei islamice. Ideea străbate ca un fir roşu întreaga carte. Dar atunci cum ar fi putut Grigorie Ţamblac să compună o scriere în care principalul vinovat de mucenicia Sfântului, denunţătorul şi instigatorul odios este corăbierul „care era de eresul latinesc şi foarte aspru şi neomenos"? Este pentru prima oară când un catolic devine personajul negativ al unei hagiografii ortodoxe!

Că un autor român, sau poate chiar de alt neam, dar în mod clar potrivnic celor „de eresul latinesc" a ţinut să servească astfel descoperirea de către moldoveni a unui sfânt care întărea: „linia" politică afirmată de Alexandru cel Bun prin actul său din 1415, este cu totul firesc. Dar este nefiresc să-l credem pe Grigorie Ţamblac prezent în acelaşi timp cinci ani în Serbia şi în Moldova, şi lucrând în acelaşi timp pentru antanta celor două biserici, dar scriind despre „eresul latinesc" al unui netrebnic de „corăbier catolic"!

Când a fost scrisă deci *Mucenicia lui Ioan cel Nou*? În mod paradoxal, episcopul Melchisedec a nimerit o singură dată adevărul: atunci când a spus că a fost scrisă „după moartea lui Alexandru cel Bun", adică după 1432. Numai că Grigorie Ţamblac era mort încă din iarna 1419 – 1420!

*

Literatura română propriu-zisă începe aşadar la est de Carpaţi **după 1432 şi înainte de 1439,** când Gavriil Uric realizează prima din cele două copii ale sale (a doua în decembrie 1451, în ultimul său manuscris, acum la Petersburg). Cele peste 50 de manuscrise în care va mai fi copiată, la noi şi în Rusia, această scriere, precum şi cele patru traduceri-prelucrări neogreceşti din secolul al XVII-lea stau dovadă (de altfel ca şi *Pripealele* lui Filotei din Ţara Românească, primele tipărite, la Veneţia, de Bojidat Vukovici) că primii paşi ai acestei literaturi născânde au purtat-o deja în *universalitatea* în care mai avea să ajungă şi alţii! Printre ei Dimitrie Cantemir, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Vintilă Horia şi destul de mulţi alţii, pe diferite trepte de notorietate şi în diferite domenii.

În acest ceas de îndoială şi mizerie indusă, este bine să ne aducem aminte de toate acestea, chiar dacă – spre deosebire de vecinii noştri – ne vom mărgini la atât.

RÉSUMÉ

L'article présente l'état actuel de la recherche concernant la paternité de la première œuvre originale de la littéraire roumaine, *Le martyre de Saint Jean le Nouveau*, attribué jusqu'à présent par erreur à Grégoire Camblak.

Mots-clés : Grégoire Camblak, Domentian, Gavriil Uric, littérature roumaine ancienne, *Le martyre de Saint Jean le Nouveau*.

O *PREFAȚĂ* UITATĂ A LUI PAUL ZARIFOPOL[1]

Andreea Mironescu[*]

În 1924, cu doi ani înainte de a debuta în volum cu *Din registrul ideilor gingașe. Pagini alese pentru a ține la curent pe tinerii cultivați și serioși*, Paul Zarifopol publică la Editura Cultura Națională un volum de traduceri din literatura fantastică: *Vedenii. Povestiri traduse de Paul Zarifopol.* Prefața acestei antologii, care e recenzată elogios de Mihai Ralea[2], reprezintă unul dintre primele texte în care Zarifopol pune problema experienței estetice, temă capitală a eseurilor sale din anii ’20 şi ’30 ai secolului trecut. Reproducem în continuare acest text, neantologat în ediţiile operei lui Paul Zarifopol de după 1970[3], însoțită de un preambul despre importanța acestui eseu.

Unul dintre cei mai buni cunoscători ai operei lui Paul Zarifopol, cercetătorul Al. Săndulescu, observă, comentând corespondența Ibrăileanu–Zarifopol din anii ’20[4], că acesta din urmă avea în plan redactarea unui studiu despre „impresia estetică”, ce ar fi urmat să apară în revista „Viața românească”, alături de celelalte articole publicate de Zarifopol aici între 1920 şi 1927. Referirea la acest studiu apare într-o scrisoare trimisă criticului de la Iaşi la începutul anilor ’20: „Gândindu-mă bine asupra celor ce-mi scrii, văd că cel mai potrivit este să-mi duc la capăt, cât voi putea mai zelos, cele trei bucăți: *Artă literară şi simplă literatură, Flaubert şi critica literară, Impresia estetică*”[5].

---

[1] O parte dintre datele pe care s-a bazat elaborarea acestui articol au fost culese în urma unui stagiu de cercetare desfăşurat în luna decembrie 2013 la Muzeul Național al Literaturii Române, arhiva Paul Zarifopol, prin bunăvoința domnului profesor Lucian Chişu.

[*] Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi

[2] Mihai Ralea, „*Paul Zarifopol*”, *Interpretări*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, p. 159 ş.u. Din 1924 şi până acum, această antologie nu a fost niciodată reeditată, prin urmare nu a beneficiat de alte ecouri critice.

[3] *Pentru arta literară*, I–II, ediție îngrijită, note, bibliografie şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971; *Pagini de critică*, ediție îngrijită şi postfață de Al. Săndulescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1984; *Eseuri*, I–II, ediție îngrijită şi introducere de Al. Săndulescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1988; *Marxism amuzant. Eseuri cenzurate*, îngr. şi pref.: Al. Săndulescu, Bucureşti, 1992; *Încercări de precizie literară*, îngr. Al. Săndulescu, pref. Alexandru Paleologu, Timişoara, Editura Amarcord, 1998; *Pentru arta literară*, I–II, ediție îngrijită şi introducere de Al. Săndulescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997–1998.

[4] *Paul Zarifopol în corespondență*, ediție îngrijită de Al. Săndulescu şi Radu Săndulescu, introducere de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1988.

[5] Scrisoare din 27 noiembrie 1920, în *Paul Zarifopol în corespondență*, ed.cit., p. 143.

RITL, nr. 1–4, p. 67–75, Bucureşti, 2014

Spre deosebire de primele două articole, al treilea nu a mai apărut în „Viața românească”, însă în 1933 Paul Zarifopol publică în „Revista de filosofie”, vol. XVIII (Serie nouă), nr. 3–4, un text intitulat *În planul estetic. Fragment dintr-o carte*. Meritul descoperirii acestui eseu îi aparține lui Al. Săndulescu, care îl și reproduce în primul dintre cele două volume ale antologiei recuperatoare pe care o îngrijește în 1988. În comentariile însoțitoare, Al. Săndulescu presupune că subtitlul eseului indică fără urmă de tăgadă că Zarifopol „intenționa să publice o carte de estetică sau despre starea estetică de care s-a preocupat, înțelegem acum, încă din 1920, când îi propunea lui G. Ibrăileanu [...] un eseu intitulat *Impresia estetică*”[6]. În *Addenda* aceluiași volum, Al. Săndulescu reproduce manuscrisul unei conferințe, care pornește de la receptarea operei lui I. L. Caragiale pentru a ajunge la chestiunea comunicării estetice între artiști și public. Paternitatea acestui text ridică mai multe probleme, pe care Săndulescu le discută în notele finale[7], însă mai importantă pentru discuția de față este opțiunea cercetătorului de a intitula acest expozeu *[Impresia estetică]*. Procedând astfel, Al. Săndulescu emite ipoteza că acest text, rămas în manuscris, este tocmai eseul invocat în scrisoarea către G. Ibrăileanu din 1920.

Pe marginea celor expuse până acum pot fi făcute mai multe observații. Mai întâi, așa cum am amintit în paragraful introductiv, chestiunea experienței estetice, pe care Zarifopol o concepe în termenii unei „stări de suflet” (numită altădată „stare a conștiinței”) pusă sub semnul efemerității și al stranietății[8], este prezentă în subsidiar în multe dintre eseurile de început și tratată explicit în bucăți precum *Recapitulări* (1930) sau *În planul estetic* (1933). De altfel, chiar natura eseistică a scrisului lui Zarifopol, vizibilă în migrarea unei teme de la un text la altul, configurând noi variațiuni, îngreunează încercările de a urmări cu maximă fidelitate geneza și evoluția unor idei. În lipsa altor dovezi, indicația paratextuală „fragment dintr-o carte”, așezată după eseul din 1933, nu reprezintă un argument valid în favoarea ipotezei cercetătorului Al. Săndulescu. Însă și identificarea manuscrisului conferinței din 1920 cu eseul la care face referire Paul Zarifopol în aceeași perioadă este, credem, una puțin întemeiată.

În primul rând, conferința în cauză tratează relativ succint problema *Stimmung*-ului sau a dispoziției sentimentale pe care Zarifopol o echivalează, conotând-o negativ, cu concepția comună vremii sale despre experiența estetică. Fie și numai din acest motiv, se poate dovedi mai precaut să considerăm acest text manuscris ca fiind o operă colaterală temei care ne interesează aici, și nu *chiar* studiul *Impresia estetică.*

În al doilea rând, nu putem trece cu vederea faptul că există un alt eseu semnat de Paul Zarifopol în această perioadă – și anume tocmai prefața-manifest a

[6] *Eseuri*, I, ediție îngrijită și introducere de Al. Săndulescu, București, Editura Minerva, 1988, p. 211.

[7] Paul Zarifopol, *Eseuri*, I, p. 212–213.

[8] Vezi, în acest sens, Andreea Mironescu, *Forme ale experienței estetice în critica lui Paul Zarifopol,* în curs de apariție în „Anuarul de lingvistică și istorie literară”, Editura Academiei Române, tomul LIV, 2014.

volumului *Vedenii* – care poate fi considerat, cu mai multă îndreptățire, o dezvoltare a ideilor care trebuiau să compună *Impresia estetică.* Înrudit îndeaproape cu textele din 1930 şi 1933 (*Recapitulări* şi *În planul estetic*), acest eseu intitulat simplu *Prefață* problematizează chestiunea impresiei estetice (sau, dacă apelăm la termeni mai adecvați, a experienței estetice), pornind de la tipul de receptare pe care îl configurează literatura fantastică. Dat fiind că reproducem în întregime textul în discuție, care, aşa cum am menționat, nu a fost niciodată reluat în antologiile operei lui Paul Zarifopol, vom expune foarte succint principalele idei pe care le propune.

Desigur, această prefață a traducătorului Zarifopol reprezintă mult mai mult decât un simplu preambul. Aşezat în deschiderea unei suite de bucăți literare fantastice selectate şi tălmăcite de Zarifopol însuşi, în cuprinsul căreia Mérimeé, Régnier şi Villiers de l'Isle-Adam se întâlnesc cu ultramodernii şi, cumva, excentricii Hans Heinz Ewers şi Karl Hans Strobl, eseul introductiv se foloseşte de conceptul de vedenie folosit de Gustav Meyrink când îşi descrie propria artă a povestirii, pentru a aproxima caracterul „fugitiv" şi insolit al impresiei estetice.

Pornind, aşadar, de la procedarea lui Gustav Meyrink de a „transpune" vedeniile fantastice în sufletul cititorului (Meyrink foloseşte pentru acest proces metafora aplicării plăcii fotografice pe hârtia sensibilă), Paul Zarifopol dezvoltă o teorie a experienței estetice, echivalentă cu o transportare din planul practic în planul „vieții estetice": „din atitudinea practică [...] sufletul se *transportă* [...] pe planul vieții estetice, unde percepții şi imagini, desfăcute din legăturile rutinare ale practicii, strălucesc izbitor şi aproape straniu. Strămutarea aceasta face să tresară sufletul într-un spasm uşor care-l încântă. Aceasta e, îmi închipuiesc, surprinderea şi mirarea, abia accentuate dar nelipsite, care ne întâmpină şi ne pătrund chiar pe pragul impresiei estetice"[9].

În viziunea lui Zarifopol, fantasticul este cel mai propriu mod prin care literatura poate instaura şi potența experiența estetică. Excitarea simțurilor cititorului prin aşteptarea imposibilului, „tremurul" acestuia între deliciu şi primejdie", dorința „plină de teamă, dar hotărâtă, de a trece pe lângă primejdie la plăcere"[10], proprii tensiunii fantastice – sunt manifestări ale „seducției" misterului. Se naşte de aici un tip de desfătare pe care Zarifopol o numeşte, cu un termen împrumutat de la Oscar Wilde, „voluptate", şi a cărei perfecțiune stă, aşa cum se cunoaşte, în echilibrul între caracterul „delicios" şi amânarea satisfacerii depline a plăcerii. Uniformitatea vieții istorice, dar şi sărăcia esențială şi uniformă a realității aduc în fața individului („orice metafizică am fi adoptat", precizează Zarifopol) „iritarea" stârnită de dorința de a fi „odată *altfel*, cu desăvârşire *altfel*" şi orientează activitatea spiritului din domeniul practic spre serii de „trări" neobişnuite, provocând sufletului o „zguduire" care îl „dezmiardă" deopotrivă „brusc şi delicat"[11]. Tocmai acest contrast între atitudinea practică şi contemplare reprezintă –

[9] *Vedenii. Povestiri traduse de Paul Zarifopol,* Bucureşti, Editura Cultura Națională, 1924, p. 7.
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem.*

subliniază Paul Zarifopol – cuprinsul „emoției estetice", stare de suflet fugară şi, aşa cum am văzut, „senzorială". Nu alta va fi fost „starea interioară specifică" cu care abatele Bremond căuta să asocieze naşterea expresiei poetice, oprindu-se în mod eronat la starea mistică, pe care Zarifopol o califică drept „leşin pur", stare „fără idei, imagini sau sentimente" (*Poezia pură*, 1926). Ivit din dispoziția „anormală" a cuprinsului conştiinței, fantasticul, observă Zarifopol, este împletit în structura intimă a „însăşi *vorbirii* [s.a.] poetice moderne", născută (ca întreaga artă „nouă") din zona „amurgului conştiinței"[12]. Aşa cum se poate observa, fantasticul reprezintă ceea ce s-ar putea numi diferența specifică a literaturii față de viața practică, distincție reluată de Zarifopol, de data aceasta cu argumente din teoria conştiinței elaborată de Herman Lotze, în eseurile cu caracter mai apăsat teoretic din anii '30.

În încheiere, se cuvine subliniat şi caracterul eseistic, de manifest personal, al acestui text aparent uitat. În articolul-portret prilejuit de publicarea antlogiei *Vedenii*, M. Ralea, care îl cunoaşte pe autor îndeaproape, precizează că: „Despre d. Zarifopol şi talentul său nu se poate vorbi dezorientat. Ne trebuie o ipoteză ca să ne introducem până la el"[13], ipoteză pe care Ralea o găseşte la marii reprezentanți ai fantasticului, gen el însuşi excentric al literaturii. Apropiindu-l pe Zarifopol de scriitori precum Poe, Hoffmann, Villiers de l'Isle Adam, în a căror „nevoie de fantastic şi bizar", „gust pentru rar, nebănuit, inedit" „se învederează o structură de suflet aristocratică", care „se îndepărtează instinctiv de la ceea ce e atins de sufragiul majoritar"[14], Ralea surprinde caracterul atipic şi, totodată, bizar, inedit, al operei colaboratorului de la „Viața românească". Atipicitatea operei, caracterul personal, subiectiv, al „adevărului" pe care aceasta îl propune, „sinceritatea deplină cu propria conştiință", delimitarea de modelul cărturarului „practic" sau „pedagog mercantil care tinde să scoată din tot ceva util, dacă nu pentru el, măcar pentru societate"[15] reprezintă datele esențiale ale omului şi ale operei, entități care îi apar lui Ralea intercorelate. În cele din urmă, citită ca ipoteză a personalității celui portretizat, dar şi a genului proxim al operei acestuia, *Prefața,* reprodusă mai jos, merită parcursă cu maximă atenție.

PREFAȚĂ[*]

Arta fantastică se află, mi se pare, în criză. Ambițiile ocultismelor diverse sunt astăzi formidabile şi amenință să strice arta aceasta făcând-o slujnică unui apostolat.

Despre Gustav Meyrink, artist cu cea mai hotărâtă vocație pentru fantastic, mărturisesc acum şi admiratorii cei mai docili că doctrinele oculte distrug tot mai

[12] *Ibidem*, p. 9.
[13] Mihai Ralea, *op.cit*., p. 164.
[14] *Ibidem,* p. 162.
[15] *Ibidem*.
[*] La volumul *Vedenii.* Povestiri traduse de Paul Zarifopol.

rău structura estetică a compoziţiilor lui. „Ideea nu se dizolvă în acţiune şi întâmplare, ci rămâne idee, care ar putea fi tipărită deosebit, ca memoriu teoretic”, – aşa e nevoit să încheie adnotatorul anonim al Operelor complecte; şi crede să ne mulţumească asigurându-ne că „opera lui Meyrink este un breviar al învăţăturilor oculte din toate vremile şi ale tuturor popoarelor”. Adică: povestirile de care vorbim au valoare instructivă şi, probabil, mântuitoare-de-suflete. – Eu rog pe cetitori să lăsăm cu totul la o parte întrebuinţarea metafizică şi morală a poveştilor.

*

Acum douăzeci de ani Meyrink dăduse la lumină prima colecţie de istorisiri fantastice, şi el scria atunci aşa: „Ani de zile, cu o muncă plină de chinuri, am căutat să ajung în stare a-mi provoca, după voie, vedenii în minte; şi dorinţa de a aduce vedeniile aceste cât mai aproape de sufletul cetitorului – aşa cum, de exemplu, pentru a obţine copia, aplici placa fotografică pe hârtia sensibilă – m-a silit să formez uneori tablouri şi fraze abrupte”. Şi printre cele câteva bucăţi de la care aşteaptă cu deosebire asemenea efecte viguroase, el numeşte Opalul şi Preparatul; – pe amândouă le dau aici cetitorului român. – Nici urmă dar de apostolat ocultist, pe atunci; intenţia excluziv estetică e proclamată limpede şi categoric. Omul s-a prins însă tot mai rău în mrejele ocultului metafizic; ideile şi-au făcut loc tot mai mare în dauna imaginilor, artistul a slăbit ca să se întărească apostolul. Exerciţiile de fantazie cu care se canonea cum spune, ori întâmplări personale în alte domenii decât acel al muncii artistice îl vor fi adus aici? – Cred mai degrabă că avem a face cu o boală de care puţini artişti scapă: ambiţia copilăroasă de a avea „doctrină”, a reprezenta o – „filozofie”. Se înţelege că, între toţi artiştii, poeţii şi literaţii de diverse specii sunt cei mai primejduiţi de o asemenea deformare; omul de condei este foarte lesne tentat să facă pe învăţătorul. Dar imaginea mintală şi vorba pot, fără îndoială, să funcţioneze exclusiv artistic, – şi Meyrink tocmai a reprezentat, de multe ori strălucit, această exclusivitate dătătoare de plăceri delicate şi unice.

Ca şi Apuleius, artistul fantastic şi hazliu de pe vremea Antoninilor, autorul german de care vorbesc s-a făcut adept al misterelor străvechi şi naive care, astăzi ca şi atunci, au ajuns la palpitantă şi irezistibilă actualitate. Ca şi Apuleius şi modelul lui grec, Lucian, ca şi Poe şi Villiers de l’Isle-Adam, Meyrink a combinat extraordinarul cu satira, – un exemplu cu deosebire reuşit îmi pare bucata cu titlul Globul negru. – Şi detaliul este, pentru unii dintre aceşti artişti, simptomatic, fiindcă arată duplicitatea aproape inevitabilă a civilizatului, când încearcă să reînvie într-însul sufletul preistoric, singurul din care, în chip naiv şi natural, s-a putut naşte metafizica fantastică şi copilăroasă, exploatată în toate ocultismele tardive şi neautentice. Lucian, Poe şi întrucâtva Villiers de l’Isle-Adam au rămas artişti stăpâni pe fantasmele lor. Apuleius şi Meyrink, cu toată satira, s-au încurcat serios în credinţele puerile cu care la început s-au jucat numai. Retorul şi romancierul latin istorisind iniţierea lui în toate misterele care-i ieşeau în cale, vorbeşte grav de – *studium veri*! Şi această dispoziţie de spirit atât de serioasă

a făcut ca romanul lui, plin de splendide fantazii plastice sau comice, să aibă un sfârşit disparat şi plicticos, – o apologie cu totul intempestivă pentru cultul zeiţei Isis. Tot astfel zelul doctrinar i-a stricat lui Meyrink povestirile aşa, încât şi prietenii văd stricăciunea. – Pentru credincioşi, un caz frumos de reîncarnare. Ceilalţi se vor gândi mai degrabă la uniformitatea vieţii istorice, şi vor constata ce curioz se copiază uneori pe sine însăşi chiar această viaţă, care-i cea mai variată dintre toate.

Şi iată un exemplu impresionant de sărăcia esenţială a realităţii; iar uniformitatea radicală de care ne lovim adese este motivul cel mai tare pentru care pe toţi, orice metafizică am fi adoptat, ne ispiteşte, în răstimpuri şi grade diverse, dorul de ceea ce-i extraordinar şi straniu, de ce pare că promite să strice ordinea prea bine ştiută a naturii. Dorim să fie odată altfel, cu desăvârşire altfel; – din iritarea acestei dorinţi se naşte farmecul misterului. Şi fiindcă această iritare nu poate fi niciodată adecvat potolită, farmecul acela e veşnic.

*

Oscar Wilde a zis, mi se pare, că ţigareta este tipul voluptăţii perfecte: este delicioasă şi te lasă nesatisfăcut. Definiţia voluptăţii perfecte e dată, desigur, cu o strălucită pătrundere. Cred însă că sărutatul i-ar corespunde încă mai exact decât ţigareta. Iar atracţia misterului este, cu alte nuanţe, un alt tip de perfectă voluptate, calitativ înrudită cu amândouă celelalte. Întrebarea la care aştepţi un răspuns care va putea să fie delicios, dar care va veni târziu... poate niciodată... acesta-i, mi se pare, înţelesul situaţiilor sufleteşti de care vorbim. Seducţia misterului cuprinde însă un joc mai complicat: e tremurul între deliciu şi primejdie, cu aşteptarea plină de teamă, dar hotărâtă, de a trece pe lângă primejdie la plăcere, – totul cuprins într-o dorinţă desperată de a simţi absolut nou – şi altfel.

Impresia estetică este o visare uşoară şi subtilă, o stare de suflet cu deosebire rară şi fugitivă; în compoziţia ei se găseşte, mi se pare, surprindere şi mirare, – uneori poate numai ca un ferment infim, dar totdeauna hotărâtor pentru savoarea acelui fel de impresii.

– Din atitudinea practică, în care percepţiile şi imaginile, supuse cu totul voinţei, sunt terne şi fade, sufletul se transportă (expresia aceasta şi echivalentele ei în diverse limbi e adânc semnificativă) pe planul vieţii estetice, unde percepţii şi imagini, desfăcute din legăturile rutinare ale practicii, strălucesc izbitor şi aproape straniu. Strămutarea aceasta face să tresară sufletul într-un spasm uşor care-l încântă. Aceasta e, îmi închipuiesc, surprinderea şi mirarea, abia accentuate, dar nelipsite, care ne întâmpină şi ne pătrund chiar pe pragul oricărei impresii estetice. Negreşit, la orice trecere de la o diateză psihică la o alta în contrast cu cea dintâi, de la apatie, de exemplu, la stări pasionale şi invers, se naşte, în diverse grade, farmecul acela, brusc şi delicat totuşi, al surprinderii. Fenomenul este prin excelenţă vizibil la începutul ca şi la sfârşitul dragostei erotice,'– la început ne încântă straniu obsesiunea curioasă a unei figuri care, lungă vreme, ne-a trecut, ternă şi neutră, pe dinainte; la sfârşit, ne face să tresărim de plăcere rece şi tăioasă

eliberarea superbă şi definitivă de obsesia aceleiaşi figuri. Dar nicăieri, parcă, această zguduire care dezmiardă totdeodată brusc şi delicat nu are un relief atât de pur ca în impresia estetică: – între atitudinea practică şi contemplare se ridică un contrast deosebit de acut şi ciudat, fiindcă în el se reflectă schimbarea cea mai radicală în orientarea generală şi obişnuită a conştiinţei.

Din aceste constatări asupra structurii afective a impresiei estetice se poate simți lămurit valoarea artistică a fantasticului. Dorința de a sări peste marginile neînduplecate şi monotone ale naturii, aşteptarea aceea a imposibilului, din care se naşte farmecul misterului, cuprinde în ea însăşi o provocare puternică a atenției spre contemplare. Încântarea necunoscutului fantastic se concentrează inevitabil într-un dor de a trăi extranaturalul cu simțurile, a pune stăpânire pe dânsul cu imagini de aceeaşi natură cu a percepțiilor normale; iar stimularea aceasta a atenției în o asemene dispunere a sufletului ne face să atribuim de mai înainte acelor imagini o intensitate excepțională, potrivită cuprinsului lor supranormal. Este ca un paroxism al dragostei elementare, proprie tuturor vietăților, de a trăi cu simțurile, dragoste de la care pleacă Aristotel ca să explice, cu ciudată pătrundere de estet, originea tuturor curiozităților dezinteresate.

În viziunea fizică, intensitatea culorilor şi accentele reliefului cresc simțitor când imaginea e răsturnată. Atunci asociațiile abstract-intelectuale, cu ajutorul cărora combinăm obicinuita realitate practică, se anulează pentru câteva clipe, şi în această momentana dezorientare a experienței banale, percepțiile se desfac splendide, libere de disciplina atenției interesate care domină în viața curentă. Intensificarea imaginii pure, realizată în viziunea fizică prin răsturnare, o provoacă, în viziunea mintală, însăşi dispoziția anormală a cuprinsului conştiinţei din care este făcut fantasticul şi extraordinarul. De aici se poate înțelege că elementul fantastic trebuia să se afle cu atât mai natural în calea artistului, cu cât mai mult arta europeană scăpa de canoanele care-i fuseseră dictate, în secolul al XVII-lea, din Paris şi de la Versailles, cu cât această artă se făcea, adică, mai specific estetică şi mai puțin intelectualistă.

On a banni les démons et les fées;
Sous la raison les grâces étouffées
Livrent nos coeurs à l'insipidité.
Le raisonner tristement s'accrédite;
On court, hélas! après la vérité:
Ah! croyez-moi, l'erreur a du mérite...

Voltaire, burghezul incarnat şi ireductibil, rezumatorul pretențios al clasicismului, fusese condamnat de fatalitatea istorică să presimtă alterările, şi poate, sfârşitul acestei dogme literare; dar, în semi-persiflajul sentimental al versurilor citate, el desigur nu bănuia cât de variat şi viguros viitor aveau să aibă *les contes de sorcier*. – Visul obscur şi subtil, nuanța stranie, impresiile cele mai străine unele de altele, apropiate în contraste fulgerătoare, toată zona amurgului conştiinţei

formează încă astăzi, cu toate încercările de neo-clasicism, solul hrănitor al artei, şi nu mai trebuie explicat de ce fantasticul este adânc împletit în tot ţesutul poeziei de mai mult de un secol încoace, – el există în structura intimă a însăşi vorbirii poetice moderne.

Arta fantastică a culminat în Edgar Poe; astăzi încă, ei domină genul. Hoffmann, filistinul copilăros, naiv deghizat în *Stürmer und Dränger*, care impresionase pe vremuri diverşi romantici de interior burghez din ţările vecine, a ajuns de mult ilizibil pentru cetitorii cu maturitate estetică. – Poe a fost, e adevărat, atât de vast, încât a dat naştere (*Scrisoarea furată – Crima din rue Morgue – Scarabeul de aur!*) chiar şi lui Conan Doyle şi suitei lui alarmante – o descendenţă din cele mai puţin glorioase, strălucit compensată, desigur, prin câteva povestiri ale lui Villiers de l'Isle-Adam sau ale lui Meyrink.

Pentru gustul cetitorului de astăzi, nici chiar americanul acela atât de poet, atât de artist şi robit visului nu a rezistat destul ispitei unui raţionalism copilăros şi anglo-saxon, combinaţiilor şi explicaţiilor de o subtilitate naivă. Din Wells eu am ales dar povestiri în care infiltrarea scientismului în arta fantastică mi s-a părut mai bine temperată, cât priveşte efectul literar.

Mérimée, om deştept şi cuminte, dar nu fără vanitatea originalităţii, a vrut să se joace cu teme fantastice. El caută evident să lovească prin contrastul între tonul sec de raport rece şi subiectele extranaturale. În *Vedenia regelui Carol XI*, cu pitorescul ei sobru, dar stăruitor susţinut, contrastul acela îmi pare cel puţin mai deplin şi mai curat decât în oricare alta din bucăţile lui de acest fel. Fără să uităm că semi-romantismul lui Mérimée, cu toate agrementările lui ironic lucide, îşi pierde tot mai mult, în orientarea literară de azi, justificarea estetică: arta lui narativă pare cu desăvârşire trecută. – Literar imposibil e aproape tot ce a scris Maupassant în gen fantastic, unde vorbirea lui eminent gazetărească, amestecul de claritate subinteligentă, limbută şi grăbită, cu retorică vulgar sentimentală, dă nişte roade de o inferioritate zdrobitoare, neverosimilă.

În zilele noastre, Marcel Schwob, Claude Farrère, Pierre Mille, Frédéric Boutet au aplicat, în fantastic şi în extraordinar, simplu sau humoristic, valorile create de arta literară a ultimelor decenii, fără deosebită insistenţă, poate, dar în aşa fel ca să rămână inutili sau dispăruţi Jules Lermina, Gilbert-Augustin Thierry, ori chiar pomposul Péladan.

Deosebite mi se par fantaziile pe care Henri de Régnier, liricul gingaş şi arheologic, le aranjează cu figuri din mitologia antică; sunt visuri foarte graţioase ale unui colecţionator de obiecte de artă şi amator de cărţi vechi pasionat. Ele amuză mai ales prin ambiţia curioasă a acestui delicat de a inventa drame brutale, care sub condeiul lui se fac inevitabil elegante – brutalităţi imaginate şi gătite ca din închipuirea unei femei de gust şi serios cultivate.

Potrivit generaţiei sale, Meyrink a căutat să exploreze adânc fiorii obscurului. „Făpturi tainice se ridică înaintea mea, neauzite şi nesimţite de oameni, şi într-un amurg de umbre se mişcă neînţeles şi fără scop. Îşi schimbă forma şi rămân deodată ca moarte; se preling apoi iarăşi ca nişte funii lipicioase de-a lungul

jgheaburilor în jos, ori, ca şi cum ar obosi, se ghemuiesc, chipuri îndobitocite şi obtuze, prin săli întunecoase... O spaimă mă cuprinde adesea: caut să dezgrop ceva veninos, – ceva rău, care se lasă smuls de mine, cu pizmaşă mulțumire, din vraja neființei, pentru ca să mă sugă apoi asemene unei boli fără leac, să rămâie stăpân întunecat al vieții mele". Personajul care notează aceste vedenii scrie desigur sub dictatul cel mai autentic al autorului. – Visul este substanța artei lui Meyrink; Golemul, compoziția lui cea mai armonică: aici visul stăpâneşte continuu, şi pătrunzând peste tot în fabula dramatic şi plastic formată din detalii realiste şi viziuni delirante, dă naştere unui pitoresc iritant şi straniu.

La Strobl, vocația pentru fantastic este energic afirmată. Colorat şi plin de mişcare, are şi capacitate şi stăruință verbală să adâncească impresia misterului. Ewers e de obicei tern, dezlânat şi nu rareori banal; dar în bucata tradusă aici strecoară original, într-o întâmplare stranie, o psihologie a dragostei masculine, surprinzător de complectă şi exactă.

Cred că pentru toate bucățile strânse aici, mă pot lega, față de cetitorul cu înțelegere literară, prin vorba fantastului vesel Apuleius: *lector, intende; laetaberis*!

...E bine să ne grăbim. Fiindcă arta fantastică este serios amenințată de bucătăriile ocultiste; misterul are să devie practic, are să fie tras în sticle şi rulat în pilule, – leac pentru neputincioşii intelectuali şi semianalfabeții care compun plebea deasă şi puternică a saloanelor europene.

Notă: Pentru a păstra aerul de epocă al textului, am intervenit minimal în grafia şi lexicul folosite de Paul Zarifopol.

ABSTRACT

This article has two parts. The first one provides some pieces of information about the introductory essay published by Paul Zarifopol in the opening of his anthology *Vedenii/ Phantasmagoria* (1926), containing several fantastic novels translated by Zarifopol himself into Romanian. Since this essay, entitled simply *Prefață / Preface*, is missing from all the editions of Zarifopol's work, the second part of the article reproduces it end-to-end. The *Preface* is also an important essay by Zarifopol on the aesthetical experience, alongside more notorious texts such as *Recapitulări/ Iterations* (1930) or *În planul esthetic/ The Aesthetical Level* (1933).

Key-words: Paul Zarifopol, aesthetic experience, interwar translations into Romanian.

LUCIAN BLAGA ŞI CORESPONDENȚII SĂI GERMANI. CERCUL ELVEȚIAN (I)*

Mihaela Pappu

Motto: *Domnul Blaga lasă impresia de nezdruncinat că posedă un ochi miraculos – Si fractus illabatur orbis impavidum ferient ruinae*[1] *–, intersecție a zărilor infinitului coborâte în finitudine.*
Ochi al lumii, te salut!

Când scrutează, „aura privirii" sale dă senzația că nu percepe numai suprafața lucrurilor, ci că ar îmbrățișa, într-o viziune primordială, tot ceea ce ține de „aură" (Contra-exemplu intuitiv la aserțiunea nietzscheeană – „Cum să fie cu putință ca, în actul de contemplare a ființei, subiectul cunoscător, înzestrat doar cu capacitățile senzoriale ale văzului, să treacă de înțelegerea cauzelor imediate ale stării lucrurilor?"). [Ernst Kessler către Hugo Marti, datat 3 aprilie 1931][2].

Prezentul capitol înmănunchează corespondența Fondului Blaga din arhivele Muzeului Național al Literaturii Române (MLR, simbol de identificare a provenienței manuscrisului), în funcție de limba de redactare a documentului, însă materialul epistolar compozit pretinde, pentru facilitarea accesului, şi o defalcare după criteriul tematic al mesajului transmis de corespondenții, aşezați în ordine alfabetică, în timp ce scrisorile din sursa aceluiaşi expeditor urmează a fi listate în ordine cronologică.

Ariile tematice ale epistolarelor ar acoperi:

A. Activitatea lui L. Blaga în calitate de mediator între spațiul cultural românesc şi cel germanic, cu două centre de interes – **Cercul elvețian** (1.Bernische Kunstgesellschaft <preşedinte>, 2. Madame Boucher-Rey**,** 3. Gian Bundi, 4. Walter Ebersold, 5. Alfred Fankhauser, 6. Hermann Hauswirth, 7. Rudolf R. Junghanns, 8. M. Kantorowicz, 9. Oskar Lüthy,

---

* Corespondența germană din Fondul „Lucian Blaga" (Mlr).

[1] „Când se sfârtecă globul pământesc, sfărâmăturile sale cad asupra celui neînfricat", Horațiu, *Carmina*, III, 3, 7, citat în limba latină, în orig., apud ediția W. Binder (1855), Stuttgart, Hoffmann'sche Verlags–Buchh.

[2] Scrisoarea lui Ernst Kessler către Hugo Marti, aflată în Arhiva familiei Blaga, a fost reprodusă de Dorli Blaga în Blaga–Brediceanu, C.(2008), *Jurnale. 1919; 1936–1939; 1939–1940; 1959–1960,* Dorli Blaga (ed.), Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință, p. 75. Traducerea fragmentelor germane, cu excepția manuscriselor provenite din Arhiva particulară Blaga, se datorează lui Vlad-Ion Pappu.

RITL, nr. 1–4, p. 77–110, Bucureşti, 2014

10. Hugo Marti, 11. Alfred Märkel, 12. Karl Lustig Prean, 13. Samuel Singer, 14. Arnold H. Schwengeler, 15. Oskar Wälterlin**)** şi **Cercul minoritar** (1. Oszkár Bard, 2. Egon Horjeth, 3. Gust Ongyerth, 4. Hermann Roth, 5. Erwin Wittstock, 6. Heinrich Zillich) al intelectualilor de expresie germană (saxoni, suabi sau maghiari), trăitori în provinciile româneşti.

B. Relaţiile cu formatorii de opinie, specifice muncii diplomatice de propagandă politică şi culturală, cu nuclee în **Germania** (1. Archiv für Geschichte der Philosophie <Arthur Stein**>**, 2. I.M. Eucken, 3. V. von Hagen, 4. W. Seyferth), **Austria** (1. Maria Baumgartner, 2. Buner, 3. Burgtheater <Kauerics>, 4. Lyonel Dunin, 5. Marschall <editor>, 6. Hans Müller, 7. K. E. Rotter, 8. Herbert Schneider, 9. Hugo Ullrich) şi **Cehoslovacia** (Victor Wittner).

C. Legăturile cu lumea teatrului (1. I.M.Daniel, 2. Thea Maria Lenz, 3. Dusza Szara).

Întrucât problematica de la punctele B şi C nu se epuizează odată cu prezentarea documentelor epistolare redactate în germană, aceasta va fi întregită cu corespondenţa din limba română aferentă tematicii respective, în cadrul capitolelor ce le sunt consacrate.

A. Lucian Blaga – mediator cultural

Cercul elveţian

Corespondenţa elveţiană de interes cultural a lui L. Blaga, cu excepţia epistolei primite de la A. Märkel în 1921, este grupată în perioada primului său mandat de ataşat de presă la Legaţia Română din Berna (1 aprilie 1928–1 noiembrie 1932), în timp ce o mică parte a corespondenţilor cunoscuţi din această primă perioadă vor continua legătura epistolară şi pe durata celui de-al doilea mandat, desfăşurat între 1 februarie 1937–29 decembrie 1937[3].

Interesul principal al diplomaţiei române era îndreptat către dezbaterile din cadrul Ligii Naţiunilor, deservite de misiunea de la Geneva, iar preocuparea pentru Elveţia – rezervată Legaţiei din Berna, unde activa Blaga – se rezuma la statutul acesteia de ţară-gazdă a organizaţiei, constituind prin urmare o prioritate de ordin secundar.

În ordinea priorităţilor enunţate, Elveţia ca atare era un spaţiu de manevră diplomatică – un *Hinterland* al Genevei –, în care accentul cădea asupra contra-propagandei la revizionismul maghiar şi la revendicările de ordin patrimonial ale Status-ului catolic din Transilvania, beneficiare ale puternicului sprijin oferit de

[3] Deşi este numit subsecretar de stat la MAS în 29 decembrie 1937, odată cu instalarea Cabinetului Goga–Cuza, el mai figurează încă până la 8 ianuarie 1938 în organigrama Legaţiei din Berna.

către Sf. Scaun, revendicări ce tindeau să anuleze reforma agrară din 1921 şi posesia *de facto* a statului român asupra teritoriului provinciei.

Cântărind cu luciditate îndatoririle de serviciu, Blaga a înaintat, încă din 1928, câteva propuneri privind atribuţiile funcţionarilor de presă ataşaţi reprezentanţelor diplomatice ale Regatului României, propuneri întâmpinate favorabil şi însuşite de către Ministerul Afacerilor Străine (MAS) care, pe baza lor, reglementează statutul ataşaţilor de presă. Pe scurt, Blaga sugera evaluarea ţării-gazdă, în funcţie de atitudinea şi interesele acesteia faţă de ţara noastră, decelând trei categorii distincte: ostile, neutre sau favorabile (Elveţia era văzută ca făcând parte din categoria secundă, *rezervată, dar corectă* în aprecieri). De asemenea, mai propunea instituirea, în activitatea funcţionarilor de presă, a practicii de a da publicităţii replici scurte şi oportune, prin intermediul mass-mediei locale, pentru a contracara atacurile de presă, ce lezau interesele României. O altă modalitate propusă se referea la cultivarea ziariştilor şi formatorilor de opinie din ţara-gazdă, în vederea promovării eficiente a propagandei româneşti pe aceste canale, fără a neglija constituirea unui *lobby* în sânul clasei politice locale.

Un loc aparte în această schemă de „infiltrare" îl va ocupa propaganda culturală în care Blaga va excela, depunând eforturi notabile, sabotate – din păcate – de lipsa de viziune şi dezinteresul manifestat de către elita politică din ţară. Un exemplu grăitor, în acest sens, îl constituie iniţiativa de a se înlesni participarea la festivităţile de la Alba Iulia din 1 decembrie 1928 – la împlinirea unui deceniu de la reîntregirea României – a unei serii impresionante de personalităţi culturale de talie europeană, precum G.B. Shaw, H.G.Wells, G.K. Chesterton, Th. Mann, Alfred Döblin, Paul Valéry, M. de Unamuno, L. Pirandello, G. Papini etc. Lăudabila sa iniţiativă a fost literalmente persiflată[4] prin decizia guvernamentală de a se subfinanţa manifestarea, ducând – în anul în care N. Titulescu câştigase procesul „optanţilor" – la înjghebarea unei adunări locale, de mică anvergură, cu efect izolaţionist pe plan internaţional.

În ceea ce priveşte propaganda culturală întreprinsă în Elveţia, Blaga imaginează o metodă extrem de eficientă, aceea de a atrage intelectualitatea locală într-o colaborare transculturală, vizând atât promovarea culturii române în Elveţia, cât şi a *Intelligentsi*-ei helvetice în România, pe baza unor atent elaborate programe de schimburi culturale, de conferinţe, concerte, emisiuni radiofonice sau, prin publicarea în presa culturală, a unor grupaje de traduceri din texte literare ori de articole informative cu caracter generic.

Îşi va deschide, în acest context, o serie de relaţii profesionale, unele transformate cu timpul în legături personale, chiar de familie, cu jurnalişti, etnologi, universitari şi scriitori elveţieni care, prin acţiuni de reciprocitate sau de interculturalitate personalizată, au contribuit la succesul misiunii sale.

[4] V. Circulara MAS din 2 aprilie 1928, semnată de titularul portofoliului Gr. Gafencu: „Din cauza reducerii şi simplificării cadrului Serbărilor Unirii, Guvernul a decis să nu mai invite ziarişti străini", apud P. Ţugui (ed.), *Lucian Blaga. Din activitatea diplomatică: Rapoarte, articole, scrisori, telegrame (1927–1938),* vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1995, p. 147.

A ştiut, totodată, să îmbine promovarea valorilor culturii naţionale cu publicitatea în jurul propriei opere (norocul a făcut că era un exponent emblematic al spiritualităţii româneşti), însă fără ostentaţie şi cu o anumită rezervă în ceea ce priveşte modul de întâmpinare publică a criticilor aduse producţiei sale literare.

Interlocutorii săi epistolari, prezenţi în Arhiva MLR, reprezintă doar o faţetă a activităţii desfăşurate de Blaga în Elveţia, constituind de multe ori legături ocazionale sau tranzitorii de natură strict profesională sau protocolară, cu un rezultat circumscris câte unui eveniment singular, rămas izolat sau fără de ecou.

Unii dintre aceştia, însă, graţie corespondenţei păstrate, s-au dovedit a fi apţi să depună mărturie mai ales pentru prestigiul şi statura cucerită de Blaga în sânul intelectualităţii elveţiene, care aproape că-l adoptase.

Este interesant că poetul face propagandă sub forma medierii culturale, dovedind un sincer respect, o curiozitate intelectuală şi o amplă deschidere către toate valorile spiritului, indiferent de unde ar proveni, implicându-se ferm – atunci când a fost cazul – pentru a obţine, în folosul partenerilor de dialog şi al colaboratorilor fideli, contraservicii, în principal de natură culturală şi, în măsura posibilităţilor, pecuniare sau în echivalent.

Cum o bună parte din corespondenţii lui Blaga sunt trecuţi cu vederea în bibliografiile helvetice, în timp ce alţii rămân în posteritate ca ilustrându-se prin contribuţii în discipline irelevante în contextul relaţiilor cu poetul, în reconstituirea conlucrării lor pe tărâm cultural – de interes pentru istoriografia literară – ne vedem nevoiţi să apelăm la arhiva diplomatică, în speţă la rapoartele întocmite de funcţionarul Lucian Blaga (numit secretar de presă, clasa a II-a, din 1 noiembrie 1929), singurele care mai păstrează ecoul unei munci îndârjite şi a unei stăruinţe ignorate.

Realizarea culturală cu care debutează prima sa etapă elveţiană este angajarea – în colaborare cu prietenul Jean Antohi[5], ataşat comercial la Berna – lui E. Wetter-Arbenz[6], profesor la Universitatea Populară din Zürich, pentru a ţine un curs de geografie şi economie a României, inaugurat la 29 octombrie 1928, curs format din 15 prelegeri publice şi desfăşurat în perioada noiembrie 1928 – martie 1929, atât la Zürich, cât şi la Lucerna.

Cu concursul lui Hugo Marti, va ţine la Berna, în 27 octombrie 1928, o serată literară, unde cronicarul dramatic de la „Bund" va conferenţia despre piesa *Meşterul Manole*, pe care tocmai o traducea în germană, publicul asistând în avanpremieră la reprezentarea a două acte din dramă.

[5] Apud P. Ţugui (ed.), *op. cit.,* I, p. 119–120, J. Antohi, potrivit unui raport întocmit de ataşatul român de presă de la Consulatul din Milano, Aron Cotruş, îi comunicase că lucrează la traducerea în limba italiană a piesei *Meşterul Manole*, promiţând că va finaliza drama până la 15 noiembrie 1929, pentru a fi reprezentată concomitent la Berna şi la Teatrul Arcimboldo din Milano.

[6] Potrivit Raportului nr. 1581 din 3 august 1928 [apud P. Ţugui (ed.), *op. cit.,* I, p. 119–120], în care Blaga comunică propunerea de a lua legătura cu Arbenz în acest scop, deşi ulterior va fi nevoit să-l dezamăgească pe conferenţiar, întrucât MAS a refuzat să finanţeze un sejur al acestuia în România. În cadrul aceluiaşi raport va solicita aprobarea de a organiza o seară literară românească.

După ce facilitase invitarea consilierului naţional Otto Weber[7], şeful Departamentului Instrucţiunii din cantonul St. Gallen, la Congresul internaţional al învăţământului secundar, desfăşurat în iulie 1928 la Bucureşti, la întoarcere delegatul elveţian se simte obligat „să facă României un serviciu pentru primirea rezervată oaspeţilor la Bucureşti", semnând articolul *Straja Europei în Răsărit*, ce va fi publicat de mai multe jurnale elveţiene. Titlul articolului îi fusese inspirat de către geograful Simion Mehedinţi, pe care îl întâlnise cu acea ocazie.

În Raportul nr. 1711[8] din 29 septembrie 1928, Blaga îi propune lui Eugen Filotti, directorul Presei şi Informaţiilor din MAS, organizarea unei serate închinate lui Béla Bartók, realizată la 31 ianuarie 1929, în cadrul căreia au fost prezentate colinde şi dansuri româneşti.

La 31 octombrie[9] acelaşi an, va raporta că a perfectat, graţie prof. R. Kirchgraber, un concert radiofonic având un program românesc, cu durata de o oră şi jumătate. Concertul difuzat la 26 februarie 1929 de postul de radio Zürich a fost precedat de o conferinţă despre muzica românească, susţinută de Kirchgraber, pe baza unui material pus la dispoziţie de Blaga, prezentând cântece populare, prelucrate de Tiberiu Brediceanu, fragmente din opera *Năpasta* de Sabin Drăgoi şi dintr-un poem simfonic de G. Enescu, precum şi compoziţii de Mihail Jora şi Marţian Negrea.

La 10 aprilie 1929, o altă emisiune radiofonică, de astă dată cu tematică literară îi va introduce pe I.L.Caragiale şi Liviu Rebreanu publicului elveţian. *Toată partea despre evoluţia ideologiei literare şi despre literatura contemporană, precum şi scurta conferinţă despre „Proverbele româneşti" a fost scrisă de subsemnatul* [L. Blaga] *şi dată Dlui Kirchgraber spre a-şi completa conferinţa*, extras din Raportul nr. 586 din 15 aprilie 1929[10].

Lansează, la 11 iulie 1930[11], proiectul unui turneu de recitaluri din poezia şi proza românească, în cele trei capitale din spaţiul lingvistic german, Berlin, Viena şi Berna, propunând-o în rolul de artist-declamator pe Thea Maria Lenz, iar după obţinerea agrementului perfectează programul turneului[12].

Deşi Ministerul român de Externe refuzase încă din aprilie 1928 să finanţeze tipărirea *Antologiei de poezie populară românească*, rod al colaborării cu Hermann Hauswirth, reia propunerea la 31 iulie 1930, cu acelaşi rezultat negativ. Intenţia de a valorifica public această realizare literară îl îndeamnă să preconizeze, în colaborare cu traducătorul, un turneu de conferinţe despre lirica populară la Basel (11 decembrie 1931[13]), Zürich şi Lucerna. Manifestarea de la Basel a fost deschisă de Hauswirth, care a conferenţiat despre poezia populară, citind din baladele

[7] Cf. Raportului nr. 1499 din 23 august 1928, reprodus în P. Ţugui (ed.), *op. cit*., I, p. 121–123.
[8] Apud P. Ţugui (ed.), *op. cit*., I, p. 126.
[9] Raportul nr. 1881, apud idem, p. 129.
[10] *Ibidem*, p. 147–148.
[11] Raportul nr. 238, apud P. Ţugui (ed.), I, p. 163–164.
[12] Raportul nr. 315 din 6 octombrie 1931, apud *op. cit.*, I, p. 169–170.
[13] Raportul nr. 389 din 15 decembrie 1931, apud idem, p. 191–192.

Mioriţa, *Toma Alimoş* sau *Soarele şi luna*, din cântecele şi colindele tălmăcite de el în limba germană. A urmat, apoi, un program de muzică populară, încheiat cu intervenţiile germaniştilor Paul Geiger şi E. Hoffmann-Kräyer de la universitatea locală, a slavistei Mahler şi a anglistului Reinle, într-o vie şi documentată dezbatere.

La 10 martie 1931 anunţă că suplimentul cotidianului „Bund" din Berna a publicat nuvela caragialiană *La hanul lui Mânjoală*, în traducerea lui O.W.Cisek.

Primeşte din partea unei edituri elveţiene oferta de editare a unei monografii a României, în cadrul colecţiei „Edificarea statelor". MAS respinge ideea, însă pe baza ei îşi asumă tipărirea în Elveţia a unui *Ghid al României* (1934), redactat în limba română, ulterior în versiunile franceză şi germană (1937)[14].

Pregăteşte participarea României la prima Expoziţie Internaţională de Artă Populară, găzduită de oraşul Berna în 1934[15].

În primăvara anului 1932[16] ajunge la un acord cu directorul Teatrului comunal din Berna, Karl Lustig-Prean, în privinţa organizării unui matineu românesc şi a includerii în repertoriu a unei lucrări dramatice sau muzicale româneşti. Pentru compoziţia muzicală, Blaga recomandă opera *Năpasta* de Sabin Drăgoi, iar pentru piesa de teatru se consultă cu Eugen Filotti şi Al. Busuioceanu, care, din cele patru opere selectate iniţial (*Omul cu mârţoaga* de G. Ciprian, *Suflete tari* de Camil Petrescu, *Patima roşie* de Mihail Sorbul şi *Bujoreştii* de Caton Theodorian), se văd nevoiţi să desemneze piesa lui Ciprian, singura dintre cele patru care fusese tradusă în germană, fiind jucată pe scena de la Schiller-Theater din Berlin încă din 28 iunie 1930. Montarea la Berna a comediei *Omul cu mârţoaga*, cu premiera la 31 octombrie 1932, reprezintă ultima reuşită în domeniul propagandei culturale, realizată de Blaga în cursul primului său mandat elveţian.

Cele zece luni cât a durat al doilea mandat elveţian (1 februarie 1937–decembrie 1937), acaparat de gravitatea şi stringenţa evoluţiilor politice, nu i-au îngăduit să se desfăşoare în plan cultural, cu excepţia intervenţiei în favoarea jurnalistului austriac Lyonel Dunin care, în urma recomandării sale, a efectuat o călătorie de documentare în ţara noastră, soldată cu interesante constatări.

*

Introspecţia exaltată şi uşor stângace, dar nu lipsită de subtilitate, citată în *motto,* pare ieşită din pana unui Nichifor Crainic, însă aparenţele înşală. Autorul ei, Ernst Kessler, a fost un diplomat elveţien, martor privilegiat al strălucitei prestaţii a lui N. Titulescu în cadrul Ligii Naţiunilor, câştigat pentru cauza românească datorită prestigiului de care s-a bucurat marele diplomat, ceea ce s-a răsfrânt şi asupra colaboratorilor care îi împărtăşeau idealurile şi îi consolidau opera prin meritul propriei lor activităţi.

[14] V., pentru detalii, în C.Al. Vitanos (2011), *Imaginea României prin turism, târguri şi expoziţii universale în perioada interbelică*, Bucureşti, Editura Mica Valahie, p. 157sqq.

[15] Raportul nr. 222 din 23 august 1931, apud P. Ţugui (ed.), I, p. 186–187.

[16] Raportul nr. 127 din 23 aprilie 1932, apud P. Ţugui (ed.), *op. cit*., I, p. 194–195.

Profunzimea privirii „întoarsă către sine", remarcată de către portretistul helvet, îi sugerează că „titulescianul"[17] Blaga ar fi posedat capacitatea extrasenzorială de a capta „aura" lucrurilor, adică înţelegerea intuitivă, globală şi instantanee a semnificaţiilor iradiate de către obiectul asupra căruia meditează.

Ideea, la care Kessler apelează într-un mod întru câtva inadecvat, cunoaşte, de fapt, o clarificare teoretică ulterioară, în 1936, prin studiul lui Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilităţii ei tehnice* în „Zeitschrift für Sozialforschung", unde defineşte „aura" – explică Robinson, Andrew, *Walter Benjamin: Art, Aura and Authenticity* în „Ceasefire" din 14 iunie 2013 – drept *aparenţa unei forţe magice sau supranaturale degajate din însăşi unicitatea ei*, investind-o, prin urmare, cu funcţia axiologică a autenticităţii.

Tot cam în jurul aceleiaşi date, Tudor Vianu, care îşi concepea *Estetica* (1934–1936), reia teza „aurei", retezându-i tulpina mistagogică şi o converteşte în categorie estetică, sub denumirea de „statut ilimitat simbolic" al operei de artă.

Fireşte că, atunci când l-a elogiat pe Blaga în pomenita misivă, corespondentul nu avea în vedere calea sinuoasă a iniţierii în misterele fiinţei, ci intenţiona să clădească o contrapondere menită să stăvilească influenţa lui Nietzsche, devenit port-drapelul mesianismului pangermanic.

Aforismul horaţian, inserat în epistolă, se doreşte a fi o aluzie străvezie la semnele prevestitoare ale colapsului pe care-l va suferi sistemul de relaţii internaţionale garantat de Liga Naţiunilor, victimă a reaşezărilor geopolitice, dar şi un omagiu adus vizionarismului, respectiv lucidităţii politice de care au dat dovadă susţinătorii principiilor ei, printre care figura şi Lucian Blaga.

*

Urmează listarea, în ordine alfabetică, a corespondenţilor elveţieni şi redarea cronologică, în rezumat comentat a materialului epistolar ce revine fiecăruia în parte:

1. Berner Kunstgesellschaft, preşedinte W. Viuaps [lecţiune incertă] către Lucian Blaga

W. Viuaps către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 23 septembrie 1932,* cu antetul „Societatea artistică din Berna. Cabinetul Preşedintelui". *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Berna, Societatea artistică din Berna.

Îşi exprimă regretul că L. Blaga trebuie să părăsească capitala federală a Elveţiei, la încheierea misiunii [în octombrie 1932] şi încearcă *sentimentul ireprimabil de a fi recunoscut în el o resursă spirituală a Bernei.*

Reprezintă, dincolo de limbajul protocolar, o dovadă a recunoaşterii că Blaga se integrase în viaţa literară a Elveţiei, fiind considerat un reper intelectual prin adopţie.

[17] V. declaraţia lui L. Blaga: *Eu* […] *sunt şi titulescian*, în cadrul convorbirii purtate la Geneva cu [Ioan Mocsony-] Stârcea, relatată în Blaga–Brediceanu, C. (2008), *Jurnale*, „Însemnarea din 10 martie 1937", p. 64.

2. Madame Boucher-Rey către Lucian Blaga

Madame Boucher-Rey către Lucian Blaga, MLR 23285, *datat 6 decembrie 1937. Redactat în limba germană, mss. ologr.* Ref. Dna V.V.Tilea, Cornelia Blaga, Hotel Vereina.

Rugată de către Dna V.V. [Jenica] Tilea să se intereseze de o locație adecvată convalescentei Cornelia Blaga, corespondenta îi recomandă Hotelul Vereina din podişul bernez.

Referire la un episod alarmant din viața Corneliei Blaga, când grava intoxicație produsă de o doză de insulină alterată a necesitat o lungă perioadă de odihnă şi recuperare. Blaga apelase, cu acest prilej, la prietenul de familie Viorel Tilea, diplomat la Legația Română din Geneva, care prin legăturile soției sale în sânul înaltei societăți geneveze, căreia îi aparținea şi Doamna Boucher-Rey, i-a sărit în ajutor.

3. Gian Bundi către Lucian Blaga

Gian Bundi[18] (1872–1936), culegător şi editor de basme, colaborator la cotidianul „Der Bund" şi critic muzical elvețian, promotor al retoromanei ca limbă oficială a Confederației.

Prezidează la 21 martie 1931 şedința Societății de Etnografie din Berna, în cadrul căreia Hermann Hauswirth, traducătorul *Mioriței*, conferențiază despre creația populară românească.

Colaborează cu Blaga la promovarea culturii tradiționale româneşti în Elveția şi îi facilitează contactul cu mediul academic, respectiv cu etnologi, romanişti şi muzicologi elvețieni. Grație lui, Societatea de Etnografie din Basel, prezidată de prof. Eduard Hoffmann-Krayer, va consacra şedința sa din decembrie 1931 fenomenului folcloristic românesc. Krayer, urmat de discipolii săi, Hanny Bächtold-Stäubli şi Paul Geiger, a fost adeptul introducerii cercetărilor de folclor în studiul filologic şi antropologie.

O a treia manifestare cu tematică populară românească, inspirată de Bundi, va fi găzduită, în februarie 1932, de Clubul literar – Cercul de lectură Hotinger din Zürich, prezidată de scriitorul Max Geilinger, cu concursul lingvistului Louis Gauchat, promotor, la rândul său, al retoromanei şi partizan al afirmării limbilor vernaculare.

Tot prin intermediul lui G. Bundi, va intra Blaga în legătură şi cu romanistul Karl Jaberg[19] (1877–1958) de la Universitatea din Berna, care va accepta să țină în Elveția anilor 1929–1930 o serie de conferințe despre cultura şi civilizația românească.

---

[18] Apud Dorli Blaga, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveția*, în „Manuscriptum", anul XIV, nr. 1(50), 1983, p. 111.

[19] Apud „Karl Jaberg" (art.) în Treccani, l'*Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Potrivit Raportului[20] nr.100 din 10 martie 1930, întocmit de ataşatul de presă L. Blaga, Jaberg a prezentat, în februarie 1930, la PEN-Clubul din Zürich, expunerea „Impresii de călătorie din România", după efectuarea unui sejur în cadrul schimburilor culturale româno-helvetice. La invitaţia Universităţii Daciei Superioare, ţinuse la Cluj conferinţe, prelegeri şi participase la colocvii ştiinţifice, intrând în legătură cu lingviştii de la Muzeul Limbii Române, fondat de Sextil Puşcariu, cu sociologi de la Institutul Social Român, fondat de Dimitrie Gusti, precum şi cu etnologi şi istorici clujeni. Cu acest prilej, universitarul din Berna îşi va completa informaţiile despre răspândirea românofonilor, cunoscută fiind preocuparea sa pentru geografia lingvistică.

Gian Bundi către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 4 februarie 1931*, cu antetul „Der Bund", *Redacţia. Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Berna, „Der Bund", Eduard Hoffmann-Krayer, Hanny Bächtold-Stäubli, Louis Gauchat, Samuel Singer, Karl Jaberg, Otto von Greyerz.

Îi trimite o listă de folclorişti şi romanişti care, după părerea sa, ar întâmpina favorabil *Culegerea de cântece populare româneşti*, alcătuită de Blaga, urmând să-i comunice şi numele altor potenţiali candidaţi pentru susţinerea de conferinţe publice asupra fenomenului românesc. Dintre aceştia, îi citează pe prof. dr. Hoffmann-Krayer şi dr. Hans Bächtold-Stäubli, ambii din Basel, pe prof. dr. Gauchat din Zürich, precum şi pe profesorii bernezi S. Singer, Karl Jaberg sau O. von Greyerz.

4. Walter Ebersold către Lucian Blaga

Walter Ebersold (1897–1967), poet şi eseist elveţian, autor al unei lucrări despre „misterul elveţian" şi mitul lui Wilhelm Tell, apărută în 1928. Beneficiază de o pregătire universitară plurivalentă, fiind licenţiat în economie, germanistică şi fizică experimentală la centrele academice din Tübingen, Berna şi Köln, dar îşi exercită şi pasiunea de constructor de instrumente muzicale. Adept al gnosticismului, pare a se afla sub influenţa mişcării „pentru înnoire religioasă" a teologului Friedrich Rittlmayer[21] (1872–1938), fondată în 1922 la Donach (Elveţia), grupare disidentă din curentul antroposofic, răspândită atât în Anglia, cât şi în Olanda.

Importantă, pentru raporturile sale cu opera dramatică a lui Blaga, rămâne obiecţia, potrivit căreia mitul ar trebui să beneficieze de o interpretare actualizată. De fapt, îşi exprimă dezamăgirea faţă de finalul anistoric al dramei *Meşterul Manole*, fiindcă aştepta de la autor o rescriere la nivel simbolic a mitului „ziditor" al statului român şi este dezamăgit de constatarea că Blaga prelucrează, pe coordonate filosofice, legenda Mănăstirii Curtea de Argeş în sens general uman, scoţând în prim-plan ideea necesităţii sacrificiului fondator.

[20] Apud P. Ţugui (ed.), *op. cit*., I, p. 158.

[21] V. detalii în Haut, Rüdiger, *Die Christengemeinschaft* („Comunitatea creştină") în „Berliner Dialog", 29 iulie 2006.

Obiecția explică, în parte, cariera de scurtă durată a dramaturgiei lui Blaga în Occident, datorată lipsei de aderență a concepției blagiene la ideile politice dominante în perioada interbelică; în Elveția, de pildă, preocuparea majoră era contracararea ideilor naționaliste care au sugrumat, în final, germenii federalismului promovat de Liga Națiunilor.

După o explicație cu Hugo Marti, traducătorul dramei blagiene, Ebersold își va modera discursul, acceptând ideea că interpretarea mitului nu are un caracter univoc, stereotip şi că cercetătorul trebuie să fie înarmat cu o maximă toleranță față de fenomenul arhaic, pentru a nu cădea în păcatul determinismului retroactiv.

Walter Ebersold către Lucian Blaga, MLR 23327, *datat Berna, Kramgasse 30, 6 decembrie 1929. Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. Berna, Kramgasse, „Der kleine Bund", *Meşterul Manole*.

Îl îndeamnă pe Blaga să lămurească în cuprinsul unei *Note*, ce ar urma să fie inserată în săptămânalul „Der kleine Bund", mesajul piesei *Meşterul Manole*, considerând că intenția de a desacraliza miturile ar fi nepotrivită: *Trebuie să renunțăm la dezlegarea misterelor, fiindcă astăzi nu mai putem pricepe limba lumii legendare din trecut*.

Walter Ebersold către Hugo Marti, **MLR 23328**, ***datat Berna, Kramgasse 30, 6 decembrie 1929. Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. Berna, Kramgasse, *Meşterul Manole*.**

În scrisoarea supraintitulată „Despre «Meşterul Manole»", după ce își mărturisește curiozitatea intelectuală stârnită de drama blagiană şi satisfacția de a-i fi urmărit reprezentarea, Ebersold împărtăşeşte nedumerirea sa în legătură cu finalul piesei: *M-am întrebat* – se destăinuie corespondentul – *dacă soluția dată de autor mai este îndreptățită în zilele noastre. N-ar trebui, oare, ca prelucrarea actuală a materialului dramatic să ofere o eliberare, să răsuflăm uşurați şi să ne spunem: o atare legendă, eres plin de cruzime nu este decât o şaradă în imagini care dobândeşte o altă înfățişare datorită rezolvării care se dă intrigii! Aşa cum este plăsmuită legenda în momentul de față, ea aparține unei lumi în care spiritul nostru nu se mai regăseşte şi căreia nu-i mai vedem rostul.* În continuare, corespondentul face propuneri argumentate de reconstrucție a substanței dramatice printr-o interpretare care să o facă permeabilă omului modern.

Walter Ebersold către Lucian Blaga, MLR 23329, *datat Berna, Kramgasse 30, 25 decembrie 1929. Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. Berna, Kramgasse, Albă-ca-Zăpada.

Observațiile D-voastră, potrivit cărora mitul nu poate fi cuprins într-un singur înțeles, primesc întreaga mea încuviințare – scrie corespondentul, adăugând – *Îmi este din ce în ce mai limpede că miturile şi legendele, împreună cu tainele lor de destin aşteaptă o dezlegare şi o desigilare. Studiul lor necesită un observator delicat, cu suflet mare, ca să le trezească din somnul lor de Albă-ca-Zăpada. Cu*

siguranţă, raţionalitatea noţională este prea opacă pentru a putea servi la această operaţiune de descifrare.

W. Ebersold îşi doreşte să facă personal cunoştinţă cu Blaga şi propune o întâlnire.

5. Alfred Fankhauser către Lucian Blaga

Alfred Fankhauser (1890–1973), autor dramatic dialectal, publicist şi astrolog elveţian. Va întâmpina în spirit critic drama *Meşterul Manole*, după premiera berneză, într-un articol din publicaţia conservatoare „Tagwacht", refuzând o explicaţie deschisă cu Blaga.

Alfred Fankhauser către Lucian Blaga, MLR 23334, *datat 10 septembrie 1929. Redactat în limba germană. mss. ograf.* Ref.

Contramandează întâlnirea cu Blaga.

6. Hermann Hauswirth către Lucian Blaga

Filologul elveţian Hermann Hauswirth intră, prin intermediul lui Hugo Marti, în anturajul lui Blaga în primăvara anului 1930. Iniţial, utilizat de poet pentru a revizui din punct de vedere filologic documentele de presă redactate în limba germană, primeşte – dat fiind interesul manifestat – propunerea de a stiliza traducerile brute în proză, făcute de Blaga, după poezia populară românească.

Din conlucrarea lor va rezulta versiunea germană a unei antologii, cuprinzând 128 de poezii, în selecţia lui L. Blaga, încheiată în octombrie 1930, însă publicată decenii mai târziu sub titlul *Antologie de poezie populară românească*, G. Ivaşcu (ed.), Mihu Vulcănescu, (grafica), Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

Proiectul antologiei[22] apare, încă din 17 februarie 1930, într-o misivă a lui Blaga către Ion Pillat, cu rugămintea să-i trimită un exemplar din *Cântece din popor*. Culegere de Ion Pillat. Colecţia „Cartea vieţii" nr. 5, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Principele Carol, 1928, 48 p., pe care o va folosi ca bază de selecţie. Căutările sale nu se vor opri aici, el explorând şi culegerile de folclor ale lui S. Puşcariu, Ion Breazu, Ov. Densusianu, T. Papahagi, H. Teculescu, G. Vrabie, Al. Vasiliu, G. Marosan, E. Nicoară, V. Netea, G. Murnu, E. Hodoş, I.U. Jarnik, A. Bârsanu, G. Dem. Teodorescu, T. Pamfile, V. Bologa, S. Mândrescu, M. Eminescu, Al. Lupeanu, I. Costin, Gh. I. Pitiş, precum şi mostre de lirică populară, apărute în colecţiile publicaţiilor „Gazeta Transilvaniei", „Tribuna poporului", „Familia", „Convorbiri literare", „Floarea darurilor", „Tribuna", „Revista critică-literară", „Gutinul" sau „Columna lui Traian".

Ediţia bilingvă a antologiei Blaga–Hauswirth vede lumina tiparului de-abia în 1995 la Editura Grai şi Suflet–Cultura Naţională din Bucureşti, în îngrijirea

[22] Zenovie Cârlugea, *Lucian Blaga şi poezia populară – O antologie de ecou european*, în „Gorjeanu" din 14 noiembrie 2011; Ion, Taloş, *Poezie şi filosofie într-un catren folkloric selectat de L. Blaga: „Doamne, Doamne"* în „Philologica Jassyensia", anul IX, nr. 2 (18), 2013, p. 195.

universitarului din Köln Ion Taloş, care semnează şi studiul introductiv, text îngrijit în colaborare cu discipolii săi Artur Greive şi Gerda Schüler, păstrându-se ilustraţiile lui Mihu Vulcănescu din 1966.

În cadrul unei evocări L. Blaga, rostită în 1982 la Ambasada României din Berna, H. Hauswirth va descrie metoda curentă de lucru: *Blaga selectase deja o duzină de poezii, pe care mi le citi. De la început am fost captivat de frumuseţea lor sonoră. După aceea, l-am rugat să-mi spună cuvânt cu cuvânt ce înseamnă şi mi-am notat tot. Alături mi-am notat metrul, în dreapta timbrul sunetelor, iar la urmă rimele*[23].

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Saanen, 17 aprilie 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. V. Hugo, L. Blaga.

Îl felicită cu ocazia Paştelui şi îl roagă să reţină traducerea lui din V. Hugo. Îi promite că îi va citi versiunile iniţiale ale tălmăcirilor germane din poezia lui Blaga.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19319, *datat Saanen, 4 august 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Ion Vinea, Camil Baltazar, Adrian Maniu. Tradus şi reprodus integral de Dorli, Blaga, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveţia* în „Manuscriptum", vol.XIV, nr. 1(50), 1983, p. 107–108.

Se consultă cu Blaga asupra modului în care a reuşit să tălmăcească în germană din lirica lui Ion Vinea, Camil Baltazar, Adrian Maniu, cu mostre de text asupra cărora cere lămuriri (*întrebări supărătoare*, după cum se exprimă corespondentul). Îl asigură că a avansat cu lucrul la poezia modernă şi populară, însă se loveşte de „obstacolul" baladelor, a căror traducere nu o abordase încă.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19318, *datat Saanen, 31 august 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. *Meşterul Manole*.

Îi mulţumeşte lui Blaga pentru ţigaretele trimise, spunând că *a fost un troc: fum oriental contra poetică orientală.*

Îl pune la curent cu stadiul traducerilor la care lucra: încheiase piesa *Meşterul Manole*, iar lucrul la *Antologie* şi la materialele destinate recitalului românesc îşi urma cursul. Recunoaşte că întâmpină dificultăţi în traducerea operei dramatice, mai ales în respectarea ritmului impus de textul original.

Este posibil ca Blaga să fi vrut să menţină drama în repertoriul teatrelor din spaţiul german, încercându-şi norocul cu o altă abordare. Obiecţiile lui Fankhauser şi sugestia lui Marti de a realiza „*o contragere* [a textului, valabilă în special pentru actul IV] *şi o accentuare a elementului dramatic"* îl convinseseră probabil că, pentru auditoriul din străinătate, ar fi fost necesar să modifice finalul.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19315, *datat Saanen, 14 octombrie 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. „Der kleine Bund", Lucian Blaga.

[23] Traducere datorată, probabil, fiicei poetului, Dorli, reprodusă în *art.cit,* p. 115–116.

Confirmă primirea traducerilor lui Blaga şi a rândurilor însoţitoare pentru suplimentul literar „Der kleine Bund”.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19317, *datat Berna, 22 decembrie 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. E anunţat că s-a dat „bun de tipar” pentru textele sale.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19312, *datat Saanen, 4 ianuarie 1931. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Dna Lenzen, „Bund”, Blaga, Hauswirth.

Aşteaptă cu nerăbdare corespondenţele din România ale Doamnei Lenzen, ziarista trimisă de publicaţia „Bund” şi încheie cu urarea: „*Salutări cordiale către cei trei Blaga de la cei patru Hauswirth”.*

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 27 ianuarie 1931. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. H. Hauswirth, Ana-Dorica Blaga.

Îi trimite anumite chitanţe [confirmări de plată] pe luna decembrie 1930 şi un orar şcolar, Hauswirth fiind profesor. Ca fapt pitoresc menţionează că *întreaga zi mi-a stat în minte imaginea micii Dorica, cum am văzut-o astăzi dormind dulce şi adânc pe balcon*.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 27 aprilie 1931. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Îl anunţă că i-a expediat un articol (neprecizat), tradus de el [H. Hauswirth] în germană.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19311, *datat Berna, 5 iulie 1931. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Lucerna, Societatea artistică a cantonului Lucerna, Zürich.

Îl anunţă că a primit un răspuns negativ din partea Teatrului din Lucerna [referitor la *Meşterul Manole*, varianta secundă], sub pretextul că alegerea repertoriului cade în sarcina Societăţii artistice cantonale, însă Hauswirth speră că la Zürich vor avea mai mult succes.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Saanen, 30 decembrie 1931. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. L. Blaga.

Îl anunţă că a primit traducerile franţuzeşti trimise de Blaga, cerându-i anumite precizări.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19309, *datat Saanen, 26 martie 1932. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Legaţia regală a României, Berna.

Se scuză că n-a putut participa la recepţia dată de Legaţia României din Berna.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19307, *datat Berna, 4 decembrie 1932. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. L. Blaga.

În urma propunerii făcute de Blaga de a traduce din literatura română, Hauswirth este de acord cu condiția ca traducerile brute în proză, efectuate de Blaga, să fie însoțite de indicații prozodice, vizând ritmul, rima etc. din lirica originală. Discută chestiunea onorariului.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19308, *datat Berna, 13 aprilie 1934. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Mihail B. Boerescu, Hugo Marti (familia), Reich-ul german, Ferdinand Fried, *Sfârşitul capitalismului*.

Deşi n-au mai ținut o legătură epistolară stabilă în ultima vreme, Hauswirth spune că a aflat veşti despre Blaga prin intermediul lui [Mihail] Boerescu, ministrul român la Berna şi de la familia Marti, de la care înțelege că Blaga s-ar găsi în această perioadă într-un moment de retragere meditativă.

În afară de criza produsă de evenimentele exterioare, care au afectat şi modul de viață elvețian, *ceața s-a lăsat mult mai adânc în încăperile obscure ale sufletului*, se confesează corespondentul şi adaugă: *acolo s-a născut ceva ce, pe moment, mi se pare inexplicabil*, constatatând, ca dovadă, *neliniştea profundă în sânul tineretului*, cu referire de atracția exercitată de *Reich* asupra populației germanofone din Elveția.

Remarcă consecințele acestei stări de spirit şi asupra înțelegerii rostului artei. În acest context, îi dă dreptate lui Blaga, care anticipase, în convorbirile purtate cu Hauswirth, noile tendințe socioculturale.

Îl roagă să-i permită prelungirea termenului de restituire pentru cartea lui Ferdinand Fried, *Sfârşitul capitalismului* [1931], pe care o lectura cu un reînnoit interes şi care pare să fi constituit sursa aprehensiunilor lui Blaga.

Lucrarea antiliberală a publicistului, specializat în problematică economică, Fried, pseudonimul lui Friedrich Zimmermann (1898–1967), promova opinia după care supraviețuirea Republicii de la Weimar ar ține de replierea în autarhie, ignorând cu bună ştiință obligațiile internaționale impuse Germaniei de Tratatul de pace încheiat la Versailles (28 iunie 1919). Ulterior va face carieră în anturajul lui Himmler şi Goebbels, ca şef al Departamentului de actualități din cadrul Ministerului Propagandei. Faptul că lucrarea îl va impresiona pe Blaga, ce o va comenta, probabil, cu Hauswirth, denotă că urmările crizei economice convinseseră multă lume că doctrina liberală nu ar mai fi fost viabilă. Opțiunile politice se restrângeau, astfel, la cele două direcții totalitare, nazism sau bolşevism, pe care însă Blaga nu era dispus să le accepte sau să le gireze. Semnifică o răscruce în convingerile sale intime, preferând să-şi exercite capacitatea vizionară în cadrul strict intelectualist, „noologic", oferit de propriul său sistem filosofic.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19310, *datat Berna, 19 august 1936. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Walter Sieber, „Bund", Mihail B. Boerescu.

I-l recomandă pe dr. Walter Sieber, ajuns de scurtă vreme colaborator la publicaţia „Bund" şi îl roagă să-l primească.

Din relatarea corespondentului, care îi face cunoscut faptul că, încă din aprilie 1935, ocupă o funcţie de răspundere în cadrul guvernului federal elveţian, se poate deduce că propusa întâlnire cu Sieber se referă la afaceri confidenţiale, care nu pot fi încredinţate hârtiei şi pe care nu doreşte să le dezbată cu ministrul M. Boerescu de la Berna, deşi recunoaşte că întreţine relaţii stabile cu acesta.

Cred – spune Hauswirth – *că noi doi putem percepe legăturile helveto-române într-un mod mult mai pur decât toate puterile industriale, chiar dacă numai pe tărâm metafizic*.

În încheiere, îi aduce aminte că tăcerea lor reciprocă din ultima vreme s-a transformat într-o „depărtare mitică".

Ultimele pasaje avertizează, în termeni eufemistici, despre perspectiva ca Elveţia să se distanţeze de noul curs al politicii externe româneşti, care, după demiterea lui Titulescu, era de aşteptat să se orienteze către o apropiere faţă de poziţia germană, reaşezând nostalgic legăturile cu Blaga pe baze private, la nivel exclusiv intelectual.

Hermann Hauswirth către Lucian Blaga, MLR 19305, *datat Berna, 10 februarie 1942. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Institutul Român (Berlin), Sextil Puşcariu, Neagu Djuvara, Im. Kant, *Mioriţa*, Alexandru Dima, Harrassowitz (ed.), Leipzig, „Atlantis" (ed.), Cornelia Brediceanu, *Poemele luminii*, Carol II.

Relatează că Institutul Român din Berlin, de la care primise o adresă, este interesat de tipărirea baladelor şi cântecelor populare traduse de el, ca urmare a intervenţiei lui Sextil Puşcariu, directorul aşezământului, fiind rugat să trimită manuscrisele respective.

Aflat la Berlin între 13 şi 23 ianuarie 1942, Hauswirth a negociat cu Institutul Român din capitala Germaniei. Relatează că a purtat convorbiri cu Sextil Puşcariu şi a audiat conferinţele lui Neagu Djuvara despre Kant.

Îi împărtăşeşte lui Blaga foarte buna impresie pe care i-a făcut-o lui S. Puşcariu versiunea germană a *Mioriţei*.

Potrivit înţelegerii stabilite, a fost elaborat un plan de colaborare a lui Hauswirth cu instituţia românească, care prevedea următoarele:

1. Perfectarea unei conferinţe despre lirica populară românească (misiunea îi revenea lui H. Hauswirth);
2. Susţinerea unui recital cu ilustrări lirice şi interpretarea unor cântece populare româneşti.

   Propunerea lui S. Puşcariu, directorul Institutului – parţial aprobată de Hauswirth – s-a soldat cu o contrapropunere a filologului elveţian, în care îşi arăta preferinţa de a recita el însuşi din lirica tradusă, fiindcă, declară el, *am oroare faţă de recitatorii profesionişti*. Corespondentul îl întreabă pe

Blaga dacă este bine să insiste asupra inițiativei lui, teamă fiindu-i ca intransigența lui să nu-l indispună pe prof. Pușcariu.

3. Editarea *Antologiei de lirică populară românească*, pe care S. Pușcariu dorea să o publice sub egida Institutului Român din Berlin, comporta o modificare de structură: exemplificările propriu-zise din creația populară urmând să ocupe secțiunea secundă a volumului, în timp ce prima parte ar fi fost rezervată teoretizărilor despre folclor, semnate de profesorul sibian de liceu Al. Dima. Tipărirea lucrării ar fi putut reveni Editurii „Harrassowitz" din Leipzig. Hauswirth s-a arătat favorabil inițiativei lui S.P. Puşcariu, însă doreşte să afle şi părerea lui Blaga despre aceste propuneri. Corespondentul înclina spre ideea de a publica lirica separat de teoretizare, fiindcă nu vedea cum ar fi putut introducerea semnată de Al. Dima să aducă lămuriri asupra materialulului liric propriu-zis şi, pe de altă parte, nu înțelegea ce aşteptări avea S. Puşcariu de la această secțiune teoretică. Cerând relații asupra prestației Editurii Harrassowitz, Hauswirth a aflat că aceasta era specializată în domeniul lingvisticii şi al arheologiei extrem-orientale. Remarcă faptul că respectiva editură are un format prea scientist care ar putea fi dăunător în cazul proiectatei Antologii.

Prin relațiile sale din Berna, H. Hauswirth a tatonat şi intențiile altor edituri capabile să preia proiectul, alegerea sa oprindu-se asupra editurii elveține Atlantis.

Corespondentul îi relatează lui Blaga că a reluat finisarea şi stilizarea unor traduceri brute de poezie românească, pe care le elaboraseră împreună cu 12 ani în urmă.

În încheiere, H. Hauswirth îi împărtăşeşte lui Blaga faptul că, în cursul dialogului cu S. Puşcariu, numele poetului a fost deseori pomenit, bătrânul profesor rememorând surpriza pe care i-a furnizat-o Cornelia Brediceanu când i-a trimis manuscrisul *Poemelor luminii*, precum şi bucuria produsă de creațiile lui Blaga. Evocă, de asemenea, cu regret evenimentele politice care au schimbat cursul vieții şi au pus capăt carierei diplomatice a lui Blaga, în speță detronarea lui Carol II şi ascensiunea statului național-legionar.

7. Rudolf Reinhold Junghanns către Lucian Blaga

Rudolf R. Junghanns[24] (1884–1967), pictor, sculptor, grafician şi litograf german stabilit în Elveția, după ce studiase *belle-artele* la Academiile din Dresda şi München. În creația sa vădeşte trăsături simboliste şi de *Art Nouveau*. Va întreține legături epistolare cu celebrități, precum poetul R. M. Rilke sau filosoful Ludwig Klages. A fost căsătorit cu dansatoarea Emmy Sauerbeck, soții rămânând chiar şi după divorțul lor, survenit în 1929, în legătură cu familia Blaga.

[24] Dorli Blaga, *art. cit.,* p. 109; pentru Bio-Junghanns v. „Zwickauer Pulsschlag", nr. 21 din 29 septembrie 2004, p. 1 (articol omagial cu prilejul vernisajului retrospectivei R.R.Junghanns, deschisă în oraşul său natal Zwickau, la împlinirea a 120 de ani de la naştere).

În calitate de colaborator la cotidianul „Der Bund” intră în anturajul lui Blaga tot prin intermediul lui Hugo Marti. Din „ziar”, aşa cum îşi desemna Cornelia Blaga *Jurnalul*, reiese că, în perioada berneză, soţii Junghanns erau o prezenţă constantă în Casa Blaga.

Rudolf Reinhold Junghanns către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 10 octombrie 1929. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Lucian Blaga, Hugo Marti, Zürich.

Mărturiseşte că Lucian Blaga şi cu Hugo Marti sunt singurii oameni de care se simte ataşat. Anunţă că a divorţat şi că s-a stabilit la Zürich.

Rudolf Reinhold Junghanns către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Zürich, 24 ianuarie 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Bucureşti.

Îl roagă să-i aducă de la Bucureşti un buchet de flori.

Rudolf Reinhold Junghanns către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat* [Zürich], *9 aprilie 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Lucian Blaga, Oskar Lüthy.

În legătură cu ilustrarea unei traduceri din Blaga, făcută de Oskar Lüthy.

Rudolf Reinhold Junghanns către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat* [Zürich], *7* [17] *noiembrie 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Berna, *Meşterul Manole.*

Îl anunţă că nu este sigur dacă va putea fi prezent la premiera de la Berna a piesei *Meşterul Manole*.

Rudolf Reinhold Junghanns către Lucian Blaga, MLR 19295, *datat Zürich, 10 noiembrie 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref.

Împărtăşeşte întâmplări din viaţa sa intimă.

Rudolf Reinhold Junghanns către Lucian Blaga, MLR 19291, *datat Zürich, 25 noiembrie 1930. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Lucian Blaga, Cornelia Blaga, Dorli Blaga.

Introdusă prin cuvintele *Dragilor Blaga, care sunteţi iubitul tată Lucian şi iubita şi frumoasa mamă Cornelia, iubitei, dulceţei, comorii de aur, Dorli*, epistola menţionează participarea sa la un spectacol de muzică populară românească, unde s-a simţit foarte bine şi aproape că aţipise. Această aromeală – explică Junghanns – nu se datoreşte atmosferei, ci faptului că urechea sa nu era obişnuită cu linia melodică.

Rudolf Reinhold Junghanns către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Zürich, 18 martie 1931. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref.

Buchetul de flori îi trebuia ca să-l ducă la o serată dansantă, subînțelegându-se starea lui materială precară.

Rudolf Reinhold Junghanns către Lucian Blaga, MLR s.n., *bilet nedatat, [Bucureşti]. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Bucureşti, Rudolf Reinhold Junghanns.

De ce vă faceți aşteptați? Am ajuns demult la Bucureşti şi mâncăm creste de gâscă (cum s-or fi numind). Ne place aici. Dar Dumneavoastră? Mai sunteți bronzat ca un maur? Salutări cordiale de la R.[udolf] *R.*[einhold] *J.*[unghanns].

8. M. Kantorowicz către Lucian Blaga

Firma de impresariat artistic a lui M. Kantorowicz, după traducerea în germană a dramei *Meşterul Manole* (versiunea H. Marti) şi premiera ei din 19 noiembrie 1929 pe scena Teatrului comunal din Berna, se oferă să promoveze piesa în tot spațiul cultural german, susținând că întreține bune legături profesionale cu instituții teatrale din Austria şi Germania. Totodată, impresarul se simte dator să avertizeze asupra dificultăților ridicate de punerea ei în scenă. Obiecțiile demonstrate de către direcțiile teatrelor contactate evidențiază, în ultimă instanță, lipsa de încredere în rentabilitatea montării, piesa trebuind să învingă obstacolele reprezentate de exotismul temei şi al autorului, dar şi de teoretizarea prea accentuată (gradul scăzut de teatralitate) care împiedică o bună comunicare cu publicul mediu.

M. Kantorowicz către Hugo Marti, MLR s.n., *datat Zürich, 18 noiembrie 1929*, cu antetul „Societatea pentru protecția drepturilor autorilor dramatici”. *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Zürich, Societatea pentru protecția drepturilor autorilor dramatici, *Meşterul Manole*, Germania, Austria.

Regretă că nu va putea fi prezent la premiera piesei *Meşterul Manole*, rugându-l să-i împărtăşească proiectele vizând reprezentarea piesei la alte teatre, întrucât Societatea pe care o conduce are sucursale, atât în Germania, cât şi în Austria.

M. Kantorowicz către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Zürich, 2 ianuarie 1930*, cu antetul „Societatea pentru protecția drepturilor autorilor dramatici”. *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Zürich, Societatea pentru protecția drepturilor autorilor dramatici, *Meşterul Manole*, Basel, Stuttgart, Berna, Albert J. Welti, „Neue Zürcher Zeitung”.

Îi comunică faptul că nu a găsit o editură dispusă să publice versiunea germană a piesei *Meşterul Manole*, dar continuă investigațiile şi îl întreabă pe Blaga dacă a luat legătura cu teatrele din Basel şi Stuttgart, cu care corespondentul se află în relații amicale. Face observația că prea scurta carieră a piesei la teatrul din Berna, cât şi cronica dr. Al. J. Welti din cotidianul „Neue Zürcher Zeitung” constituie elemente descurajatoare.

Nu-i poate garanta condiţii de reprezentare (onorariu sau tantieme) şi aşteaptă propuneri din partea lui Blaga.

M. Kantorowicz către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Zürich, 19 aprilie 1930*, cu antetul „Societatea pentru protecţia drepturilor autorilor dramatici”. *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Zürich, Societatea pentru protecţia drepturilor autorilor dramatici, *Meşterul Manole*, Hans Heinsheimer.

Îi comunică faptul că a primit de la firma de impresariat artistic „Otto Eirich” din Viena o scrisoare în care este anunţat că piesa *Meşterul Manole* a fost luată spre lectură de referentul dr. Hans Heinsheimer.

9. Oskar Lüthy către Lucian Blaga

Oskar Wilhelm Lüthy[25] (1882–1945), pictor şi arhitect elveţian, fondator împreună cu Hans Arp şi Walter Helbig al grupării avangardiste „Der moderne Bund” (1913), trecând ulterior şi printr-o perioadă dadaistă. Pânzele sale au fost incluse de nazişti în expoziţia tematică „Artă degenerată”, găzduită de oraşul Dresda în 1937, itinerantă din 1941. A colaborat, în calitate de grafician la suplimentul literar al cotidianului „Der Bund”, de unde contactul cu Blaga.

Oskar Lüthy către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Dügger* [Elveţia], *29 mai 1929. Redactat în limba germană. mss. ograf.* Ref. Dügger, Berna.

Îl invită la conferinţa sa despre criza din arta modernă, cu prilejul vernisării expoziţiei personale de la Galeriile de artă din Berna.

10. Hugo Marti către Lucian Blaga

Hugo Marti[26] (1893–1937), publicist elveţian, licenţiat în Drept şi doctor în germanistică, trăieşte o experienţă românească între anii 1915 şi 1917, în calitate de preceptor în casa prinţului N. G. Cantacuzino (întâmplarea face ca unul din elevii săi, dr. Ion Cantacuzino, să ajungă, în mai 1941, martorul lui Dan Botta în duelul la care acesta îl provocase pe Blaga) şi îndură vicisitudinile retragerii în Moldova, de unde îşi continuă drumul prin Rusia, ajungând în Norvegia, unde se va refugia până la sfârşitul primei conflagraţii mondiale. Acolo o va cunoaşte pe viitoarea sa soţie Elsa (1898–2000), cu care se va căsători în 1922, din menaj rezultând un fiu, Rolf, născut în 1927. După întoarcerea în Elveţia, îşi susţine doctoratul (1921), iar din 1922 devine foiletonist (redactor de rubrică), apoi şeful secţiei culturale la cotidianul oficial al guvernului federal, „Der Bund”, din Berna, funcţie ce o va ocupa până la moarte.

---

[25] Barron, Stephanie *et al*., *Entartete Kunst* („Arta degenerată”) în Catalogul expoziţiei de la Los Angeles County Museum, 2007.

[26] Dorli Blaga, *art. cit.,* p. 99–106, 113–115; Blaga-Brediceanu, C., *op.cit.,* p. 56–57; D. Blaga, (2012), *Tatăl meu, Lucian Blaga*, ed. a II-a, Bucureşti, Editura Humanitas, p. 79.

Publicația, fondată la 1850, era exponenta Constituției helvetice, adoptată la 1848 şi principala tribună politică a statului confederativ rezultat din noua lege fundamentală. Cotidianul tipărea săptămânal un supliment literar, intitulat familiar „Der kleine Bund", dirijat de Marti.

Episodul românesc din existența sa va fi evocat în volumul memorialistic *Rumänisches Intermezzo. Buch der Erinnerung* (*Intermezzo românesc. Cartea amintirii*) Francke, Bern 1926 şi în culegerea de nuvele *Rumänische Mädchen. Zwei Novellen* (*Fete din România*), Francke, Bern, 1928.

Tocmai acest filon valah din creația sa va fi exploatat de către tânărul ataşat de presă L. Blaga, în cursul primului său mandat eleveţian (1 aprilie 1928–1 noiembrie 1932), pentru a stabili un teren comun de discuții şi pentru a precipita o apropiere, inițial de ordin profesional, pe baza căreia, ulterior, se va închega o prietenie durabilă, dar şi o strânsă colaborare în plan cultural.

Relația cu Marti, bazată pe reciprocitate şi schimburi intelectuale, dovedeşte măestria la care ajunsese vocația lui Blaga de mediator cultural[27]: poetul va asigura traducerea şi prefațarea volumului *Intermezzo românesc*, Biblioteca Dimineața, vol. 133, Bucureşti, Editura „Adeverul S.A.", 1930 şi publicarea nuvelei *Sonia* din culegerea peregrinului elvețian în „Gândirea" din martie 1930, în timp ce Marti va elabora versiunea germană a piesei *Meşterul Manole* şi va face toate diligențele pe lângă Teatrul comunal din Berna, pentru a fi montată acolo. Aşa se face că drama blagiană cunoaşte în acelaşi an, 1929, o premieră absolută la Bucureşti , la 2 aprilie şi una germană la Berna, la 19 noiembrie.

Însă contraserviciile aduse de Marti nu se vor opri aici; prin articolele înserate în săptămânalul condus de el, va da tonul presei elvețiene, promovând evenimentul teatral şi va deschide pentru Blaga o serie de legături utile în cercurile publicistice şi culturale din țara-gazdă.

În calitățile sale influente de preşedinte al PEN-Club-ului elvețian şi de vicepreşedinte al Uniunii Teatrelor Elvețiene[28], a fost principalul susținător al carierei pe care a cunoscut-o opera lui Blaga în această țară.

În egală măsură, îi va da lui Blaga concursul la sensibilizarea opiniei publice elvețiene, întâmpinând în mod favorabil, la nivel publicistic, turneul de conferințe întreprins de către preşedintele Universității din Bucureşti, N. Iorga, în Țara cantoanelor. Conferințele susținute de către acesta, prima la Zürich din 8 mai 1930, cu tema „Limitele ideii de naționalitate", secunda la Berna din 17 mai 1930,

[27] Claudia Chinezu, *Les relation entre la Roumanie et la Suisse, 1938–1948. Entre «Realpolitik» et perceptions idéologique*, disertație doctorală, Universitatea din Fribourg, 3 noiembrie 2006, p. 72–73.

[28] Uniunea Teatrelor Elvețiene (*Schweizerischer Bühnenverband*) este un for colectiv, creat în scopul apărării intereselor membrilor, instituțiile subvenționate de teatru profesionist din Elveția germanofonă, având în compunere o secție autonomă, numită „Union des théâtres romands", îndeplinind o funcție similară pentru regiunea francofonă a țării. Una din atribuțiile Uniunii este să jurizeze şi să acorde Premiul Confederației Helvetice pentru Dramaturgie, cf. www.theaterschweiz.ch.

abordând subiectul „Lupta pentru libertate a ţărănimii secolului XIV. Lupta de la Sempach din Elveţia şi lupta de la Posada din România", vizează, în ambele cazuri, crearea unei apropieri româno-helvetice. Dacă tema dezbătută la Zürich menaja statutul multicultural al Confederaţiei şi transmitea un semnal privind tendinţa de aliniere europeană a politicii minorităţilor dusă la Bucureşti, cea de-a doua urmărea să legitimeze, prin analogie, semnificaţia Bătăliei de la Posada, eveniment considerat de istoriografia românească drept decisiv în dobândirea primei suveranităţii a statului roman.

Pe lângă cele 25 de scrisori expediate sau relative la H. Marti, aflate în Fondul MLR, Dorli Blaga a întregit pachetul epistolar cu alte şapte piese din Arhiva particulară Blaga[29], reproduse integral, în traducerea românească asigurată *manu propria*, cu accent pe legăturile de familie care au subzistat şi după dispariţia protagoniştilor principali.

Fiica poetului şi executorul său testamentar va aduce un omagiu acestei legături umane şi intelectuale deosebite (creativitate în „duet", după expresia Elsei Marti), ce a traversat timpuri, mentalităţi şi frontiere, în cartea editată de ea în limba germană, *Lucian Blaga – Hugo Marti. Im Zeichen der Freundschaft* (*Lucian Blaga–Hugo Marti. Sub semnul prieteniei*), hg. Blaga, Dorli, Bukarest, Kriterion Verlag, 1985, în cuprinsul căreia reeditează şi scrierea memorialistică a lui Marti, *Intermezzo*…

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19359, *datat Berna, 4 mai 1928*, cu antetul „Der Bund", Redacţia. *Redactat în limba germană. Mss. ologr.* Ref. „Klingsor", „Der kleine Bund". Tradusă, reprodusă integral şi comentată de Blaga, Dorli, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveţia* în „Manuscriptum", an XIV, nr. 1(50), 1983, p. 99.

Mulţumeşte pentru expedierea unui număr din revista braşoveană „Klingsor"[30]. Se scuză că nu a putut pregăti o versiune românească a cărţii sale *Intermezzo românesc*, lipsindu-i relaţiile cu editurile româneşti şi cu traducători performanţi. Îl roagă să-i dea un sfat în această privinţă. Îl întreabă dacă nu ar avea răgazul să o traducă chiar el, Blaga, fiind extrem de flatat de observaţiile elogioase ale poetului.

Este *prima judecată românească competentă care mi-ajunge la ureche*, scrie Marti.

Îi aduce la cunoştinţă intenţia sa de a scoate un număr special dedicat României în săptămânalul „Der kleine Bund", suplimentul literar al publicaţiei „Der Bund" şi îi cere colaborarea în stabilirea sumarului.

---

[29] Dorli Blaga, *art. cit.*, p. 99–116.

[30] Cea mai importantă publicaţie culturală de limbă germană din sud-estul Europei, fondată în 1924, la Braşov, de către poetul Heinrich Zillich şi scriitorul Gust Onghyerth, după numele unui trubadur dialectal saxon din Transilvania secolului al XV-lea, rămas în istoria literară sub denumirea de „Meister Kling" (*Maestrul Kling*).

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Pura, 5 septembrie 1928*. *Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. „Der kleine Bund”, *Intermezzo românesc*, *Meşterului Manole*, *Rumänische Mädchen*. Tradusă, reprodusă integral şi comentată de Blaga, Dorli, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveţia* în „Manuscriptum”, an XIV, nr. 1(50), 1983, p. 99–100.

Este încântat că s-a strâns materialul pentru numărul consacrat României pentru suplimentul literar al cotidianului „Der Bund” şi îl întreabă dacă n-ar putea contribui la grupajul respectiv cu un text propriu, poezie ori proză.

Cere veşti despre stadiul traducerii lui Blaga din culegerea sa *Intermezzo*... şi îi împărtăşeşte faptul că a întrerupt lucrul la tălmăcirea *Meşterului Manole*, fiind absorbit de aşternerea pe hârtie a culegerii sale de nuvele *Rumänische Mädchen* (*Fete din România*).

Lucian Blaga către Hugo Marti, [Arhiva particulară Blaga], *datat Berna, 10 noiembrie 1928*. Ref. Berna, *Meşterul Manole*.

În preziua premierei, Blaga se obligă să-i cedeze traducătorului piesei *Meşterul Manole* 50% din drepturile de autor.

Lucian Blaga către Hugo Marti, MLR 27144, *datat Berna, 16 noiembrie 1928. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Berna, *Meşterul Manole*, Hugo Marti.

Îi propune tantieme de 50% de pe urma reprezentării dramei *Meşterul Manole*, în versiunea germană a lui H. Marti.

Este reiterarea ofertei din 10 noiembrie 1928.

Hugo şi Elsa Marti către familia Blaga, MLR 19353, *datat Saanen, 8 februarie 1929. Redactat în limba germană, mss. ograf*. Ref. Saanen, Rolf Marti, Benito Mussolini.

Corespondenţii mulţumesc soţilor Blaga pentru cele trei pachete cu delicatese trimise şi compară entuziasmul fiului lui Rolf, la vederea unei cutii de curmale ce-i era destinată, cu satisfacţia unui Mussolini (lipsa de discernământ a copilului de doi ani îi făcuseră pe părinţi să-l poreclească „micul Mussolini”), care, după ce îi dăruise papei un stat ecleziastic, s-a mulţumit cu anemice avantaje diplomatice, cu referire la Concordatul încheiat în 1923 între Curia papală şi statul italian, prin care se restabilea statul Vatican.

Ironiile şi diatribele sale publicistice la adresa statelor totalitare conduc la înscrierea lui H. Marti pe „lista neagră” a indezirabililor, întocmită de Ministerul Propagandei de la Berlin, începând cu 1933.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19358, *datat Saanen, 22 februarie 1929, cu antetul „Der Bund”, Redacţia. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Saanen, „Der Bund”, O. W. Cisek. Tradusă, reprodusă integral

şi comentată de Blaga, Dorli, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveţia* în „Manuscriptum", an XIV, nr.1(50), 1983, p. 101.

Evocă vizita la Saanen a familiei Blaga, rugând, în lipsă de adresă, să-i fie expediată o carte poştală adresată lui O.W. Cisek, fiindcă dorea să-l contacteze pentru a cere lămuriri asupra materialelor traduse de către acesta.

Hugo Marti către Lucian Blaga, [Arhiva particulară Blaga], *datat Saanen, 26 februarie 1929*. Ref. România, „Der Bund", O.W. Cisek.

Anunţă că materialele selectate de Blaga pentru numărul special consacrat României din suplimentul literar la cotidianul „Der Bund" au ajuns în tipografie. Îşi exprimă nemulţumirea faţă de nivelul traducerilor, obiecţia principală găsind-o în prestaţia lui O.W. Cisek asupra unui text neprecizat.

În privinţa traducătorilor, trebuie să ne mulţumim cu aproximări, întrucât colecţia publicaţiei nu este accesibilă.

Totuşi, dintr-o misivă datată 21 aprilie 1929 (MLR 19329), se poate stabili că Cisek tradusese un fragment din volumul lui Em. Bucuţa, *Românii dintre Vidin şi Timoc*, apărut la Editura Cartea Românească în 1923, fiindcă Marti îi cere lui Blaga clarificări privind toponimele „Mardochen şi Moghilău", pe care – i se pare – că O. W. Cisek le-ar fi confundat.

În Telegrama[31] din 11 mai 1929, adresată de Blaga Direcţiei Presei şi Informaţiilor din Ministerul Afacerilor Străine, se comunică: *A apărut numărul special Bund, închinat literaturii româneşti contemporane*. Acest număr special, sub genericul „Supliment literar la «Der Bund»", nr. 19 este datat duminică, 12 mai 1929 şi cuprinde, în afara unei panorame a poeţilor şi prozatorilor din România secolului 20, sub semnătura lui L. Blaga, texte de T. Arghezi, G. Bacovia, Dem. Botez, Em. Bucuţa, Leon Donici, Adrian Maniu, Şt. Nenițescu, I. Pillat, Ionel Teodoreanu şi I. Vinea.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19330, *datat Saanen, 15 aprilie 1929. Redactat în limba germană. Mss. ologr.* Ref. Saanen, „Der kleine Bund". Tradusă şi reprodusă integral de Blaga, Dorli, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveţia* în „Manuscriptum", an XIV, nr.1(50), 1983, p. 101–102.

Numărul special dedicat României din suplimentul literar „Der kleine Bund" e prevăzut să apară pe 11 mai 1929.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19329, *datat Saanen, 21 aprilie 1929. Redactat în limba germană. Mss. ologr.* Ref. Saanen, O. Waelterlin, Teatrul de Stat din Basel, S. Fischer, *Meşterul Manole*, „Der kleine Bund", Berna, Emanoil Bucuţa, Mardochen, Moghilău, O. W. Cisek, Elsa Marti, Cornelia Blaga, Sibiu.

[31] P. Ţugui (ed.), *op. cit.*, I, p. 150.

Îl pune în temă cu faptul că dr. O. Wälterlin este director la Teatrul Comunal din Basel, iar S. Fischer, regizor la aceeaşi instituţie.

Îi atrage atenţia asupra ofertei venite de la teatrul din Basel referitoare la piesa „Meşterul Manole". Propune, faţă de textul jucat la Bucureşti, o contragere şi o accentuare a elementului dramatic, intenţionând să lase regia piesei pe seama lui Wälterlin.

Îl anunţă că suplimentul literar la „Der Bund" scoate un număr dedicat exclusiv României, care urma să apară în toamna anului 1929, concomitent cu premiera piesei lui Blaga la Berna.

Îi cere să-i confirme două nume dintr-o proză [*Românii dintre Vidin şi Timoc*, Editura Cartea Românească, 1923] a lui Emanoil Bucuţa, Mardochen şi Moghilău, pe care O. W. Cisek le-a notat în chip confuz.

În finalul scrisorii se găseşte un adaos semnat de Elsa Marti şi destinat Corneliei Blaga, cu sfaturi pentru reţete vegetariene şi înlăturarea din meniu a exceselor cu salam de Sibiu.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19323, *datat Saanen, 24 aprilie 1929. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Saanen, *Meşterul Manole*, Hugo Marti, O.Waelterlin.

Îi mulţumeşte lui Blaga pentru corecturile trimise [la piesa *Meşterul Manole*, tradusă de H. Marti] şi îl îndrumă către O. Wälterlin [directorul Teatrului Comunal din Basel], dându-i şi o recomandare.

[În noiembrie 1929, piesa *Meşterul Manole* va fi jucată la Teatrul Comunal din Berna. Ziarele elveţiene comentează pe larg succesul de care s-a bucurat. n.m.–M.P.]

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19328, *datat Davos, Hotel Bellavista, 3 iulie 1929. Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Davos, Hotel Bellavista, *Meşterul Manole*, O. Waelterlin, S. Fischer, Dna Chatenay. Tradusă şi reprodusă integral de Blaga, Dorli, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveţia* în „Manuscriptum", an XIV, nr.1(50), 1983, p. 103.

Îi scrie despre amânarea punerii în scenă a piesei *Meşterul Manole*, comunicată în răspunsul dr. O.Wälterlin, sfătuindu-l să aştepte. Îl consolează cu ştirea că piesa a trezit interesul lui S. Fischer, mai ales pentru didascalii. Îi dă indicaţii lui Blaga să trimită textul integral al piesei şi o variantă în rezumat, însoţindu-le de o scrisoare de recomandare, pregătită chiar de el, Marti, către regizorul S. Fischer şi către doamna Chatenay, care, presupune, ar fi contribuit la amânarea punerii în scenă.

Hugo Marti către Lucian Blaga, [Arhiva particulară Blaga], *datat Saanen, 22 august 1929*. Ref. Cornelia Blaga.

Corespondentul aduce o preţioasă mărturie asupra contribuţiei Corneliei Blaga la stilizarea textelor literare germane: *Vă puteţi imagina, cât sunt de fericit*

că am terminat traducerile. ***Faptul că soţia Dumneavoastră le-a dat textelor forma finală m-a impresionat***.

Dacă până atunci se credea că soţia poetului, aşa cum nota cu modestie în „ziarul[32]" ţinut de ea, l-a scutit doar de *unele chestiuni plicticoase de birou, cum sunt traduceri şi rezumate din articole de gazetă*, dintr-o dată suntem nevoiţi să o apreciem într-o cu totul altă lumină, ca arbitru care, prin varianta optimă administrată, împacă controversele şi soluţionează disputele privind stilizarea textelor literare traduse, frecvente între Marti şi Blaga.

Hugo Marti către Lucian Blaga, [Arhiva particulară Blaga], ***datat Davos, 30 august 1929***. **Ref.** ***Meşterul Manole*****, Uniunea Teatrelor Elveţiene.**

Promite să intervină în favoarea montării piesei lui Blaga la şedinţa din septembrie a Uniunii Teatrelor Elveţiene, unde ocupa funcţia de vicepreşedinte.

Elsa Marti către familia Blaga, MLR 19337/1–2, ***datat Oslo, 4 septembrie 1929. Redactat în limba germană, mss. ograf.*** **Ref. Oslo, Rolf Marti, L. Blaga, Elsa Marti.**

Rolf Marti, în vârstă de trei ani, a învăţat să pronunţe numele „ dr. Blllaga", transmite mama sa Elsa.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19350, ***datat Berna, 25 septembrie 1929*****, cu antetul „Der Bund", Redacţia.** ***Redactat în limba germană. Mss. ograf.*** **Ref. Berna, „Der Bund", Marcu Beza, H. Zillich,** ***Cap plecat*****, O.W. Cisek. Tradusă, reprodusă integral şi comentată de Blaga, Dorli,** ***Lucian Blaga şi prietenii din Elveţia*** **în „Manuscriptum", an XIV, nr. 1(50), 1983, p. 104.**

Îi mulţumeşte pentru faptul de a-l fi contactat pe Marcu Beza şi îl roagă să-l ajute în traducerea unor poezii româneşti, oferindu-i transpunerea lor brută. Laudă tălmăcirea lui H. Zillich la poezia *Cap plecat* [vol. *Laudă somnului*] şi explicaţiile lui O.W. Cisek, versurile urmând a fi incluse într-un grupaj de lirică românească destinat publicării în suplimentul literar al cotidianului „Der Bund".

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR s.n., ***datat Berna, 27 noiembrie 1929***. ***Redactat în limba germană. Mss. ograf.*** **Ref. Berna, „Tagwacht",** ***Meşterul Manole*****, Alfred Fankhauser, Gian Bundi, „Der Bund", M. Kantorowicz.**

Îi expediază publicaţia „Tagwacht", în care apăruse cronica defavorabilă despre piesa *Meşterul Manole*, semnată de Alfred Fankhauser şi îi comunică vestea îmbucurătoare, dată de Gian Bundi, colaborator la rubricile muzicală şi literară la cotidianul „Der Bund", potrivit căreia textul piesei criticate se află în lectură la direcţia teatrului din Stuttgart. Îl avertizează că va primi, în această privinţă, un mesaj din partea lui M. Kantorowicz, directorul unei firme de impresariat artistic.

[32] Însemnare datată 28 februarie 1937 în , Cornelia Blaga-Brediceanu, *Jurnale*, p. 60.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19360, *datat Berna, 28 noiembrie 1929*, cu antetul „Der Bund", Redacţia. *Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Alfred Fankhauser, *Meşterul Manole*, Gian Bundi, Heinrich EugenWechlin, Veitel, Alfred Fankhauser.

Îl sfătuieşte să nu acorde importanţă rezervelor critice exprimate de cronicarul dramatic A. Fankhauser faţă de piesa *Meşterul Manole*, propunându-i să le contracareze cu ajutorul publiciştilor Bundi, Wechlin şi Weitel, pe care intenţiona să-i convoace la redacţie în acest scop. Nu-l sfătuieşte pe Blaga să ia legătura directă cu Fankhauser. Spune: *Nu-i agreez pe cei care taie firul în patru* – «debatteurs şi raisonneurs» –, *fiindcă n-au vocaţia inefabilului*.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 26 decembrie 1929*, cu antetul „Der Bund", Redacţia. *Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. *Meşterul Manole*, Leon Donici (Leonid Dobronravov), Lucian Blaga.

Îl anunţă că a patra reprezentaţie cu piesa *Meşterul Manole* va avea loc pe 17 ianuarie 1930.

Schiţa lui [Leon] Donici, inclusă în grupajul literar românesc din suplimentul săptămânal la cotidianul „Bund", beneficiază de spaţiu tipografic suficient, însă îi reproşează că la alcătuirea sumarului s-a insistat prea mult asupra tematicii clericale.

Deplânge absenţa liricii lui Blaga din numărul respectiv, punând-o pe seama modestiei.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19361, *datat Piaţa Davos, Casa Marosani, 20 februarie 1930,* cu antetul „Der Bund", Redacţia. *Redactat în limba germană, mss. ograf*. Ref. Casa Marosani, Nicolae Iorga, Berna, Tudor Vianu, *Intermezzo românesc*, Davos, *Cruciada copiilor*, R.M. Remarque. Tradusă, reprodusă integral şi comentată de Dorli, Blaga, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveţia* în „Manuscriptum", an XIV, nr. 1(50), 1983, p. 105.

Îl întreaba asupra motivului deplasării lui N. Iorga, [preşedintele Universităţii din Bucureşti], la Berna şi îşi propune să dea la tipar un articol al lui Tudor Vianu, pentru a stârni interes public faţă de conferinţa pe care urma să o rostească istoricul român. Tot în vederea pregătirii vizitei savantului, s-a gândit să organizeze o lectură publică cu fragmente din cartea sa *Intermezzo românesc*, motivantă pentru prezenţa la Davos a unui ilustru reprezentant al intelectualităţii româneşti.

Totodată, îl anunţă că a început lectura piesei *Cruciada copiilor* şi se întreabă dacă dialogul dintre cele două personaje infantile poate fi încredinţat unor actori profesionişti.

Îi face cunoscută prezenţa la Davos a lui R. M. Remarque. *În rest*, – mărturiseşte ironic – *aici sunt doar jucători de hochei..., filosofi, bolnavi.*

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19363, *datat Piaţa Davos, Casa Marosani, 24 februarie 1930,* cu antetul „Der Bund", Redacţia. *Redactat în limba germană, mss. ograf*. Ref. Davos, Casa Marosani.

Îi comunică că va amâna lectura de autor pentru data de 21 martie, ca să nu se suprapună cu zilele Carnavalului.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Piața Davos, 19 martie 1930*. *Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. M. Kantorowitz, Davos, *Cruciada copiilor*. Tradusă, reprodusă integral şi comentată de Dorli, Blaga, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveția* în „Manuscriptum", an XIV, nr. 1(50), 1983, p. 106.

Îi spune că l-a întâlnit pe M. Kantorowicz la Davos, care l-a căutat în legătură cu piesa *Cruciada copiilor*.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Davos, 20 martie 1930*. *Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. Tradusă, reprodusă integral şi comentată de Dorli, Blaga, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveția* în „Manuscriptum", an XIV, nr. 1(50), 1983, p. 106.

Mulţumeşte pentru apariţia nuvelei sale [*Sonia* din culegerea *Rumänische Mädchen* (*Fete din România*), tradusă şi prezentată de L. Blaga în paginile publicației „Gândirea"] în limba română, *mândru să fiu prezentat de Lucian Blaga în faţa publicului român*.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19354, *datat Berna, 7 aprilie 1931*, cu antetul „Der Bund", Redacția. *Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. „Der Bund", Kessler, Nicolae Titulescu, Liga Națiunilor.

Îi relatează convorbirea cu diplomatul elveţian [Ernst] Kessler despre obiectivele urmărite de N. Titulescu la Liga Naţiunilor şi îi încredinţează o scrisoare a diplomatului pentru a lua cunoştinţă de poziţia elveţiană în materie, cu rugămintea de a-i fi returnată.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19357, *datat Berna, Liebegg, 14 iulie 1931*. *Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. *Intermezzo românesc (Cartea amintirii)*. Tradusă şi reprodusă integral de Blaga, Dorli, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveția* în „Manuscriptum", an XIV, nr. 1(50), 1983, p. 112.

Îi comunică faptul că i-a parvenit traducerea românească, făcută de Blaga, la „cărticica sa de destin", *Intermezzo românesc (Cartea amintirii)*. O citeşte într-o limbă care resuscită în mintea sa trăiri atât de adânci şi de neşters.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19355, *datat Berna, 3 noiembrie 1931*, cu antetul „Der Bund", Redacția. *Redactat în limba germană. Mss. ograf.* Ref. *Eonul dogmatic*, H. Marti, Davos, *Servet la Geneva*, Albert J. Welti, Berna, „Bristol". Tradusă, reprodusă integral şi comentată de Blaga, Dorli, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveția* în „Manuscriptum", an XIV, nr. 1(50), 1983, p. 112.

Făcând aluzie la *Eonul dogmatic*, volum primit de curând, Marti îi declară că s-a intrat în epoca dogmatică („*o epocă blestemată, dar magică şi incantatorie*", după cum se exprimă semnatarul epistolei) şi simte că este unul dintre primii datori să salute venirea ei. Evocă discuţiile lor filosofice de la Davos, pe fondul muzicii de jazz.

Îl anunţă că sâmbăta următoare va fi premiera absolută a piesei *Servet la Geneva* a lui Albert J. Welti la teatrul din Berna, întrebându-l pe Blaga dacă poate fi prezent la spectacol. După reprezentaţie fusese programată o întâlnire cu oamenii de teatru elveţieni la Restaurantul „Bristol" din localitate.

Epistola demonstrează că, departe de a poseda orizontul filosofic al lui Blaga, la care se adaugă şi deficienţele de natură lingvistică în materie de limbă română, Marti are pentru ilustrul său prieten o înţelegere pur simpatetică, fiindcă, atunci când comentează cartea primită de la Blaga, răstălmăceşte sensul dat „dogmei" în cuprinsul studiului, care tocmai urmărea să laicizeze termenul şi să-l înterpreteze în accepţiunea mai largă de *produs al intelectului ec-static pe temeiul unui material dat*.

În rândurile sale, Marti se ancorează în semnificaţia uzuală a „dogmei", împrumutându-i conotaţia politică de formulă intransigentă cu caracter rasist-autoritar şi deplângând seducţia pe care începe să o exercite. Când salută ivirea eonului dogmatic, face aluzie la titlul cărţii, şi nu la epoca totalitară ce se pregătea să irumpă în istorie; de aici confuzia şi inconsecvenţa terminologică a corespondentului.

Elsa şi Hugo Marti către soţii Blaga, [Arhiva particulară Blaga], ***datat Veneţia, 20 aprilie 1932***. **Ref. Veneţia.**

Salutări convenţionale de voiaj.

Familia Hugo Marti către familia Lucian Blaga, [Arhiva particulară Blaga], ***datat Berna, 24 iulie 1932***. **Ref. 3 M[arti, respectiv Hugo, Elsa şi Rolf].**

Speranţe estivale de mai bine. Semnat „Cei 3 M" [arti, respectiv Hugo, Elsa şi Rolf].

Familia Hugo Marti către familia Lucian Blaga, [Arhiva particulară Blaga], ***datat Bad Schauenburg, 21 august 1932***. **Ref. Dornach.**

Propunere de drumeţie la Dornach.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19338, ***datat Berna, 17 noiembrie 1932. Elsa Marti este co-semnatara scrisorii adresată familiei Blaga. Redactat în limba germană, mss. ograf.*** **Ref.**

Hugo Marti îi spune lui Blaga că îi resimte absenţa în ritmurile „*unui cântec de jale*".

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR 19325, ***datat Piaţa Davos, Bellavista, 5 februarie 1933***. **Redactat în limba germană, mss. ograf. Ref.**

Davos, Bellavista.Tradusă, reprodusă integral ;i comentată de Blaga, Dorli, *Lucian Blaga şi prietenii din Elveţia* în „Manuscriptum", an XIV, nr.1(50), 1983, p. 113.

Pesimismul lui H. Marti, indus de tuberculoza care progresa, îl face să descrie atmosfera din Davos în culori întunecate: *Am venit aici cu un coşciug de lemn, potrivit de mare; conţine 76 de drame vii, în tiposcript, una mai proastă decât cealaltă, iar eu trebuie să aflu acuma care dintre ele este cea mai demnă în a primi premiul concursului elveţian de dramaturgie*, aluzie la lotul de bolnavi care-şi trăieşte fiecare „drama" sa personală în staţiunea-terminus pentru ei, numită Davos şi la jurizarea Premiului Confederaţiei Helvetice pentru dramaturgie, care revenea Uniunii Teatrelor Elveţiene, unde ocupa funcţia de vicepreşedinte.

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR s.n., *nedatat, Berna*, cu antetul „Der Bund", Redacţia. *Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. „Der Bund", „Der kleine Bund", I.L. Caragiale, *La hanul lui Mânjoală*.

Mulţumeşte pentru materialele traduse în vederea alcătuirii unui grupaj literar românesc, destinat apariţiei în săptămânalul „Der kleine Bund", Marti reţinând pentru revistă doar versiunea germană a nuvelei caragialiene *La hanul lui Mânjoală* [în traducerea lui O.W. Cisek].

Hugo Marti către Lucian Blaga, MLR s.n., *nedatat, Berna*, cu antetul „Der Bund", Redacţia. *Bilet, redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. Alfred Fankhauser.

Îi spune lui Blaga că poate păstra volumul de poezii semnat de A. Fankhauser, întrucât în biblioteca sa volumul există în dublet.

Un grup de prieteni ai lui Hugo Marti către Familia Blaga, MLR 23451, *datat Berna, mai 1937. Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref.

Sunt anunţaţi că gestul de a îi face o donaţie lui Rolf, fiul lui Hugo Marti, în loc de a trimite flori la înmormântarea tatălui, a fost bine primit de toată lumea.

Donaţia era în valoare de 2100 de franci elveţieni.

11. Alfred Märkel către Lucian Blaga

Alfred Märkel[33], cantor originar din Wehlen (Elveţia saxonă), unde la 1921 se înfiinţase o „Heimatstube" (cămin cultural, cabinet etnografic), ce încerca, printre altele, să recupereze legăturile cu saşii transilvăneni. Pe această cale, ajunge corespondentul la ideea explorării raporturilor dintre cultura saxonă şi cea românească din Ardeal şi trezeşte în el dorinţa inevitabilă de a aprofunda spiritualitatea eminesciană, inclusiv prin pregătirea de traduceri.

[33] Wehlen, istoricul localităţii, www.wehlen.ch, accesat la 01 03 2015.

Va apela la Blaga tocmai în ideea de a găsi un mentor care să-l îndrume pe această cale, amintind de învățatul pastor Hermann Klöp.

Ulterior, în 1930, Klöp va deveni unul din avizații intervenienți în cadrul şezătorilor lirico-muzicale româneşti, regizate de Blaga.

Prezenta epistolă datează din epoca în care Blaga îşi pregătea doctoratul la Viena, dar va fi utilă în cadrul misiunii sale elveţiene, revelându-i prezența în această țară a unor oameni care, nu numai că auziseră de Eminescu, dar ambiționau chiar să-l traducă.

Alfred Märkel către Lucian Blaga, MLR 20581, *datat 4 iunie 1921. Redactat în limba germană, mss. Olograf, în alfabet gotic.* Ref. M. Eminescu, Hermann Klöp.

Corespondentul, fiind traducător din Eminescu, îl roagă pe Blaga să-l pună în legătură cu pastorul Klöp, care era cotat drept un mai bun cunoscător de filologie romanică decât el însuşi.

12. Karl Lustig-Prean către Lucian Blaga

Karl Lustig-Prean von Preanfeld und Fella[34], pseudonimul lui Erwin Janischfeld (1892–1965), regizor, intendent teatral şi compozitor de origine austriacă, a condus cu intermitențe teatrul din Berna între anii 1929–1934.

Contactat de Blaga prin intermediul lui Marti, se dovedeşte, dacă nu un prieten, cel puțin un profesionist binevoitor față de poet, în chip interesat, recomandându-l şi încurajând promovarea creației sale dramatice.

Karl Lustig-Prean către Lucian Blaga, MLR 23391, *datat Berna, 10 octombrie 1932*, [Antet] „Berner Stadttheater" [Teatrul comunal din Berna]. *Direktor Lustig Prean. Corespondența privată. Redactat în limba germană.* Ref. G. Ciprian, *Omul cu mârțoaga*, Teatrul Comunal din Berna, Carol II.

Îl anunță că piesa *Omul cu mârțoaga* de G. Ciprian[35] va fi reprezentată nu numai în Sala mică, ci şi în Sala mare a teatrului, îngrijindu-se ca piesa să beneficieze de publicitatea adecvată. În acest context îl întreabă pe Blaga ce personalități ar dori să invite la premieră.

Prean îi dezvăluie lui Blaga intenția sa de a intra în politică şi îl întreabă dacă n-ar fi posibil să primească o distincție sau o decorație românească care i-ar servi în această ascensiune. Îi dă anumite detalii biografice menite să-l ajute în orientarea autorităților române, inclusiv faptul că a scris despre Carol (actualul suveran), pe vremea când trăia în exil.

---

[34] V. art. „Lustig-Prean", autor Alexander Rausch în *Oesterreichisches Musiklexikon*, Online-Ausgabe, Wien 2002.

[35] Comedia lui G. Ciprian, jucată în premieră absolută la Teatrul Național din Bucureşti (7 octombrie 1927), este prima creație dramatică românească ce s-a bucurat de audiență europeană, fiind montată succesiv pe scenele din Berlin şi Praga (1930), Berna şi Viena (1932) sau Paris (1937).

Karl Lustig-Prean către Lucian Blaga, MLR 23392, *datat Viena, 24 octombrie 1932. Redactat în limba germană.*Ref. Neuigkeits-Welt-Blatt, Hans Kerschbaum, Robert Klebinder, Maximilian Schreier, Karl Schönherr.

La curent cu vestea mutării lui Blaga la Viena, îl sfătuieşte să ia legătura *neoficial* cu redactorul-şef de la cotidianul vienez „Neuigkeits-Welt-Blatt", H. Kerschbaum, care are în subordine redactori versaţi în toate intrigile politice, cu consilierul aulic Klebinger („Wiener Tagblat"), un important publicist pro-guvernamental, cu Max Schreier, patronul celui mai important cotidian de stânga, „Der Wiener Tag", precum şi cu poetul Karl Schönherr, ultimii doi recomandaţi fiind prieteni apropiaţi ai lui Prean.

De menţionat că publicaţia „Der Wiener Tag"[36] era subvenţionată de Ministerul de Externe de la Praga şi promova principiile politice ale lui Edvard Beneš, partizanul readucerii Uniunii Sovietice în arena internaţională.

Karl Lustig-Prean către Lucian Blaga, MLR 23393, *datat Berna, 1 noiembrie 1932*, [Antet] „Berner Stadttheater" [Teatrul comunal din Berna]. *Direktor Lustig Prean. Corespondenţa privată. Redactat în limba germană.* Ref. G. Ciprian, *Omul cu mârţoaga*, Samuel Singer, Karl Seitz, Viena, Paris.

Descrie premiera vieneză a piesei lui G. Ciprian, *Omul cu mârţoaga*, reacţia entuziastă a publicului şi a criticii, precum şi a diplomaţilor cehi, austrieci, olandezi, danezi, prezenţi la spectacol. Au mai participat la premieră prof. S. Singer şi primarul Vienei, social-democratul Karl Seitz.

Pe 10 decembrie 1932 – adaugă corespondentul – piesa va fi reluată pe scena celui mai mare teatru din Viena şi se va bucura de audienţa întregii delegaţii austriece de la Paris.

Karl Lustig-Prean către Lucian Blaga, MLR 19221, *datat Berna, 30 martie 1933*, [Antet] „Berner Stadttheater" [Teatrul Comunal din Berna]. *Direktor Lustig Prean. Corespondenţa privată. Redactat în limba germană.* Ref. Berna.

Îi dă veşti despre cunoscuţii din Berna, din lumea scenei şi din cercurile diplomatice.

Karl Lustig-Prean către Lucian Blaga, MLR 19220, *datat Berna, 1 mai 1933*, [Antet] „Berner Stadttheater" [Teatrul comunal din Berna]. *Direktor Lustig Prean. Corespondenţa privată. Redactat în limba germană.* Ref. Ana Blaga.

Scrisoare de condoleanţe la moartea mamei poetului, Ana Blaga.

Karl Lustig-Prean către Lucian Blaga, MLR 19219, *datat Berna, 14 februarie 1934*, [Antet] „Berner Stadttheater" [Teatrul comunal din Berna]. *Direktor Lustig Prean. Corespondenţa privată. Redactat în limba germană.*Ref. *Columb, lasă baltă globul pământesc!*

[36] Maximilian Schreier (fişa bio.) în Wikipedia. org.

Declină punerea în scenă a piesei *Columb, lasă baltă globul pământesc*!

13. Samuel Singer către Lucian Blaga

Samuel Singer[37] (1860–1948), austriac de origine iudaică, stabilit la Berna; a studiat drept, filosofie, istorie şi economie națională, romanistică, germanistică şi anglistică la Viena, doctor în germanistică cu disertația „Fragmente pentru un dicționar al limbilor germanice" (1886), autor al unei culegeri postume de *Proverbe medievale din epoca Imperiului Roman de națiune germană* (*Thesaurus proverbiorum medii aevi*), 13 tomuri, 1995–2002. A emis ipoteza că idiomurile vorbite de popoarele participante la edificarea culturii continentului nostru ar vădi o tendință de fuziune într-un limbaj comun datorat spiritului „europeic" ce le animă (1928).

Contactat de Blaga, la sugestia lui Bundi, pentru a-i propune elaborarea prefeței la *Antologia de lirică populară românească*, în selecția sa şi tălmăcirea lui H. Hauswirth, proiect eşuat datorită lipsei de interes a editorilor, Singer va accepta să susțină o expunere asupra creației populare din culegere, în cadrul seratelor culturale româneşti.

Samuel Singer către Lucian Blaga, MLR 19250, *datat Berna, 8 martie 1931. Redactat în limba germană*. Ref. *Miorița*, *Toma Alimoş*, *Meşterul Manole*, Lucian Blaga, *Daimonion*.

Comentează cu competență motivele literare din baladele *Miorița*, *Toma Alimoş*, *Meşterul Manole*, traduse în Antologia Blaga-Hauswirth, descifrând sincretismul arhetipal şi face propuneri vizând acuratețea tălmăcirii.

Recunoscând că stăpâneşte în prea mică măsură limba română pentru a putea emite păreri asupra lucrării lui Blaga, L.(1930), *Daimonion,* Cluj, Editura Societatea de Mâine, promite că îşi va perfecționa cunoştințele lingvistice cu ajutorul unei „*gramatici române şi a unui mic dicționar*", obținute prin grija prof. Jaberg.

14. Arnold H. Schwengeler[38] către Lucian Blaga

Arnold H. Schwengeler către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Berna, 12 mai 1937*, cu antetul „Der Bund", Redacția. *Redactat în limba germană, mss. ograf.* Ref. „Der Bund", Legația regală a României de la Berna.

Corespondentul, redactor de rubrică (foiletonist) şi cronicar dramatic, începând din 1931, la „Bund", cu legături la antena de transmisie „Beromünster", ce deservea postul de radio Berna, îi mulțumeşte lui Blaga pentru atenția pe care i-a acordat-o în cursul unei întrevederi la Legație.

---

[37] Apud F. Stroh (1952), *Handbuch der germanischen Philologie*, („Manual de filologie germanică"), Berlin, Walter de Gruyter & Co., p. 301.

[38] Bio. A. Schwengeler în *Berner Schrifttum 1925–1950*, („Scriitori din Berna. 1925–1950"), Bern, Francke, 1949, p. 153–155.

15. Oskar Wälterlin către Lucian Blaga

Oskar Wälterlin[39] (1895–1961), regizor şi manager elveţian de teatru, intendent al Teatrului Comunal din Basel între anii 1926 şi 1932.

Cu toată influenţa lui Marti, corespondenţa demonstrează că obiecţiile ridicate de omul de teatru au precumpănit în refuzul de a monta piesa *Meşterul Manole* pe scena teatrului din localitate.

După cum se poate observa, Wälterlin este ţinut să se justifice numai în faţa lui Marti, pe când misiva adresată direct lui Blaga nu face decât să respecte convenienţele sociale.

Oskar Wälterlin către Lucian Blaga, MLR s.n., *datat Basel, 23 ianuarie 1930*, cu antetul „Teatrul comunal din Basel. Director". *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Basel, *Meşterul Manole*, Teatrul Comunal din Basel, Berna.

Regretă că nu a putut asista la premiera absolută (în versiune germană) a dramei *Meşterul Manole* de la Berna şi returnează textul piesei.

Oskar Wälterlin către Hugo Marti, MLR 23438, *datat Berna, 15 aprilie 1929*, cu antetul „Teatrul comunal din Basel. Director". *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Basel, *Meşterul Manole*, Teatrul Comunal din Basel.

După lectura versiunii germane a piesei *Meşterul Manole*, îl felicită pe Marti pentru reuşita tălmăcirii, însă arată că reprezentarea dramei este, *în parte, problematică, datorită aridităţii materialului străin şi a tratării temei într-un mod aproape forţat şi, întru câtva, lungit peste măsură. Distribuţia ridică dificultăţi prin numărul mare al zidarilor (calfelor) care ar reclama prezenţa unui grup de mimi profesionişti. S-ar putea să convenim asupra unei contrageri a materialului. Ce părere aveţi?*

Wälterlin încheie, promiţând că o reprezentaţie a piesei ar fi posibilă în cursul anului următor, în cadrul unor multiple manifestări cu noutăţi teatrale.

Oskar Wälterlin către Hugo Marti, MLR 23439, *datat* [Basel], *24 iunie 1929*, cu antetul „Teatrul comunal din Basel. Director". *Redactat în limba germană, dactilogramă.* Ref. Basel, Berna, *Meşterul Manole*, Teatrul Comunal din Basel.

Îl informează că a fost sfătuit de superiorii săi să aştepte premiera de la Berna a piesei *Meşterul Manole* şi apoi să o monteze la Basel, în funcţie reacţiile primite de acolo.

[39] Bio. Oskar Wälterlin, apud Wikipedia.org.

ZUSAMMENFASSUNG

Erstens, berücksichtigt die bevorstehende Arbeit, betitelt „Der deutschsprachige Briefwechsel im Lucian-Blaga-Fonds des Nationalmuseeums für rumänische Literatur", das verfügbare Archivmaterial bloβ vom Standpunkt der Verfassungssprache aus und verbleibt zugleich als die erste philologische Forschung welche diesen gar übergelesenen Abschnitt der Korrespondenz behandelt und bearbeitet.

Um eine aufrichtige und zugängige Übersicht auf die Mannigfaltigkeit des Versands zu gewinnen, gilt es eine thematische und geographisch bedingte Einteilung zu fällen, in dem man die Absender (private od. amtliche) alphabetisch anordnet und deren Briefsammlung chronologisch anreiht, um eine zusammenfassende und ebenso beziehungsfreundliche Beschreibung zu erzielen.

Die zehnjährige Anwesenheit (1928–1937) von Lucian Blaga im deutschen Sprachraum (in der Schweiz und in Österreich) als Presseattaché in den rumänischen Gesandtschaften begünstigte die Entstehung eines privaten, amtlichen und kulturellen Beziehungsnetzes, was auch im Schreiben dargelegt bleibt. In diesem Sinn können wir über einen wahren „Schweizer Zirkel" sprechen, über eine Beziehung mit Presse- u. Kulturbehörde aus Deutschland, Österreich, Schweiz, aus der Tschechoslowakei und Poland, genauso wie wir auch seine Kontakte mit Künstlern die zu den deutschsprachigen Minderheiten Rumäniens gehören vernehmen, Sachsen, Schwaben, Ungarn und Juden, wo sich seine Anschauung auf Toleranz am Besten ausübt und ein Ausnahmebeispiel in Groβrumänien darstellt.

Die über hundertfünfzig briefliche von etwa vierzig Absendern stammenden Nachrichtenstücke erörtern das tugende Wirken des Dichters Lucian Blaga – einer der ersten Rumänen, welchem kanonische und kultische Unterschiede zu überwinden gelang – als kultureller Vermittler, bzw. Schiedsrichter, inkl. in Sachen was die gemeinschaftlichen Rechte der Minderheiten betrifft und als Anhänger einer liberalen Bewegung, die sich für eine „Vergeistigung der Grenzen", also für einen überstaatlichen, schrankenlosen Verkehr zwischen Autoren und Kulturwerte verschiedener Völker einstellte.

Schlüsselwörter: Lucian Blaga, „Schweizer Zirkel", Bernische Kunstgesellschaft, kultureller Vermittler.

RAMIRO ORTIZ

Gabriela Danţiş

ORTIZ, RAMIRO, fiul Filomenei (n. Ruzzi) şi al lui Giusto Ortiz, profesor. Va învăţa la Liceul „Antonio Genovesi" din oraşul natal, apoi la Liceul „Vittorio Emmanuele II" din Napoli, unde va urma şi Facultatea de Litere şi Filosofie, susţinându-şi licenţa cu o teză despre imitaţiile după Dante. Beneficiază de un stagiu postuniversitar la Florenţa, unde va fi îndrumat de romanistul Pio Rajna. Student, fondează revista „Flegrea", în care debutează cu proză. Editorial, va debuta în 1900, când publică *Sulle poesie del Codice Vaticano 3793 attribuite a Ciacco dell'Anguilara*, continuând cu studii de istorie literară italiană, franceză şi provensală sau de arheologie clasică. Între 1903 şi 1907 este profesor la Lucera, Salerno şi Napoli. Recomandat de Pio Rajna lui Ion Bianu, începe să predea în 1909 cursuri de italiană la Universitatea din Bucureşti, în calitate de conferenţiar, devenind profesor titular în 1913, când înfiinţează şi Seminarul de literatură italiană ca secţie autonomă (o vreme va funcţiona şi la Liceul „Matei Basarab"). Obţinând cetăţenia română, doreşte să se înroleze voluntar în 1916, dar, pentru a fi cruţat, i se refuză cererea. Un timp se află la Iaşi, ataşat la Serviciul supravegherii ştirilor. Pornind spre Italia, cu un popas prin Rusia, unde îl surprinde Revoluţia la Petrograd, va ajunge cu greu la Napoli, după un periplu odisean, pe care îl va relata în 1919 în „Ideea europeană", sub titlul *În ciuda submarinelor. Ziarul unui pribeag român de la Arhanghelsk la Montrose* (relatare apărută în volum în anul următor). Din 1920 îşi reia activitatea la Bucureşti, afirmându-se ca un adevărat ctitor: creează, în 1921, revista de cultură „Roma", printre redactori numărându-se Alexandru Marcu (1927–1930) şi G. Călinescu (1930–1933); în 1924 fondează Institutul de Cultură Italiană, care abia în 1933 va fi susţinut oficial de statul italian, iar în 1929 este director al societăţii „Cultura Italo-Rumena"; datorită eforturilor sale, italiana este introdusă în 1931 în liceele româneşti ca limbă modernă secundară. Numit profesor la Catedra de limbi şi literaturi neolatine a Universităţii din Padova, se repatriază, nu înainte de a fi sărbătorit în ţară, unde va fi ales şi membru de onoare al Academiei Române (1934), după ce, în 1920, devenise membru corespondent. La Padova, va înfiinţa lectoratul de limba română (1937), unde o cheamă ca asistentă pe Nina Façon, apreciată studentă la Bucureşti. În perioada cât a funcţionat în România (dar şi după aceea), colaborează la numeroase periodice („Convorbiri literare", „Noua revistă română", „Vieaţa nouă", „Flacăra", „Sburătorul", „Viaţa românească", „Gândirea", „Transilvania", „Neamul românesc", „Rampa", „Universul literar", „Revista clasică", „Revista de filosofie" ş.a.),

RITL, nr. 1–4, p. 111–119, Bucureşti, 2014

conferențiază la Universitatea Populară de la Vălenii de Munte și la Radiodifuziune, continuând să publice studii și în reviste din străinătate și din Italia („Zeitschrift für romanische Philologie", „Giornale storico della letteratura italiana", „La cultura", „Giornale di politica e di letteratura", „Archivium romanicum", „La nuova Italia", „Studi medievali" ș.a.).

Ctitor al italienisticii românești, **O.** este una dintre personalitățile învățământului și o figură de prim-plan integrată total în viața culturală în sfertul de veac petrecut în România. Efervescența creatoare, soliditatea formației sale umaniste, disponibilitatea pentru varii domenii afine îl situează printre fermenții fondatori de cultură și printre modelele urmate, după cum va mărturisi, de pildă, un G. Călinescu la plecarea definitivă din țară a magistrului său: „Tot ce am învățat în universitate, de la d. Ortiz am învățat. Cu el m-am deprins a scrie cărți, cu el am prins meșteșugul informației literare și al construcției critice pe substrat istoric, de la el știu tot ce știu". Vasta lui activitate desfășurată pe tărâmul romanisticii și românisticii se întemeiază pe principiile comparatismului: „Orice istorie literară nu poate și nu trebuie să fie decât comparată" afirmă savantul în studiul său dedicat motivului *fortuna labilis*, urmărit de la Ovidiu la Leopardi într-un curs ținut la Universitatea bucureșteană, și implică nu numai comparația izvoarelor, ci și a motivelor și temelor, și chiar a mijloacelor de realizare artistică, inclusiv sistemul metric. Erudiția de sorginte desanctisiană este pusă în slujba luminării unor aspecte mai puțin clare sau deloc elucidate de pe cuprinsul romanisticii, pe o maximă deschidere temporală, mergând de la antici la contemporani, cel de-al doilea principiu major după care s-a călăuzit fiind cel al criticii ca act subiectiv, inspirat de filosofia lui Giovanni Gentile. Pregătite îndelung și minuțios de studii publicate mai întâi în reviste de specialitate, cărțile lui **O.** sunt valoroase contribuții comparatiste. Lucrare masivă, de construcție riguroasă, enciclopedică, *Per la storia della cultura italiana in Rumania* (1916) reprezintă un exemplu de studiere a unei influențe. Constatând de la început că influența italiană e mai mică decât cea franceză, deși preponderentă la primii scriitori până la Gheorghe Asachi și Ion Heliade-Rădulescu, analizează sistematic, aducând argumente de natură istorică, filologică, socială, economică, artistică, relațiile dintre italieni și români într-un lung capitol introductiv. Studiază căile multiple de pătrundere a culturii italiene în țările române, fie prin contacte directe (colonii italiene și italiene levantine stabilite în Valahia, studii ale românilor la Padova și Roma, mai ales după „uniația" din 1697, călători, comerț, circulația unor categorii profesionale, legături politice, culturale, artistice, așadar o mișcare în ambele sensuri), fie mediate (Polonia, în cazul cronicarilor moldoveni, unde se manifesta o importantă emigrație italiană, grecii fanarioți în Principate, Viena habsburgică, meșterii dalmațieni și sârbi, transmițători ai artei venețiene etc.). După acest amplu tablou general, foarte dens, **O.** reia studii anterioare despre Metastasio și poeții Văcărești (1914) și despre destinul dramaturgiei alfieriene la noi (1912). Observă că „voga lui Metastasio în România a fost nu numai tardivă, dar și minoră față de cea a lui Florian și Gessner"

(receptați din perspectiva poeziei pastorale); deși în 1779 exista o traducere în neogreacă, în două volume, a melodramelor sale, iar alta circula în manuscris, și tot acum se fac și primele tălmăciri în românește (Alexandru Beldiman și Iordache Slătineanu), „faima" lui poate fi acceptată, de fapt, între anul morții poetului italian (1782) și anul dispariției lui Ienăchiță Văcărescu (1799), cel care, poliglot și bun cunoscător de italiană și, printre altele, ambasador la Viena, îi recunoștea „divinului" meritele. Comparându-i însă poeziile, publicate în *Observații sau Băgări de seamă asupra regulelor și orânduelelor gramaticii rumânești* (1787), și traducerile din Metastasio la nivelul versificației, care, deși respectă metrul original, rămân „insipide", savantul conchide că n-a exercitat nicio influență temeinică asupra lui. De cu totul altă primire s-au bucurat dramele eroice ale lui Vittorio Alfieri (1749–1803), în atmosfera de entuziasm febril declanșat de mișcările politice pentru libertate din perioada romantică. Reprezentația piesei *Saul* îi prilejuiește comparatistului reconstituirea în amănunt a situației teatrului românesc, ca instituție, la începuturile sale. Informat la sursă, cercetează presa vremii, mărturii de epocă, aprecieri ale criticii teatrologice, versiunile românești, inclusiv în manuscrisele păstrate în biblioteci, punând la punct inadvertențele. Prețuiește „meritul exclusiv" al lui Ion Heliade-Rădulescu în ctitorirea unui teatru național, precum și pe discipolii săi (generația pașoptistă), „oameni extraordinari, care în orice domeniu au știut să lupte și să învingă și cărora România le datorează totul: literatură, teatru, școli, patrie, libertate", deplângând totodată acea „*suffisance* cu care se vorbește astăzi" despre el. Succesul uriaș al reprezentației lui *Saul* la sfârșitul anului 1837 provoacă, din cauza entuziasmului patriotic, protestul consulului rus și suspendarea spectacolelor. Traducerea lui Costache Aristia i se pare „un adevărat eveniment literar" (salutat și de Costache Negruzzi în Moldova), într-o vreme când predominau imitațiile și localizările, cu omiterea numelui autorului, noțiunea de plagiat fiind cvasiinexistentă. Criticile lui Asachi, după reprezentarea la Iași, sunt nejustificate, răuvoitoare și „contrazise de fapte", iar laudele „făcute cu ciudă". La pretinsa infidelitate față de original, invocată de acela, exegetul argumentează minuțios, conchizând că „nu compararea cuvânt cu cuvânt" ar trebui avută în vedere, ci „impresia de ansamblu, pe care n-o dă coincidența perfectă a amănuntelor", așadar spiritul, nu litera, și consideră versiunea, inclusiv în privința versificației, „și azi printre cele mai bune din autorii italieni pe care le avem în limba română". În *Medioevo rumeno* (apărut mai întâi în revista „Studi rumeni" în 1927–1928 la Roma, iar în volum în 1942), pune pe seama separării Bisericii orientale de cultura latină întârzierea în medievalitate, prelungită până în epoca fanariotă, în absența Renașterii, pe care o crede „esențial latină", recunoscând însă dificultatea de a da un studiu aprofundat, întrucât nu are cunoștințele necesare în privința limbilor (maghiară, sârbă, bulgară, turcă, persană, greacă bizantină) cu care româna a intrat în contact și a paleografiei documentelor. Într-un interesant capitol din lucrarea *Un grande erudito romeno a Padova: lo stolnic Constantin Cantacuzino* (1943), publicată împreună cu Nicolae Cartojan, se

ocupă de studiile universitare ale stolnicului, în special de cele de logică, întreprinse cu unicul său profesor, Albanio Albanese, de biblioteca pe care și-o alcătuiește și de cultura însușită, de viața liberă pe care o duce, schițându-i și un concis portret peste veacuri: „Spirit reflexiv, inteligență rece și calculată, s-a dedicat operelor de erudiție și s-a delectat mai ales cu manevrele unei politici de sforării și intrigi mai mult decât bizantine". Concepută ca o panoramă, *La letteratura romena* (1941) trece în revistă întregul parcurs, de la cea populară la contemporani, în capitole succinte, însoțite și de exemplificări, oprindu-se la principalele momente și personalități. În genere, caracterizările sunt cele consacrate de istoriografia românească de până la el, bazate pe surse de prima mână, cu unele accente și opinii proprii. După un scurt capitol, în care inventariază speciile folclorice, apreciind mai cu seamă poezia lirică a doinelor și balada *Miorița*, „fără corespondent în alte literaturi populare", „o adevărată capodoperă de finețe și profunzime, care atestă un simț al frumosului foarte evoluat și rafinat", urmărește literatura veche bisericească, în strânsă legătură cu istoria tiparului, fundamentată pe N. Iorga, până la Biblia lui Șerban Cantacuzino, moment de referință în evoluția limbii literare, și la Antim Ivireanul, „unul din cei mai culți ecleziaști români, ba chiar din întreg ortodoxismul", a cărui contribuție majoră, prin programul de tipărituri ce relevă „un gust artistic nu comun în epocă" și prin scrierile sale, îndeosebi *Didahiile*, a dus la înlocuirea slavonei cu româna. Fără a insista, schițează apoi istoriografia, de la analele mănăstirești la cronicari și la Dimitrie Cantemir, „punctul culminant al evoluției istoriografiei moldave", prețuit nu numai pentru erudiție, ci și pentru opera sa majoră (*Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae, Descriptio Moldaviae, Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, *Istoria ieroglifică*), și Constantin Cantacuzino stolnicul (a cărui *Istoriia Țării Rumânești* i se pare de „foarte mare valoare atât pentru informația perfectă, cât și pentru perspicacitatea critică a judecării evenimentelor"). Un spațiu mai amplu e dedicat contactelor cu Occidentul, în intervalul dintre 1700 și „Junimea", unde momentele importante sunt Școala Ardeleană, ctitorirea instituțiilor culturale din Principate de către Ion Heliade-Rădulescu și Gheorghe Asachi, urmate de „uimitoarea" perioadă politică și literară dintre 1830 și 1850, asupra căreia influența franceză joacă un rol esențial, reprezentând, în absența culturii clasice – crede **O.** –, „cultura latină vie în forma sa cea mai asimilabilă", perioadă de fundamentare a statului național prin împlinirea actului unirii și a reformelor politice și sociale de importanță capitală pentru destinul modern al Țărilor Române, datorate în mare măsură lui Mihail Kogălniceanu („întru câtva, un Cavour al României"). Dintre scriitorii epocii, apreciază îndeosebi proza lui Costache Negruzzi, pastelurile lui Vasile Alecsandri pentru descrierea bucuriilor agreste, pe Dimitrie Bolintineanu, precursor al lui Eminescu „prin varietatea și muzicalitatea ritmurilor", „pe nedrept dat uitării". Eterogen și discutabil prin desincronizare cronologică este capitolul dedicat „Junimii", unde sunt incluși, pe lângă marii junimiști consacrați, Nicolae Filimon (de fapt, mort timpuriu, în 1865)

şi unii care au colaborat într-o vreme (B.P. Hasdeu, devenit apoi opozant, Delavrancea, A. Vlahuţă, G. Coşbuc şi chiar C. Hogaş, care avea relaţii cu unii junimişti, dar se afirmă totuşi la „Viaţa românească"), despărţindu-se însă de ea din varii motive. Dintre reprezentanţii marcanţi, îi reconstituie un portret viabil lui Titu Maiorescu, „unul din capii cei mai importanţi ai României moderne", politician reformator şi profesor „admirat până la idolatrie", critic ilustru, „logic, rece, precis, goethean olimpic", de un „echilibru aristocratic, deşi cam distant, aferat şi academic", al cărui stil se distingea prin „cristalina claritate a expunerii". În gustul epocii, biografia lui Eminescu subliniază inadaptabilitatea poetului, fatalitatea geniului, constrâns la o existenţă de „adevărat salahor intelectual", viziunea pesimistă, „nutrită de Schopenhauer şi sporadice influxuri budiste", distingându-se totuşi profund de familia romanticilor, parţial afini, Leopardi, Musset, Vigny, Heine, Lenau, Petőfi, prin „viul simţ al naturii" şi interpretarea peisajului autohton cu o melancolie discretă, recreând „poezia infinit de dulce şi sugestivă, delicată, aeriană, a cărei fascinaţie constă în sentimentul pe care îl sugerează versul incredibil de armonios şi muzical". Întrevede în proza eminesciană tendinţa modernă de includere a digresiunii (estetice, filosofice, ştiinţifice), care întârzie dezvoltarea acţiunii, o „noutate pe vremea aceea", ulterior în uz la mari scriitori (numele invocate sunt Thomas Mann, Proust, Romain Rolland). Articolele politice ale ziaristului Eminescu i se par „adevărate capodopere de bun-simţ, de viziune exactă a realităţii, de intuiţie istorică şi socială", prefigurându-l pe Nicolae Iorga. Dintre prozatori, relevă amintirile lui Creangă, fineţea analitică la Ioan Slavici, nuvelistica lui I.L. Caragiale, „spirit subtil şi caustic", dar comicul acestuia îi apare „cam prea sceptic şi neîndurător", iar în piese „nu există niciun personaj onest, moral, pasionat", toate tipurile societăţii fiind comice, ridiculizate, lipsite de idealitate, totuşi *O scrisoare pierdută* ar rămâne o capodoperă. Preţuire acordă baladelor lui Coşbuc şi liricii sale erotice, superioare uneori – consideră **O.** – lui Eminescu prin tehnică şi culoare locală, şi, bineînţeles, versiunii, „în magnifice terţine", a *Divinei comedii* dantești, de a cărei editare postumă s-a ocupat, însoţind-o de un bogat aparat critic. Apreciază stilul digresiv şi livresc al lui A.I. Odobescu din *Pseudokynegetikos,* dar şi eleganţa nuvelei istorice, la Delavrancea „elevaţia şi noblețea tonului", care „îl ridică deasupra autorilor contemporani ai dramei epocii", pe Ion Ghica din *Scrisori către Vasile Alecsandri* pentru naturaleţea şi vioiciunea stilistică, pe Duiliu Zamfirescu pentru poezia vieţii de la ţară şi subtilitatea analizei psihologice a primului său roman, pe Hogaş ca precursor al lui Damian Stănoiu. Lui Nicolae Iorga îi consacră un memorabil portret: „Spirit romantic şi bătăios, foarte versatil, înzestrat cu o cultură extraordinară în cele mai diverse domenii, îşi integrează pe rând activitatea de istoric şi pe cea de om politic, care fac din el o figură europeană, având astfel ceva în comun cu Unamuno, ale cărui calităţi şi defecte le are". Nu sunt uitaţi nici scriitorul, nici gazetarul, nici oratorul, recunoscând, totodată, că opera ştiinţifică şi literară e atât de „masivă", încât i-ar fi greu să vorbească pe scurt despre ea. Momentului „Sămănătorul" îi sunt afiliaţi

I. Al. Brătescu-Voinești (de fapt, convorbirist la început, apoi ținând de grupul „Vieții românești", dar astfel de neconcordanțe și inadvertențe în situarea scriitorilor, amendabile, mai există la **O.**), surprins în formulări concise („Poet ales, dar în ton minor. Narator de rasă, eminamente „boier", însă puțin fecund; cizelator, nu sculptor; miniaturist, nu pictor"), Mihail Sadoveanu, care întruchipează „tipul patriarhului primitiv, cântăreț eponim al pământului său și al rasei sale", interesant prin „grandoarea care atinge solemnitatea austeră a epicii" „în interpretarea sentimentală a peisajului românesc", Octavian Goga, „local până la regionalism" ș.a. Ultimul capitol oferă o panoramă cuprinzătoare asupra primei jumătăți a veacului XX. Fixând cadrul înfruntării dintre tradiționalism și modernism, schițează succinte caracterizări, nu lipsite de intuiții și formulări inspirate, chiar dacă prea marea apropiere de epocă nu-i lasă suficientă distanțare pentru justețea aprecierilor în toate cazurile. În linii mari, însă, tabloul este pertinent. Situează romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu printre cele mai bune romane ale literaturii universale și consideră *Pădurea spânzuraților* „poate superior ca viziune organică și ca tehnică" acestuia, iar *Ciuleandra* îl impresionează prin analiza psihologică a unei pasiuni, în pagini demne de antologie, conduse cu o adecvare de maestru. Sesizează „sentimentul neliniștit al tragicului și misteriosului" la Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu i se pare „prea liric și imaginativ", Gheorghe Brăescu, „spontan și obiectiv", „artist în poanta finală" a scrierilor sale umoristice, la Hortensia Papadat-Bengescu întrevede un proustianism *avant la lettre*, ca și la Italo Svevo (de altfel, pe întregul parcurs al cărții se fac, de câte ori este posibil, raportări la literatura italiană și la cea universală), e o „prozatoare puternică, deși un temperament artistic cam artificial și cerebral", specialistă în „stări de suflet în penumbră", pe Felix Aderca, unul dintre reprezentanții „cei mai caracteristici" ai modernismului, îl descrie ca pe un „scriitor foarte rafinat, un cerebral senzual", la G.M. Zamfirescu îi sar în ochi aspectele grotești, totuși, îi remarcă „misticismul senzual de accentuat tip slav, cu tendințe spre simbol și ireal". Șirul poeților se deschide cu Ion Minulescu, cap al modernismului, „*enfant terrible*, cu momente de melancolie și abandon", al cărui „patetism strident și ironic" dispare în propria-i lectură, însă marele maestru al epocii e Tudor Arghezi, a cărui „tehnică perfectă și temerară" e urmată de generația tânără, portretizat astfel: „Natură polemică, amară, caustică, inadaptabilă, ici-colo voit cinică și brutală până la scatologie, servindu-se de toate în scop pur artistic și nelipsindu-i nici nota profund umană și chiar delicată când vorbește despre și pentru copii". Consideră *Cuvinte potrivite* și *Flori de mucigai* „evenimentele poetice din ultimii ani". Pe Bacovia îl vede ca precursor al liricii „crepusculare" prin monotonia tristă, dar foarte original, prefigurându-l pe Camil Baltazar (supralicitat), Alexandru A. Philippide e un „poet magnific, sonor, original mai ales în expresia verbală decât în concepție", Ilarie Voronca e definit „cel mai imaginativ", Lucian Blaga e amintit în fugă, fără a-i surprinde specificul, la Ion Barbu prețuiește „poezia geologică de gust parnasian", dar i se pare dificil de interpretat „ermetismul matematic" fără temeinice cunoștințe științifice, deși e

încântat de „ritmul de cantilenă populară” al unor poeme ca *Riga Crypto...* şi *Uvedenrode.* Panoramic sunt trecute în revistă dramaturgia (Camil Petrescu, Adrian Maniu, Lucian Blaga şi mai ales G.M. Zamfirescu, prin *Domnişoara Nastasia,* ce „tinde a proiecta în cosmic întâmplările vieţii cotidiene”) şi critica interbelică (între care biografiile lui G. Călinescu despre Eminescu şi Creangă se detaşează prin „seriozitate ştiinţifică şi bun gust rafinat”), precum şi câteva din publicaţiile importante („Convorbiri literare”, „Viaţa românească”, „Gândirea”, „Revista Fundaţiilor Regale”). Secţiunea dedicată literaturii române din masiva culegere *Varia romanica* (1932), cuprinzând studii publicate în intervalul 1902–1932 în reviste de prestigiu, printre care „Zeitschrift für romanische Philologie”, reuneşte contribuţii comparatiste, stabileşte paralele posibile între spaţiile occidentale şi cel românesc, de pildă, între lăutarii şi *giullari* medievali, actualizând opinii din Joseph Bédier şi Edmond Faral privitoare la creaţia individuală (nu numai colectivă) a acestor interpreţi populari, emite supoziţii ale unor filiaţii posibile, ca în cazul lui Costache Negruzzi, inspirat de Gessner printr-un intermediar francez, cercetează influenţa franceză asupra poeziei române, polemizând cu N.I. Apostolescu, şi pune pe seama locurilor comune în romantism pretinsele influenţe atribuite de acesta, studiază petrarchismul lui Gheorghe Asachi, mergând până la comparaţie de text şi vehiculând o erudiţie impresionantă, agreabilă însă, ca şi în celelalte secţiuni (Provence, Franţa, Spania). Profesor de română la Universitatea din Padova, **O.** îşi creează instrumentele de lucru, *Manualetto rumeno* (1936) fiind unul dintre ele. E o introducere complexă (istorie, limbă, literatură) în civilizaţia românească, fondată pe surse de autoritate din varii domenii (Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, Ov. Densusianu, Sextil Puşcariu, Nicolae Cartojan, P.P. Panaitescu ş.a.). În primul capitol este demonstrată romanitatea poporului şi a limbii române, discutând toate argumentele istorice şi lingvistice şi combătând teoriile contrare formulate de-a lungul vremii, alte capitole sunt consacrate formării limbii române (arie, continuitate, succesiunea straturilor lingvistice şi influenţa lor), evoluţiei fonetice şi istoriei limbii, urmate de un scurt compendiu de literatură română. O antologie de texte originale, de la creaţii folclorice la poeţi contemporani, nu prea extinsă, cu un glosar alcătuit de Nina Façon (cu care, de altfel, va purta şi o corespondenţă pentru editarea manualului), pune la îndemâna studioşilor mostrele necesare. Traducător al lui Eminescu şi al numeroaselor texte exemplificatoare din *La letteratura romena*, **O.** este conştient că „a-i traduce pe poeţi e o întreprindere disperată”, că rareori poate fi redată armonia versului, „care nu e doar ritm, ci adesea şi colorit muzical al cuvintelor înseşi”, că doar o mică parte din frumuseţea originalului poate supravieţui în aceste „aproximări” şi „parafraze”, iar în cazul lui Eminescu, ar trebui „smuls *secretul tehnic* al muzicalităţii lui atât de sugestive”, la care „doar un De Sanctis sau un Renato Serra” s-ar fi putut încumeta. El preferă mica poezie a antumelor, pe „poetul pădurii şi al izvorului” (de altfel, e primul care intuieşte specificul păduros, profund autohton al liricii sale, care îi sugerează peisajele grigoresciene). Meritul

lui **O.**, transpunând majoritatea antumelor (exceptând *Egipetul, Strigoii*, care nu i-au izbutit, precum și *Împărat și proletar* și *Epigonii,* care ar fi neinteresante pentru cititorul italian), publicate în cea mai reprezentativă colecție italiană de literatură universală a vremii (Sansoni), în proză ritmică, este de a fi menținut „armonia internă, acel inefabil al oricărui poet, de păstrarea căruia depinde valoarea unei traduceri", „chiar dacă sonoritatea se pierde pe ici, pe colo, cum e și firesc" (G. Călinescu). Scurtul jurnal, scris în românește, al voiajului de întoarcere în Italia, prin Petrogradul revoluționar, Ribinsk, Samara, Nijni Novgorod, Volga, Arhanghelsk, apoi prin Marea Nordului, printre fiordurile norvegiene spre Insula Shetland, până în Scoția, *În ciuda submarinelor. Ziarul unui pribeag român de la Arhanghelsk la Montrose*, datat între 19 octombrie și 26 noiembrie 1917, cuprinde impresii despre ținuturile străbătute, notații și însemnări telegrafice despre actualitatea cotidiană, întrerupte de reflecțiile intelectualului privat temporar de „viciul" lecturii, cu numeroase trăiri livrești și tot atâtea meditații despre sensul vieții în momente de cumpănă.

Nu poate prețui oricine valoarea unui învățământ ca al lui, așa de iubitor, de atent, capabil de a crea oameni de știință și de conștiință. Cărțile sale, în care așa de adeseori e trecutul și scrisul nostru, prețuirea părții pe care am adus-o în mersul general al lumii, nu sunt la nivelul comun. Dar pe omul de onoare și pe omul de inimă, pe acela atâția l-au putut cunoaște și admira [...].

Nicolae Iorga /1929/

O extraordinar de fericită dispoziție de a converti în fericire cele mai mărunte emoții cărturărești, de a pune viața în prelungirea cărții și de a fugi într-un plan neutru, străin de orice zbuciumare temporală, fac din d-l Ortiz un exemplar de intelectual cum rar mi-a fost dat să întâlnesc. Un optimism mereu proaspăt, o bucurie de izbânzile altuia, rară, un interes pentru orice fără cea mai mică pedanterie și un fin epicureism intelectual sunt virtuți de quattrocentist pentru care studiul Renașterei pare a fi fost nu simplă îndeletnicire profesională, ci formulare a vieții.

G. Călinescu /1930/

Fără să aibă înfățișarea, necum să voiască să pară, d. Ramiro Ortiz a realizat totuși o adevărată operă de misionar al italienității, cu atât mai temeinică și mai prețioasă, cu cât, modestă și afabilă în relațiile cu societatea românească, ea n-a fost mai puțin tenace, nici mai puțin fecundă.

Perpessicius /1933/

SCRIERI: *Sulle poesie CCLXI–CCLXVII del Codice Vaticano 3793 attribuite a Ciacco dell'Anguillara*, Napoli, 1900; *L'ideale muliebre negli epigrammi greci del Poliziano*, Napoli, 1901; *„Don Quijote enamorado de oidas",* Roma, 1909; *Per la fortuna del teatro alfieriano in Rumania*, Torino, 1911;

Il „Dolce stil novo”, Bucureşti, 1913; *Primi contatti fra Italia e Rumania. Appunti sulla lingua e letteratura (Metastasio – Văcăreşti)*, Torino, 1914; *Per la storia della cultura italiana in Romania,* Bucureşti, 1916; *În ciuda submarinelor. Ziarul unui pribeag român de la Arhanghelsk la Montrose*, Bucureşti, 1920; *Cronici italiene*, Bucureşti, 1921; *La Fronda delle penne d'oca nei giardini d'Astrea*, Napoli, 1921; *Renaşterea la Florenţa în timpul lui Lorenzo dei Medici şi Poliziano*, Bucureşti, 1922; *Viaggio ai Regni di Madonna Poesia*, Foligno, 1923; *Leopardi e la Spagna*, I–II, Bucureşti, 1923–1924; *Studi sul Canzoniere di Dante. Le ballate primaverili e il servizio d'amore di Dante*, Bucureşti, 1923; *Italia modernă*, Bucureşti, 1925; *Fortuna labilis. Storia di un motivo poetico da Ovidio al Leopardi*, Bucureşti, 1927; *Medioevo rumeno*, Roma, 1928 (extras), ed. Padova, 1942; *Capodoperele liricei italiene*, I–IV, Bucureşti, 1926–1930; *Introducere în literatura italiană*, Bucureşti, 1931; *Varia romanica*, Florenţa, 1932; *Istoria literaturii italiene. Origini,* Bucureşti, 1932; *Manualetto rumeno*, Bucureşti, 1936; *Breve storia della letteratura rumena*, Padova, 1936; *Lope de Vega e i suoi tempi*, Padova, 1936; *La letteratura rumena contemporanea*, Padova, 1937; *Poesia neolatina moderna*, Padova, 1938; *Problemi di poesia popolare neolatina e balcanica*, Padova, 1938; *Nuovi studi di letteratura popolare neolatina e balcanica*, Padova, 1938; *Letteratura romena*, îngr. Claudiu Isopescu, Roma, 1941; *Un grande erudito romeno a Padova: lo stolnic Cantacuzino (*în colaborare cu N. Cartojan), Bucureşti, 1942; *Medioevo rumeno*, Padova, 1942; *Per la storia della cultura italiana*, Roma, 1943; *Le origini della lirica trobadorica e dell'amor cortese*, Padova, 1945; *Banchetti tragici nelle letterature romanze*, Genova, 1947; *Francesco da Barberino e la letteratura didattica neolatina*, Roma, 1948; *Carteggio – Corespondenţă. Ramiro Ortiz – Nina Façon*, ed. bilingvă, îngr., introd. şi tr. Doina Condrea Derer, prezentare Alberto Castaldini, Bucureşti, 2007. **Ediţii:** Dante Alighieri, *Divina Comedia*, I–III, introd. edit., tr. George Coşbuc, Bucureşti, 1925–1932. **Traduceri:** Mihail Eminescu, *Poesie,* introd. edit., Florenţa, 1927.

Repere bibliografice: G. Călinescu, *Opere. Publicistică*, I (1920–1932), Bucureşti, 2006, *178, 223–229, 249–253, 327–329, 539–543, 839–845*, II (1933–1935), 2006, *36–37, 356–359*, III (1936–1938), 2007, *380–385*; *Omagiu lui Ramiro Ortiz cu prilejul a 20 de ani de învăţământ în România,* Bucureşti, 1929; Perpessicius, *Opere,* III, Bucureşti, 1971, *15–19*, VI, 1973, *271–278*; Carmen Burcea, *Ramiro Ortiz*, Bucureşti, 2003; Adrian Majuru, *Un om şi faptele sale*, CLT, 2004, *30*; Eleonora Cărcăleanu, *Ramiro Ortiz şi italienistica românească*, CL, 2004, 9; Geo Vasile, *Indimenticabilul Ortiz,* OC, 2007, *126*; *Un secol de italienistică la Bucureşti*, I. *Ctitorii*, coord. Doina Condrea Derer şi Hanibal Stănciulescu, Bucureşti, 2009, *11–107*, II. *O catedră centenară*, Bucureşti, 2011, *41–76, 83–92*.

DOUĂMIISM

Nicolae Bârna

DOUĂMIISM. Termenul „douămiism” a apărut şi funcţionează pentru a desemna o realitate literară de necontestat. Odată apărut şi intrat în circulaţie, i s-a reproşat caracterul vag, imprecis, ori prea cuprinzător, s-a încercat să fie redus la o simplă „convenţie lingvistică”. S-a putut opina şi că el va fi apărut oarecum în virtutea inerţiei, din tentaţia de a perpetua o obişnuinţă a etichetării decenale a modalităţilor de creaţie literară, instalată şi consolidată de precedentele cunoscute (clasarea scriitorilor ca „şaizecişti”, „şaptezecişti”, „optzecişti”, „nouăzecişti”). Totuşi, el era fără îndoială necesar şi are acoperire. Termenul ar desemna orientarea – identificabilă prin particularităţi recognoscibile şi inconfundabile – pe care au vădit-o ori căreia i s-au raliat noile promoţii literare, afirmate în jurul anului 2000, mai precis – începând din ultimii ani 1990 şi până către 2005. „Douămiismul”, trebuie precizat, priveşte în primul rând – şi aproape exclusiv – poezia, dat fiind că proza tinerilor scriitori iviţi în perioada în chestiune înregistrează evoluţii proprii, cumva decalate şi difuze, mai greu de regrupat şi sistematizat peremptoriu ca manifestând o „orientare” coerentă. Vectorul douămiismului poetic este identificat în aşa-numita „generaţie 2000”, care include scriitori născuţi cam între 1975 şi 1985, majoritatea lor – în jurul anului 1980. „Generaţia 2000” a dat autori cu totul remarcabili şi în critica literară, însă îndeobşte adjectivul „douămiist” e rareori aplicat criticilor şi scrierilor de critică, el rămânând practic rezervat poeziei. Atât în coagularea, cât şi în vădirea şi impunerea „douămiismului” ca o realitate vizibilă, atât la nivelul creaţiei propriu-zise, cât şi pe tărâmul vieţii literare, un rol deloc neglijabil l-au jucat aspectele (în sens larg) instituţional-organizatorice şi de promovare: activitate cenaclieră, prezenţe publicistice, grupări şi manifeste, dezbateri publicistice (anchete, „dosare” tematice, „mese rotunde” etc.), lecturi publice, festivaluri, tabere de creaţie etc., antologii. În privinţa cenaclurilor care au găzduit afirmarea ecloziunii douămiiste, se cuvine să fie menţionat cenaclul de la Facultatea de Litere a Universităţii bucureştene, condus şi animat, în a doua jumătate a ultimului deceniu al secolului trecut, de Mircea Cărtărescu (în acel cadru s-au remarcat, între alţii, numeroşi scriitori tineri, nu numai poeţi, afirmaţi între timp: Marius Ianuş, Angelo Mitchievici, Cecilia Ştefănescu, Domnica Drumea, Ioana Nicolae, Sorin Gherguţ, Alexandru Vakulovski, Alexandru Matei), Atelierul literar condus de poeta Nina Vasile, la Biblioteca I. L. Caragiale, Cenaclul „Gellu Naum”, al Uniunii Scriitorilor, condus de Nora Iuga în perioada 1999–2001 (unde s-au manifestat

RITL, nr. 1–4, p. 121–128, Bucureşti, 2014

începuturile literare ale unor autori ca Adela Greceanu, Elena Vlădăreanu, Andrei Peniuc, Adrian Urmanov, Răzvan Ţupa, Elena Pasima, Claudiu Komartin, Constantin Virgil Bănescu), apoi, ulterior, din 2002, sub conducerea criticului Marin Mincu, Cenaclul „Euridice" (care a funcţionat până la sfârşitul anului 2003 sub egida Uniunii Scriitorilor, fiind găzduit din ianuarie 2004 de Muzeul Literaturii Române, ulterior de Biblioteca Municipală „Mihail Sadoveanu" din Bucureşti, rămânând activ şi după decesul lui Marin Mincu şi primind numele criticului), a cărui importanţă în afirmarea fenomenului poetic douăMiist va fi fost, fără îndoială, hotărâtoare. Cenaclul „Euridice" nu era rezervat în exclusivitate foarte tinerilor autori, însă vădea o receptivitate cu totul specială la adresa lor, şi acolo au activat, în „perioada de glorie" a anilor 2003–2004, autori din care majoritatea au devenit reprezentativi pentru „generaţia 2000": Elena Vlădăreanu, Mircea Ţuglea, Constantin Virgil Bănescu, Bogdan Iancu, Elena Pasima, Dan Bogdan Hanu, Andrei Peniuc, Adela Greceanu, Ionuţ Chiva, Claudiu Komartin, Dan Mircea Cipariu, Ioana Băieţica (care ulterior avea să semneze „Baetica"), Cosmin Perţa, Dan Coman, Denisa Mirena Pişcu, Adrian Urmanov, Ovia Herbert, Ruxandra Novac, Adrian Urmanov, Domnica Drumea, Xenia Karo, Oana Cătălina Ninu, Ştefan Manasia, Iulia Argint, Dan Socius, Teodor Dună, Miruna Vlada, Bogdan Perdivară şi mulţi alţii. Alte instanţe care au contribuit la formarea şi eclozarea literară a viitorilor douăMiişti au fost Cenaclul „Pavel Dan" din Timişoara. Atelierele de scriitură braşovene conduse de Al. Muşina, Andrei Bodiu, Gh. Crăciun, cel organizat de Octavian Soviany etc. Se cuvine consemnată şi importanţa activităţii editoriale „neoficiale", artizanale, cu aere de „samizdat", promovată de Un Cristian, care i-a editat pe unii poeţi douăMiişti înainte de debutul lor în volum.

Trăsăturile, coordonatele, elementele definitorii ale esteticii douăMiismului poetic au fost consistent scrutate, analizate şi explicitate, comunicate publicului de critica literară sau de scriitorii înşişi. Au apărut, firesc şi manifeste poetice, încercări de autodefinire şi programe de acţiune emanând de la creatori înşişi, tentative de a genera şi consacra curente literare în toată regula. Cele mai notabile ar fi manifestele „himerismului" lansate de Ştefan Baghiu în perioada 1998–2006, apoi – probabil cel mai important, în orice caz cel mai cunoscut – manifestul „fracturismului", publicat de Marius Ianuş şi Dumitru Crudu în octombrie 1998, în „Monitorul de Braşov", apoi, într-o formă augmentată, în „Vatra", în 2001. Mai sunt de semnalat şi „utilitarismul", iniţiat de Adrian Urmanov în 2003, în revista „Paradigma", şi manifestul „deprimismului", lansat de Gelu Vlaşin. O vreme, se părea că douăMiismul în afirmare (sau „milenarismul", cum i se mai spunea) se confunda, se suprapunea fără rest, cu fracturismul. Ceea ce s-a dovedi inexact, lucrurile fiind ceva mai complicate: fracturiştii vor fi fost, desigur, cei mai „vizibili" douăMiişti, dar patrimoniul poetic specific dat de reprezentaţii „generaţiei 2000 nu se reduce la fracturism. Oricum, manifestele şi programele proclamate public la un moment dat nu sunt niciodată descripţii anticipate şi exacte ale

realităților textuale pe care le suscită. Generația douămiistă nu se reduce la fracturism şi, desigur, precum orice generație de creatori, prezintă o diversitate imanentă cu totul firească. Criticii, teoreticienii, scriitorii şi publiciştii culturali au încercat să seziseze şi expliciteze trăsăturile caracteristice ale douămiismului, şi „portretul-robot" al generației poetice în chestiune s-a configurat din mai multe intervenții şi dezbateri, consistente, găzduite în paginile unor reviste literare. În dezbaterile analitice detaliate şi, de fapt, aprofundate care s-au referit la douămiism, trăsăturile definitorii, unificatoare, s-au vădit a fi mai greu de depistat şi relevat în chip peremptoriu decât s–ar fi părut la prima vedere. Constatările şi opinările au mers de la proclamarea hotărâtă a unei schimbări de paradigmă literară şi până la cvasi-contestarea originalității şi relevanței producției douămiiste. Fenomen firesc, observabil în cazul oricăror dezbateri de felul acesta, însă, în cele din urmă, se poate spune că anumite particularități definitorii au fost totuşi identificate. Într-o analiză aplicată, dar susținută de importante referiri teoretice, Ştefania Mincu contextualiza fenomenul: „Un proces de slăbire a metafizicii, teoretizat şi chiar proiectat de unii filozofi ai postmodernității şi având drept scop o lume mai conciliantă şi mai puțin exorbitantă, mai scutită de fundamentalisme pe toate planurile (ideologic, dar şi etic, şi religios), o lume în care conceptele să fie doar acceptabil «secularizate» şi reintegrate pentru a putea face loc dialogului şi negocierilor, se pare că a declanşat alunecarea fără oprire care a dus în cu totul altă parte decât se aştepta: la o furie demolatoare fără precedent, la o dez-iluzionare şi la o de-mitizare complete, până la exprimarea «nudă», aşa-zicând a realității brute". Aceeaşi autoare înregistrează, în poezia caracteristic douămiistă, „renunțarea la «identificarea eroică» a creatorului", înlocuită de „identificarea prozaică sau de-a dreptul negativistă, aducerea în prim-plan a traumatismului personal", constată că „pulsiunea şi agresivă sau regresivă devine normă", relevă cvasi-omniprezența unor traume fără vindecare şi faptul că „soluția creativă e căutată înspre nişte «energii primare ultime» (sexul, afirmarea violentă sau, dimpotrivă, placiditatea neutră, retragerea în boală, rezistența pasivă)", „fenomene de «criză» care nu mai anticipează creația, ci tind chiar să o substituie". Definitoriu, pentru douămiism, ar fi faptul că „predomină, nu numai în poezie, ci şi în proză, astfel de stadii (preliminare altădată) ale procesului creator, devenite texte: ambianța interioară confuză, angoasa, teroarea, suferința, vidul. Investigarea şi exprimarea lor se instituie drept unic scop – şi nu ieşirea din impas cu ajutorul «creației», aşa cum se preconiza anterior". Criticul citat mai opinează că: „Dorința juvenilă de satisfacere agresivă, de «scandal», de «şoc», este mai mare decât teama de moarte sau de pierdere a duratei. Opera devine astfel plăcere dejectivă: avort, defecație, defulare, exces, pubelă. Smârc, loc viran de sedimentat imundiții. Ea urmăreşte un impact adesea *negativ*, la interes cognitiv răspunde cu ură, ranchiună, invidie, revanşă – prin care încearcă, paradoxal, să seducă: violent, imperfect, delirant, odios" şi conchide, între altele, că: „[…] douămiiştii tind să denunțe complet orice pact ficțional specific în genere scrisului, capotând la limită în identificarea «nudă» cu

realul sau, dimpotrivă, în ficțiuni imposibile şi inacceptabile. Douămiiştii impun mai ales ruptura, şi nu continuitatea". Toate aceste constatări şi evaluări ale Ştefaniei Mincu, în pofida propriului caracter cumva „radical", surprind judicios elementele esențiale de legitimare ale unei modalități poetice prin excelență radicală, radical dinamitardă şi iconoclastă. Majoritatea caracterizărilor literaturii douămiiste sunt convergente cu aceste observații şi susțineri, chiar dacă le adaugă şi alte aspecte ori procedează la nuanțări şi manifestă deosebiri de interpretare. Este, în general, consemnat şi subliniat caracterul radical al demersului douămiist, postura rebelă (față de literatura preexistentă, față de antecesorii literari imediați în primul rând, dar de fapt față de orice factor de coerciție), ruptura, „fractura", „fisura" pe care acesta o instituie. Au fost remarcate şi alte atribute: vizionarism, (neo)expresionism, în general – neoavangardism (*de facto*, spontan, fără cultul „tehnicii" şi experimentului cu care se însoțea uneori avangardismul „istoric"). Unii observatori – de pildă Claudiu Komartin, el însuşi poet „douămiist" – au identificat în interiorul „douămiismului" mai multe orientări: una mizerabilistă şi revanşardă, alta – neoexpresionistă, cu o latură „civică", în fine – una care se subsumează „poeziei cotidianului" etc. Poetul Ştefan Manasia a identificat şi comunicat răspicat „patru mărci [de fapt, a enunțat cinci – n.n.] ale poeticii generației împricinate": „biografismul", „sentimentul maculării", „stilistica imprecației şi a scâncetului", „scriitura rece, relaxată, postumană", „vizionarismul cotidianului". Au fost formulate numeroase asemenea încercări de definire a douămiismului prin depistarea şi enumerarea unor trăsături caracteristice, proprii, particularizante, rezultatele lor fiind adesea convergente, asemănătoare, dar şi, în nu puține cazuri, contradictorii. Chestiunea consistenței şi unității (relative) a „douămiismului" poetic rămâne totuşi una deschisă, chiar dacă „existența" acestuia pare evidentă şi i-au fost consacrate analize aplicate, substanțiale şi nuanțate. Una dintre aceste analize i se datorează lui Cosmin Borza, care, detaliind cu atenție atât fundamentele aşa-zicând doctrinare ale fenomenului, cât şi relieful real al ocurenței lui concrete, formulează numeroase observații ori concluzii fondate (de pildă: „Agresivi, nonconformişti, deznădăjduiți, fracturați interior de o societate represivă, mutilatoare, ei îşi strigă revolta anarhistă, subminând atât prelungirile tentaculare ale mentalității comuniste, cât şi degenerările aduse de consumerismul capitalist.") şi procedează la prezentarea minuțioasă a particularităților diferitelor curente interne, grupări sau „aripi" ale contingentului poetic douămiist, prezentare care poate fi pregnant rezumată prin citarea unor subtitluri din corpul studiului său: „*Domnica Drumea, Diana Geacăr, Miruna Vlada, Zvera Ion – sau despre cum ratează «douămiistele»*", „*Marius Ianuş, Elena Vlădăreanu, Ruxandra Novac – «barzii» generației 2000*", „*Ştefan Manasia, Dan Coman – remixuri «douămiiste» ale poetului vizionar*" „*Teodor Dună, T.S. Khasis – adevărații «fracturişti»*". De asemenea, Octavian Soviany, în volumul al doilea din al său „compendiu de poezie românească actuală" *Cinci decenii de experimentalism* (2011), intitulat *Promoția 2000 sau farmecul discret al capitalismului*, îşi organizează analiza în următoarele

subcapitole, cu titluri grăitoare: *Generația lui Proteu*, *Corpusul teoretic*, *Lirica marginii. Autenticiştii*, *Deprimiştii*, *Starea de cvasi. Lirica extrauterinității*, *Asianicii, manieriştii, fantaştii, vizionarii*, *Umoriştii*, *Lirica de limbaj.*

Caracteristică pentru „douămiişti" este, s-a remarcat în chip pertinent, puternica lor **angajare existențială** – formulare care, repetată şi iarăşi repetată, cu diferite prilejuri, a devenit un fel de clişeu, dar e un „clişeu" cu acoperire, perfect adecvat. Se vădesc, în textele „poeților anilor două mii", o dezarmantă **directeţe** şi propensiunea manifestă către o **reformare a convențiilor** (radicală, chiar dacă – ori poate tocmai pentru că – nu pare pregătită prin savante şi sofisticate strategii premeditate, ci lăsată pe seama spontaneității). **Autentismul** şi **biografismul** ar mai fi alte trăsături definitorii ale acestor poeți „noi" (cel puțin ale unora dintre ei, pentru că, evident, ei nu sunt cu toții la fel).

Aparent surprinzător – de fapt, perfect explicabil – e un anumit **„paseism"** al unora dintre douămiişti: diferențiind-se de predecesorii imediați (în special de optzecişti, sistematic şi viguros dezavuați şi beşteliți, ca evazionişti şi superficial-livreşti, în luările de poziție şi exprimările programatice douămiiste), ei fac uneori un „salt înapoi", la formule ale avangardei istorice ori la experiența unor poeți dinamitarzi din trecut, clasicizați ca atare (la Geo Bogza, cel din *Poemul invectivă*, la „primul" Gherasim Luca, la Geo Dumitrescu ori chiar la Maiakovski). Dintre autorii contemporani mai vârstnici, douămiiştii îi selectează drept afini şi îi prețuiesc pe cei care reprezintă un model de radicalitate ori de „negativitate", modelele lor pozitive ar fi, în principiu, răzvrătiții şi radicalii („biografici" şi/sau „literari") din toate timpurile (de la Villon la Jarry, de la Urmuz la Geo Bogza, Gherasim Luca, Gellu Naum, Geo Dumitrescu, Mircea Ivănescu, Virgil Mazilescu, Mariana Marin, Sylvia Plath, Aglaja Veteranyi, Angela Marinescu, Paul Daian). Aparențele de autentism frust şi caracterul aşa-zis „minor" al multora dintre poemele douămiiste, „platitudinea" arborată uneori agresiv, cultivarea înşelător complezentă a anostului, amoralismului şi „decepționismului" defetist, ca şi accentele neo-expresioniste ori procedările „minimaliste" etc., sunt, paradoxal, accesoriile unei **revitalizări,** de fapt, **a lirismului**. Unul din ingredientele efectiv definitorii – nici acesta total inedit, însă ocurent într-o modulare fatalmente nouă, corelată de altfel „spiritului epocii" – ale acestui lirism de ultimă promoție se pare a fi ceea ce putem numi **gestionarea lucidă a deziluzionării perpetue**, instalarea în disconfortul decepției ori al depresiei ca într-o stare firească, deloc „îndrăgită", dar îndurată cu un stoicism pe cât de viguros, pe-atât de neconvențional (în dinamică şi în expresie), susținut „tainic" de nostalgia plenitudinii şi fericirii. „Deprimismul" sau „decepționismul" acestor autori se înfățişează, în chip paradoxal, ca un **decepționism victorios**. Absența patosului găunos, zgomotos, compromis, grandilocvent şi convențional, e compensată de un autentic – derutant, poate, pentru unii „receptori" mai opaci – **patos implicit**. Renunțarea la orice autocenzură lexicală sau imagistică pudibondă, aplecarea către „scandalos", cultivarea sordidului şi cultivarea exprimării „fără perdea" fac parte din panoplia de procedări

care vizează obținerea acelui paradoxal patos neconvențional. Unul din atributele poate cele mai caracteristice ale poeziei acestor tineri autori este, probabil, pronunțata ei moralitate. Un adevărat moralism, de fapt, un fel de **maximalism moral**, aparent contrastant cu presupusul lor cinism şi cu eronat diagnosticata „obscenitate". Un moralism, e adevărat, voalat ori „ascuns" chiar, din decență *reală* şi/sau anticonvenționalism programatic sub violența şi dominanta sumbră, sarcastică ori „decepționistă" a exprimării, dar esențial şi definitoriu. „Douămiiştii" sunt tineri poeți al căror discurs – după cum foarte bine observa Octavian Soviany, unul dintre cei mai asidui şi, fără nici o îndoială, dintre cei mai competenți exegeți al scrierilor lor – răsună „**mânios din prea multă sete de puritate**".

Câteva antologii au contribuit la consacrarea „douămiismului", dacă nu ca „orientare" unitară şi disciplinată, atunci ca fenomen literar de neeludat. Trei dintre ele sunt cele mai importante, şi anume cea datorată lui Marin Mincu, publicată în 2004 şi intitulată *Generația 2000* (cuprinde texte de poezie sau de proză, aparținând unor autori care au activat în Cenaclul „Euridice", şi anume Dumitru Crudu, Doina Ioanid, Iulian Fruntaşu, Gili Mocanu, Mitoş Micleuşanu, Mihai Vakulovski, Sorin Gherguț, Mugur Grosu, Ioana Nicolaie, Mircea Țuglea, Adela Greceanu, Elena Pasima, Marius Ianuş, Răzvan Țupa, Dan Coman, Veronica A. Cara, Ionuț Chiva, Bogdan Iancu, Ştefan Manasia, Ovia Herbert, George Vasilievici, Dan Sociu, Alexandru Vakulovski, Bogdan Perdivară, Adriana Gheorghe, Adrian Urmanov, Alexandra Diaconu, Domnica Drumea, Iulia Argint, Tudor Crețu, Andrei Peniuc, Ruxandra Novac, Denisa Mirena Pişcu, Ioana Băețica, Zvera Ion, Teodor Dună, Elena Vlădăreanu, Cosmin Perța, Constantin Vică, Oana Cătălina Ninu, Miruna Vlada, plus, ca *addenda*, o bogată selecție de texte publicistice, critice, luări de poziție etc., semnate de Marin Mincu, Octavian Soviany, Ştefania Plopeanu, Adrian Urmanov, Elena Vlădăreanu, Bogdan Alexandru Stănescu ş.a., privind „dosarul" afirmării douămiismului), cea întocmită de Daniel D. Marin, cu titlul *Poezia antiutopică: o antologie a douămiismului poetic românesc* (Piteşti, 2010), în care sunt regrupate texte de Constantin Virgil Bănescu, Zvera Ion, Doina Ioanid, Răzvan Țupa, Adrian Urmanov, Andrei Peniuc, Teodor Dună, Dan Coman, Ştefan Manasia, Dumitru Crudu, Domnica Drumea, Ruxandra Novac, Miruna Vlada, Diana Geacăr, V. Leac, T.S. Khasis, Gabi Eftimie, Constantin Acosmei, Cosmin Perța, Rita Chirian, Linda Maria Baros, Şerban Axinte, Radu Vancu, Ofelia Prodan şi însuşi Daniel D. Marin, şi, în fine, în 2011, antologia *Compania poeților tineri în 100 de titluri alese de Dan Coman şi Petru Romoşan* (cuprinde texte de Constantin Acosmei, Gabi Eftimie, Teodor Dună, Ruxandra Novac, Ştefan Manasia, Marin Mălaicu-Hondrari, Claudiu Komartin, Radu Vancu, Dan Sociu, a. urmanov (sic!, după patenta „e.e. cummings", probabil…), V. Leac, Florin Partene, Elena Vlădăreanu, val chimic, Dan Coman, plus două prefețe ale celor doi antologatori şi o pertinentă bibliografie, atât de opere, cât şi de texte critice, privind douămiismul).

În pofida „vizibilității" fenomenului şi a amplorii ecoului suscitat, există şi opinii care resping – de altfel, argumentat – fie existența ca atare, fie originalitatea

sau specificitatea, fie unitatea şi consistența internă (din punct de vedere al esteticii etc.) ale douămiismului. Iată o observație a lui Radu Vancu, care nu contestă propriu-zis douămiismul, ci îi învederează diversitatea intrinsecă: „Generația 2000 nu e un grup compact, făcut coeziv de un manifest, ci o sumă de grupuscule care gândesc, trăiesc şi scriu diferit, având ca unic termen mediu comun vârsta – criteriul cel mai puțin important şi, bineînțeles, în exact aceeaşi măsură, cel mai important". Iată şi o remarcă de un scepticism temperat, ambiguu-amabil, a lui Al. Cistelecan, extrasă din prezentarea – prudentă, dar finalmente reținut „favorabilă" – pe care o publică pe coperta sus-menționatei antologii întocmite de Daniel D. Marin: „Nu ştiu dacă generația «2000» stă mai bine decât cele de la '60 şi '80. Dar în curând va sta şi ea rău. Poate chiar mai rău decât predecesoarele. Pentru că are o scriitură prea imediat recognoscibilă. Pentru că are un stil al generației, Şi nimic nu face ravagii mai mari decât stilul de generație".

Repere bibliografice: Marin Mincu, *„Fracturismul" poetic – o negație neoavangardistă a optzeciştilor,* LCF, 2001, 7; Mircea A. Diaconu, *Poezie şi anarhie*, CL, 2001, 2; Marius Ianuş, Dumitru Crudu, *Manifestul fracturist*, VTRA, 2001, *2–3*; *O nouă generație literară ? Cenaclul Euridice* [grupaj tematic de texte critice sau beletristice, semnează Marin Mincu, Ştefania Mincu, George Popescu, Radu Voinescu, Adrian Urmanov, Elena Vlădăreanu, Mircea Țuglea, Doina Ioanid, Ioan Es Pop, Bogdan Stănescu, Răzvan Țupa, Zvera Ion, Ionuț Chiva, Ruxandra Novac, Elena Pasima, Domnica Drumea, Mitoş Micleuşanu, Andrei Peniuc, Adela Greceanu, Claudiu Komartin, Mihai Ignat, Herbert Ovia, Dan Sociu, Constantin Vică, Oana Cătălina Ninu, Octavian Soviany], „Paradigma", 2003, *1–2*; Elena Vlădăreanu, *„Ia-ți târfa şi pleacă" sau câteva cuvinte despre ostilitate*, LCF, 2003, *9*; Elena Vlădăreanu, *Generația 2000, victimă a invidiei şi a provincialismului ?*, LCF, 2003, 30; Adrian Schiop, *Generația 2000*, ALA, 2004, *736*; Claudiu Komartin *Performatismul*, ALA, 2004, *746*; Marin Mincu, *Generația 2000*. Antologie, [Constanța,] 2004; „Caiete critice" [număr tematic, consacrat integral poeziei tinere; conține cronici semnate de Eugen Simion, Daniel Cristea-Enache, Andrei Terian, ancheta „*Poezia tânără, o nouă generație ?*", realizată de Daniel Cristea-Enache şi Mihai Iovănel, la care răspund Constantin Virgil Bănescu, Domnica Drumea, Teodor Dună, Bogdan Iancu, Claudiu Komartin, Răzvan Țupa, Adrian Urmanov, Radu Vancu, Constantin Vică, Gelu Vlaşin, Elena Vlădăreanu, Angela Marinescu, Ion Mircea, Adrian Popescu, Gabriel Chifu, Petru Romoşan, Ioan Es Pop, Mihail Gălățanu, Nicolae Coande, O. Nimigean, Nicolae Țone, Vasile Bardan, Nicolae Bârna, Paul Cernat, Marius Chivu, Alexandra Crăciun, Bogdan Crețu, Daniel Cristea-Enache, Mircea Diaconu, Paul Dugneanu, Teodora Dumitru, Raluca Dună, Mihai Fulger, Mihai Iovănel, Mircea Martin, Florin Mihăilescu, Marius Miheț, Andrei Milca, Ştefania Mincu, Antonio Patraş, Dinu Pătulea, Florina Pârjol, Irina Petraş, Gabriel Rusu, Oana Soare, Bogdan-Alexandru Stănescu, C. Stănescu Alex. Ştefănescu, Andrei Terian, Dragoş Tudor, Tudorel Urian,

o secțiune documentară în care sunt republicate manifeste poetice lansate de Marius Ianuş lui Dumitru Crudu, Gelu Vlaşin, Adrian Urmanov, Claudiu Komartin, precum şi o antologie lirică regrupând poeme de Marius Ianuş, Ruxandra Novac, Zvera Ion, Teodor Dună, Elena Vlădăreanu, Claudiu Komartin, Dan Socius, Bogdan Iancu], 2005, *2–3*; Claudiu Komartin, În chestiunea tinerei generații, „EgoPhobia", februarie 2005, la http://www.egophobia.ro/4/articole.htm, Ion Pop, *În jurul generației 2000*, RL, 2005, *18–20*; Gheorghe Grigurcu, *Douămiiștii*, RL, 2005, *34*; Marin Mincu, *„Eu voi fi atent la valori, dar daca acestea nu se ivesc, nu voi avea ce sprijini..."* [interviu cu Marin Mincu realizat de Daniel D. Marin], „Suplimentul de cultură" , 2006, 91; Octavian Soviany, *Promoția 2000 în manifeste*, LCF, 2007, *10*; Ştefania Mincu, *Douămiismul poetic românesc*. Despre starea poeziei, Constanța, 2007; Bogdan Crețu, *Douămiismul, o găselniță critică*, ST, 2008, 1; *Bilanțul douămiismului* [dosar publicistic cuprinzând o anchetă la care răspund: Al. Cistelecan, Ion Pop, Paul Cernat, Sanda Cordoş, Daniel Cristea-Enache, Andrei Bodiu, Mihai Iovănel, Elena Vlădăreanu, Alexandru Matei, Nicolae Bârna, Claudiu Komartin, Irina Petraş, Bianca Burța-Cernat, Antonio Patraş, Cosmin Ciotloş, Florina Ilis, Radu Vancu, Florina Pârjol, şi texte critice de sinteză semnate de Cosmin Borza, Andrei Simuț, Claudiu Turcuş, Iulia Micu], VTRA, 2009, *3*; *Dosarul programatic al 2000-ismului*, „Cuvântul", 2009, *5*; Felix Nicolau, *Manifeste literare nouăzeciste şi (post)douămiiste*, LCF, 2009, *28*; Daniel Cristea-Enache, *Timpuri noi. Secvențe de literatură română*, Bucureşti, 2009, passim.; *Poezia, din nou la răscruce ?* [anchetă realizată de Bogdan Crețu; răspund: Luigi Bambulea, Marian Victor Buciu, Daniel Clinci, Bogdan Crețu, Mihai Ene, Horia Dulvac, Ioan Lascu, Daniel D. Marin, Jana Morărescu, Felix Nicolau, George Popescu, Adrian Dinu Rachieru, Octavian Soviany, Adriana Stan, Radu Voinescu], „Paradigma", 2010, *1–2*; Marius Chivu, *Douămiism la purtător*, „Dilema veche", 2010, 341; Paul Cernat, *Douămiismul la ora (auto)antologării*, OC, 2010, *536*; Daniel D. Marin, *Poezia antiutopică : o antologie a douămiismului poetic românesc*, Piteşti, 2010; Irina Petraş, *Divagări (in)utile despre generații*, RL, 2010, *14*; Ştefan Manasia, *Diamantul uitat. Câteva cuvinte despre noua poezie română*, TR, 2010, *194*; Bogdan Coşa, *Cazul 2000 sau ultima generație de creație în literatura română*, OC, 2011, *571*; *Douămiismul par lui-même. Anchetă „Cultura"* [dosar realizat de Andrei Terian, răspund Adrian Schiop, Bogdan Coşa, Stoian G. Bogdan, Cristina Nemerovschi, Şerban Axinte, Gabriel Daliş, Ştefan Manasia, George Neagoe, Gabi Eftimie], „Cultura", 2011, *20*; Adrian Dinu Rachieru, *Despre douămiism, cu rigoare*, CL, 2011, *9*; *Compania poeților tineri în 100 de titluri alese de Dan Coman şi Petru Romoşan*, pref. Petru Romoşan, pref. Dan Coman, Bucureşti, 2011; Octavian Soviany, *Cinci decenii de experimentalism*. Compendiu de poezie românească actuală, volumul al II-lea, *Lirica epocii postcomuniste*, Bucureşti, 2011, *79–212*; Nicolae Manolescu, *Generația 2000: Sorin Stoica*, RL, 2012, *21*.

A.E. BACONSKY

Crina Bud

BACONSKY, A.[natol] E.[milian] (16 VI 1925, Cofa – Hotin – 4 III 1977, Bucureşti), poet, prozator, eseist şi traducător. Este fiul Liubei Baconschi (n. Marian), învăţătoare, şi al lui Eftimie Baconschi, preot, amândoi descendenţi ai unor vechi familii de răzeşi moldoveni din ţinuturile Lăpuşnei şi ale Orheiului (patronimul Marian al familiei mamei este atestat încă din 1633). Este frate cu scriitorul Leon Baconsky. Din cauza vremurilor tulburi, **B.** îşi întrerupe studiile liceale începute în 1936 la Liceul „Alecu Russo" din Chişinău, iar în 1944 se refugiază în Oltenia alături de întreaga familie, unde îşi va trece bacalaureatul la Liceul „Al. Lahovary" din Râmnicu Vâlcea (1945). În toamna aceluiaşi an se înscrie la Facultatea de Drept din Cluj, dar frecventează şi cursurile de estetică şi filosofie ţinute de Lucian Blaga şi Eugeniu Sperantia. Tot în 1945 debutează în „Tribuna nouă" cu articolul *Socialul şi geneza artei*. Primele versuri, publicate într-un volum colectiv, *Antologia primăverii* (1947), sunt de orientare suprarealistă, într-un moment în care suprarealismul era combătut ca „diversiune ideologică", iar realismul socialist era impus ca unică „metodă de creaţie". După absolvirea facultăţii (1949), urmează o perioadă de angajare ideologică a scrisului său, din poziţia de secretar de redacţie (1950) şi apoi de redactor-şef (1952) la revista clujeană „Almanahul literar", devenită din 1954 „Steaua", funcţie pe care o deţine până în 1959. Treptat, alături de Aurel Rău, Aurel Gurghianu, Victor Felea, va iniţia un adevărat program cultural centrat pe lirism, valori ale modernităţii şi spirit critic, urmărind să readucă în atenţie scriitorii români interbelici interzişi, să traducă marii autori ai poeziei şi prozei universale ai primei jumătăţi a secolului al XX-lea şi să pledeze pentru „o ţinută literară" a criticii. Valorificând, sub influenţa majoră a lui **B**. şi sub camuflajul pastelului, marile modele lirice interbelice, grupul de poeţi de la „Steaua" redescoperă impresionismul, subiectivismul, sentimentalismul, autoportretul, spiritualizarea, interiorizarea, senzorialul, iar apoi evoluează spre formule „tranzitive" (Gheorghe Crăciun) sau whitmaniene (Mircea Scarlat), cultivând poezia notaţiei, lirismul cotidianului, poezia prozei sau chiar antipoezia. Coagularea la Cluj a unui grup acuzat de bancoskianism, evazionism, negativism, decadenţă face ca, în 1959, **B**. să fie obligat să se mute la Bucureşti. În dosarul de urmărire informativă din arhivele CNSAS, deschis în 1961 sub numele sugestiv „Modernistul", se consemnează că a fost destituit din funcţia de redactor-şef al revistei „Steaua" „pentru gravele greşeli ideologice comise". Ruperea de imperativele realismului socialist fusese oficializată încă în 1956, prin cuvântarea de la Congresul

RITL, nr. 1–4, p. 129–137, Bucureşti, 2014

Scriitorilor, când se denunță „rigiditatea și spiritul dogmatic anchilozant" al poeziei angajate și se dezice de propriile texte scrise în acest spirit. La București va fi liantul unui nou grup de intelectuali (Matei Călinescu, Nichita Stănescu, Grigore Hagiu, Cezar Baltag, Modest Morariu, Gabriel Dimisianu), iar noile rapoarte ale Securității conțin acuzații de „diversiune ideologică" și de „organizare la domiciliul său de cercuri literare în care propovăduiește poezia modernistă, evazionistă". În 1971 îl va înfrunta pe Nicolae Ceaușescu într-o ședință cu scriitorii organizată după publicarea „tezelor" din iulie. În anii bucureșteni, publică versuri, proză, articole, eseuri, traduceri în „Gazeta literară", „Secolul 20", „Viața românească", „Poligrafia", „Contemporanul", „Romanian Review", „Ateneu", „Cronica", „Magazin", „Luceafărul", dar și în reviste din străinătate: „Literatur und Kritik", „Die Presse", „Die Welt", „Ensemble", „Cahiers de l'Herne", „Kontinent". A murit la cutremurul din 4 martie 1977.

Parcursul literar al lui **B.** cunoaște trei etape distincte. Prima, cuprinzând textele publicate între 1950 și 1956, este profund tributară comenzii politice și are azi doar un interes documentar, sufocată fiind de clișeele epocii realismului socialist. Cea de-a doua, inaugurată de denunțarea, în cuvântarea de la Congresul Scriitorilor din 1956, a dogmatismului ideologic impus literaturii, este una a căutărilor lirice fertile și a estetizării expresiei. În fine, odată cu apariția antologiei *Fluxul memoriei* (1957), scriitorul începe să recurgă la o selecție drastică a scrierilor anterioare, în cadrul unui proces de purificare estetică și morală continuat în *Echinoxul nebunilor și alte povestiri* (1967) și, apoi, în notele de călătorie, printr-o simbolică „ucidere a adolescentului mistificat". Ritmul revizuirilor are repercusiuni majore atât la nivelul formulelor poetice, cât și la acela al imaginarului și expresiei. Poetul începuturilor, cel „ce se întâlnise prin cetate cu flacăra lozincii de partid", urmărit de însemnele heraldice ale comunismului („steaua roșie", „steaua Kremlinului", „acvila timpului meu", „astrul roșu", „raza stelei care urcă-n slavă") e lipsit de orice originalitate, emițând doar un discurs propagandistic, unul din multele și nediferențiatele texte scrise sub dicteu comunist. Într-un posibil inventar al clișeelor proletcultiste, **B.** ar figura la aproape orice rubrică. Poemul-lozincă respectă cu fidelitate rețetele epocii: optimismul, munca, atitudinea belicoasă, ura față de dușmani, cultul pentru Stalin sau pentru Gheorghiu-Dej ș.a. În etapa mediană **B.** „pune nimburi cuvintelor", impunând ca mărci ale scrisului său manierismul, alexandrinismul, bizantinismul, estetismul, confesiunea elegantă, vagul, stările nedeterminate, imaginile vălurite – toate reunite într-un „lirism al sugestiei" (Ion Pop) dublat de o ceremonialitate studiată, exteriorizată ca imagine a poetului-sacerdot sau a poetului-mag. Efortul de întemeiere a propriului univers poetic presupune și asimilarea unor ecouri din Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Barbu sau Tudor Arghezi, estompate însă prin accente emoționale și muzicale specifice, a căror sinteză va deveni fundamentul orientării neomoderniste a anilor '60 din secolul trecut. Ultima etapă a creației baconskiene este caracterizată de o radicalizare a viziunilor care, alimentată de o conștiință tragică a contemporaneității,

semnalează desprinderea de sentimentalitate, de nostalgie şi de tentaţia evaziunii şi intrarea într-o vârstă a crizei. Apreciate de critica de specialitate drept unele dintre cele mai inovatoare şi surprinzătoare creaţii ale deceniului al şaptelea românesc, *Cadavre în vid* (1969) şi *Corabia lui Sebastian* (1978) se remarcă prin acuitatea şi violenţa imaginilor coşmareşti, devenite acte de exorcizare lirică a realului copleşit de demonia obiectelor şi a mecanizării. În plus, *Corabia lui Sebastian* are şi o marcată dimensiune experimentală, vădită în alternarea, într-o oglindire inedită, a prozei cu poezia. Asemenea etapelor literare, trei sunt zonele tematice în care pot fi urmărite metamorfozele lirismului baconskian: timpul (şi, implicit, istoria), erosul şi natura. Ca poet original, în ipostaza de „estet al melancoliei" (Eugen Simion), **B**. se impune prin volumul *Fluxul memoriei*. Aici majoritatea poemelor se constituie ca „autoportrete în timp", alcătuite fiind în ritmul molcom al aducerii aminte („Legănarea mea de nostalgie monotonă şi lentă") ori în cel tulburător al profeţiei, atribut al unui poet „înstelat, fantomatic şi palid". Substanţă însăşi a lirismului baconskian, memoria îmbracă versurile într-o densă aură afectivă: „Se apropie de mine tristeţea încet, încet/ Cum vine în codri ploaia în noiembrie/ Nici dragostea nici noaptea nu-mi alină/ Această umbră tragică a timpului./ Şi simt că undeva e-o rană/ E-n mine o rană care nu se-nchide/ e poate altoiul nevăzut al morţii/ Ce-mi creşte undeva în trup şi-n suflet" (*Divagaţie nocturnă*). Pe de altă parte, în ultima perioadă poetică, „memoria va rătăci în beznă" înlocuită fiind de „un *îmiaducaminte* fără memorie", rostit cu inflexiunile profetice şi acompaniat de imaginarul sumbru al unui nou Isaia. Vocea celui care „a iubit […]/ nevăzutele spirale ale timpului/ prin care sufletul mereu cântând/ şi-l trimitea înainte" (*Celui înalt*) are rezonanţe apocaliptice într-un *Vae victis* generalizat, urmare a căruia profeţii, vizionarii, deţinătorii adevărului sunt eliminaţi de invazia falsurilor şi înlocuiţi de nişte monstruoşi logofagi: „Vor apărea profeţii… înnoitorii… oamenii viitorului… toţi cei falşi vor ajunge profeţi […] cereţi marile hebdomadare/ cu o sută de pagini… umbra profeţilor stăruie acolo printre cuvinte… palizi prind viaţă din granulaţia lor/ hrănindu-se până la maturitate din plasma cuvintelor" (*Vârstă*). Diseminată printre poeme cu ritm domol şi sonoritate vătuită, *Fluxul memoriei* conţine o lirică erotică de o marcată originalitate. Stranietatea seducătoare a „nudurilor" vine nu doar din forţa de sugestie a limbajului, ci şi din apelul la un sincretism pictural cu sugestii botticelliene („Trupul tău gol a început să cânte/ Deşi nu l-a atins nici un sărut/ Numai lumina ca o ploaie dulce/ În falduri străvezii s-a desfăcut" – *Nud în zori*) sau sculptural: „De-abia te vezi tu însăţi pe-un orizont uitat/ Plecând diminuată în timp ca o tanagră" (*Tu, care-ai fost*)**.** Nota aparte, inconfundabilă, a liricii de dragoste baconskiene de acum e dată de o senzualitate graţioasă, în al cărei tipar se îmbină muzicalitate, fosforescenţă, ritual, onirism, magnetism, vrajă, extaz, frenezie şi rostire incantatorie. Prin contrast, poemele din *Cadavre în vid* pierd legătura cu ceremonialitatea şi hieratismul iubirii sub un atotstăpânitor sentiment de urgenţă şi derută. Erosul e crepuscular şi îşi trăieşte ultimele zvâcniri, coborând către un „somn letargic". Toate însemnele lui mitice,

ritualice ori chiar instinctuale se descompun ca într-un tablou suprarealist. Într-un „paradis bolnav" se văd nimfe scheletice, iar cântărețul anunță pieirea hetairelor: „Au şi-nceput/ să lunece pe lângă tine ochii/ fără culoare ai nimfelor, să cadă/ sâni galbeni, braţe palide, inele;/ să nu te aperi – drumul cel din urmă nu răneşte" (*Eros în amurg*). Un aer de lupanar are *Corabia nebunilor*, care exală un „libido anxios", toate trăirile fiind artificializate în virtutea trecătoarelor mode: „să iubeşti după ultimul număr din VW Liebe […] să stingi farurile şi să iubeşti o superbă dansatoare de plastic Pygmalion & Co. Să iubeşti *Pop* sfâşiind salopeta de piele neagră noaptea când vine roua şi luna ajunge la ultimul *Sexy-Show* în apele lacului şi pletele tale se târăsc pe nisip ca franjurii Yves Saint-Laurent…" (*Love Hoby*). Poezia naturii, ilustrată inițial prin supărătoare reportaje versificate, evoluează repede înspre pastel, însă un pastel *à rebours*, în care peisajele sunt sonore, afective („câmpuri heraldice ale sensibilității" – Ştefan Aug. Doinaş), temporalizate, acherontice şi mai ales „extatice" (Mircea Martin), versurile având ca origine un „sentiment nelămurit", o acceptare a „vremii de visare", o tulburare provocată de „doruri vagi de-ntoarceri înapoi", de „dor de câmpuri mari, de ţărmuri…". Echivocul trăirilor se răsfrânge asupra peisajului ale cărui linii se dematerializează constant: „O clipă luminişul e mai înalt, mai pal,/ Şi-ncet din mare luna – o amforă elină,/ O amforă de aur răsare şi se-nclină/ Şi visul se revarsă trecând din val în val,/ Şi curge peste valuri ca peste trepte vii/ Şi-adorm – şi-n vis îmi pare că propriul meu craniu/ Din orizont revarsă pe apele pustii/ o dâră de lumină spre ţărmuri de uraniu". Peisajele din ultimele volume**,** înrămate adesea în formula poemului-necrolog, sunt concepute antinomic, într-un act deconstructiv de întoarcere împotriva propriei poezii. Peisajele vidului şi cele ale alienării îşi dobândesc identitatea ca antipasteluri, prin raportare negativă la modelele anterioare. Un poem precum *Seară idilică* funcționează ca o artă poetică răsturnată. Idilismul promis de titlu e inversat în infernal, în coşmaresc: „Zăpada cade mereu şi fiarele codrilor/ umblă adulmecând flămânde urma –/ şi în preajma cadavrelor înghețate se-adună/ seara o zoologie meschină". Luna batjocoreşte cu lumina ei peisajul, astrul nocturn rămânând apanajul vechilor poeți, fără rost în noua ordine a lumii: „Cu nimb de clown răsare peste păduri/ scuipătoarea de alamă a tuberculoşilor lirici,/ talerul cerşetorilor demni pe care timpul/ îi împăiază pentru muzeele lui". Schematică şi sinistră, geografia vidului are o arhitectură postapocaliptică. Pe o scenă goală, întreaga atenție se focalizează asupra imaginilor degradării şi ale înstrăinării: „biserica goală", „biserica ruinată", „altarul rece", „ruinate bătrânele temple", „coloana căzută", „obositele cetăți albe", „oraşele prăbuşite". Filonul neoromantic al liricii de până în 1969, pe când poetul proiecta el însuşi tărâmuri paradisiace în ţinuturi fără vârstă, se epuizează şi face loc unei viziuni expresioniste alcătuite din stridențe, disonanțe, convulsii, angoase, nostalgii ale arhaicului şi o totală inaderență la civilizația de consum a lumii apusene. Prezentă de la bun început la **B.**, conştiința propriei scrieturi e responsabilă adesea de o anumită artificialitate a discursului, însă poemele din cărțile târzii vor reuşi să o valorizeze ca meditație

dramatică asupra destinului literaturii şi a limbajului: „cuvintele sunt sigilate în nimic", iar inflaţia verbală exilează sensul în zone inaccesibile: „zadarnic poeţii/ cunoscând întunericul se străduiesc să rostească –/ în sine se întoarce să moară fiecare cuvânt" (*Aglutinezi în memorie*…). Grămezilor de obiecte care asfixiază fiinţa li se alătură „grămezi de cuvinte", în „gunoiul progresului" intră şi „gunoiul verbal de imprimat pe epiderma de hârtie a veacului" (*Cor de tineri*). Ultimele versuri scrise de **B.**, publicate postum, continuă acest tip de reflecţie metapoetică „Bibliotecile cad prăbuşite cu vertebrele măcinate/ ca o pulbere albă mişunând de larve gălbui care devorează cele din urmă cuvinte" (IV). Scrierile ultimului deceniu de viaţă al lui **B.** dau seama, în configurări caleidoscopice, de aceeaşi realitate interioară: un sentiment al claustrării, al prizonieratului într-o istorie aberantă ce ridică pretutindeni ziduri, având ca revers surparea oricărei opţiuni individuale ori simplu umane. Iar vocea scriitorului, ştiindu-se vinovată de false proroci ale luminoasei „ţări a comunismului ce ne aşteaptă", se retrage „în celălalt grai pe care istoria nu-l poate corupe", asupra căruia insistă poemele rătăcirii şi ale alienării generalizate din *Corabia lui Sebastian.* De la proclamata Cucanie politică la infernul existenţial, de la cetatea radioasă a celor mai mari la cetatea odioasă a celui singur – iată drumul pe care îl parcurg destinul şi scrisul lui **B.**, oferind o impresionantă hartă a contorsionărilor istoriei şi a oglindirilor lor în literatură de-a lungul câtorva decenii. Acestei stări de spirit, în care luciditatea şi dezolarea îşi dispută întâietatea, îi dau formă artistică paginile din volumul *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri* şi romanul *Biserica neagră*. Şi unul şi altul se lovesc de zidul cenzurii: primele se strecoară trunchiate (povestirea *Ultimul rol* nu e admisă în ediţia din 1967), romanul însă e respins în repetate rânduri şi de aceea se va exila dincolo de zidul ce împărţea Europa în oameni liberi şi oameni captivi. Tradus în germană de Max Demeter Peyfuss, apare mai întâi în revista „Kontinent" în numărul 3/1975, apoi e publicat în 1976 de editura germană Ullstein-Propyläen şi este citit de Virgil Ierunca la postul de radio Europa Liberă. Despre o experienţă a rătăcirii, despre un imposibil acasă, despre „un sentiment de nicăieri" şi despre o lume, nu neapărat o ţară, nu doar cronicăreşte „aşezată în calea tuturor răotăţilor" este vorba în proza care cumpăneşte echinoxial adevărul şi falsul, identitatea şi alteritatea, orbirea şi viziunea, un căutat *sensus plenior* şi absurdul. În povestiri se întretaie toate liniile pe care până atunci crescuse genul fantastic în literatura română, la care se adaugă deambulări oniric-alegorice somptuos şi calofil atemporalizatoare. Sub influenţa majoră a lui Mateiu I. Caragiale, sensurile sunt vălurite „fastuos şi halucinant" şi ţinute, cu o rară ştiinţă narativă, până la capăt „sub pecetea tainei". Misterul e tensionat de blestem şi de fatalitatea lui. Tăinuite, enigmatice, fantasmatice, povestirile derulează secvenţe ale unei iniţieri mereu încetinite ori deviate de rătăciri sau de „presimţiri bastarde". Peste tot survine o „existenţă jalonată de forme bizare", de fiecare dată drumul către cunoaştere e întrerupt de vertijuri, ameţeli, agonizări, halucinări sau beţii ciudate, protagonistul şi măştile sale proliferante sunt prizonieri ai unei erori, căutările lor eşuând mereu

alături de adevăr. *Farul* e textul matcă din care se desprind celelalte povestiri, dispuse în abis. Sub ochiul său se întâmplă „fuga pietrarului" de propria solitudine şi de ameninţările imprecise ale unui cerşetor dubios, intacte la capătul drumului. Urmează căutarea altarului lui Zamolxis din *Aureola neagră* de către arheologi ai zidurilor interioare, încercarea de a salva o pervertită Euridice din infernul depravării în *Începţoşatul Orfeu*, înfruntarea dintre fraţi, dintre cei asemenea, dintre sine şi propriile măşti, cu victima şi călăul oricând interşanjabile din *Echinoxul nebunilor*, pe când *Bufniţa* spune povestea intrării în contururile altei identităţi, *Artiştii din insulă* pe cea a pierderii credinţei în existenţa unui „paradis copilăresc şi absurd", unde viaţa e trăită doar pentru artă, iar *Cimitirul piraţilor* consemnează dispariţia unei lumi prin sinuciderea orbilor vizionari şi a călăuzelor lor, câinii. Migrarea imaginilor dintr-un text într-altul dă impresia unor hărţi suprapuse ce ar indica aceeaşi ţintă spirituală. Cititorul care se încăpăţânează să înţeleagă tâlcul nu e ferit de iritare, dar şi de o anumită umilinţă în faţa labirintului de semnificaţii, cu atât mai mult cu cât, din când în când, poate avea impresia că a descoperit codul. Povestirile apar ca fragmente dintr-un imens mozaic ale cărui piese nu pot fi utilizate în totalitate, dar pe alocuri îmbinarea fragmentelor duce la închegarea unor reprezentări coerente, sugerând întregul. Toate aceste strategii apropie povestirile lui **B.** de neofantastic (în accepţiunea dată de Ilina Gregori), unde experienţa definitorie este aceea a „iluminării contemplative". Atât povestirile, cât şi romanul refuză contextualizarea, vorbind în modulările parabolei despre răul istoriei, despre o umanitate înstrăinată, hăituită, ameninţată, suspendată, într-un „timp al încremenirii şi al stârvurilor". Farmecul şi singularitatea povestirilor rămân intacte la schimbarea perspectivei de lectură de după 1989; de cealaltă parte, la prima publicare în România, în ediţia *Scrieri* din 1990, a romanului *Biserica neagră*, această carte-mit, cu puternicul ei mesaj subversiv, e recuperată ca document al unei realităţi defuncte şi ca reper absolut în istoria unui gen literar la noi: distopia. Cu o „melancolie exasperată" ori doar cu rece inteligenţă detectivistică, cititorul postdecembrist poate stabili analogiile: puzderia dulapurilor roşii face trimitere la culoarea partidului unic, limbajul cerşetorilor e făcut din stereotipiile îmbrăcate în haina preţiozităţii care au asfixiat relaţiile oamenilor câteva decenii, cartea mică de buzunar pe care ei sunt forţaţi să o accepte nu prea pot ascunde carnetul de partid, mizeria vestimentară şi bunătăţile alimentare pe care groparii le aduc de-acasă („felii mari de mămăligă rece cu marmeladă de dovleac") vorbesc de o lume căreia i-a fost furată demnitatea, „bustul unui bătrân cu mustăţi enorme" n-are cum să nu amintească de cultul lui Stalin, finalul, ce pare al unui Caragiale tragic – să se facă o modificare fără să se schimbe nimic – nu poate să nu evoce schimbul generaţiilor comuniste Dej–Ceauşescu. Suav, preţios, gongoric pe alocuri, prozatorul cultivă conştient discrepanţa dintre un sentiment al urgenţei istorice şi răgazul unor rafinamente lingvistice şi imagistice. De aceea şi ritmul narativ e unul imprevizibil, cu accelerări bruşte, contrapunctate de lentori ce adăpostesc splendori levantine. „Infuziei de fals", redată prin mijloace percutante ale grotescului şi ale absurdului,

prozatorul îi răspunde cu o infuzie de lirism al expresiei, ajungându-se astfel la o paradoxală combinație de poezie a elementarului şi de discurs distopic.

Eseistica lui **B.** poate fi distribuită în două mari categorii: de o parte textele teoretice care au ca principal obiectiv definirea fenomenului poetic, însoțite de o colecție impresionantă de comentarii asupra unor opere, personalități, curente şi chiar întregi literaturi şi, de cealaltă parte, falsele jurnale de călătorie. Cea mai importantă contribuție teoretică este aceea privitoare la „declinul metaforei" în poezia secolului al XX-lea, problematică revizitată şi nuanțată în texte succesive publicate între 1961 şi 1972. Poetul-teoretician observă la cei mai proeminenți poeți contemporani „o preocupare secundară pentru metaforă ca element al stilului", în condițiile în care „greutatea se deplasează de la detaliu la ansamblu, de la metaforă la tonul metaforic al poeziei". Atitudinea lui antiretorică, denunțarea ornamentului stilistic şi a valorii decorative a metaforei sunt justificate prin credința că orice act de creare de limbaj poetic e un act logopedic, prin exigența armonizării expresiei poetice cu situația unor „oameni care de o jumătate de secol trăiesc crispați între tiranii, războaie, crize, temnițe, lagăre, crime fără să întrevadă soluțiile lor într-un orizont echivoc" şi prin încercarea de a descuraja „poeții-molie" şi „proliferarea absurdă a formelor mimetice". Poeții recomandați de **B.,** cuprinşi şi în *Panorama poeziei universale contemporane* (1972), sunt caracterizați, după opinia eseistului, prin simplitate, monotonie, grai cotidian, vorbire poetică firească şi spontană, lexic anodin şi imediat, cuvântul nud, discursiv, descriptiv etc. Teoria din *Schiță de fenomenologie poetică* îşi dovedeşte valoarea şi prin faptul că serveşte drept punct de plecare al unei importante reevaluări teoretice a modernității, întreprinsă de Gheorghe Crăciun în *Aisbergul poeziei moderne.* Poezia tranzitivă, ca orientare opusă celei reflexive, preia aproape toate atributele valorizate de **B.**: cotidianul, banalul, biograficul, viața imediată comună, obiectivă, conversația, confidența, discursivitatea. Posibilitatea eseului de a exprima condiția umană, de a căuta ieşiri din pustiu prin convieţuirea cu lirismul şi simpla confesiune e demonstrată şi în neconvenționalele impresii de călătorie sau în analizele avizate, rafinate asupra operelor unor pictori. Călătoria, refuzată doar în ipostaza de act turistic, şi mai ales transpunerea eseistică presupune căutarea de sine, omologarea acumulărilor livreşti, hazardul revelator, desfătarea spirituală, precum şi revolta morală împotriva societății contemporane percepute, atât în Est, cât şi în Vest, drept un „laborator în care se experimentează o serie de forme de degradare a umanului". Nu sunt ignorate dimensiunea ludică a călătoriilor ori călătoria-voluptate sau viciu şi mai ales e subliniată valoarea ei de act compensator, ca apărare de ostilitatea istoriei şi de nimicnicia propriei existențe: „În propria lui fantezie omul cel mai umil îşi poate adresa oricând o *Invitation au voyage* care să-i compenseze platonic mizeria şi turpitudinea vieții". În rețeta acestui jurnal de călătorie intră pasaje care țin mai degrabă de jurnalul intim, de jurnalul de creație, de eseul poematic, de filosofia culturii sau, pur şi simplu, de istoria artei. În ansamblu, opera lui **B.** acoperă traseul literaturii române din perioada interbelică

până la granița optzecismului: debutând cu poeme suprarealiste, continuând cu rimări proletcultiste, redescoperind pastelul şi, prin el, lirismul, recuperând marii scriitori interbelici şi, în felul acesta, deschizând drumul neomodernismului pentru generația ’60, scriitorul ajunge să desțelenească, în final, teritoriile literaturii experimentale sau ale antiliteraturii. Aproape incredibilul parcurs literar e ramificat generic şi comunică substanțial cu toate zonele artisticului: poezia – de la banală versificație până la antipoeme, proza – de la simpla povestire până la romanul distopic şi de la tipice note de călătorie până la rafinamentul estetic din *Remember*, eseul – de la ideologizantul *Colocviu critic* (1957) la situarea limbajului poetic într-un orizont ontologic în *Meridiane* (1969) şi până la împlinirea fastuoasă, alături de traduceri, în impunătoarea *Panoramă a poeziei universale contemporane*, critica artelor plastice – în introducerile la albumele *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula* (1969), *Ion Țuculescu* (1972) şi în *Botticelli. Divina comedie* (1977), dar şi desenele sau acuarelele dedicate Veneției, ilustrațiile la *Cadavre în vid* sau la *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri*, ca şi la volumul *Poezii* de George Bacovia, în fine, „boala de ritm” – pasiunea pentru jazz, cunoscută doar apropiaților. Toate acestea dau seamă despre ritmurile şi direcțiile culturii române, tulburate şi deturnate de contextul istoric, dar şi despre gradele sale de permeabilitate, în ciuda filtrelor impuse politic, la valorile universale.

Baconsky credea în superioritatea artei, poezia şi eseistica lui puțin scorțoasă, cultă în chip excesiv, însă profundă şi originală, apără întotdeauna imaginea creatorului solemn, estetizant, senioral, pierdut în cerul marilor modele. El însuşi, ca om, trecea până de curând printre noi ca un prinț exilat, abstras şi melancolic, de o melancolie puțin studiată, voievodală. Am avut sentimentul, citindu-l şi observându-l de la distanță, că poetul îşi construise un stil al personalității şi se identificase în cele din urmă, în viață şi poezie, cu el. A.E. Baconsky rămâne prin modelul de a fi şi de a scrie una din figurile cele mai originale ale literaturii postbelice.

Eugen Simion

SCRIERI: *Poezii,* Bucureşti, 1950; *Copiii din Valea Arieşului*, Bucureşti, 1951; *Să dăm poporului muncitor produse de bună calitate* (în colaborare cu I. Dragomirescu), Bucureşti, 1951; *Constructorii vieții noi* (în colaborare), Bucureşti, 1951; *Cântece de zi şi noapte,* Bucureşti, 1954; *Itinerar bulgar,* Bucureşti, 1954; *Două poeme,* Bucureşti, 1956; *Colocviu critic,* Bucureşti, 1957; *Dincolo de iarnă,* Bucureşti, 1957; *Fluxul memoriei,* Bucureşti, 1957; *Călătorii în Europa şi Asia*, Bucureşti, 1960; *Versuri,* Bucureşti, 1961; *Imn către zorii de zi*, Bucureşti, 1962; *Poeți şi poezie*, Bucureşti, 1963; *Clujul şi împrejurimile sale*, Bucureşti, 1963; *Versuri*, pref. Mihail Petroveanu, Bucureşti, 1964; *Fiul risipitor,* Bucureşti, 1964; *Meridiane,* Bucureşti, 1965; *Dumitru Ghiață*, Bucureşti, 1966; *Echinoxul nebunilor*

şi alte povestiri, Bucureşti, 1967; *Remember,* vol. I: *Jurnal de călătorie,* vol. II: *Fals jurnal de călătorie*, Bucureşti, 1968; ed. 2, I–II, Bucureşti, 1977; *Cadavre în vid*, Bucureşti, 1969; *Meridiane*, Bucureşti, 1969; *Ion Ţuculescu*, Bucureşti, 1972; *Botticelli*, Bucureşti, 1975; *Die Schwarze Kirche,* tr. Max Demeter Peyfuss, Berlin–Frankfurt am Main–Viena, 1976; *Botticelli. Divina Comedie*, Bucureşti, 1977; *Corabia lui Sebastian,* Bucureşti, 1978; *Fluxul memoriei*, îngr. şi pref. Mircea Braga, Bucureşti, 1987; *Itinerarii plastice,* îngr. Şerban Stati, pref. Petre Stoica, Bucureşti, 1987; *Scrieri*, I–II, îngr. Pavel Ţugui, introd. Mircea Martin, Bucureşti, 1990; *L'Église Noire*, tr. Samuel Richard, pref. Al. Călinescu, Bucureşti–Paris, 1997; *Opere*, I–II, introd. Eugen Simion, Bucureşti**,** 2009. **Traduceri:** *Poeţi clasici coreeni*, Bucureşti, 1960; Salvatore Quasimodo, *Versuri,* pref. Tudor Arghezi, Bucureşti, 1961, *Poesie – Poezii,* ed. bilingvă, Bucureşti, 1968; Artur Lundkvist, *Versuri,* Bucureşti, 1963; *Mahabharata. Arderea zeilor,* pref. trad., Bucureşti, 1964; Jorge Semprun, *Marea călătorie*, pref. trad., Bucureşti, 1964; Carl Sandburg, *Versuri,* pref. trad., Bucureşti, 1966; *Panorama poeziei universale contemporane*, introd. trad., Bucureşti, 1972; Odysseas Elytis, *Iar ca sentiment un cristal*, îngr., pref. şi postfaţă Iordan Chimet, Cluj-Napoca, 1980 (în colaborare).

Repere bibliografice: Ivaşcu, *Confruntări*, I, *262–284*; Felea, *Reflexii*, *57–66*, *138–147*; Regman, *Cronicari*, *19–28*; Felea, *Poezie*, *20–26*, *167–177*; Grigurcu, *Teritoriu*, *123–137*; Petroveanu, *Traiectorii*, *193–207*; Iorgulescu, *Rondul*, *44–55*; Piru, *Poezia*, I, *360–370*; Laurenţiu, *Eseuri*, *24–29*; Ciobanu, *Însemne*, I, *128–168*; Simion, *Scriitori*, I (1978), *153–156*, *634–638*, III, *135–158*; Doinaş, *Lectura*, *182–187*; Iorgulescu, *Ceara*, *129–134*; Pop, *Lecturi*, *57–62*; Flămând, *Intimitatea*, *76–87*; Sorescu, *Uşor cu pianul*, *59−67*; Mircea Martin, *Poezia regăsită*, RL, 1989, 6; Grigurcu, *Eminescu−Labiş*, *408–433*; Ierunca, *Subiect*, *88−93*; Liviu Petrescu, *A. E. Baconsky – între mit şi realitate*, RL, 1994, 40; Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, *27–32*; Constantin, *Complicitatea*, *99–105*; Simion, *Fragmente*, II, *46–49*; *Dicţ. analitic*, I, *95–98*, *109–110*, *231–232*, II, *9–10*, *83–84*; Grigurcu, *Amurgul*, *15–17*, *57–63*; *Dicţ. esenţial*, *46–49*; Manolescu, *Lista*, I, *85–88*, II, *106–110*; Popa, *Ist. lit.,* I, *920–927*, *passim*; Bálasz Tibor, *Explorări în poezia lui A. E. Baconsky*, Oradea, 2002; Diana Câmpan, *Gâtul de lebădă. Utopiile răsturnate şi confesiunile mascate ale lui A. E. Baconsky*, Cluj-Napoca, 2003; Ştefănescu, *Istoria*, *305–312*; Crina Bud, *Rolurile şi rolul lui A. E. Baconsky în cultura română*, Piteşti, 2006; Magda Wächter, *A.E. Baconsky, scriitorul şi măştile*, Cluj-Napoca, 2007; Manolescu, *Istoria*, *1002–1007.*

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

Paul Cernat

DOINAŞ, Ştefan Aug[ustin]. (pseudonim al lui Ştefan Popa; 26 IV 1922, Sântana, j. Arad – 25 V 2002, Bucureşti), poet, eseist, dramaturg, prozator şi traducător. Este fiul Floriței (n. Laza) şi al lui Augustin Popa, țărani înstăriți, tatăl având simpatii politice liberale. A urmat cursurile şcolare în satul natal, unde l-a avut ca profesor de română pe Alecu Constantinescu, tatăl scriitorului Paul Everac, apoi Liceul „Moise Nicoară" din Arad (terminat în 1941). Devine student al Facultății de Medicină (întreruptă după un an) şi al Facultății de Litere şi Filosofie a Universității „Regele Ferdinand" din Cluj, absolvită în 1948, după retrocedarea Transilvaniei de Nord şi întoarcerea din refugiul de la Sibiu. În perioada studenției, când i-a avut drept profesori, între alții, pe Lucian Blaga şi Liviu Rusu, s-a numărat printre membrii marcanți ai Cercului Literar de la Sibiu (1941–1945) şi printre semnatarii *Manifestului* din 1942 al grupării, ostil autohtonismului pro-fascist al regimului militar antonescian. Colaborează cu poeme şi articole de opinie la mai multe publicații, cum ar fi „Revista Cercului literar" şi „Națiunea română" (ziar apropiat PNL, pe linia lui Mihai Fărcăşanu). După absolvirea facultății a fost, vreme de şapte ani, profesor de limba şi literatura română în satul natal (1948–1950), apoi în comunele Hălmagiu (1950–1953) şi Gurahonț (1950–1955). În această perioadă, aflat sub interdicție de semnătură din motive politice, scrie ciclurile de poeme *Sonetele mâniei* şi *Ovidiu la Tomis*, ca şi piesa de teatru *Brutus şi fiii săi* (parabolă antitotalitară în cadru antic). Cu excepția poemelor din *Ovidiu la Tomis*, celelalte vor fi tipărite abia în anii '90. Anterior scrierii acestora (în perioada 1949–1952), **D.** acceptase să publice sub pseudonimul unui elev al său din Arad (Ion Motoarcă) mai multe poeme realist-socialiste în „Almanahul literar" din Cluj. Dincolo de conformismul ideologic autoimpus, ele vădesc virtuozitate retorică în versificarea pe teme date. Stabilit la Bucureşti, între 1956–1957, **D.** va fi angajat ca redactor la revista „Teatrul", unde ajunge grație intervenției lui Radu Stanca. Va publica, în paginile ei, articole şi cronici dramatice în care subtilitatea judecăților îşi face loc printre jaloanele dogmatice. În 1957 primeşte de la Ov. S. Crohmălniceanu un referat favorabil în vederea publicării unui volum de *Poezii*, care nu mai apare: autorul va fi arestat şi condamnat vreme de un an, sub acuzația de „omisiune de denunț" la adresa lui Marcel Petrişor, în urma evenimentelor revoluționare din Ungaria. În 1958, eliberat din detenție, se căsătoreşte cu prim-balerina Silvia Lia (Irinel) Liciu. După o perioadă de şomaj, în care încearcă fără rezultat să revină în viața literară publicând articole şi poeme angajate partinic, este

RITL, nr. 1–4, p. 139–151, Bucureşti, 2014

angajat corector de către George Ivaşcu la revista de politică externă „Lumea” (1963). În 1969, devine redactor la revista „Secolul 20”, iar cariera lui literară va cunoaşte, din acest moment, o continuă ascensiune. Tradus în mai multe limbi, **D.** a primit şi numeroase premii, între care şapte ale Uniunii Scriitorilor din România, Premiul „Mihai Eminescu” al Academiei Române, Medalia Goethe a Institutului Goethe din München (1982), Premiul European pentru Literatură (Vârşeţ, Iugoslavia, 1990), Premiul Naţional de Poezie „Mihai Eminescu” (1997) şi Premiul Asociaţiei Scriitorilor Români din Israel (1997). În anii ’80 şi după căderea regimului comunist s-a impus ca un reper intelectual şi moral în interiorul breslei scriitoriceşti, protestând în repetate rânduri împotriva imixtiunii politicului discreţionar. S-a numărat, în toamna lui 1989, printre semnatarii „Scrisorii celor şapte” scriitori, acuzând arestarea la domiciliu a poetului Mircea Dinescu. După 1990 devine membru al Academiei Române, preşedinte al Fundaţiei Culturale „Secolul 20” şi redactor-şef al publicaţiei cu acelaşi nume, director al Centrului Cultural Pluridisciplinar „Paul Valéry” din România, Doctor Honoris Causa al Universităţii „Lucian Blaga” din Sibiu, director onorific al revistei sibiene „Euphorion”, preşedinte de onoare al Uniunii Scriitorilor. A desfăşurat, în deceniul zece, o intensă activitate civico-politică anticomunistă, cu un masiv debuşeu publicistic. A ocupat, între 1992 şi 1996, funcţia de senator în Parlamentul României din partea Partidului Alianţei Civice. Postum (2004) imaginea publică a lui **D.** a făcut obiectul unor controverse după deconspirarea colaborării sale ca agent de influenţă cu poliţia politică a regimului comunist, începută în închisoare şi întreruptă definitiv în 1985.

D. a debutat cu o poezie în paginile „Jurnalului literar” (1939), iar în 1947 a primit, din partea Cenaclului „Sburătorul” – condus, după dispariţia mentorului, de Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu – Premiul „E. Lovinescu” pentru manuscrisul volumului *Alfabet poetic*. Autorul îşi va reuni sub acelaşi titlu, într-o antologie din 1978 apărută în colecţia „Biblioteca pentru toţi”, nu doar poemele de tinereţe, ci şi numeroase texte mai noi, corespunzând altor vârste de creaţie. Urmare a interdicţiei de semnătură şi a detenţiei politice din deceniul stalinist, debutul editorial îi va fi amânat până în 1964. Chiar şi aşa, tributul ideologic a fost unul în consecinţă: primul volum edit (*Cartea mareelor*) cuprinde doar două dintre baladele de tinereţe şi numeroase texte conformiste (*A doua mare* fiind dedicat chiar apropiatului Congres al IX-lea al PCR). Compromisurile se efasează în *Omul cu compasul* (1966), a cărui secţiune finală include mai multe dintre baladele din anii ‘40, şi dispar cu totul în *Semiţia lui Laokoon* (1967), unde abilitatea autorului de parabole lirice reuşeşte să integreze, în scenarii mitologice sau cultural-istorice din Antichitatea elenă, semnificaţii etice subversive, pe fondul unui ceremonial liric elevat.

Pentru cvasiunanimitatea comentatorilor, centrul de greutate al poeziei lui **D.** este dat de baladele culte scrise în anii ’40, capodopera-fanion, intrată prin intermediul manualelor şcolare în conştiinţa unor largi categorii de public, fiind

Mistreţul cu colţi de argint. Baladescul său, ca şi cel al lui Radu Stanca, ilustrează la cotele cele mai înalte programul „euphorionist" al cerchiştilor, recuperând, sub semnul unui lirism „obiectiv", narativitatea şi dramaticul. Parabolă a condiţiei „vânătorului de himere", ucis de idealul pe care-l caută obstinat, textul a fost privit ca o replică la *Erlkönig* de Goethe; în cadrul poeziei româneşti, e comparabil cu barbianul *Riga Cripto şi lapona Enigel* şi *Noaptea de decembrie* a lui Alexandru Macedonski. Neoclasic modern din familia unui Paul Valéry sau (dintre compatrioţi) Al. A. Philippide, Ion Pillat sau A. E. Baconsky, format la şcoala unor Lucian Blaga, Ion Barbu sau Tudor Arghezi, **D.** este un autor paradoxal şi ambivalent: fiu de ţăran, dar intelectual cu o cultură umanistă vastă, asimilată de la marile surse ale tradiţiei europene, şi o conştiinţă estetică pe măsură, el este, în acelaşi timp, un spirit baroc, proteic şi labirintic, şi un apolinic goethean, iubitor al formelor perfecte şi al Ideii platonice; un poet al cărui gust histrionic pentru metamorfoze şi măşti, se traduce, de regulă, prin afectarea unor ipostaze „eleate", solemne şi distante. Apolinismul atitudinii e dublat în subsidiar de obsesiile romantice ale dionisiacului „nocturn" şi „demonic". Demonicul, inclusiv în varianta sa „faustică", trebuie privit, în fapt, ca ipostază inferioară a daimonismului creator de sursă socratic-platoniciană. El a fost teoretizat de timpuriu de **D.** ca substitut modern al tragicului antic (în lucrarea de licenţă nesusţinută din 1948, publicată sub titlul *Tragic şi demonic* în 1986, ca addenda la volumul de eseuri *Lectura poeziei*; realizat sub coordonarea profesorului Blaga, al cărui *Daimonion* l-a stimulat, decisiv, pe studentul sibian, acest studiu de filosofia culturii este debitor modelului umanist al lui Goethe). Adept al primatului intelectului asupra „inspiraţiei" iraţionale şi a expresiei brute, **D.** e prin excelenţă un *poeta artifex* şi un *poeta doctus*, un virtuoz spiritualizat pentru care arta înseamnă meşteşug superior, *techne*, iar poemul – un angrenaj hermeneutic complex, programat până în cele mai fine articulaţii de luciditatea şi ingeniozitatea artistică a creatorului. Cu precizarea că nu doar meşteşugul sau disciplina clasicei supuneri la canon, ci cultura în sensul ei cel mai înalt, transmundan, defineşte specificul acestei poezii „alexandrine", spiritul cărturăresc şi intertextualitatea fiind subordonate reflecţiei vizionare. Sesizând şi dezordinea acolo unde alţii au văzut doar Ordinea, Virgil Nemoianu a atras, încă din anii '60, atenţia asupra imperfecţiunilor stilistice ale poetului, în care nu vedea decât un meşteşugar de primă instanţă, sedus de legile Frumosului, Binelui şi Adevărului. Pentru **D.**, poezia „se hrăneşte din poezie", mai exact – din diferitele tipuri de discurs înrudit cu ea: cel filosofic (consmologic), cel mitologic, cel simbolic şi cel religios. Avem de-a face, în fapt, cu un discurs indirect, refractat, proiectat sistematic în sfera general-umanului pe linia unor alegorii culturaliste, istorice sau mitologice. Consemnarea directă a contingentului existenţial serveşte cel mult ca rampă de lansare a contemplaţiei abstracte, transistorice; *Întâlnirea de la Bruxelles*, de pildă, include, retrospectiv, secvenţe dintr-un fel de jurnal de călătorie, iar secvenţele din *Trei ipostaze ale mării* au ca punct de plecare o notă de

jurnal estival la Marea Neagră. Realul frust, plebeu, e important doar în măsura în care conține în datele lui „parabole ale destinului", sesizabile retrospectiv prin exercițiul hermeneutic: „Nu mi-a plăcut nicicând./Căderea serii/bătea, întâi, în streaşină pe grajdul/care forma o latură a țarcului./Strunga. Doi păcurari ținând gălețile/între picioare. Oile. Gunoiul/zvârlit din grajd pe uşa de de-asupra/Şi ziua acră – bălegar al vârstei/ce fornica-ntre slove: *o-i*, *oi*/(Cine-ar putea să tălmăcească-ntreaga/parabolă? Destinul ia, din joacă,/înfățişarea de copii, nuiaua/înlocuieşte zarul invizibil". (*Mulsul oilor*) La sfârşitul anilor '80, **D.** a cochetat, demonstrativ, şi cu formula jurnalului intim, asumată ca „exercițiu" autoimpus şi ca pretext pentru o eseistică superioară în marginea ei (*Micro-jurnal anti-jurnal*). O ipostază surprinzătoare a acestui autor grav, iubitor de măşti aristocratice antice sau medievale, dar intim legată de histrionismul său profund, este cea goliardică, prezentă în câteva texte goliardice de juventute (*Crai de Ghindă*). Publicată în „România literară", nr. 6, 5 februarie 1970, autoparoia *Cercul cu zimți de argint* se constituie într-o satiră savuroasă la adresa moravurilor lumii literare din epocă şi a adversarilor Cercului Literar: „Un Bard din Levant, îndrăgind pricopseala/ prin parcuri şi-alese locante trecea,/ Sugându-şi cu sârg din pocale cerneala,/ trântea parodii de sezon şi zicea:/ – Veniți să vânam prăfuite hârțoage/ şi Cercul cu zimți de argint, fioros,/ ce zilnic, cu schimbul, mă scoate din doage/ rotind prin reviste profilu-i sticlos/…/ Dar Bardul trecea duduind înainte,/ pândea printre rânduri, atent la confrați,/ lăsând să dospească-n culcuş de cuvinte/ pe toți cei născuți mai la sud de Carpați./ La Capşa, îi pică şalăul din gură:/ – Priviți cum înfulecă Cercul, zbanghiu,/ sonete, eseuri, creveți şi friptură./ Veniți să-l lovim cu-n viclean interviu!/ Maestre,-i Doinaş, un elin printre thraci,/ zicea un discipol şăgalnic zâmbind./ Dar el răspundea întorcându-se: – Taci!…/ Şi Şt. Aug. Tăcea ca un cerc de argint".

Critica literară a identificat mai multe faze ale creației poetului, diferența dintre ele ținând mai mult de atitudine decât de formula clasică adoptată; pentru Nicolae Manolescu, „poetul a îmbrăcat trei veşminte succesive": primul ar fi cel al baladelor şi versurilor scrise (nu şi publicate) până în 1960, anume ciclurile *Manual de dragoste*, *Mistrețul cu colți de argint*, *Ovidiu la Tomis* şi *Anul scufundat* din antologia *Foamea de Unu* (1987); al doilea este al „poemelor abstracte" din deceniile 7 şi 8, pentru ca de la *Vânătoare cu şoim* (1985) să vorbim despre o poezie „polemică şi moralistă". Există şi alte decupaje posibile. Un sector distinct îl reprezintă poezia religioasă din *Psalmii* de senectute, după cum un altul e dat de textele ocazionale: cele pseudonimizate din „Almanahul literar", cele din perioada debutului editorial sau, în alt registru, versurile pe teme patriotice din *Locuiesc într-o inimă* (1978). Valorificând, în versuri de 10, 12 sau 14 silabe, simboluri heraldice şi subtexte hermetice, prin intermediul unor narațiuni transfigurate liric, baladele de tinerețe – inaugurate prin *Forma îngerului*, apărută în primul număr al „Revistei Cercului..." – conțin, cu deosebire, piesele de excelență ale lui **D.**: *Crai de Ghindă*, *Trandafirul negru*, *Sfântul Gheorghe cel fals* sau *Balada celor trei*

puncte de vedere. Influențate, în parte de Schiller, ele celebrează întâlnirea Nordului cu Sudul, a contrariilor în definitiv. Atracția Septentrionului, comună şi „balcanicului" Ion Barbu, încorporează frecvent referințe „sudice", „eline", „romane" sau „levantine", ca în *Mistrețul cu colți de argint* („Un prinț din Levant îndrăgind vânătoarea/Prin inimă neagră de codru trecea…"), unde reflectarea selenară devine prefigurare a morții („Şi luna sclipea ca un colț de mistreț"). Invers decât la Goethe, elementul solar, meditaranean se refugiază în mitologia „selvatică" germană până în tundra polară, potențată fiind de o fantezie lexicală luxuriantă: „La Polul Nord, aproape de osia furtunii,/ printre arbuşti de sticlă ce-ajung doar la genunchi,/ pe care ard albastre poleiurile lunii/ ca nişte muşchi de fosfor pe fiecare trunchi,/ şi unde urşi de bură nestingheriți se plimbă/ prin mari licheni şi ferigi ca printr-un labirint,/ iar hermelinul roşu întocmai ca o limbă/ apare şi dispare-ntr-o gură de argint" (*Viața de vie la paralela 80°*). În *Sfântul Gheorghe cel fals*, „trimisul diavolului pe pământ" ia chipul sfântului şi-i joacă rolul în lupta cu balaurul, sfârşind însă prin a cădea victimă iubirii pentru călugărița Cecilia. Tonul oracular şi ceremonios, sintaxa alambicată (pe care Ov. S. Crohmălniceanu a apropiat-o de Jugendstil), torsionarea versurilor în forme prozodic „perfecte", se aliază adesea cu sententiozitatea „gnomică" într-o poezie a „statuarului" şi a „antichităților" (cf. Eugen Simion). Nu doar balada este cultivată de tânărul **D.**, ci şi oda, epitaful, sonetul sau invocația; un loc aparte îl ocupă poemele de dragoste (*Poem*, *Amanta*, *Astăzi ne despărțim*, *Tatuaj pe sânul stâng*, *Don Juan în delir*), unde erosul robust e sublimat prin estetizare. Predomină, apoi, developările alegorice ale ipostazelor umanului, ca în *Omul cu compasul*, unde ideea lumii ca metamorfoză iluzorie a Neschimbătorului indică sensul unei întregi viziuni poetice: „Atunci, lovind cu vârful în nisip,/ aceleaşi semne vor luci în soare/ păstrând în forma lor eternul chip/ al lucrurilor lumii trecătoare". Refugiul în trecut poate fi înțeles şi ca refuz al prezentului degradat sau metaforă a Exilului (în ciclul *Ovidiu la Tomis*, elaborat în anii '50). Aceasta însă în producția literară privată. În cea publică, **D.** face, o vreme, concesii inclusiv în planul baladescului (*Balada şoferului de troleibuz*, *Balada străzii liniştite*). Mai estompată în anii '70 şi tot mai radicală pe parcursul deceniului al nouălea, dimensiunea subversivă, esopică, este o prezență continuă, *Vânzarea lui Platon ca sclav la Egina*, *Reportaj din sac* sau *Născut în Utopia* fiind doar câteva exemple notabile. Chiar dacă nu dispar cu totul în volume precum *Anotimpul discret* sau *Hesperia*, baladele devin în această epocă tot mai esențializate, sub forma unor şarade grațioase (*Mică baladă cu bufnițe*, *Balada celor doi sfetnici*, *Balada prințului nesărutat*). Generalitatea existențială protejează critica actualității imediate. Fără a renunța la obişnuitele proiecții distante în mitologie sau istoria veche, radicalizarea politică – antitotalitară – devine manifestă în *Vânătoare cu şoim* (de remarcat, dincolo de trimiterea transparentă la *Poetul cu şoimul pe umăr* de Nichita Stănescu, recurența motivului „artistocratic" al vânătorii la **D.**), unde poemele, stratificate polifonic, exhibă

mecanismele groteşti ale Puterii discreționare. Moralismul politic alegorizat devine, cu trecerea timpului, tot mai schematic, contaminat, după 1990, de o publicistică atinsă de emfaza locurilor comune (v. *Lamentațiile* din *Poetul cu pumnul în gură*, cu trimiterile la „inexpugnabila capitală a Golaniei", sau satira din *Aventurile lui Proteu*). Stimulați de traducerea a 50 de psalmi ai lui David în marginea *Bibliei* lui Şerban Cantacuzino, urmarea unei inițiative din 1986 a lui Paul Miron, *Psalmii* din 1997 indică o depăşire salutară a eticului şi politicului către metafizic şi religios, regăsind directețea şi plenitudinea rostirii din baladele tinereții. Geneza lor, influențată şi de Irinel Liciu, a fost evocată de **D.** însuşi într-o convorbire postdecembristă cu Emil Şimăndan. Alături de cei arghezieni, cu care au de altfel puține elemente în comun, sunt probabil cei mai izbutiți din literatura română. Tema predilectă este dată de relația creatorului („maimuță a Domnului") cu Creatorul, marcată de nevoia „penitenței" şi a exorcizării păcatului trufiei într-o lume degradată şi desacralizată; spre deosebire de Arghezi, accentul cade mai mult pe reflecția morală, „potrivnic amoroasă" în raport cu Dumnezeu: „Nu, Doamne! Sunt prea mândru ca s-accept/destinul Tău: să cântăresc ce-i drept/ şi ce e strâmb – nimic nu mă-mbie./ Ursita Creaturii-i să-L învie/ pe Creator. Ca un ocnaş în zeghe/ ce-aşteaptă grațierea, stau de veghe/ lângă buşteanul Tău cu cioturi tari/ până-ți vor creşte, Doamne, noi lăstari" (*Psalmul I*). Iarăşi spre deosebire de Arghezi, ca şi de Vasile Voiculescu şi, mai nou, de Ion Horea, dar şi de alexandrinismul arhaizant al traducerilor lui Şerban Foarță, lexicul este pigmentat modern, neologistic, iar meditația personală primează („Doamne, maimuțărindu-te mereu/ Te voi iubi. Acesta-i rolul meu"). Chiar atunci când „se retrage din noi", Divinitatea nu apare invocată ca pierdere de eul poetic exilat în lumea sublunară, ci ca prezență, într-un exercițiu continuu de umilință al ființei materiale, imperfecte. O dimensiune esențială, integratoare a *Psalmilor* este relația dintre Divinitate şi scriitură pentru poetul-mediator şi traducător al Sensului suprem: „Tu n-ai să-mi fii, Divinule, aproape/ cât timp, citind ce-am scris, nu Te descopăr/ ca literă a mea (…) Ce sens secret tot pâlpâie într-una/ sub scriitura mea? Sunt palimpsestul/ ființei Tale răzuită aprig/ de pe bătrânul pergament al lunii/ Cum să Te fac încă citit şi astăzi/ de ochii celor fără de vedere?" (*Psalmul XXX*) Există de la început la **D.** o conştiință acută a convenției scripturale care, fără a face neapărat din poet un premergător al postmodernismului autohton, indică, în orice caz, o compatibilitate cu adepții acestuia, pe linia unui textualism metafizic: „Vedeți cum autorul, sau poate un copist/ n-a pus nici măcar virguli în textu-acesta trist" (*Text şi comentariu*). Modernul este la **D.** locul geometric ce uneşte clasicismul, manierismul şi postmodernismul, iar refugiul în lumile şi formele Tradiției pare a fi mai degrabă un efect de perspectivă, o privire de sus şi din afară menită să redimensioneze în plan general-uman prezentul, actualitatea, contingentul. Pentru autorul lui *Orfeu şi tentația realului*, realul poetic nu este unul „obişnuit", ci remodelat, mitul orfic oferind, în lectura sa, o imagine a crizei lirismului modern. Tensiunea dintre Unu şi

Multiplu, dintre principiul generativ şi determinaţiile sale, este rezolvată prin intermediul „măştii" într-o teorie personală a poeziei, expusă elocvent în eseul *Măştile adevărului poetic*: „Graţie acestor măşti care reprezintă – paradoxal – principiul însuşi al lirismului, eul profund şi creator al poetului devine multiform, ni se prezintă ca indice al unei unităţi în pluralitate", cu o definire a lirismului drept „limbaj deviat", confesiune de sine mediată artistic: „Reconfortantul paradox al poeziei lirice ar putea să fie formulat astfel: lirismul devine adevărată confesiune de sine, valabilă artisticeşte, numai atunci când apare sub forma unui artificiu care întreţine inviolabilul secret al fiinţei personale şi al Fiinţei în genere". Devierea, dar medierea lingvistică, capătă însă la **D.** accepţii mai complexe, vizând dialogul şi întâlnirea între culturi, pe linia – din nou goetheană – a „literaturii universale".

Grupată, începând din a doua jumătate a anilor '60, în mai multe volume (*Lampa lui Diogene*, *Poezie şi modă poetică*, *Orfeu şi tentaţia realului*, *Lectura poeziei urmată de Tragic şi demonic*, *Măştile adevărului poetic*, *Eseuri*, *Poeţi români*), eseistica lui **D.** se distinge printr-o importantă dimensiune filosofică şi hermeneutică, inaccesibilă celor mai mulţi dintre criticii profesionişti ai momentului. Niciun poet român major nu a excelat într-o asemenea măsură în metadiscursul critic sau teoretic, deopotrivă elevat şi adecvat, sensibil la particularităţile autorilor discutaţi. Stilul e, şi aici, întotdeauna „clasic", de o limpezime aulică, fără preţiozităţi analitice şi fără abuz de terminologie modernă, iar temele sunt relevante: probleme ale limbajului şi statutului ontologic al actului poetic, relaţiile artistului cu evenimenţialul, importanţa experimentului, teatrul ca „regim de criză", raporturile poeziei cu realul şi moda. Frapează rigoarea şi eleganţa conceptuală, de o disciplină aflată la antipodul oricărei rigidităţi. Comentarii aprofundate, rareori ocazionale, privesc po(i)etica unor autori mai mult sau mai puţin afini din literatura (poezia) română şi universală, cum ar fi, între alţii, Blaga, Barbu, Philippide, Ion Pillat, Arghezi, Eugen Jebeleanu, Radu Stanca, Geo Dumitrescu, Nina Cassian, Nichita Stănescu, Matei Vişniec, Dante, Goethe, Nietzsche, Mallarmé, Valéry, Wallace Stevens, e.e. cummings, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Jorge Gullien, Ruben Dario, Paul Éluard, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Jorge Luis Borges. Un loc aparte îl deţin textele dedicate poeticii traducerilor de poezie (proprii, dar şi ale altora), cărora li se adaugă excursuri deloc banale în gândirea estetică a unor critici precum G. Călinescu sau congenerul Ovidiu Cotruş, incursiuni în istoria şi morfotipologia poeziei expresioniste autohtone (complementare demersurilor lui Ov. S. Crohmălniceanu) sau germane postbelice, paralele onto-tipologice între Heidegger şi Blaga, comentarii în marginea teoriilor despre exotism ale lui Victor Segalen sau a ambivalenţelor lui Ernst Jünger, despre Faust ca *homo europaeus* sau despre dimensiunea paideică a *Jurnalului de la Păltiniş*. Necesară ca *grund* pentru apariţia valorilor autentice, moda poetică este văzută de **D.** – într-un lung serial publicate în revista „Familia" între 1968 şi 1971 – ca „fenomen parazitar de mimetism artistic, cantonat în stricta actualitate şi, deci, trecător, care – refuzând modelele înaintaşilor

şi vânând cu ostentaţie noul – propune mereu alte fetişuri, urmăreşte succesul în locul valorii, confundă originalitatea cu noutatea, cultivă maniera şi clişeul în dauna conţinutului de substanţă, constituind astfel o şcoală a facilităţii şi a imposturii"; experimentul poetic, dacă nu are un caracter „creator", e pândit de primejdia sterilităţii pur formale, iar autenticismul brut nu accede la demnitatea marii poezii care este, în chip esenţial, indirectă, transfigurare a realului şi, la limită, tinde către metalimbaj. Dacă, în spirit maiorescian, **D.** sancţionează sistematic, cu numeroase exemple din producţia literară a noilor promoţii, ceea ce consideră a fi principalele maladii în poezia românească a momentului: „cuvintele-capcană" (care „se poartă"), „delirul verbal", „beţia de imagini", „disprețul pentru formă", „falsa profunzime" sau „teribilismul juvenil", concepţia asupra dialecticii tradiţie-inovaţie îl apropie, mai mult decât de Pillat şi Philippide, de un T. S. Eliot. Apropierea de A. E. Baconsky, care acuzase şi el abuzul de metaforizare în poezia momentului, se impune de la sine, fiind de altfel asumată de autorul însuşi. În ipostaza de critic de poezie, autorul *Lămpii lui Diogene* a încurajat talentele tinere, în curs de afirmare. Structural, nu a agreat însă avangardele, suprarealismul (deşi a scris lucruri decisive despre Gellu Naum sau Virgil Teodorescu), evitând, în genere, „poezia leneşă", plebee sau exhibiţionistă, lipsită de rigoare constructivă şi atrasă de capcanele facilităţii.

Deviate preponderent către poem, preocupările de estetică teatrală ale lui **D.** nu s-au materializat decât accidental în dramaturgia propriu-zisă. Singurul text de acest tip (tragedia *Brutus şi fiii săi*) a fost scris în perioada de exil interior a deceniului şase şi publicat abia în anii `90. Concepută ca succesiune de tablouri declamative în siajul retorismului romantic, piesa îl are ca protagonist principal pe consulul Lucius Iunius Brutus (sec. VI î. Hr.), predecesor al asasinului lui Cezar, care-şi ucide prin decapitare fiii conspiratori în favoarea Monarhiei şi împotriva tinerei Republici romane. Acţiunea constituie însă doar un pretext. Discursul despre *virtus romana* primează asupra faptelor, supuse indecidabilului opţiunii între cele două tipuri de guvernare. Scrise şi publicate spre sfârşitul vieţii, dar elaborate, după propriile mărturisiri, din 1975, prozele superior ludice din volumul *T. de la Trezor* (2000) nu datorează aproape nimic poetului, deşi dezvoltă teme ale acestuia. Ele vădesc un metaficţionar ingenios, valorificând cu ironie şi meşteşug marea tradiţie a fantasticului livresc, de la E.T.A. Hoffmann la Jorge Luis Borges. Prima jumătate cuprinde o serie de texte-parabolă – sapienţiale sau politic-subversive – de mici dimensiuni; în a doua parte naraţiunile devin ample şi elaborate. Proza-titlu explicitează „tâlcul" întregii cărţi ca alegorie a relaţiei magice dintre Putere şi Limbaj. Sedus de lectura unui manuscris ezoteric al unui anume Eugeniu Scriban (toate numele sunt predestinate aici) protagonistul T., ajuns trezorier la Fondul Naţional de Cuvinte, contemplă lumea dintr-un minaret şi practică ritul „teist" T, programând, împreună cu un sfetnic demonic, lingvistul Ben Corneli, modificarea realului prin deturnarea sensului cuvintelor, având drept ultim scop cucerirea Puterii discreţionare. Uzurparea, falsificarea şi manipularea politică a Logosului implică inclusiv renumirea grotescă (Nomberòne) a fostului conducător (Number

One). Narațiunea poate fi citită şi ca parabolă orwelliană despre cenzură, echipele de filologi ale lui Cornell programând, abil, întreaga producție de texte literare. O altă povestire, *Ultimul Geminat*, este compusă în jurul unei meditații gnostice despre întemeierea lumii, legate de un episod al celei de-a şaptea Cruciade (fondarea Ordinului Geminaților); protagonistul principal, italianul Enroico de l'Isolomonte, moare după contemplarea propriului dublu, în raport cu care se dovedeşte a fi un fals. Acest triumf al simulacrelor, al copiilor sau, după caz, al falsurilor asupra realului constituie una din supratemele povestirilor: într-una din ele, naratorul joacă şah cu Afrodita care trişează, în alta, un fluture evadează dintr-o pictură şi-i ucide, pedepsitor, pe cei doi prea atenți privitori ai săi.

D. a scris şi literatură pentru copii (*Poveşti cum altele nu-s*, *Povestea celor zece frați*), sub forma unor basme în versuri. Utile pentru biograf, evocările, portretele şi confesiunile memorialistice din anii '90 reține atenția în special prin virtuțile lor caracterologice. Publicistica sa politică prezintă doar interes documentar. Poet şi eseist de vârf al literaturii române postbelice, a fost, nu mai puțin, un eminent traducător şi teoretician al traducerii. Chiar dacă, inițial, traducerile sale din germană au avut nevoie de colaborarea cu (mai) buni cunoscători ai limbii în cauză, cum ar fi Wolf von Aichelburg sau Virgil Nemoianu (formația lui **D.** fiind franceză), odată asumate pe cont propriu, unele dintre ele vor deveni puncte de reper în materie. Tălmăcirea din *Faust*, comparabilă cu cea a magistrului Lucian Blaga şi, prozodic, superioară acesteia, ilustrează o concepție proprie asupra traducerii ca act cultural complex (teoria „discursului mixt"), sintetizată în *Cum l-am tradus pe „Faust"*: „traducerea de poezie nu e o simplă translație dintr-o limbă în alta, căci nu traducem dintr-o limbă în altă limbă, ci dintr-o poezie națională în altă poezie națională, adică din cultura poetică a unui popor în cultura poetică a altui popor. Asta înseamnă, în al treilea rând, că ceea ce se vehiculează dintr-o cultură în altă cultură, ca bagaj tipic cultural, nu e o sumă de semnificații ideatice desprinse de expresia verbală transfigurată ce le conține, ci tocmai această expresie înțeleasă ca «punere în figură» estetică a lor... Rezultă, în al patrulea rând, că traducerea poeziei universale în româneşte nu constituie numai o îmbogățire a sensibilității şi gândirii noastre cu conținuturi spirituale noi, ci – mai ales – trezirea, în structurile creatoare ale limbii române, a unor valențe poetice care dormitau, ca simple potențialități, şi actualizarea lor ca valori expresive concrete... O traducere poetică autentică devine automat demonstrație a virtuților latente ale limbii traducătorului, limbă care devine *ipso facto* instrument al poeziei universale. În fine, al cincilea principiu [...] o traducere autentică este repetarea creatoare a unei experiențe poetice, datată istoric şi localizată geografic într-un alt timp şi într-un alt loc (...) Eu cred că, asemenea poetului, orice traducător-poet trebuie să lucreze cu gândul la această clipă unică; dar nu aşteptând-o pasiv, ca intuiție pură şi simplă a textului pe care-l traduce, ci provocând-o în mod deliberat, căutând acea formare prin artă". **D.** a mai realizat traduceri de referință din Dante

Aligheri (*Opere minore*) Friedrich Nietzsche, Friedrich Hölderlin (tălmăcit integral, inclusiv cu versurile din perioada întunecării minții), Stephane Mallarmé, sau Paul Valéry.

Cred că este important ca, pe lângă buni poeți ai tradiției, pe lângă buni poeți înnoitori, să avem şi poeți care să ilustreze viu cum tradiția şi inovația se pot nu numai împleti, se pot chiar identifica. Modernă este nu debandada imagistică sau sentimentală, ci poezia care, însuşindu-şi toată complexitatea lumii în care trăim, o restituie sub forma unui întreg coerent, supus controlului rațiunii şi frumosului. Ea caută mereu să desluşească în lucruri sensul filosofic, care să dea măsura adevăratei lor adâncimi şi greutăți. De aceea poezia lui Doinaş mi se pare modernă în înțelesul cel mai deplin al cuvântului. Ea ne arată că pentru a fi actual trebuie mai întâi să fii durabil şi să construieşti în perspectiva marilor poeme ale omului, eterne şi actuale totodată.

Virgil Nemoianu

Comentariile lui Doinaş n-au nimic impresionist. Deşi vin de la un poet, ele se abțin să prelungească fantezia altora şi să sprijine caracterizările pe sugestii metaforice. Doinaş scrie despre Goethe şi Hölderlin, Blaga ori Celan, nebizuindu-se doar pe instinctul său creator, ci căutând să facă inteligibil misterul artei acestora. Procedează în contact cu lirica lor mai „ştiințific" ca Negoițescu, critic de meserie. Şi-a construit un concept al poeziei, eşafodându-l rațional, cât este posibil, şi se ține de el.

Ovid S. Crohmălniceanu

SCRIERI: *Cartea mareelor*, Bucureşti, 1964; *Omul cu compasul*, Bucureşti, 1966; *Seminția lui Laokoon*, Bucureşti, 1967; *Ipostaze*, Bucureşti, 1968; *Alter ego*, Bucureşti, 1970; *Lampa lui Diogene*, Bucureşti, 1970; *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte*, Bucureşti, 1972; *Poezie şi modă poetică*, Bucureşti, 1972; *Versuri*, Bucureşti, 1973; *Papirus*, Bucureşti, 1974; *Orfeu şi tentația realului*, Bucureşti, 1974; *Poveşti cum altele nu-s*, Bucureşti, 1974; *Cai in ploaie – Pferde im Regen*, ed. bilingvă, trad. Wolf von Aichelburg, Bucureşti, 1974; *Anotimpul discret*, Bucureşti, 1975; *Povestea celor zece frați*, Bucureşti, 1976 (ed. II, 1979); *Alfabet poetic*, Bucureşti, 1978; *Locuiesc într-o inimă*, Bucureşti, 1978; *Hesperia*, Bucureşti, 1979; *Lectura poeziei, urmată de Tragic şi demonic*, Bucureşti, 1980; *Poeme*, Bucureşti, 1983; *Vânătoare cu şoim*, Bucureşti, 1985; *Foamea de Unu*, Bucureşti, 1987; *Interiorul unui poem*, Bucureşti, 1990; *Născut în Utopia*, Bucureşti, 1992; *Măştile adevărului poetic*, Bucureşti, 1992; *Arie şi ecou*, Cluj, 1992; *Lamentații*, Bucureşti, 1993; *Aventurile lui Proteu*, Bucureşti, 1995; *Brutus şi fiii săi*, Bucureşti, 1996; *Alfabet poetic*, Sibiu, 1996; *Mai mult ca prezentul*, Craiova, 1996; *Psalmi*, Bucureşti, 1997; *Amor Universalis*, ed. bilingvă, tr. Ruth

Herfurth, Bucureşti, 1997; *Ovidiu la Tomis: versuri din „exil”*, Craiova, 1998; *Ad usum Delphini*, Bucureşti, 1998; *Templul memoriei. Ştefan Aug. Doinaş în dialog cu Emil Şimăndan*, Arad, 1998; *Paradis-cocktail*, ed. plurilingvă, Timişoara, 1999; *Poeţi români,* Bucureşti, 1999; *Scriitori români*, Bucureşti, 2000; *Opere,* I–III, Bucureşti, 2000; *T de la Trezor*, Bucureşti, 2000; *Poeme – Poems*, ed. bilingvă, trad. Cristina Tătaru, pref. Grete Tartler, Piteşti–Braşov, 2000; *Evocări*, Bucureşti, 2003; *Arta dialogului*, postfaţă Ion Vianu, Bucureşti, 2000. **Traduceri:** Pavlo Tycina, *În orchestra cosmică*, pref. de Şt. Bitan, Bucureşti, 1962; Emanuil Kazakievici, *Povestiri. Steaua. Doi în stepă. Inimă de prieten. La lumina zilei*, Bucureşti, 1964 (în colaborare cu Maria Roth, M. Spiridoneanu, V. Rădulescu, Eugen Barbu, Paul Granea); Wemer Bossert, *Poezii*, Bucureşti, 1965; Leonardo Sciascia, *Codicele egiptean*, pref. trad., Bucureşti, 1966: Ruben Dario, *Versuri alese*, Bucureşti, 1967; *Poezia germană modernă, de la Stefan George la Enzensberger*, II, îngr. şi pref. Petre Stoica, Bucureşti, 1967 (în colaborare); Gerhardt Hauptmann, *Clopotul scufundat*, în Gerhardt Hauptmann, *Teatru* II, Bucureşti, 1968; Giovanni Papini, *Un om sfârşit*, pref. Edgar Papu, Bucureşti, 1969; *Sunete fundamentale*, Bucureşti, 1970 (în colaborare cu Virgil Nemoianu şi Toma Pavel); Pierre Emmanuel, *Poeme*, Bucureşti, 1971 (în colaborare cu Ion Caraion); Dante Aligheri, *Opere minore*, Bucureşti, 1971 (în colaborare); Fr. Holderlin, *Poezii*, Bucureşti, 1971 (în colaborare cu Ion Negoiţescu şi Virgil Nemoianu); [*Scrieri*]. Vol. I: *Hyperion. Moartea lui Empedocle*, pref. Wolf von Aichelburg, vol. II: *Imnuri şi ode*, Bucureşti, 1977 (în colaborare cu Virgil Nemoianu); I. A. Bunin, *Versuri*, Bucureşti, 1972 (în colaborare cu Igor Block); Stéphane Mallarmé, *Poezii*, pref. trad., Bucureşti, 1972; Gotffried Benn, *Poeme*, pref. Wolf von Aichelburg, introd. Virgil Nemoianu, Bucureşti, 1973; Wolf von Aichelburg, *Poeme – Gedichte*, ed. bilingvă, Bucureşti, 1975 (în colaborare cu Horia Stanca); Roberto Sanesi, *Alter ego şi alte ipoteze*, Bucureşti, 1977; Jorge Guillen, *Poeme*, Bucureşti, 1980 (în colaborare cu Andrei Ionescu); Goethe, *Faust*, îngr. şi introd. trad., Bucureşti, 1982; ed. 2, Bucureşti, 1983; Ciril Zlobec, *Prizonier al corpului*, pref. trad., Bucureşti, 1985 (în colaborare); *Atlas de sunete fundamentale*, posfaţă trad., Cluj-Napoca, 1988; Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, Bucureşti, 1989 (în colaborare cu Marius Ghica şi Alina Ledeanu); M. Buber, *Eu şi tu*, pref. trad., Bucureşti, 1992; Fr. Nietzsche, *Aşa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toţi şi niciunul*, introd. trad., Bucureşti, 1994; ed. 3, Bucureşti, 2000; M. Deguy, *Poeme*, Bucureşti, 1995 (în colaborare cu Aurel Rău, Virgil Mazilescu şi Dumitru Ţepeneag); J. W. Goethe, *Viaţa-i un lucru bun*, Bucureşti, 1999; *Antologie de poezie universală*, Bucureşti, 1997.

Repere bibliografice: Felea, *Dialoguri*, *135–138*; Căprariu, *Jurnal*, *188–192*; Regman, *Cărţi*, *13–18*; Martin, *Poeţi*, I, *134–147*, II, *104–109*; Mincu, *Critice*, I, *178–180*; Regman, *Cronicari*, *82–95*; Felea, *Poezie*, *61–71*, *199–203*; Bugariu, *Incursiuni*, *154–159*; Nițescu, *Scylla*, *149–171*; Constantin, *Despre poeți*, *57–61*;

Grigurcu, *Teritoriu*, *47–62*; Stănescu, *Poeți şi critici*, *193–198*; Poantă, *Modalități*, *85–90*; Andriescu, *Disocieri*, *165–169*; George, *Sfârşitul*, I, *309–323*; Grigurcu, *Idei*, *103–107*; Raicu, *Structuri*, *228–232*; Andriescu, *Relief*, *110–119*; Oarcăsu, *Destin*, *114–121*; Ciobanu, *Critica*, *185–190*; Felea, *Secțiuni*, *132–137*, *408–410*; Petroveanu, *Traiectorii*, *142–150*; Streinu, *Pagini*, III, *34–36*; Cristea, *Un an*, *106–111*; Ilarie Hinoveanu, *Convorbiri cu Ştefan Aug. Doinaş, Tudor Gheorghe, Mihnea Gheorghiu…*, Craiova, 1974; Zalis, *Tensiuni*, *243–252*; Ciobanu, *Incursiuni*, *52–67*; Piru, *Poezia*, I, *304–315*; Ungureanu, *La umbra cărților*, *149–155*; Barbu, *O ist.*, *169–175*; Negoițescu, *Engrame*, *20–54*; Fanache, *Întâlniri*, *24–28*; Laurențiu, *Eseuri*, *84–93*; Raicu, *Critica*, *218–224*; Regman, *Colocvial*, *186–188*; Ciobanu, *Însemne*, I, *169–199*; Felea, *Aspecte*, I, *60–63*, II, *39–41*; Martin, *Acolade*, *99–105*; Alexiu, *Ideografii*, *61–65*; Manu, *Eseu*, *298–306*; Baltag, *Polemos*, *167–172*; Regman, *Explorări*, *61–72*; Ciopraga, *Ulysse*, *154–158*; Simion, *Scriitori*, I, *141–152*; Nițescu, *Poeți*, *47–71*; Alboiu, *Un poet*, *14–19*; Ruja, *Valori*, *66–72*; Grigurcu, *Poeți*, *51–71*; Cândroveanu, *Poeți*, *47–53*; Popescu, *Cărți*, *9–12*; Cristea, *Faptul*, *78–82*; Moraru, *Semnele*, *41–51*; Gelu Ionescu, *Orizontul traducerii*, Bucureşti, 1981, *200–201*; Grigurcu, *Critici*, *535–540*; Tomuş, *Mişcarea*, *94–97*; Martin, *Paranteze*, *61–68*; Crohmălniceanu, *Pâinea noastră*, *21–44*; Bucur, *Poezie*, *254–270*; Paleologu, *Alchimia*, *81–87*; Cotruş, *Meditații*, *207–228*; Dimisianu, *Lecturi*, *119–122*; Pop, *Lecturi*, *63–67*; Grigurcu, *Între critici*, *123–126*; Manolescu, *Teme*, VI, *9–14*; Grigurcu, *Existența*, *37–42*; Călinescu, *Biblioteci*, *256–262*; Regman, *De la imperfect*, *215–219*; Cistelecan, *Poezie*, *172–178*; Ştefănescu, *Prim-plan*, *121–127*; Cândroveanu, *Lit. rom.*, *248–251*; Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, *25–28*; Elena Indrieş, *Dimensiuni ale poeziei române moderne*, Bucureşti, 1989, *199–229*; Fanache, *Vârstele poeziei*, *197–201*; Petre Solomon, *O carte fundamentală*, R, 1990, 1; I. Negoițescu, *Semnele poeziei lui Ştefan Aug. Doinaş*, APF, 1990, 5–7; Gheorghe Grigurcu, *Limite şi forme*, TMS, 1990, 11; Ioan Holban, *Poetul cu pumnul în gură*, CRC, 1991, 6; Ioan Moldovan, *Interiorul unui poem de Ştefan Aug. Doinaş*, F, 1991, 6; Gheorghe Grigurcu, *Un clasic în purgatoriu: Ştefan Augustin Doinaş*, VR, 1991, 6; Traian T. Coşovei, *Să fi şlefuit lentile – nu vorbe!*, CNT, 1991, 35, 36; Doina Uricariu, *Un aristocrat al spiritului*, RL, 1992, 14; Eugen Simion, *Doinaş – 70*, L, 1992, 18; Andreea Deciu, *Voluptatea poeziei*, RL, 1992, 23; Gheorghe Grigurcu, *Doinaş – 70*, VR, 1992, 5; Adrian Popescu, *Il miglior fabbro*, ST, 1992, 5–6; Ioan Muşlea, *Un artist-cetățean*, ST, 1992, 5–6; Virgil Mihaiu, *Poetul cartograf*, ST, 1992, 5–6; Mircea Mihăieş, *După Faust*, O, 1992, 8; Lucian Alexiu, *Descrierea poemului*, O, 1992, 8; Cornel Ungureanu, *Stea dublă*, O, 1992, 8; Ioana Pârvulescu, *Maeştri la modă*, RL, 1993, 38; Dan Laurențiu, *More geometrico*, CC, 1993, 5–6; Ierunca, *Subiect*, *105–109*; Lovinescu, *Unde scurte*, II, *64–66*; Adrian Popescu, *Conştiința literară/conştiința civică*, ST, 1993, 10; Ioan Moldovan, *Ştefan Aug. Doinaş, „Arie şi ecou", „Lamentații",* F, 1994, 12; Constantin, *Complicitatea*, *82–86*; Negoițescu, *Scriitori contemporani*, *158–168*; Virgil Nemoianu, *Surâsul abundenței. Cunoaştere lirică şi modele ideologice la*

Ştefan Aug. Doinaş, Bucureşti, 1994; Ioana Pârvulescu, *Poeme desăvârşite*, RL, 1995, 40; Borbély, *Grădina*, *62–69*; Ierunca, *Semnul*, *179–183*; Mihai Şora, *Doi poeți*, RL, 1996, 14; Gheorghe Grigurcu, *Eseurile lui Ştefan Aug. Doinaş*, RL, 1997, 16; Alex. Ştefănescu, *Cititorul ideal*, RL, 1997, 25; *Doinaş – 75*, CC, 1997, 3–4; Borbély, *Xenograme*, *88–92*; Regman, *Dinspre Cercul Literar*, *33–34*; Mihai Şora, *„Pe țărmul unde plânsesem”*, RL, 1998, 25; *Dicț. analitic*, I, *23–25*, *72–74*, III, *212–215*; Cărtărescu, *Postmodernismul, 301–304*; Cistelecan, *Top ten, 96–98*; *Dicț. esențial*, *259–263*; Alex. Ştefănescu, *Ştefan Aug. Doinaş prozator*, RL, 2001, 13; Manolescu, *Lista*, I, *54–69*; Popa, *Ist. lit.*, II, *378–381*, *passim*; Alex. Ştefănescu, *Ştefan Aug. Doinaş*, RL, 2002, 16; Ion Bogdan Lefter, *Harta bogată a operei*, OC, 2002, 119; Cassian Maria Spiridon, *Ştefan Aug. Doinaş şi lectura poeziei*, CL, 2002, 8; Virgil Nemoianu, *Doinaş intrând în istorie*, ALA, 2003, 687; Dan C. Mihăilescu, *Ştefan Aug. Doinaş*, LAI, 2003, 13; *Ştefan Aug. Doinaş*, SXX, 2003, 1–6 (număr omagial); Aurel Pantea, *Ştefan Aug. Doinaş, teoretician al poeziei*, RL, 2007, 33; Manolescu, *Istoria critică*, *921–923*; Iulian Boldea, *Eseistica lui Ştefan Aug. Doinaş*, RL, 2009, 25; George Neagoe, *Ştefan Aug. Doinaş şi Ştefan Popa. Două semnături, acelaşi autor*, RL, 2010, 4; George Neagoe, *Păcatele tinereții. Ştefan Aug. Doinaş a.k.a. Ion Motoarcăp*, C, 2010, 13; Diana Ioana Ureche, *Poezia lui Ştefan Aug. Doinaş. Modernitate şi clasicitate*, Timişoara, 2011; Iulian Boldea (coord.), *Ştefan Aug. Doinaş. Repere critice*, Cluj-Napoca, 2011; George Neagoe, *„Europa liberă” şi Ştefan Aug. Doinaş*, C, 2012, 10.

BIBLIOGRAFIA RELAȚIILOR LITERATURII ROMÂNE CU LITERATURILE STRĂINE ÎN PERIODICE[1]

Carmen Brăgaru[*]

I. Protoistoria bibliografiilor

Ne plângem mereu că suntem un popor fără vocația monumentalului. Că ne reuşesc doar lucrurile mici care nu necesită un efort prelungit. Că, din pricina vrajbei noastre proverbiale, preferăm travaliul personal, care, oricât de susținut ar fi, rămâne totuşi de scurtă respirație, şi ocolim munca în echipă, prea puțin aducătoare de glorie individuală. Cioran susținea că ar trebui să mulțumim sorții, ortodocşi fiind, că avem de ridicat biserici, altminteri nu am fi fost în stare să ducem până la capăt construirea unei catedrale.

În planul culturii scrise toate acestea s-ar traduce în lipsa instrumentelor de lucru de tipul enciclopediilor, bibliografiilor, a seriilor de opere complete sau a ediției critice integrale. Inițiativa nu ne-a lipsit. În schimb, de multe ori ea s-a asemănat cu sămânța, din pilda evanghelică, căzută pe loc stâncos: a ținut până la o vreme, apoi a pălit şi s-a uscat. Şi, totuşi, au existat şi excepții remarcabile. Despre una dintre ele ne vom ocupa în cele ce urmează.

În Sesiunea Generală din data de 21 martie 1894, Academia Română, aflată încă la începutul activității sale efective, în ciuda înființării ca organism în 1866, l-a însărcinat pe Ioan Bianu, directorul Bibliotecii Academiei la acea dată, să întocmească „o bibliografie ştiințifică asupra României din toate punctele de vedere". Consiliul Bibliotecii a considerat binevenită inițiativa şi a susținut că „cea dintâi lucrare în această privință ar trebui să fie aceea a bibliografiei scrierilor făcute de români şi apoi aceea a autorilor străini care au scris despre români". Planul lucrării, prezentat de Ioan Bianu la 28 februarie 1895, cuprindea trei proiecte majore: o *Bibliografie românească veche* (aşadar, o trecere cronologică în revistă a cărților de la 1507 până la 1830), o *Bibliografie românească modernă* (însemnând catalogarea cărților de la 1831, adusă la zi) şi o *Bibliografie străină* (înregistrarea cărților străine privitoare la români, acoperind toată această perioadă).

---

[1] Proiect al Departamentului de Literatură comparată din cadrul Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române

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

RITL, nr. 1–4, p. 153–179, Bucureşti, 2014

Bibliografia cărților

Odată aprobat planul, s-a demarat lucrul la primul dintre cele trei proiecte, însă lipsa fondurilor necesare, precum şi dificultatea întreprinderii au întârziat tipărirea rezultatelor cercetării. Concepută pe un plan vast de Ioan Bianu, profesor universitar şi bibliotecarul principal al Academiei Române, şi realizată în colaborare cu un harnic şi priceput bibliotecar-adjunct, Nerva Hodoş, lucrarea a apărut în cele din urmă în fascicule, strânse ulterior în patru tomuri, la Atelierele Socec, între 1898 şi 1944[2], aşadar pe parcursul a 46 de ani, exact cât a durat ridicarea Templului din Ierusalim. În momentul finalizării acestui prim proiect, inițiatorii şi lucrătorii lui principali trecuseră la cele veşnice, Nerva Hodoş în 1913 şi Ioan Bianu în 1935. Sarcina ducerii la bun sfârşit a lucrării îi revenise lui Dan Simonescu, care a preluat ştafeta de la înaintaşii săi, revizuind şi adăugind întreaga ediție. În prefața primului volum (1903), cei doi autori pionieri subliniau întâietatea lucrării lor, neavând pretenția că ar fi exhaustivă, notând, de asemenea, că fasciculele de până atunci fuseseră primite „în mod măgulitor pentru autorii ei, mai ales în străinătate". În prefața ultimelor două volume, Dan Simonescu, venit deja din altă generație şi cu perspectiva lucrului dus la bun sfârşit pentru perioada fixată, arăta că *Bibliografia românească veche* se dovedea la final „mai mult decât un catalog descriptiv al cărților vechi româneşti", considerând-o mai degrabă „o înfățişare sistematică a tuturor elementelor de cultură românească, în măsura în care ele s-au arătat sub forma tiparului". Devenise, în jumătatea de secol ce se scursese de când fusese inițiată, „un izvor de neînlăturat în operele istoricilor noştri literari", cel mai de seamă exemplu fiind cel al lui N. Iorga, care în volumul VIII din *Istoria românilor* cercetase cultura şi literatura noastră din perioada 1817–1830 numai pe baza *Bibliografiei româneşti vechi*, pe care o citase de câte trei-patru ori pe pagină.

După ce a fost finalizat acest prim proiect din planul propus în 1895, s-a purces la cel de-al doilea care viza continuarea *Bibliografiei româneşti vechi (BRV)* cu *Bibliografia românească modernă (BRM)*, ce urma să publice un catalog al cărților de la 1831 până în „prezentul" de atunci. Deşi proiectul inițial cuprindea doar 60 de ani, până la 1890, colectivul[3] care s-a ocupat abia din 1957 de elaborarea lucrării – coordonat mai târziu de Gabriel Ştrempel – l-a „updatat", extinzând perioada bibliografiată cu încă 28 de ani, oprindu-se aşadar la 1918, an cu majore semnificații naționale. Astfel, a rezultat *Bibliografia românească modernă*, apărută în patru volume la Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, între 1984 şi 1996, la un secol distanță de la inițiativa Academiei Române. Bibliografierea cărților fusese nu numai demarată, ci şi pusă pe un bun făgaş[4].

[2] Ultimul tom se tipărise chiar în timpul bombardamentelor asupra Bucureştiului.

[3] George Baiculescu, fost elev şi colaborator apropiat al lui Ioan Bianu, fusese cel căruia îi revenise sarcina să schițeze premisele BRM, adaptând ideile înaintaşilor la cerințele cercetării din acel moment. Printre colaboratorii proiectului se număra deja şi Ioan Lupu.

[4] BRV şi BRM au fost ulterior continuate cu *Bibliografia românească contemporană (1918–1952)*, pentru ca din 1952 sarcina publicării listelor lunare cu volumele apărute la zi să revină organismului intitulat „Camera cărții".

Bibliografia periodicelor

Revenind la anii de pionierat, Ioan Bianu propusese ca publicaţiile periodice, adică revistele, ziarele, almanahurile, calendarele etc., să fie excluse din bibliografia cărţilor şi să formeze, când va veni vremea, o lucrare bibliografică de sine stătătoare. Exista un firav început în acest sens, făcut în serviciul Academiei de arhivarul Alexandru Pop, al cărui studiu de profil fusese publicat în 1888: *Bibliografia publicaţiunilor periodice româneşti şi a celor publicate în limbi străine în România sau de români în străinătate. 1817–1887*. Tot la începuturi, în 1894, se afla în curs de elaborare un repertoriu mai amplu, ce va fi definitivat în 1913, sub redacţia lui Nerva Hodoş şi a lui Al. Sadi-Ionescu, intitulat *Publicaţiunile periodice româneşti (ziare, gazete, reviste) 1790–1918*. Acesta va deveni, de altfel, chiar primul tom al bibliografiei periodicelor româneşti, la început fiind un simplu catalog alfabetic[5]. Între 1913, anul apariţiei repertoriului menţionat, şi 1944, a urmat o perioadă de tăcere a muzelor, explicabilă, ca şi în cazul bibliografiei cărţilor, prin tribulaţiile celor două războaie mondiale, dar şi prin preocupările tuturor forţelor academice interbelice de reprezentare în exterior, în special în cadrul evenimentelor şi proiectelor coordonate de Liga Naţiunilor.

La numai trei săptămâni de la sărbătorirea victoriei asupra fascismului, Academia Română, întrunită în şedinţa din 29 mai 1945, a hotărât reluarea proiectelor mai vechi şi, de vreme ce fusese aprobată demararea *Bibliografiei româneşti moderne*, D. Caracostea a atras atenţia asupra faptului că, pentru perioada modernă, nu este suficientă doar bibliografierea cărţilor, ci că, de fapt, „greaua problemă o constituie lipsa unei bibliografii a materialului cuprins în periodicele noastre de la 1830 încoace", cerând să se ia în calcul şi problema „alcătuirii *Bibliografiei periodicelor* pentru toate specialităţile". Din motive obiective, ţinând de lipsa banilor şi a numărului restrâns de cercetători specializaţi în domeniu[6], s-a hotărât începerea redactării unei asemenea bibliografii cu accentul pus pe ştiinţele umaniste şi pe o perioadă restrânsă: 1820–1850, ulterior extinsă la 1790–1858. Pentru organizarea materialului s-a hotărât adoptarea sistemului clasificării zecimale universale, angajându-se în acest scop un nou colaborator, în persoana lui Ioan Lupu. Cu implicări temporare şi ale altor institute, cu întreruperi şi reluări, cele două tomuri ale *Bibliografiei analitice a periodicelor româneşti*, redactate de Ioan Lupu, Nestor Camariano şi Ovidiu Papadima, ulterior alăturându-se şi Dan Berindei, au apărut între 1966 şi 1972[7], cuprinzând „toate periodicele în limba română, oriunde ar fi

[5] Reluarea greoaie a proiectelor după război şi, mai ales, cataclismele perioadei dejiste au trenat elaborarea acestei lucrări, împingând apariţia celui de-al doilea volum al seriei la 56 de ani distanţă! Succesiunea volumelor a fost următoarea: tomul I (1913), tomul II, reînnodat după o jumătate de veac de acelaşi George Baiculescu, alături de un grup de bibliotecare (1969), tomul III (1987), tomul IV (2003), tomul V (2009).

[6] La acea dată erau disponibili pentru o asemenea lucrare de anvergură doar Nestor Camariano şi Ovidiu Papadima.

[7] Din lipsă de experienţă, dar şi din entuziasm naţional, iniţiatorii speraseră ca proiectul să fie definitivat până în 1948, când se sărbătorea centenarul Revoluţiei paşoptiste. În fapt, la sfârşitul

apărut ele, toate periodicele publicate în limbi străine apărute pe teritoriul Principatelor Române şi toate periodicele în limbi străine publicate în alte ţări de autori români, chiar dacă au avut şi colaboratori străini". Deşi, cum se specifica în lămuririle pentru cititori, scopul principal al acestei lucrări era unul de natură ştiinţifico-documentară, exista şi unul de natură practică, de vreme ce căutarea bibliografiei în vederea elaborării unei lucrări necesita, atunci, ca şi astăzi, timpul cel mai îndelungat. În plus, periodicele vechi, în marea lor majoritate deteriorate, erau astfel cruţate de prea dese răsfoiri.

În concluzia acestei „protoistorii" a bibliografiilor româneşti de orice fel, proiectele esenţiale iniţiate de Academia Română la sfârşitul veacului al XIX-lea erau în principiu înfăptuite la aproape un secol distanţă, urmând ca atât bibliografierea cărţilor, cât şi cea a periodicelor să fie mereu aduse la zi. Numai *Bibliografia străină*, gândită ca o consemnare a cărţilor de autori străini referitoare la români, nu a fost nici până astăzi demarată ca proiect unitar care să acopere mai bine de două secole, existând, cum vom vedea, doar iniţiative restrânse ca timp şi domeniu de cercetare.

II. Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (BRLRLSP)

Istoric

În primăvara lui 1948, anul stalinizării României, a venit rândul Academiei Române să fie reorganizată prin decret de stat. La 9 iulie, înaltul for cultural devenea Academia RPR şi trebuia „să pună la baza lucrărilor ei folosirea organizată şi metodică a cuceririlor ştiinţei şi culturii, precum şi consolidarea democraţiei populare în drum spre socialism". În şedinţa din 29 mai, G. Călinescu, în ciuda campaniei vehemente din presă îndreptată împotrivă-i, era propus şi ales membru activ al Secţiei literare, în locul lui Sextil Puşcariu. În toamna aceluiaşi an, pe de o parte s-au accelerat demersurile de îndepărtare a profesorului indezirabil de la Catedra Facultăţii de Litere, pe de alta, la 27 octombrie, el era confirmat de Mihail Sadoveanu ca director al Institutului de Istorie Literară şi Folclor, recent înfiinţat pe lângă Academie, după model sovietic, alături de altele asemenea. Cum bine se ştie, în cele din urmă, G. Călinescu va fi detaşat la Institut din noiembrie 1949, având, pentru început, ca sediu, o săliţă la Univeritate şi doar doi colaboratori: Valeriu Ciobanu şi Ovidiu Papadima. Încercând să facă un compromis între sarcinile trasate de Academie şi propria sa viziune referitoare la rostul unei astfel de instituţii, pe

anului 1949, era gata abia un prim volum de 384 de pagini, apărut la Imprimeria Naţională în 1950. Acesta va deveni prima parte a seriei, revizuită, adăugită şi reeditată în 1966. În această nouă viziune, fiecare tom va cuprinde trei părţi, lucrarea însumând în final şase volume: volumul I, partea I (1966), volumul I, partea a II-a (1966), volumul I, partea a III-a (1967), volumul II, partea I (1970), volumul II, partea a II-a (1971), volumul II, partea a III-a (1972). Cele trei părţi ale volumului I se referă la perioada cuprinsă între 1790–1850, iar cele trei părţi ale volumului II, la perioada 1851–1858.

lângă elaborarea unei lucrări vizând *Relațiile literare româno-ruse, de la începuturi până în secolul al XIX-lea*, pe care i-o încredințează lui Valeriu Ciobanu, directorul hotărăşte alcătuirea unei *Bibliografii analitice a periodicelor socialiste până la Primul Război Mondial*[8], proiect arondat lui Ovidiu Papadima[9]. Procesele-verbale ale primului an de existență a Institutului[10] (aprilie 1949 – aprilie 1950) relevă faptul că acest studiu bibliografic analitic avea ca scop „pregătirea schemei în vederea redactării monografiilor principalilor scriitori socialişti". Deşi redusă considerabil din rațiuni de timp la defrişarea parțială a revistei „Contemporanul", includerea unei bibliografii de interes literar între proiectele primare ale Institutului exprima nu numai o amplă viziune de viitor, ci şi o continuitate, chiar dacă parțial deviată deocamdată, a preocupărilor academice de dinainte de instaurarea regimului sovietic. Rămasă în suspensie în anii '50 şi '60 ai secolului trecut, pe de o parte din pricina tribulațiilor politice ale obsedantului deceniu, apoi a îmbolnăvirii şi morții lui G. Călinescu, însă şi ocultată, pe de altă parte, de apariția unui alt proiect de anvergură, *Tratatul de istorie a literaturii române*, ideea alcătuirii unei bibliografii în cadrul Institutului de Istorie şi Teorie Literară revine în forță la începutul anilor '70.

După cum am arătat mai devreme, în februarie 1972 ultimul volum al *Bibliografiei analitice a periodicelor româneşti* primea bunul de tipar, însă lucrul efectiv de adunare şi orânduire a materialului se încheiase în principiu încă de prin 1970, când începuse editarea ultimei serii. Aşadar, într-un deceniu nou se deschidea perspectiva unui nou proiect. Geneza exactă a acestuia nu poate fi decât reconstituită, majoritatea celor implicați direct în acele vremuri trecând la cele veşnice. Poate că ideea unei noi bibliografii plutea în aer de ceva vreme. Prin instrumentele de lucru descrise în secțiunea anterioară, unele definitivate, altele trecute de jumătatea lucrului, dar şi prin puternica direcție sovietică, imprimată de-a lungul a mai bine de două decenii, anii despre care vorbim ajunseseră să contureze o epocă apăsat bibliografică a cercetărilor de orice fel[11]. S-ar fi putut naşte cu siguranță nenumărate alte proiecte, cu tot felul de configurații, tematici diverse şi viziuni originale. Întâmplarea a făcut însă ca la direcția Institutului să fie

[8] Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981, p. 332.

[9] La acea dată, Ovidiu Papadima devenise deja un specialist redutabil în lucrări de acest gen, apropiindu-se, alături de Nestor Camariano şi Ioan Lupu, de încheierea primului volum din *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti* (v. nota 6 *supra*).

[10] Studiu omonim semnat de I. Oprişan, în *Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu"*, Bucureşti, Editura Fundației Naționale pentru Ştiință şi Artă, 2010, p. 66–91.

[11] Dăm doar câteva exemple din cadrul IITL, dar ele se regăsesc puzderie şi în cadrul Bibliotecii Academiei, precum şi în alte biblioteci, institute şi domenii de cercetare: *Reviste literare româneşti din secolul al XIX-lea* (1970), coordonator Paul Cornea; *Reviste literare din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea* (1974) şi *Reviste literare româneşti de la începutul secolului al XX-lea* (1976), coordonate de Ovidiu Papadima şi elaborate de un colectiv format din Bucur Țincu, Stancu Ilin, Rodica Florea, Marin Bucur, Anca Rizescu, Alexandru Melian, Emil Manu, I. Oprişan; *Bibliografia analitică a literaturii române vechi: cărțile populare laice* (I–II), realizată de Mihai Moraru şi Cătălina Velculescu, sub coordonarea lui I. C. Chițimia (1976–1978).

desemnată în 1973 comparatista Zoe Dumitrescu-Buşulenga care, aflată la vârsta maturităţii creatoare, şi-a dorit, fără îndoială, prefigurarea unei lucrări colective utile, de durată şi de viitor. Exista în cadrul Institutului un sector de Literatură universală şi comparată, condus la sfârşitul anilor ’60 de I. C. Chiţimia, apoi, câţiva ani de Stan Velea, în fine, de Cornelia Ştefănescu, la începutul anului 1974. Nu se ştie cu exactitate cui i-a aparţinut iniţiativa interesantă şi insolită[12], însă este cert că ea a constituit o provocare pentru colectivul de cercetători comparatişti de la acea dată, format din persoane specializate în diverse literaturi[13]. După o oarecare perioadă de necesară gestaţie, probabil pe durata anului 1974, şi implicarea lui Ioan Lupu de la Biblioteca Academiei[14], pentru clasificarea zecimală universală, lucrul efectiv a fost demarat pe la începutul lui 1975[15], aşa explicându-se numele lui Dinu Pillat printre colaboratorii temporari de la începuturi, încadrat în chenar comemorativ

[12] Dintre numele vizate, se pare că ideea bibliografică primară a aparţinut, cum era de aşteptat, lui Ovidiu Papadima. Cum acesta tocmai pusese punct la bibliografia generală a periodicelor româneşti, acoperind aşadar toate domeniile, era cel mai în măsură să atragă atenţia asupra faptului că, începând cu 1859, date fiind multitudinea de periodice şi varietatea informaţiilor, nu se mai puteau gândi bibliografii exhaustive, ci doar pe domenii restrânse. „Ideea îndrăzneaţă de comparatist” a venit atunci dinspre directoarea Zoe Dumitrescu-Buşulenga, cea care a trasat liniile directoare ale proiectului, aşa cum se deduce din prefaţa primului volum, reprodusă fragmentar la pp. 8-9 ale prezentului studiu. Aceeaşi informaţie reiese şi dintr-o recenzie a lucrării, semnată de Iuri Kojevnikov şi apărută în limba rusă la Moscova în 1987, dar şi dintr-o notă de subsol redactată de Cornelia Ştefănescu pentru un articol personal, notă pe care o reproducem integral: „Bibliografia, iniţiată de prof. dr. docent Zoe Dumitrescu-Buşulenga, este efectuată în IITL „G. Călinescu” de către colectivul de literatură universală şi comparată, sub îndrumarea specialistului bibliograf prof. Ioan Lupu”. (RITL, tomul 25, nr. 2, p. 219, Bucureşti, 1976)

[13] Cornelia Ştefănescu (franceză), Michaela Şchiopu (italiană), Viorica Nişcov (germană), Ana-Maria Brezuleanu (rusă), Ileana Verzea (engleză şi americană), Eugenia Popeangă (spaniolă), Luminiţa Beiu-Paladi (italiană), Dinu Pillat (franceză) etc.

[14] Mijlocirea a fost făcută, se pare, de aceeaşi Cornelia Ştefănescu, angajată a Bibliotecii Academiei între 1951-1953, înainte de încadrarea ca cercetătoare în Institut.

[15] Într-un articol de prezentare a *Bibliografiei relaţiilor…*, apărut în revista „Synthesis”, nr. XXVIII/2011, Editura Academiei, Bucureşti, 2011, p. 57–64, Ileana Mihăilă, cercetătoare în cadrul IITL şi participantă cu intermitenţe la documentarea seriei a doua, afirmă că „Une première mention de cette nouvelle bibliographie de la presse roumaine a été faite dès 1970, quand l´autre ouvrage était encore partiellement à paraître, par le critique littéraire Dan Zamfirescu, qui soulignait [în articolul *Instrumente de lucru*, publicat în revista „Contemporanul”, nr. 7 (1215), din 13 februarie 1970, p. 8, *n.n.*] l’importance de tels *instruments de travail* pour la recherche philologique (…)”, conchizând că, în finalul articolului său, Dan Zamfirescu anunţa „qu´un exceptionnel instrument de travail, qui est également un miroir des relations internationales de la littérature roumaine, est en train d´être publié par l’Institute d’histoire et de théorie littéraire „G. Călinescu”. În realitate, este vorba de o eroare de datare cu aproximativ un lustru, pricinuită, pe de o parte, de un entuziasm protocron, scuzabil până la un punct la o co-autoare a seriei a doua, pe de altă parte, de neverificarea sursei citate. Citatul redat de Ileana Mihăilă din Dan Zamfirescu, deşi face trimitere la revista „Contemporanul” din 1970, unde articolul a fost publicat iniţial şi nu făcea absolut nicio referire la *Bibliografia relaţiilor…*, este preluat efectiv din volumul *Accente şi profiluri*, apărut în 1983, când Dan Zamfirescu îşi reunea articole scrise între anii 1963 şi 1983. Or, în volumul apărut după 13 ani de la scrierea textului iniţial, autorul adăugase o notă de subsol, pentru aducerea la zi a informaţiilor, în care lăuda, printre altele, şi primele două volume ale seriei întâi din bibliografia în discuţie, apărute deja la acea dată, în 1980, respectiv 1982.

în primele volume. Cum materialul imens ce se profila trebuia sistematizat, s-a luat hotărârea unor „felieri" cronologice, gândite în aşa fel încât acestea să se sincronizeze cu evenimentele istorice şi sociopolitice care, până la urmă, croiesc profilul cultural, aşadar şi literar, al unei societăți. Astfel, prima serie şi-a propus perioada cuprinsă între 1859–1918, din motive lesne de înțeles. Dincolo de datele ce punctau Mica şi Marea Unire, 1859 putea fi ales ca an de pornire şi pentru că bibliografierea analitică a periodicelor româneşti, încheiată în 1972, fusese acoperită până la 1858, iar 1918 se impunea atât din pricina abundenței informațiilor din domeniu, cât şi pentru că marca „încheierea unei perioade bine definite în dezvoltarea literaturii române" şi a presei literare româneşti. Cu sau fără ştiința promotorilor, proiectul insolit de alcătuire a unei *Bibliografii a relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* împlinea, măcar parțial, o veche năzuință academică de a aduna sistematic şi ecourile culturii române în străinătate. Față de bibliografiile întocmite până la acea dată de funcționarii bibliotecii, pasul făcut de Institut, prin adoptarea acestui proiect şi arondarea lui unor cercetători specializați în diverse literaturi ale lumii, era major. Se trecea de la simpla listare a periodicelor la cercetarea, selectarea riguroasă, catalogarea şi gruparea chibzuită a întâlnirilor culturii române cu celelalte culturi ale lumii, deschizându-se drumuri de cercetare atât pentru istoria literaturii române, cât şi pentru domenii precum sociologia literaturii sau literatura comparată.

Seria întâi (1859 – 1918)

După circa un deceniu de migăloasă şi susținută muncă de documentare în Biblioteca Academiei, cât şi una de selectare a materialului şi de redactare a fişelor, a rezultat o primă serie de trei volume (publicate în 1980, 1982 şi 1986), distinse cu Premiul Academiei Române (1983) şi însumând 49 194 fişe, grupate pe literaturi şi autori, adunate din 516 periodice româneşti. „Concepută ca un repertoriu bibliografic – precizau autorii în prefața primului volum – lucrarea cuprinde, în ordinea sistematică a clasificării zecimale universale, descrierea bibliografică analitică a studiilor, a articolelor şi a notelor privitoare la literatura universală, precum şi a traducerilor şi prelucrărilor de opere din literaturile străine publicate în periodicele româneşti, cu precădere în cele de profil literar, între 1859 şi 1918". Structura primei serii a lucrării este următoarea: primul volum cuprinde generalități, literaturile de limbă engleză şi literaturile germanice (cu un total de 7089 de fişe), al doilea volum cuprinde literaturile romanice (franceză, italiană, spaniolă, portugheză) şi literaturile latino-americane (cu un total de 18 292 fişe, dintre care se detaşează, aşa cum era de aşteptat, intrările referitoare la literatura franceză), iar al treilea volum cuprinde literaturile clasice, slave, cele orientale şi alte literaturi mai puțin reprezentate (totalizând 23 813 fişe). Colectivul de bază al acestei prime serii a fost format din Ana-Maria Brezuleanu, Michaela Şchiopu, Cornelia Ştefănescu (participante la toate cele trei volume), Luminița Beiu-Paladi

şi Ileana Verzea (doar la volumele I şi II), Catrinel Pleşu (doar la volumele I şi III), iar colaboratorii temporari, perindaţi de-a lungul primului deceniu au fost Simona Cioculescu, Medeea Freiberg, Mihaela Haşeganu, Viorica Ionescu-Nişcov, Eugenia Oprescu, Dinu Pillat, Eugenia Popeangă.

La data apariţiei primului volum din seria întâi, Zoe Dumitrescu-Buşulenga semna un *Cuvânt-înainte* demn de toată lauda. Deloc formal, cum se întâmplă adesea în cazuri similare, textul încapsulează şi redă peste timp entuziasmul genuin, bucuria specialistului în domeniu şi preţuirea nereţinută faţă de noul instrument de lucru, aflat la debut:

„Un colectiv de cercetători ai Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" a fost cucerit de o idee îndrăzneaţă de comparatist, izvorâtă dintr-o nevoie tot mai stringent resimţită, de rigoare ştiinţifică superioară în cântărirea unor factori esenţiali în contextul tipurilor de comunicare ale vremii noastre.

Osmozele *sine qua non* dintre culturile popoarelor sunt, fără îndoială, până la un punct, cuantificabile, şi înregistrările de fapte expresive, relevante, în acest gingaş domeniu de interferenţe, formează o datorie prealabilă demersului comparativ. A studia astăzi influenţele reciproce, confluenţele, interferenţele ori paralelismele între două sau mai multe literaturi ori culturi naţionale înseamnă a pune în relaţie grăitoare toate faptele referitoare la circulaţie, la comunicare, pentru stabilirea diagramelor de recurenţă şi de intensitate ale receptării. De aceea ne apar acum imperfecte, uneori subiective, rezultatele cercetărilor mai vechi în domeniul comparatisticii. Fiecare specialist urmărea, în materie de influenţe, liniile de acţiune care-l interesau în mod deosebit şi lăsa la o parte sau acorda o prea mică atenţie restului. (…) Nereuşitele sau reuşitele parţiale ar putea fi puse de cercetătorul modern pe seama unei metodologii deficitare, dar în fapt sunt rodul unei investigări în chip firesc limitate, operate într-un singur compartiment al relaţiilor.

Important era să se depăşească această îngustime a unui singur punct de vedere şi să se ajungă la întocmirea unei hărţi cât mai cuprinzătoare, deci cât mai obiectivă, a întâlnirilor culturii române cu celelalte culturi ale lumii. Şi pasul a fost făcut cu decizia colectivului de a întocmi *Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* (…).

Stabilind deci şi ordonând materialul cercetat după criterii ştiinţifice moderne, lucrarea de faţă oferă un util instrument de lucru pentru istoria literară românească, pentru sociologia literaturii, pentru literatura comparată deopotrivă.

Istoricii literari vor găsi în bibliografie numeroase date noi, corectând erori ori aproximaţii, descoperind şi identificând autori ori titluri de lucrări nemenţionate ori modificate de autori, schimbând uneori chiar informaţiile tradiţional dobândite cu privire la repartizarea zonelor de influenţă în literatura noastră.

Sociologilor literaturii li se oferă o bogată substanţă pentru concluzii privitoare la structurile mentale ale tipurilor de consumatori de literatură şi la criteriile sociale, educative, estetice care au determinat receptarea anumitor literaturi străine în anumite momente date.

Iar comparatiştilor li se pune, în sfârşit, la îndemână acel buchet de date exacte legate de circulația diverselor literaturi pe teritoriul culturii româneşti, referitoare adică la autori, opere, traducători, variante, frecvență, limbi intermediare, cantitate şi calitate a referințelor, cronologii etc., etc., care ridică mult nivelul şi calitatea investigației de tip comparatist.

Aşadar, această lucrare de timp şi proporții, care are meritul unui profil specific nou şi al întâietății în planul cercetării naționale implicate în cercetarea comparativă, dă specialiştilor dovada peremptorie a deschiderii literaturii române spre orizonturi europene şi mondiale, pune în lumină caracterul activ şi dinamic al procesului ei de relații, ilustrează prin analiza curbelor de receptare felul în care un scriitor sau o operă străină au devenit influențe catalitice, adică stimuli prețioşi ai propriei noastre creativități.

Este, fără îndoială, în această lucrare vastă un nou câştig notabil al cercetării româneşti, un nou prilej de mândrie a umaniştilor noştri, care produc documentele prezenței active şi ale schimburilor creatoare româneşti în Europa şi în lume".

Seria a doua (1919 – 1944)

Demarând lucrul imediat după adunarea întregului material şi în paralel cu redactarea ultimului volum din prima serie, o parte dintre cercetătorii rămaşi în colectiv a continuat laborioasa muncă de documentare şi fişare pentru o nouă serie, a interbelicului, păstrată în tiparele precedentei şi care, în cifre, a presupus, de asemenea, un număr considerabil de cercetători şi colaboratori temporari, alți zece ani de documentare susținută în Biblioteca Academiei (1985–1995) şi 12 ani de organizare şi redactare a celor 10 volume rezultate (1997, 1999, 2000, 2002, 2004, 2005, 2006, 2008, 2009), însumând peste 75 000 de fişe, adunate din 824 de periodice selectate. Cea de-a doua serie nu este numai o continuare a celei vechi, ci, fiind elaborată şi apărută după 1989, are avantajul de a putea include, în lipsa cenzurii, periodice, autori şi opere socotite odinioară proscrise. Pentru a da numai câteva exemple edificatoare, amintim fondul secret al BAR, unde erau „arestate" periodice interbelice legionare sau doar prea liberale, literatura religioasă, nume ca Cioran, Ionesco, Eliade ş.a. Spuneam că au fost studiate şi fişate, în condițiile noii deschideri, 824 de periodice, față de 516 din seria precedentă, incluzând nu numai presa din capitală sau din marile centre culturale ale țării, ci şi din oraşele mai mici, dar, mai ales, aceea din teritoriile reunite: Transilvania, Basarabia, Bucovina de Nord, Dobrogea de Sud, teritorii care au cunoscut în perioada dintre cele două războaie o remarcabilă renaştere culturală. Colectivul de bază, sudat odată cu seria întâi, format din Ana-Maria Brezuleanu, Viorica Nişcov, Michaela Şchiopu, Cornelia Ştefănescu şi mai tânăra Ileana Mihăilă, ajutat de colaboratori temporari mai vechi, precum Luminița Beiu-Paladi, Mariana Pascu, Catrinel Pleşu, Ileana Verzea, sau mai noi, de după '90, precum Eleonora Hotineanu, Carmen Brăgaru, Emil Moangă, Ileana Ciocârlie, a dat la iveală 10 volume: vol. I (1997), cuprinzând

6 445 de fişe cu generalităţi din domeniile de teorie, estetică şi critică literară, epoci şi curente literare, teme şi motive literare, tehnică literară şi a traducerii, literatură comparată etc.; vol. II (1999), cuprinzând 7 401 fişe de literatură engleză, canadiană, americană şi australiană; vol. III (2000), cuprinzând 9 312 fişe de literatură germană, austriacă şi alte literaturi germanice; vol. IV (2002), vol. V şi VI (2004), însumând împreună 24 150 de fişe de literatură franceză din Franţa sau alte teritorii francofone; vol. VII (2005), cuprinzând 7 367 de fişe din literaturile italiană, spaniolă, portugheză şi latino-americane; vol. VIII (2006), cuprinzând 6 178 de fişe din literaturile clasice; vol. IX (2008), cuprinzând 6 104 fişe din literaturile slave, baltice, orientale, şi vol. X (2009), cuprinzând 8 264 de fişe din literaturile ebraică, de limbă idiş, arabe, egipteană, altaice, caucaziene, ale orientului îndepărtat şi alte literaturi. Fiind ultimul volum din seria a doua, cel de-al zecelea, pe lângă o anexă de materiale descoperite ulterior publicării celorlalte volume, a inclus şi două secţiuni extrem de valoroase: una referitoare la literatura religioasă de pretutindeni (capitol impus de materialul ivit în perioada defrişată), cea de-a doua, intitulată *Ecouri ale literaturii române în literaturile străine*. Aceasta din urmă, acoperind întreaga perioadă interbelică, suplineşte măcar în parte, proiectul, nedemarat până astăzi, al bibliografiei străine referitoare la români, propus de Ioan Bianu încă din 1895. Dacă volumele, în totalitatea lor, prin scopul declarat şi cercetarea efectivă, vor atrage în aria de interes mai ales comparatiştii şi specialiştii în diverse literaturi de pe glob, cel din urmă capitol menţionat, pentru care cercetătoarele au făcut un efort suplimentar, dar salutar, se adresează cu precădere istoricilor şi criticilor literari români, precum şi celor care vor dori să urmărească fenomenul receptării literaturii noastre (la nivel global sau numai al unui singur autor) dincolo de graniţele ţării.

În prefaţa primului volum al seriei a doua, Dan Grigorescu, unul dintre susţinătorii înfocaţi ai comparatismului în România şi director al Institutului la acea dată, considera că *Bibliografia relaţiilor*... dintre 1919 şi 1944, ce abia începea să fie tipărită, constituia „un argument dintre cele mai importante pentru interpretarea fenomenului cultural românesc, ca participant la afirmarea unei literaturi moderne în agitata epocă interbelică", subliniind importanţa acestui instrument de lucru raportat la perioada defrişată, şi anume, aceea de a pune în lumină cum „sub îndrumarea unor mari profesori de literaturi străine, s-a constituit o adevărată şcoală românească în domeniul, atât de complex şi de controversat, al exegezei literaturii universale şi, ceva mai târziu, al literaturii comparate. (…) Elemente esenţiale ale evoluţiei gustului literar, a mentalităţii dau, de fapt, contur unei conştiinţe a participării intelectualilor noştri la circulaţia sensurilor definitorii ale unui spirit universal".

După 12 ani de constantă redactare şi editare a celor 10 volume, noul director al Institutului, criticul Eugen Simion, deloc indiferent la fenomenul comparatist, saluta, în *Cuvântul-înainte* al volumului ce încheia seria, „lucrarea anevoioasă, lucrarea utilă, instrumentul de lucru indispensabil într-o cultură", precizând că „numai indivizii aculturali pot privi cu neîncredere asemenea proiecte care cer un

efort enorm, pe lungă durată de timp (…), ştiinţă de carte şi devotamentul unui mare grup de cercetători". Subliniind că cele zece volume ar trebui să se găsească în biblioteca şi la îndemâna oricărui intelectual, E. Simion îşi exprima speranţa ca proiectul să reziste şi de atunci încolo, în ciuda greutăţilor financiare presupuse de o asemenea lucrare sau a „lipsei de combatanţi". A fost motivul pentru care a sprijinit demararea celei de-a treia serii, făcând o reverenţă în faţa abnegaţiei şi seriozităţii autorilor şi colaboratorilor de până atunci, „cercetători umanişti din mediul academic [ce] îşi văd de treabă şi fac lucruri folositoare (şi încă o dată: indispensabile) pentru cultura română".

Seria a treia (1945 – 1964)

Colectivul actual a început lucrul la seria a treia în luna iunie 2009, aflându-se în prezent la aproximativ două treimi din perioada de documentare în bibliotecă. La data începerii noii serii colectivul se împuţinase îngrijorător de mult, fiind format numai din trei cercetătoare „de teren" (Ileana Ciocârlie şi Carmen Brăgaru, specializate încă din seria precedentă, şi proaspăta ucenică Cristina Deutsch), coordonate şi supervizate, cu experienţa adunată în cei peste 40 de ani de activitate, de Ana-Maria Brezuleanu, şefa de departament. Au fost selectate şi siglate materialele şi apoi demarată fişarea, în ordine alfabetică, a fiecărui periodic în parte. Când lucrurile începuseră să intre pe făgaş, un nou obstacol s-a ivit în 2012. Pensionarea a două cercetătoare a dus la înjumătăţirea colectivului (şi aşa redus considerabil) şi punerea la grea încercare a anduranţei celor două rămase, lucrul „în echipă" ajungând să aibă mai degrabă semnificaţia unui motor în doi timpi. În ciuda acestor piedici şi disfuncţii, cu privirea fixată, precum Ianus Bifrons, atât spre dedicaţia şi perseverenţa înaintaşilor, precum şi către asigurarea continuităţii proiectului în viitor, nutrim speranţa refacerii numerice a colectivului şi ducerea la bun sfârşit a seriei actuale, precum şi a definitivării ulterioare a ultimei serii, cea de-a patra (1965–1989), doar atunci putând fi declarat desăvârşit acest adevărat proiect-maraton. La data redactării prezentului material, în cutiile înşirate pe birouri, asemenea unor batalioane în aşteptare, se găsesc deja pachete complete ce acoperă revistele arondate literelor A–P, în cifre, acestea însumând peste 47 000 de fişe. Pentru literele rămase încă de lucrat, R–Z, preconizăm încă aproximativ 15–20 000 de fişe. La perioade de timp diferite, apar şi probleme noi. Astfel, numeroase şedinţe de lucru, întinse adesea pe săptămâni la rând, au ridicat şi dezbătut probleme teoretice, de clasificare sau chiar de croire a unor noi secţiuni, dictate de trăsăturile definitorii ale perioadei parcurse, una dificilă, greu de digerat din pricina amestecului ideologic în sfera culturii şi literaturii. Vor apărea, în consecinţă, în seria a treia, capitole cu dramatizări după romane aflate „pe linie", cu literatură pentru copii sau ştiinţifico-fantastică, toate acestea provenind din marotele literaturii sovietice, autointitulată far călăuzitor al literaturilor din blocul estic şi nu numai.

Tabel ilustrativ comparativ

	Colectiv	Zile de lucru BAR	Interval adunare material	Periodice selectate	Număr de fişe rezultate	Număr de volume	Interval de publicare
Seria I 1859–1918	5–6 autori 7 colab.	4	1975–1980	516	49 194	3	1980–1986
Seria a II-a 1919–1944	5 autori 7 colab.	4	1985–1995	824	75 221	10	1997–2009
Seria a III-a 1945–1964	4 cercet. (2009–2012) 2 cercet. (2012→)	3	iunie 2009→	325	46 000 (până acum); încă cca 20 000 aşteptate	cca 8	2018? →

Metodologie

Întrucât titulatura lucrării poate induce în eroare, trimiţînd la lucrările bibliografice îndeobşte cunoscute, sunt necesare câteva precizări. Lucrarea de faţă presupune nu numai o înregistrare relativ mecanică a datelor tehnice ale unui text depistat într-un periodic stabilit, ci şi o cercetare complexă multidisciplinară (situată între preocupări de estetică, critică şi istorie literară, literatură universală şi comparată, sociologia culturii, traductologie, stilistică) la care sunt chemaţi să participe cercetători filologi cu pregătire comparatistă, curiozitate intelectuală şi deschidere spre pluridisciplinaritate. Fiind o bibliografie a *relaţiilor* dintre literaturi, acest instrument de lucru îşi propune să urmărească îndeaproape şi să oglindească, în ansamblu şi în detaliu, trecând prin caracteristicile proprii fiecărei perioade istorice delimitate, modul în care literaturile lumii s-au reflectat în periodicele româneşti. Cu alte cuvinte, ce autori străini şi ce titluri au atras atenţia românilor în diverse perioade, fiind uşor de urmărit profilul unei literaturi sau a alteia, circulaţia ideilor într-o anumită perioadă, când a fost tradus la noi pentru prima dată un autor sau o operă, fragmentar sau integral, în reviste sau în volum.

Deşi crescută din tulpina bibliografiei generale, o bibliografie analitică, aşa cum este şi *Bibliografia relaţiilor…*, „reprezintă un efort de înţelegere şi de preluare a cunoaşterii, tradus în coduri specifice şi condensat în forme aparent rigide, dar, în fapt, puternic expresive. Pătrunzând dincolo de suprafaţa elementelor de simbolizare infodocumentară, ea scotoceşte şi descoperă componente şi structuri pe care le aglutinează dintr-o perspectivă critică integratoare”, solicitând „numeroase tipuri de competenţe din partea celui care o elaborează, întrega lui capacitate de investigare, de cuprindere şi de punere în relaţie a elementelor purtătoare de valoare (…) Dacă bibliografia generală de evidenţă este un

instrument preponderent orientat către alimentarea neselectivă a memoriei culturale, bibliografia analitică este un instrument preponderent orientat către cercetare şi destinat, mai ales, satisfacerii unor cerințe bine focalizate. Opțiunea analitică se bazează pe o decizie dificilă şi plină de responsabilitate, pentru că ea implică un imens consum de resurse şi un angajament total din partea autorului sau a echipei de autori"[16].

Pentru o mai bună înțelegere a profilului lucrării în discuție, ar fi de urmărit cel puțin două perspective: mai întâi, cea din *interior*, a migălosului proces de elaborare, apoi, cea din *exterior*, a latențelor ascunse în materialul rezultat.

Procesul de elaborare

1. După stabilirea perioadei de cercetare, cum am subliniat, atent gândită din punct de vedere istorico-literar, este *defrişat fişierul BAR*, literă cu literă, cartotecă după cartotecă, pentru stabilirea *listei generale a periodicelor* care se încadrează în limitele cronologice adoptate. Prin periodice se înțelege orice ziar sau revistă apărute în limba română în absolut orice zonă a țării, fiind de subliniat încă o dată faptul că, începând cu seria a doua, au fost luate în considerare şi periodicele din regiunile istorice ale României Mari. Nu intră în conul nostru de interes almanahurile sau revistele şcolare, cu excepția acelora care şi-au câştigat în timp celebritatea (revista „Vlăstarul" a Liceului „Spiru Haret", spre exemplu, unde semnează articole substanțiale nume notorii). Simplul fapt că această bibliografie, unică în Europa, se apleacă nu numai asupra periodicelor bine cunoscute şi cercetate, de renume, ci şi asupra celor de mică anvergură sau respirație, din oraşe şi orăşele de provincie, creşte valoarea lucrării atât în interiorul, cât şi în exteriorul țării. Majoritatea volumelor de sinteză elaborate în ultimele decenii de criticii şi istoricii literari autohtoni s-au bazat pe informațiile şi materialul cuprinse în periodicele din primul tip menționat. Fireşte că trăsăturile generice ale perioadei ies bine conturate şi din acestea. Însă, cum detaliul face diferența, adesea o revistă cvasi-necunoscută sau una cu un profil non-literar strict delimitat în titulatură, pot produce surprize, nu neapărat în măsură de a schimba viziunea de ansamblu, îndeobşte acceptată, cât la nivelul detaliului semnificativ. Spre exemplu, în această a treia serie, revistele pentru copii, precum „Arici Pogonici", „Luminița", „Licurici", „Cravata roşie" etc. conțin, la scară redusă, întreaga ideologie a revistelor consacrate, în texte semnate de autori „pe linie", atât români, cât şi străini. O revistă de pescuit şi vânătoare, intitulată „Carpații", publică în foileton numeroase bucăți din literatura universală legate de activitățile sportive ce îi trasează profilul. O revistă precum „Graiul nou", declarată de pe frontispiciu a fi tipărită de „Direcția politică de front a Armatei Roşii", conține mai multă literatură sovietică, reprodusă, semnalată sau comentată decât multe reviste de profil literar, dovadă stând numărul de fişe rezultat în urma cercetării. Şi exemplele, la fel de interesante, pot continua.

[16] Prof. univ.dr. Ion Stoica, *Rigorile şi valențele bibliografiei analitice*, http://www.lisr.ro/7-stoica.pdf

2. Revenind la procesul de elaborare, *lista revistelor corespunzătoare fiecărei litere* din alfabet, este apoi *verificată punct cu punct*, pentru a se lămuri profilul fiecăreia, cantitatea şi calitatea materialului. Revistele literare cunoscute nu sunt puse la îndoială, însă toate celelalte sunt răsfoite an cu an, pentru a nu scăpa o rubrică sau o pagină literară ce poate apărea (sau dispărea) pe parcurs, chiar într-un cotidian politic, precum „Scânteia" sau „Steagul roşu". Dintr-un număr de 30 de reviste aflate pe listă pot rămâne jumătate sau chiar mai puţin. (Din numărul total ce a depăşit 700 de reviste existente în perioada stabilită, pentru seria a treia au fost selectate 325.) Lesne de presupus, aceste prime două etape necesită atenţie, acribie şi, mai ales, timp.

3. Odată stabilită lista unei litere, ea este distribuită unui cercetător care începe să o lucreze. Acesta *va lua fiecare revistă din lista respectivă şi va începe să o fişeze an cu an*, după nişte norme de redactare bine stabilite. Partea de sus a fişei, arondată ideii de bibliografie generală, cuprinde datele aşa cum apar în revistă: numele autorului, titlul articolului/operei, sigla revistei, vârsta şi anul, numărul şi data calendaristică, pagina, rubrica/rubricile. Este de la sine înţeles că toate aceste date trebuie să fie exacte, atent scrise şi verificate conştiincios la corectură. În partea de jos a fişei, denumită subsol, se găseşte intervenţia cercetătorului prin care se indică ce conţine textul tipărit (articol, recenzie, schiţă/portret/medalion biobibliografic, cronică dramatică, notă de semnalare etc.) sau genul operei reproduse integral sau fragmentar (versuri, schiţă, povestire, nuvelă, fragment de roman, roman în foileton, comedie, dialog aforistic etc.). În primul caz, este fie rezumat articolul de sinteză, fie reprodus un citat semnificativ, fie indicată ideea pe care este construit textul. În cel de-al doilea caz, este menţionat traducătorul, acolo unde este semnalat, şi notată prima frază a povestirii sau primele versuri ale poeziei, pentru o eventuală şi ulterioară unificare, în anumite condiţii stabilite. Subsolul fişei este, aşadar, cel care face diferenţa şi arondează lucrarea bibliografiilor analitice.

Vor rezulta în final pachete de fişe cu „monografii" de reviste pe linia cercetării hotărâte. Ele vor fi păstrate ca atare până la sfârşitul adunării întregului material, abia apoi urmând a fi redistribuite pe literaturi şi autori. Fişarea integrală a unui periodic apărut între 1945–1964 poate necesita câteva săptămâni sau câteva luni, în funcţie de următorii factori: dacă este cotidian, hebdomadar, apariţie bilunară, lunară sau trimestrială; dacă are rubrică sau pagină culturală; dacă are profil literar declarat. Nu insistăm aici asupra uzurii fizice presupuse de orele petrecute în concentrare maximă asupra paginilor unor periodice prăfuite datând de 60–70 de ani, de format P IV sau P III în majoritate, sau de parcurgerea atentă a tuturor titlurilor şi paginilor unui număr, întrucât un text sau o ştire de profil poate apărea nu numai la pagina sau rubrica literară, şi nicidecum asupra obstacolelor şi provocărilor din depozitele BAR, de la lipsa unor numere sau chiar ani de revistă, până la disfuncţii de comunicare sau atitudini umane surprinzătoare, pentru a folosi doar formule eufemistice.

4. În zilele de lucru la Institut, fişele elaborate în zilele de documentare în bibliotecă sunt *clasificate zecimal conform normelor internaţionale*, pe literaturi şi

pe genuri, fiecare fişă primind în colțul din dreapta sus un număr verificat în liste şi tabele. Dificultățile de ordin taxonomic apar în următoarele cazuri: a. când literaturile „mici" nu au număr de clasificare (de exemplu, literatura tuvină, kabardină, mordvină, buriat-mongolă etc., cazuri în care trebuie întreprinsă o cercetare pentru aflarea grupului de limbi din care fac parte, de care sunt mai apropiate, ce influențe lingvistice majore le definesc etc.); b. când autorul respectiv a scris în mai multe limbi, aşadar aparține mai multor literaturi (cazuri de elvețieni, belgieni, evrei, români emigrați, dar nu numai)[17]; c. când nu se ştie în ce limbă a scris autorul respectiv; d. când numele autorului este înşelător (spre exemplu, Simon Cicovani se dovedeşte a fi scriitor gruzin); e. când nu este specificat dacă fragmentul reprodus dintr-un autor face parte dintr-un roman, poem mai amplu, în revistă neexistând titlu sau existând un titlu arbitrar; f. când avem de a face cu pseudonime, atât în cazul autorilor străini fişați, cât şi în cazul semnatarilor români de articole (adesea, cercetătoarele au întreprins o muncă de detectiv, dezvoltând o atenție distributivă pe întreaga revistă, identificarea unor autori de renume sub pseudonime completând dicționarul tematic al lui Mihail Straje) ş.a.m.d. Toate aceste provocări trebuie discutate în colectiv, hotărârea unei soluții presupunând o cercetare prealabilă.

5. După fişarea tuturor revistelor corespunzătoare tuturor literelor din alfabet şi clasificarea lor, pachetele sunt desfăcute şi *împărțite pe literaturi*, iar în cadrul unei literaturi, *pe generalități şi apoi pe autori, în ordine alfabetică, iar textele pe genuri*. Este şi momentul unei reverificări a subsolului, al reparațiilor de tot felul, al stabilirii genurilor şi clasificărilor finale, prin comparație cu fişele provenite de la toți cercetătorii colaboratori. De asemenea, este momentul unificării fişelor, în cazul în care acelaşi text (articol, poezie, povestire etc.) a fost publicat în mai multe reviste sau în mai multe rânduri. Seria a treia, aflată în lucru, va abunda în situații de acest fel, întrucât poeziile patriotice, articolele ideologice şi povestirile sau fragmentele de roman considerate „corespunzătoare" erau răspândite în majoritatea publicațiilor, fie ele literare sau nu, şi republicate, uneori în cadrul aceleiaşi reviste, cu ocazia sărbătoririlor sau comemorărilor de tot felul.

6. Aşa cum există generalități pentru o literatură oarecare, vor exista firesc şi generalități la nivel de literatură universală (critică literară, estetică literară, relații literare de tipul influențelor, paralelismelor, comparațiilor, problema şi tehnica traducerilor, stilistică, evenimente literare mondiale, precum congrese, conferințe, premii, dar şi plagiate etc.), ce vor fi adunate în *primul volum al seriei*, de aceea cel mai migălos şi mai dificil de elaborat. El va fi succedat de volume ce vor cuprinde literaturi grupate pe zone şi limbi de circulație (de limbă engleză, germană, limbi romanice, literaturi slave etc.) într-un ritm deja alert, de aproximativ un volum pe an.

[17] Pentru lămuriri suplimentare referitoare la spinoasa situație de hotărâre a unui criteriu unic în astfel de cazuri întortocheate, a se vedea studiul aprofundat *Observații metodologice legate de „Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice"*, semnat de Viorica Nişcov în RITL, XL, 1992, nr. 3–4, iulie–decembrie, p. 403–408.

7. Noțiunile auxiliare de tipul *Cuvântului-înainte*, al *Siglelor periodicelor consultate* sau *Indicelui* au fiecare provocările şi gradul de dificultate specifice. În primul trebuie punctate caracteristicile perioadei şi dificultățile apărute, precum şi soluțiile adoptate de colectivul de cercetători, cu argumentele ştiințifice adiacente. Pentru cel din urmă, este necesară o minuțioasă şi lentă parcurgere a întregului material, precum şi o meticuloasă şi atentă corectură succesivă, obligatorie, de altfel, pentru fiecare volum al seriei.

Latențe şi perspective

Necunoaşterea în detaliu a profilului *Bibliografiei relațiilor*... şi a migălosului său proces de elaborare face ca acest instrument de lucru, aflat la a treia serie şi acoperind deja perioada 1859 – 1964, să fie puțin apreciat şi consultat, asemănându-se cu o comoară ce aşteaptă să fie descoperită. Există totuşi câteva lucrări, majoritatea teze de doctorat, devenite cărți de referință, ce au la bază volumele din seria întâi şi a doua, fiecare dintre autorii cercetărilor recunoscând că nu ar fi putut elabora volumul respectiv, în detaliu şi în timp atât de scurt, fără consultarea şi contribuția esențială a intrărilor din *Bibliografie*. Pe de o parte, cercetătoarele din primul colectiv au propus subiecte (în teze de doctorat sau cărți de sine stătătoare) izvorâte din materialul descoperit şi fişat: *Byron şi byronismul în literatura română*, la origine teză de doctorat semnată de Ileana Verzea, Bucureşti, Editura Univers, 1977; *Leon Donici, Marele Archimedes (proză literară, publicistică, receptare critică),* ediție îngrijită, prefață şi bibliografie de Ana-Maria Brezuleanu, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1997; Cornelia Ştefănescu, *Destinul unei întâlniri. Marcel Proust şi românii*, Bucureşti, Editura Elion, 2008; Viorica Nişcov, *Un elogiu al diferenței. Literatura de limbă germană în revista „Adevărul literar şi artistic" (1920–1939)*, Bucureşti, Editura Sfântul Ierarh Nicolae, 2011. Pe de altă parte, cercetători şi absolvenți filologi ce au descoperit şi răsfoit, mai mult sau mai puțin întâmplător, acest prețios instrument de lucru, au elaborat sau elaborează comunicări şi teze de doctorat ce se bazează în mare măsură pe informația pusă la dispoziție de cele 13 volume existente şi uneori chiar de cutiile de fişe adunate pentru seria aflată în lucru. Iată o listă incompletă cu lucrări de cercetare, încheiată sau aflată în desfăşurare, bazate pe *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*:

– Eugenia Popeangă, *Ecos de Celestina en la literatura rumana*, în RITL, tomul 24, nr. 1, p. 81–84, Bucureşti, 1975;

– Ileana Verzea, *Byron in Romanian Criticism*, în RITL, tomul 24, nr. 2, p. 249–254, Bucureşti, 1975;

– Ileana Verzea, *A Comparative Viewpoint on Some Romanian Romantics*, în RITL, tomul 25, nr. 2, p. 199–207, Bucureşti, 1976;

– Luminița Beiu-Paladi, *Etapele receptării romantismului italian în literatura română a secolului al XIX-lea*, în RITL, tomul 25, nr. 2, p. 209–217, Bucureşti, 1976;

– Cornelia Ştefănescu, *Prime contacte ale românilor cu poezia lui Paul Verlaine. Fişe de istorie literară*, în RITL, tomul 25, nr. 2, p. 219–227, Bucureşti, 1976;

– Michaela Şchiopu, *Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania*, în RITL, tomul 25, nr. 2, p. 235–242, Bucureşti, 1976;

– Dinu Pillat, *Dostoyevsky in Romanian Literary Consciousness*, în RITL, tomul 25, nr. 2, p. 243–256, Bucureşti, 1976;

– Ileana Verzea, *Date noi cu privire la circulația romanticilor englezi în presa românească*, în RITL, tomul 25, nr. 2, p. 437–440, Bucureşti, 1976;

– Ileana Verzea, *Prime contacte româneşti cu literatura americană (în presa secolului XIX)*, în RITL, tomul 25, nr. 4, p. 531–562, Bucureşti, 1976;

– Michaela Şchiopu, *I. M. Bujoreanu – traducător din Boccaccio*, în RITL, tomul 26, nr. 1, p. 77–79, Bucureşti, 1977;

– Ana-Maria Brezuleanu, *Björnstjerne Björnson şi românii transilvăneni*, în RITL, tomul 26, nr. 1, p. 81–84, Bucureşti, 1977;

– Luminița Beiu-Paladi, *Ecouri literare ale risorgimentului italian în presa românească*, în RITL, tomul 26, nr. 3, p. 425–429, Bucureşti, 1977;

– Michaela Şchiopu, *Ecouri şi opinii despre futurism în periodicele româneşti ale vremii*, în RITL, tomul 26, nr. 4, p. 595–603, Bucureşti, 1977;

– Ana-Maria Brezuleanu, *„Poeme în proză" de I. S. Turgheniev. Traduceri şi receptare în periodicele româneşti (1883–1916)*, în RITL, tomul 27, nr. 3, p. 439–448, Bucureşti, 1978;

– Michaela Şchiopu, *Probleme sociale în operele veriştilor minori traduşi în România*, în RITL, tomul 28, nr. 2, p. 213–221, Bucureşti, 1979;

– Ileana Verzea, *Traduceri şi comentarii româneşti ale operelor literaturii franceze medievale*, în RITL, tomul 28, nr. 4, p. 531–542, Bucureşti, 1979;

– Cornelia Ştefănescu, *Conscience littéraire roumaine et naturalisme zolien*, în „Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 3, 1979, Bucarest, p. 39–51;

– Ileana Verzea, *Romanul popular şi studiul receptării. Consideraţii asupra romanului englez în circuit românesc*, în RITL, tomul 29, nr. 4, p. 577–586, Bucureşti, 1980;

– Cornelia Ştefănescu, *Flaubert en Roumanie, réactions significatives*, în „Analele Universității Bucureşti", Limbi şi literaturi străine, anul XXIX, nr. 2, Bucureşti, 1980, p. 35–40; *Flaubert în România*, în „România literară", XIII, nr. 20, 15 mai 1980, p. 21;

– Ana-Maria Brezuleanu, *Proza scurtă rusă în periodicele româneşti de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX*, în RITL, tomul 30, nr. 4, p. 589–596, Bucureşti, 1981;

– Michaela Şchiopu, *Paul Valéry şi poezia pură în discuția presei interbelice din România*, în RITL, XXXVII, nr. 3–4, iulie-decembrie 1989 – XXXVIII, nr. 1–3, ianuarie-septembrie 1990, p. 285–289;

– Michaela Şchiopu, *Relații literare româno-italiene. Literatura italiană interbelică în receptarea presei literare româneşti a vremii*, în RITL, XL, 1992, nr. 3–4, iulie–decembrie, p. 327–334;

– Viorica Nişcov, *Literatura de limbă germană în „Adevărul literar şi artistic”*, în RITL, XLI, 1993, nr. 1–2, ianuarie–iunie, p. 159–167;

– Ana-Maria Brezuleanu, *Leon Donici*, în RITL, XLI, 1993, nr. 3–4, iulie-decembrie, p. 357–361;

– Ileana Mihăilă, *Le rôle des idées politiques dans la réception de George Sand en Roumanie au XIX-e siècle*, în volumul *George Sand lue à l'étranger – Recherches nouvelles 3*, dir. Suzan van Dijk, C.R.I.N., Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1995, p. 68–79;

– Ana-Maria Brezuleanu, *De la vodevilul francez spre „teatrul nou”*, în RITL, XLIV, 1996, nr. 1–4, ianuarie–decembrie, p. 199–209;

– Liviu Bordaş, *Tagore în România*, în „Bibliotheca Indica”, Bucureşti, IV, 1999, p. 21–36;

– Ioana Drăgan, *Romanul popular în România: literar şi paraliterar*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2001 (iniţial teză de doctorat, condusă de prof. Paul Cornea, cartea a fost considerată drept „o analiză minuţioasă, foarte documentată, despre începuturile romanului românesc şi, ceea ce este mai important, despre ce şi cum se citea în secolul al XIX-lea”; cf. „Observator cultural”, nr. 110/ aprilie 2002);

– Ileana Mihăilă, *Voltaire dans les Pays Roumains aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècle,* în *Recepción de autores franceses de la época clasica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, dir. Mercedes Boixareu, Roland Desné, UNED-Ediciones, Madrid, 2001, p. 285–291;

– Alexandra Denisa Igna, *Receptarea liricii expresioniste germane în literatura română* (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu), Cluj-Napoca, Risoprint, 2007;

– Carmen Mihaela Man, *Secolul al XIX-lea – un secol de traduceri* (Oradea, 2009, coordonator ştiinţific: prof. Ioan Derşidan);

– Angela Marcu, *Informarea bibliografică şi documentară în studiul literaturii române* (Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca, 2009, coordonator ştiinţific: Mircea Muthu);

– Marcela Ciobanuc, *Modalităţi dostoievskiene în proza psihologică românească* (Universitatea din Bucureşti, 2010, coordonator ştiinţific: Dumitru Micu);

– Ileana Mihăilă, *Quelques précisions sur les premières traductions de Rousseau en roumain,* în „Caiete critice”, 1(279)/2011, p. 42–50 ;

– Eniko Szilaghi, *Relaţii literare şi culturale româno-maghiare în perioada interbelică* (Universitatea din Alba Iulia, 2011, coordonator ştiinţific: Mircea Popa);

– Ileana Mihăilă, *La contribution des Roumaines à la réception des littératures européennes dans l'espace culturel roumain*, în *Les Rôles transfrontaliers joués par les femmes dans la construction de l'Europe*. Préface Suzan van Dijk. Dir. Guyonne Leduc. Paris L'Harmattan, 2012, p. 147–156 ;

– Anca Andrei Procopiuc, *Traduction et retraduction en roumain des nouvelles de Prosper Mérimée* (Universitatea „Ştefan cel Mare” din Suceava, 2012, coordonator ştiinţific: prof. Muguraş Constantinescu);

– Ileana Mihăilă, *Présence de la personnalité et des idées de Madame de Maintenon dans la culture roumaine,* în *Madame de Maintenon. Une femme de Lettres ?* Dir. Christine Mongenot, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2012, p. 213–222;

– Raluca Radac, *Câteva observații privind traducerile intermediare din limba franceză în secolul al XIX-lea: Lord Byron* (Universitatea de Vest din Timişoara, 2012, coordonator ştiinţific: Georgiana Lungu-Badea);

– Ileana Mihăilă, *Reflets de Jean-Jacques Rousseau dans la culture roumaine moderne,* în „Études balkaniques", XLIX (1), Académie Bulgare des Sciences, Sofia, 2013, p. 88–112; *Les frères ennemis ou Voltaire et Rousseau dans la culture roumaine,* în „Cahiers Voltaire" *(Revue annuelle de la Société Voltaire),* 12, Société Voltaire et Centre international d'étude du XVIII[e] siècle, Ferney-Voltaire, 2013, p. 143–150; *La réception de l'œuvre de Victor Hugo dans la presse roumaine de l'entre-deux-guerres,* în „Analele Universităţii Bucureşti", Limbi şi literaturi străine, Bucureşti, TUB, 2013, p. 3–10; *Traditions de la francophonie chez les Roumains. Un cas particulier: la réception de Voltaire et de Jean-Jacques Rousseau,* în *La francophonie (:) problématique. Actes du colloque international Journées de la francophonie, XVII[e] édition, Iasi, 30–31 mars 2012,* textes réunis par Felicia Dumas, Iaşi, Editura Junimea, 2013, p. 125–137; *La littérature féminine et la condition des femmes vues par les écrivaines roumaines avant la Grande Guerre,* în *Transnational Identities of Women Writers in the Austro-Hungarian Empire,* Ramona Mihăilă (editor), Addleton Academic Publishers, New York, 2013, p. 22–31;

– Diana Lăţug, *Knut Hamsun în România* (Universitatea „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, teză de doctorat în progres, cu un coordonator ştiinţific din România şi altul din Norvegia).

Seria completă de 13 volume sau numai unele disparate se găsesc în bibliotecile importante din Bucureşti, din ţară şi din străinătate. Lucrarea se află pe lista cu literatură de specialitate (poziția 10), în Programa pentru examenele de doctorat cu profilul „Literatură universală şi comparată" a CNAA (Consiliul Național pentru Acreditare şi Atestare) din Republica Moldova. Ea a fost pomenită ca esenţială pentru elaborarea unor lucrări de cercetare individuală ale câtorva colegi de Institut, precum Dan Grigorescu, Stan Velea, Ileana Mihăilă şi, mai recent, Petruş Costea (pentru Marcel Proust sau Mihail Sebastian) sau Bianca Burţa-Cernat (pentru scriitoarele din interbelic), după cum a fost consultată de coordonatorii DGLR, pentru aflarea detaliului semnificativ sau verificarea veridicităţii unor aserţiuni legate de „prima traducere" a unui scriitor străin în limba română.

Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice a fost semnalată, prezentată sau recenzată de-a lungul timpului de Bucur Ţincu[18],

[18] *Literatura română şi literaturile lumii*, în „Tribuna", Cluj, XXIV, nr. 18 (1219), 1 mai 1980, p. 5.

Mihnea Gheorghiu[19], Alexandru Duțu[20], Teodor Vârgolici[21], Nicolae Ciobanu[22], Andrei Corbea[23], Horst Samson[24], Mircea Anghelescu[25], Raymond Pouillart[26], Iuri Kojevnikov[27], Viorica Nişcov[28], Carmen Brăgaru[29], Ion Simuț, Ileana Mihăilă[30], Gabriela Danțiş[31]. Mult mai multe elogii verbale sau *via e-mail* au fost primite de sector din partea cercetătorilor români sau străini care au consultat şi recomandat lucrarea, considerând-o unică în domeniu, rod al unei îndelungate, minuțioase şi extrem de valoroase cercetări.

Concluzii

Îngrijitor al unei lucrări asemănătoare, însă de proporții considerabil reduse, profesorul I. C. Chițimia afirma în 1976[32]: „Lucrările de bibliografie au fost şi mai rămân încă teme neagreate, în multe cazuri chiar dezavuate de cercetători, pentru că li s-au părut acestora inapte pentru emiterea de noi idei sau pentru noi interpretări şi desfăşurarea talentului lor creator. S-au găsit totuşi întotdeauna oameni de ştiință care au alcătuit asemenea opere, nu fiindcă nu erau capabili de

[19] *Noi cercetări şi lucrări în ştiințele sociale şi politice*, în „Contemporanul", nr. 19 (1748), 9 mai 1980, p. 4, 6.

[20] *Amintiri şi promisiuni comparatiste*, în „România literară", XIII, nr. 20, 15 mai 1980, p. 20–21.

[21] *Interferențele literaturii române cu literatura universală*, în „România liberă", XXXVIII, nr. 11068, 29 mai 1980, p. 2; *Receptarea literaturii franceze în periodicele româneşti*, în „Adevărul literar şi artistic", 1 februarie 2005, p. 4; *Receptarea literaturilor străine în periodicele româneşti*, în „Adevărul literar şi artistic", nr. 863, 21 martie 2007; *Literatura universală – în periodicele româneşti*, în revista „România literară", nr. 41, 19–25 octombrie 2007; *Literatura universală în periodicele româneşti*, în „România literară", nr. 25, 26 iunie–2 iulie 2009, p. 19.

[22] *Glose la o bibliografie*, în „Luceafărul", XXIII, nr. 25 (947), 21 iunie 1980, p. 1, 6.

[23] *Din nou despre instrumentele de lucru*, în „Cronica", Iaşi, XV, nr. 30 (756), 25 iulie 1980, p. 5.

[24] *Begegnung mit Bibliographen*, în „Neue Banater Zeitung", Temeswar, XXVI, nr. 6172, 14 Oktober 1982, p. 2.

[25] *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859–1918),* volumele I–II, în „Manuscriptum", XIV, nr. 1 (50), 1983, p. 183–185; *Literatura franceză şi cititorul român*, în „Adevărul literar şi artistic", XIII, nr. 711, 6 aprilie 2004, p. 13.

[26] *Notes bibliographiques*, în „Les Lettres romanes", Belgique, n° 4, 1984, p. 341–342.

[27] *Русская литература в Румынии*, în revista „Вопросы литературы", Москва, nr. 12, 1987, p. 242–249.

[28] *Observații metodologice legate de „Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice"*, în RITL, XL, 1992, nr. 3–4, iulie–decembrie, p. 403–408.

[29] *Altfel de catedrală*, în revista „România literară", nr. 14, 14–20 aprilie 2004, p. 3,6.

[30] *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, în volumul omagial *Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu"*, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, 2010, p. 223–226; *La bibliographie des relations de la littérature roumaine avec les littératures étrangères dans la presse périodique et quelques esquisses d'applications possibles*, în revista „Synthesis", nr. XXVIII/2011, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2011, p. 57–64.

[31] *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919–1944)*, la rubrica „Eveniment" a revistei „Cultura", nr. 17 (272), 6 mai 2010, p. 10.

[32] În *Introducerea* la *Bibliografia analitică a literaturii române vechi:* I. *Cărțile populare laice*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, p. 11–18.

sinteze şi idei noi, ci pentru că, prețuind, până la sinteză, documentarea şi informația completă, au simțit singuri nevoia de instrumente care să servească în cercetare şi altora. (…) Dar lucrările bibliografice au pus la încercare chiar concepția autorilor şi prin aceasta s-au deosebit unele de altele în chip evident. Ele sunt deci operă de creație, nu simplă adunare de titluri şi de date tehnice. (…) Dacă s-ar scrie o istorie a conceptului de bibliografie din cele mai vechi timpuri până astăzi, s-ar vedea cât de inventivă a fost mintea autorilor în dezvoltarea acestui concept şi în transgresarea lui spre alte concepte în domeniul ştiințelor umaniste". Subscriem în totalitate, subliniind astfel actualitatea rândurilor aşternute pe hârtie în urmă cu 40 de ani.

Mircea Eliade, în cronica sa din „Cuvântul" din 28 octombrie 1933, referitoare la editarea poeziilor lui Eminescu la „Cultura Națională", scria: „Nu se poate scrie simplu şi informativ despre o operă care a durat patru ani ca să poată fi pusă la punct şi care se bazează pe 46 de caiete ale lui Eminescu, 7 588 de foi sau 15 176 de pagini". Cum să se scrie atunci, oare, despre o lucrare ce durează de 40 de ani, se bazează pe 1 665 de periodice parcurse pe o perioadă de peste 100 de ani şi cuprinde 49 194 de fişe (seria I), 75 221 de fişe (seria a II-a) şi deocamdată 46 000 de fişe (seria a III-a)? Cum se poate descrie apoi ce presupune o lucrare de anvergura unei catedrale, decât în aceiaşi termeni ai catalogării: acribie, devotament, perseverență, cercetare riguroasă, meticuloasă, constantă şi îndelungată, sacrificarea unei cariere individuale în favoarea muncii în echipă, o muncă neştiută, departe de lumina reflectoarelor, având însă ca rezultat principalul instrument de lucru necesar oricărui specialist din domeniul literaturii universale şi comparate. Şi nu numai. Declarat sau nu, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* a stat şi stă la baza multor studii, articole, conferințe, teze de doctorat din țară sau din străinătate. Ea este, parafrazându-l pe acelaşi Eliade din recenzia amintită, „neverosimil de occidentală", prin toate caracteristicile enumerate mai sus şi, paradoxal, poate tocmai de aceea, atât de puțin (re)cunoscută, comentată, apreciată. *Pro captu lectoris, habent sua fata libelli*, constata Terentianus Maurus încă din secolul al II-lea al erei noastre. Cu alte cuvinte, destinul cărților depinde nu atât de cei care le scriu, ci, mai cu seamă, de felul în care ele sunt primite de cititori.

Referințe:

• „Numeroase date cu privire la istoria legăturilor româno-maghiare sunt cuprinse în lucrarea *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, publicată de Academia Română (1980–1985), care a prelucrat în trei volume materialele traduse din literaturi străine şi referitoare la aceste traduceri, apărute în publicațiile periodice din perioada 1859–1918, în timp ce noua serie lansată în anul 1997 promite prelucrarea presei din perioada 1919–1944".

(Gaál György, *Conexiuni literare româno-maghiare, 1945–1989*, enciclopedia-virtuala.ro)

• *Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice 1859–1918*. 3 vols. Ed. Ioan Lupu. Bucureşti, Editura Academiei, 1985. ["An immensely useful resource, with full bibliographical details of translations and critical articles on foreign authors published in over 500 periodicals and cultural magazines. Additional volumes have been published, covering the 1919–1944 period".]

(Oscar Wilde: *A Romanian Bibliography of Translations*, selective bibliography)

• „Cercetările româneşti de literatură comparată, după o tradiţie de peste un secol, fac astăzi un pas hotărâtor înainte prin apariţia recentă a impunătoarei lucrări *Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice 1859–1918* (…). Până acum comparatismul românesc s-a caracterizat prin cercetări parţiale, adică într-un singur compartiment al relaţiilor, realizate de romanişti, anglişti, germanişti, clasicişti, slavişti, fiind limitate şi chiar subiective, prin lipsa unei perspective de ansamblu chiar în domeniile cercetate. Prin lucrarea recent apărută se abordează o temă generală în toată complexitatea ei, având vaste orizonturi şi propice marilor sinteze. (…) Ceea ce până acum se ştia *în general*, vag şi aproximativ cu privire la contactele noastre cu alte literaturi în perioada respectivă, acum se cunoaşte amănunţit şi complet prin inventarierea şi comentarea a tot ce a apărut în publicaţiile noastre periodice (…). Importanţa cercetării realizate este evidentă prin sine. Ea constă în cunoaşterea şi aprecierea exactă – pentru întâia oară – a orizonturilor literaturii române, a capacităţii ei de deschidere spre literaturile lumii, a preferinţelor în receptarea anumitor curente, scriitori şi opere care au avut un caracter stimulativ pentru dezvoltarea tematicii şi a limbii literare române. Cercetarea este cea mai vastă în domeniul literaturii comparate ce s-a întreprins vreodată nu numai la noi, ci, după cât cunoaştem, şi în alte părţi ale lumii.

(Bucur Ţincu, *Literatura română şi literatura lumii*, în „Tribuna", XXIV, nr. 18 (1219), 1 mai 1980, p. 5)

• Lucrări de tipul acesta (…) solicită, în chip spontan am spune, cel puţin două moduri de orientare şi receptare a lecturii. Primul este, se înţelege, acela rezidând în calitate de inedit şi excelent instrument de lucru al lucrării. Sub acest raport, nu mai încape discuţie, ne aflăm în prezenţa unei premiere editoriale de anvergură, în măsură să stimuleze şi să sprijine în cel mai înalt grad cercetarea ştiinţifică (…). Nu credem, aşadar, că exagerăm cu nimic afirmând că, din unghiul strictei utilităţi informative, lucrarea are o valoare inestimabilă: de abia de acum încolo se poate aprecia că exigenţa istoricităţii intrinseci şi explicite va constitui datul ştiinţific primordial în domenii de cercetare precum literatura comparată, estetica, teoria literară, traducerile etc. (…) În al doilea rând, lucrarea se supune unui alt tip de lectură, anume, dacă putem zice astfel, unei lecturi narative, de-a dreptul *romaneşti*. Este vorba, se înţelege, de una din marile, decisivele *aventuri*

romaneşti ale literaturii române moderne, a cărei imagine globală şi de detaliu semnificativ este magistral reflectată de *Bibliografie*. (…) În fine, efectiv palpitantă se dovedeşte eventuala lectură de tip *episodic* a lucrării. Privind din această perspectivă faptele, totul se recomandă atenției luând înfățişarea unui nesfârşit lanț de surprize revelatoare".

(Nicolae Ciobanu, *Glose la o bibliografie*, în „Luceafărul", XXIII, nr. 25 (947), 21 iunie 1980, p. 1, 6)

• „Cercetarea noastră comparatistă beneficiază de aici înainte de un instrument de lucru exemplar alcătuit, capabil să lumineze plurivalent o epocă de maximă efervescență în modelarea profilului culturii româneşti moderne. Nu este deloc lipsit de importanță să aflăm că publicațiile perioadei traduc texte cu veleități mai mult sau mai puțin teoretice din Schopenhauer şi Lombroso, din Diderot şi Verhaeren, din Nietzsche şi Oscar Wilde, din Poe şi chiar din Woodrow Wilson, că asupra sensului şi tehnicii traducerilor se pronunță acum Dobrogeanu-Gherea, Iorga, Lovinescu, Ibrăileanu, Chendi (…) Imaginea culturii noastre nu suferă câtuşi de puțin scoțându-i-se în relief imensa disponibilitate la noutate, la progres, vocația sa europeană, iar marii scriitori români ai epocii stau mărturie prin opera lor, fără a mai fi nevoie de celebrarea unor *întâietăți* forțate, că receptivitatea nu este totuna cu dependența şi că marea literatură națională se naşte abia în mediul propice al schimbului de idei, al emulației spirituale".

(Andrei Corbea, *Din nou despre instrumentele de lucru*, în „Cronica", XV, nr. 30 (756), 25 iulie 1980, p. 5)

• „Capitală pentru orice cultură matură, care poate şi trebuie să-şi utilizeze eficient investițiile intelectuale ale trecutului, problema bibliografiilor, atâta vreme neglijată, se află de mai mulți ani pe un drum bun. (…) *Bibliografia relațiilor…*, căreia i s-ar putea adăuga – zicem noi – o bibliografie a istoriei literaturii române şi una a teoriei literare şi a esteticii literare, este de fapt o parte a viitoarei mari bibliografii a literaturii române. Când o vom avea, discuția privind problemele culturii şi literaturii noastre, ale protocronismului şi ale sincronismului, ale orientărilor, tendințelor, curentelor literare se vor putea pune, în fine, în termenii lor reali".

(Mircea Anghelescu, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice. 1859–1918*, volumele I–II, în „Manuscriptum", XIV, nr. 1 (50), 1983, p. 183, 184)

• „O bibliografie reprezintă pentru istoricul şi criticul literar ceea ce înseamnă o hartă pentru un călător sau un manual de navigație pentru un marinar. Atunci când nu există o bibliografie, ea apare inevitabil de la sine: se întipăreşte în

minte lectura unei cărți, un citat indispensabil este însoțit obligatoriu de o notă de subsol, un erudit care se respectă şi respectă demersul ştiinţific întrebuinţează fişe şi astfel se naşte şi o bibliografie. Ideal este însă atunci când o de lucrare de acest gen este proiectată şi elaborată în acest scop. Este şi cazul celor trei volume ale *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859–1918)*, rezultate dintr-o cercetare bucureşteană întinsă pe parcursul a mai bine de cinci ani. (…) Întreaga *Bibliografie* se citeşte ca o povestire originală şi documentată a relațiilor literare, care dovedesc că în toată lumea asta mare trăieşte de fapt o singură umanitate, având aceleaşi principii etice".

(Iuri Kojevnikov, *Русская литература в Румынии* [*Literatura rusă în România*], în revista „Вопросы литературы", Москва, nr. 12, 1987, p. 242, 249. [Traducerea fragmentelor din limba rusă ne aparţine, *n.n.*])

• „Examinarea presei literare interbelice în vederea prelevării materialului destinat *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* ne confruntă nu o dată cu situații paradoxale. Cazuri scriitoriceşti întortocheate, situate la limita regulii, problematizează clasificarea, obligând la o revizuire a punctelor de vedere, la clasificarea şi teoretizarea unor demersuri pe care le practicăm în mod spontan. Revistele de avangardă, mai cu seamă, sunt cele care torpilează cu inocență principiile elementare după care s-a făcut şi se face curent selectarea textelor".

(Viorica Nişcov, *Observații metodologice legate de „Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice"*, în RITL, XL, 1992, nr. 3–4, iulie–decembrie, p. 403.)

• „De un real folos ne-au fost două instrumente bibliografice cărora le datorăm informații exacte, esențiale, rapide, şi utile despre scriitorii şi operele cercetate. Este vorba despre *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* (…) Pentru perioada care ne interesează însă, de existență a curentului expresionist, sursa cea mai valoroasă este *Bibliografia relațiilor...* Porțiunea consacrată receptării liricii expresioniste germane la nivel evaluativ, al valorizării estetice se sprijină aproape exclusiv pe extrase de aprecieri critice, estetice, poetice şi stilistice din această *Bibliografie.* Volumul al treilea, apărut la Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2000, este consacrat literaturii germane, austriece, literaturii germane din Elveția, Transilvania şi alte literaturi germanice (olandeză, flamandă, literaturi scandinave: norvegiană, daneză şi suedeză). Fişele bibliografice sunt organizate pe studii, articole şi note de estetică şi teorie literară, epoci şi curente literare, istorie şi critică literară, urmate de scriitori în ordine alfabetică. Sunt înregistrate apoi traduceri şi prelucrări, pe genuri literare: poezie, teatru, proză, texte în original, folclor. Înarmați cu un asemenea instrumentar, nu

ne-a fost apoi greu să înfățișăm, tot în ordine alfabetică, principalele aprecieri ale criticilor români, într-o încercare de valorificare estetică a scriitorilor germani".

(Alexandra Denisa Igna, *Receptarea liricii expresioniste germane în literatura română*, Cluj-Napoca, Risoprint, 2007)

• „Elaborarea bibliografiilor analitice exhaustive, consacrate scriitorilor români din toate epocile, se află încă într-o situație precară. Desigur, implică o muncă enormă de explorare atentă a arhivelor de manuscrise, de descoperire şi clasificare a corespondenței emise şi primite, dar mai ales de parcurgere migăloasă a unei puzderii de periodice literare şi cotidiene la care au colaborat, îndeosebi a ziarelor de mare tiraj din perioada interbelică, în care au deținut rubrici permanente pe prima pagină sau în interior, în spațiile acordate literaturii şi artei, şi totodată de înregistrare a ceea ce s-a scris despre operele lor, scopul final fiind acela de a întocmi ediții critice complete, fundamentale. Astfel de bibliografii analitice cu greu pot fi realizate de o singură persoană. (…) În acest domeniu, o lucrare monumentală, demnă de toată prețuirea, o constituie *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, elaborată în cadrul Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" de către un eminent colectiv. (…) Fişele sunt excelent redactate, cu o desăvârşită concizie, dar pe deplin edificatoare, cu o intuiție exactă a sensurilor esențiale specifice problemei respective, relevând şi contribuția comentatorilor şi traducătorilor români".

(Teodor Vârgolici, *Literatura universală – în periodicele româneşti*, în „România literară", nr. 41, 19–25 octombrie 2007)

• „Contactele numeroase şi variate pe care literatura română le-a întreținut, de-a lungul timpului, cu literatura universală au constituit adesea obiectul unor laborioase cercetări şi exegeze, însă, în mod frecvent, acestea s-au concentrat fie la un singur moment, fie la un anumit aspect sau scriitor din diferite literaturi naționale. Astăzi, criteriile moderne ale comparatismului literar asigură o nouă viziune asupra relațiilor literaturii române cu literatura universală, urmărind, pe de o parte, să demonstreze continua comunicare a spiritualității româneşti cu spiritualitatea întregii umanități, şi, pe de altă parte, să releve contribuția proprie, originală a creativității universale. Fără îndoială, cercetarea aprofundată a raporturilor literaturii române cu celelalte literaturi naționale nu poate fi realizată în bune condiții fără aportul unor instrumente de lucru de imperioasă necesitate, cum sunt bibliografiile. Răapunzând acestui deziderat de majoră însemnătate, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" a luat inițiativa de a elabora o vastă bibliografie analitică a *Relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*. (…) Volumul 9, apărut recent, conține 6 104 poziții bibliografice. Continuă literatura rusă, apoi urmează literaturile ucraineană, polonă, cehoslovacă, iugoslavă (sârbă, croată, slovenă, muntenegrină),

bulgară, baltice (estonă, lituaniană, letonă), sanscrită, bengali, persană, afgană, armeană, albaneză şi caldeeană. Fişele bibliografice sunt dispuse conform clasificării zecimale internaționale, pe genuri, alfabetic şi cronologic. Sunt excelent redactate, cu o desăvârşită concizie, dar pe deplin edificatoare, cu o intuiție exactă a sensurilor esențiale specifice operei şi personalității scriitorului respectiv, relevând şi contribuția traducătorilor şi comentatorilor români".

(Teodor Vârgolici, *Literatura universală în periodicele româneşti*, în „România literară", nr. 25, 26 iunie–2 iulie 2009, p. 19)

• „*Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* a fost primită călduros de critica de specialitate. De asemenea, Institutul Francez şi Institutul Cervantes au salutat apariția volumelor despre literatura franceză şi despre literatura spaniolă organizând prezentări ale lucrării cu acest prilej (7 martie 2005, respectiv 30 martie 2006). Încă de la apariția primelor volume, Academia Română a decernat autorilor *Bibliografiei.* Premiul « Bogdan Petriceicu Hasdeu » (1982). Lucrare de referință, unică în Europa, ea a intrat deja în circuitul ştiințific național şi internațional, dovedindu-şi atât calitatea, cât şi utilitatea, răspunzând nevoii «tot mai stringent resimțite, de rigoare ştiințifică superioară în cântărirea unor factori esențiali în contextul tipurilor de comunicare ale vremii noastre», după cum preciza Zoe Dumitrescu-Buşulenga în *Cuvântul-înainte* cu care se deschide volumul I. *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* deschide o nouă etapă în cercetările de comparatistică în cultura română".

(Ileana Mihăilă, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, în volumul omagial *Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu"*, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, 2010, p. 226)

• „M-au ajutat foarte mult nişte lucrări cu caracter bibliografic care îmi semnalau anumite amănunte, de la care, mergând din aproape în aproape, am ajuns la propriile mici descoperiri. M-a ajutat *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, la fel şi *Dicționarul romanului românesc*".

(Bianca Burța-Cernat, *Aş vrea să fim mai multe*, bookaholic.ro, 07.03.2013)

• „Vreau să vă spun că mie *Bibliografia* mi-e de un real folos, e instrumentul de căpătâi în munca mea. Nu sunt scăpări mari şi eu oarecum m-am bucurat să le pot sesiza, fiindcă, aşa cum spuneați dvs, dacă nu eu, atunci cine va mai purica intrările respective referitoare la Hamsun? Oricum, munca pe care o depuneți e impresionantă! Am rămas uimită după ce mi-ați explicat pe scurt procesul de alcătuire a unei asemenea bibliografii".

(Din corespondența electronică cu doctoranda Diana Lățug din Cluj-Napoca, cu o teză în lucru despre receptarea lui Knut Hamsun în România)

ABSTRACT

The present study is a survey of one of the oldest, longest and most thorough projects ran over the years in "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory of the Romanian Academy. Bearing the title *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (The Bibliography Regarding the Relations Between the Romanian Literature and the Literatures of the World in Periodical Publications)*, the project has arrived at the third series. The first one gathering three volumes published during the '80s covers the period between 1859 and 1918, the second one gathering 10 volumes published in the late '90s and the beginning of the 2000s covers the period between 1919 and 1944, while the work on the third series focused on the period between 1945 and 1964 is in progress. The first part of the study follows closely the history of Romanian bibliographies of all kind as our project is a younger branch of the vigorous tree planted by the Romanian Academy back in the 1890s. The second part of the study dealing with our *Bibliography* itself is also divided in many chapters regarding the history of the project in the Institute, the researchers involved during the four decades of activity, a thorough description of the three series, the methodology and the challenges for each stage, the plans for the future. Emphasizing the difference between the original and unique bibliographical project of "G. Călinescu" Institute and other types of bibliographies, such as enumerative, descriptive, analytical or textual ones, the presentation ends with a selective list of articles, studies and books inspired by the *Bibliography*, as well as the most important echoes and impact the project had in the cultural media.

Key-words: bibliography, Romanian literature, relations with the literature of the world, periodical publications, detailed presentation of the project.

CELE DOUĂ LISTE

(un comentariu la *Două loturi* de I.L. Caragiale)

Mihai Iovănel[*]

Există texte peste care au trecut decenii şi chiar secole, netulburându-le aparenta limpezime, pentru ca dintr-odată să se reveleze un secret care tot timpul acesta stătuse îngropat fără ca nimeni să-l observe.

Două loturi de I.L. Caragiale, povestire publicată întâia dată în 1898, a fost citită – şi răscitită, fiind vorba de una dintre piesele cele mai clasice ale celui mai clasic scriitor român – mai bine de o sută de ani ca mostră de sadism auctorial pe tema destinului unui funcţionar care crede că a câştigat la loterie premiile cele mari, pentru ca, în final, să descopere că numărul de la o loterie câştigase la cealaltă şi invers. Numerele erau „viceversa", iar numele funcţionarului – Lefter Popescu – a intrat în folclor ca eponim al ghinionului, al omului păgubos. Însă în 2002[1], în ediția a doua a unei cărți din 1983, criticul Florin Manolescu a făcut o descoperire pe drept cuvânt senzațională: numerele lui Lefter Popescu erau de fapt câştigătoare. Cum a fost posibil ca nimeni să nu observe acest detaliu timp de mai bine de un secol?[2]

Să recitim cele patru paragrafe ale nuvelei în care apar numerele loturilor lui Lefter Popescu[3].

Primo – vestea extragerii loturilor: „Lotăriile, amânate de atâtea ori, s-au tras în sfârşit amândouă în aceeaşi zi. La prima (Lotăria «Societății pentru fundarea unei Universități Române în Dobrogea, la Constanța») lotul cel mare de 50 000 lei l-a câştigat numărul 076 384; iar la a doua (Lotăria «Asociațiunii pentru fundarea şi înzestrarea unui Observatoriu Astronomic la Bucureşti») lotul cel mare tot de 50 000 lei l-a câştigat numărul 109 520". Vocea naratorului este obiectivă şi, cum nu există suspiciuni asupra credibilității sale, nici autenticitatea acestor numere nu are de ce să fie pusă la îndoială.

---

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

[1] Florin Manolescu, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, ediția a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.

[2] Florin Manolescu însuşi l-a descoperit abia la a doua ediție.

[3] Citatele sunt date după I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I: *Proză literară. În volume*, ediția a doua, revăzută şi adăugită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, Bucureşti, Academia Română. Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, 2011.

RITL, nr. 1–4, p. 181–193, Bucureşti, 2014

Secundo – un dialog între Lefter Popescu şi căpitanul Pandele, cel de la care împrumutase din superstiție, pentru a păcăli norocul, suma de bani necesară loturilor:

„– Leftere!… nu ştii nimica?
– Ce?
– Ieri s-a tras lotăriile noastre!
– Ei?
– Am câştigat!
– Nu mă-nnebuni!… Cât?
– La amândouă am câştigat loturile mari! ale mari de tot!
Şi căpitanul pune pe masă listele oficiale şi alături carnetul său. În adevăr, carnetul sună tocmai ca-n liste: 076 384 Universitate–Constanța, 109 520 Bucureşti–Astronomie".

Idem: nici vocea naratorului nu s-a schimbat, nici dubiul asupra verosimilității sale nu a crescut.

Tertio – listele au fost publicate şi în ziare: „– Uite, zice d. căpitan şi arată celorlalți gazeta, care scrie: «Precum se ştie, cele două mari lotării s-au tras zilele trecute. Numerele cari au câştigat loturile cele mari, de câte 50 000 lei sunt: la Constanța–Universitate, 076 384 – la Bucureşti–Astronomie, 109 520. Un lucru curios însă; până acuma, fericiții posesori ai numerelor câştigătoare nu s-au prezentat să-şi reclame dreptul. Pentru numeroşii noştri cititori şi gentilele noastre cititoare, în rândurile cărora am dori din suflet să se afle câştigătorii, amintim că, după şase luni de la trageri, nu se mai poate sub niciun cuvânt reclama vreun câştig. Sumele nereclamate până la termenul fatal trec de drept la fondurile societăților respective»".

În fine, *quatro*, scena finală a confruntării dintre Lefter Popescu şi bancherul căruia îi reclamă încasarea sumelor:

„– Am… două câştigătoare, răspunde fără afectare d. Popescu, şi arată de departe biletele, ținându-le grațios între două degete.
– Sunt câştiguri mari?
– Măricele… Am amândouă câştigurile mari!
Bancherul deschide nişte ochi plini de admirație şi zice, dând să ia biletele:
– Dați-mi voie, mă rog.
Dar d. Lefter retrage încetinel mâna, dezdoieşte biletele şi întreabă:
– N-aveți listele oficiale?
– Ba da. Iată-le.
– Mă rog, zice d. Lefter cu vorbă răspicată, avem o dată: zero-şapte-zeci-şi-şase-de-mii-trei-sute-opt-zeci-şi-patru – Universitate–Constanța.
– Nu, răspunde bancherul: una-sută-şi-nouă-mii-cinci-sute-două-zeci.
– Dă-mi voie, nu mă-ncurca: una-sută-şi-nouă-mii-cinci-sute-douăzeci – Bucureşti–Astronomie.

– Ba, pardon, zice bancherul… Bucureşti–Astronomie – zero-şapte-zeci-şi-şase-de-mii-trei-sute-opt-zeci-şi-patru.

D. Lefter nu-şi dă seama bine de ce, dar simte o sfârşeală şi cade, alb ca porţălanul, pe un scaun lângă cantor, întinzând machinal mâna cu biletele.

Bancherul le ia: se uită bine la liste, la bilete, la posesorul lor, şi, zâmbind şi el fără afectare, zice dlui Lefter, care ascultă stupid:

– Uite ce e, stimabile: v-aţi înşelat… şi iacă de unde provine… Dumneata ai… Ciudat lucru, ce-i drept… Cum s-a-ntâmplat!… Al dracului!… Dumneata ai la una tocmai numărul care a câştigat la cealaltă şi…

– Şi… ce?

– … şi viceversa".

Nu este greu de văzut cum greşeala a scăpat neobservată de-a lungul unui secol. În primele trei pasaje (care înfăţişează scenariul A: biletele câştigătoare sunt Constanţa–Universitate, 076 384, iar Bucureşti–Astronomie, 109 520), numerele sunt scrise cu cifre arabe, iar în ultimul pasaj (care oferă scenariul B: biletele câştigătoare sunt Constanţa–Universitate, 109 520, iar Bucureşti–Astronomie, 076 384), ele apar în litere. Însă care să fie explicaţia faptului că există două seturi concurente de liste oficiale (ambele la fel de legitime, de nefalsificabile din punct de vedere narativ: ambele sunt transcrise din punctul de vedere al aceluiaşi narator creditabil, nu din perspectiva potenţial deformantă sau mistificabilă a unui personaj)?

Explicaţia oferită de autorul descoperirii, Florin Manolescu, a fost că bancherul încearcă să îl păcălească pe Lefter Popescu: „Singura concluzie care se poate trage după lectura nuvelei *Două loturi* este că Lefter Popescu a fost tras pe sfoară de un funcţionar-bancher […]. De data aceasta, nu hazardul şi-a dovedit «voinţa răutăcioasă» şi «fizionomia perfidă», cum credea Zarifopol, ci funcţionarul-bancher din finalul nuvelei. În felul acesta, întregul caracter al textului se schimbă, căci în spatele faţadei pe care ne-o oferă tema luptei cu nenorocul, Caragiale plasează o semnificaţie socială, pornită, ca de atâtea ori în literatura sa, de la un fapt divers". Este în mod evident o soluţie slabă. În cuvintele lui Ştefan Cazimir, „Este greu, dacă nu imposibil, să-i atribuim bancherului inspiraţia instantanee de a-l mistifica pe Lefter Popescu. Asta ar fi presupus din partea lui certitudinea că omul venit să-şi încaseze câştigurile nu va cere spre edificare listele oficiale, putând la rigoare să-l demaşte pe impostor"[4]. Se pot adăuga următoarele argumente. În primul rând, bancherul era un simplu intermediar de capital, nu urma să-şi livreze propriii săi bani; ca atare, n-ar fi avut sens să încerce să-l păcălească pe Lefter Popescu decât în varianta în care i-ar fi sustras biletele cu scopul de a încerca să încaseze el câştigul – ceea ce însă ar introduce prea multe variabile în scenariul potenţial al bancherului pentru ca acesta, nefiind un Arsène Lupin, să-l poată lua în consideraţie, şi încă sub o inspiraţie de moment; cu atât mai mult cu cât Lefter se prezintă bancherului ca un ins suspicios, nu vrea să îi înmâneze biletele şi până la

[4] Ştefan Cazimir, *Loturi şi comploturi*, în „România literară", nr. 30, 2009.

scena prăbuşirii de final nu sugerează că ar dispune de un psihic labil[5]. În al doilea rând, nu trebuie uitat că Lefter Popescu nu este unicul beneficiar al biletelor; de-a lungul nuvelei a făcut copărtaşi la potenţialul câştig mai multe personaje – căpitanul Pandele, comisarul Turtureanu – care reprezintă instituţii importante; evident, bancherul n-ar fi avut de unde să ştie asta, dar consecinţele unei confruntări între sistemul financiar şi cel poliţienesc e greu de crezut că ar fi scăpat lui Caragiale în cazul în care ar fi avut în vedere o astfel de întorsătură.

Varianta explicativă cea mai la îndemână ţine de greşeala autorului – fie involuntară, din neatenţie (ceea ce cunoscătorii lui Caragiale, obsedat al controlului detaliilor, consideră improbabil[6]), fie intenţionată, din raţiuni ludice, de manipulare a aşteptărilor cititorului. Eliminând prima variantă, rămâne cea de a doua, care merge pe linia tezei lui Florin Manolescu din cartea amintită că autorul *Momentelor* şi-ar fi „jucat" opera în raport cu orizontul de aşteptare al epocii. Soluţia poate fi acceptată, însă cu o anumită prudenţă, ca soluţie exterioară – întrucât, ca ipoteză auxiliară, prin ea se poate demonstra orice. Când Manolescu şi-a scris cartea, în anii '80, erau la modă ingineriile textuale–„postmoderne" care subminau prin creşterea entropiei rigiditatea tradiţională a unor categorii, precum autorul sau pactul de lectură. Ce-i drept, Caragiale a fost contemporan cu Alphonse Allais, autorul unor texte paradoxale în care nu-s rare finalurile în buclă vicioasă[7]. Totuşi, ficţiunile lui Caragiale prezintă în general o consistenţă internă incompatibilă cu o cheie de tip Allais: chiar enigma sinuciderii lui Anghelache din „Inspecţiune", deşi neexplicată, *et pour cause*, nu intră în conflict cu datele iniţiale ale textului.

În *Două loturi*, însă, avem două liste oficiale care se bat cap în cap. Cum se explică această contradicţie? De fapt, prima întrebare care trebuie pusă este: există o explicaţie – o explicaţie care să integreze toate elementele textului şi care să poată fi considerată verosimil a fi fost intenţionată de Caragiale? Aceste două condiţii sunt importante, pentru că pot fi imaginate cu uşurinţă diverse scenarii care să ofere explicaţii mulţumitoare, dar incapabile să explice toate datele textului sau incongruente cu ceea ce cunoaştem despre scrisul lui Caragiale. De pildă, scena finală ar putea fi socotită ca fiind visul lui Lefter Popescu de după noaptea de pomină în care ajunge acasă dimineaţa, „pe la şapte şi jumătate", după ce fusese bătut de chivuţe. În vis, dorinţele cunosc o îndeplinire rapidă (Lefter găseşte ca prin minune biletele; Lefter demisionează); tipic coşmarurilor, datele realităţii apar inversate (listele bancherului sunt viceversa faţă de listele reale). Explicaţia are meritul de a fi consistentă cu alte texte ale lui Caragiale, în care visul joacă un rol important (*La hanul lui Mânjoală*, *Vreme de război*, *O făclie de Paşti* ş.a.). Un detaliu ajutător stă într-o mică inconsecvenţă dinspre sfârşitul la *Două loturi*: în

[5] De altfel, căderea psihică a lui Lefter Popescu e mai mult efectul înlănţuirii deconcertante de circumstanţe decât finalul necesar al unei crize iniţiale; or, bancherul nu putea miza pe prăbuşirea lui pentru că nu avea de unde să cunoască prin ce trecuse Lefter până să se prezinte cu biletele în faţa sa.

[6] V. excelenta notă-comentariu a editorului Nicolae Bârna în *Opere*, vol. I, p. 721–740.

[7] V. „Un drame bien parisien" (1890), analizată de Umberto Eco în *Lector in fabula*.

scena cu bancherul, Lefter se referă la „lotăriile cari s-au tras alaltăieri”; or, la momentul începerii nuvelei, soții Popescu „caută de trei zile pe brânci” biletele, în condițiile în care aflaseră de „noroc” cu o zi întârziere; deci trei zile plus una plus încă o zi care trece cu anchetarea chivuțelor – fac cinci zile, cu trei mai mult decât ar părea să însemne „alaltăieri”. Dar, cu toate astea, interpretarea onirică are dezavantajul că visul introduce o ruptură bruscă şi forțată în spațiul nuvelei: citirea în această cheie oferă doar o explicație a unei incongruențe, nu o interpretare în spiritul codului satiric-realist al nuvelei.

O altă soluție care ar explica intersecția heterotopică a celor două liste ține de mecanica literară a comicului. Henri Bergson, autorul în 1900 al lucrării clasice *Le Rire: essai sur la signification du comique*, arăta că „[o] situație este întotdeauna comică atunci când aparține în acelaşi timp de două serii de evenimente absolut independente şi când poate să fie interpretată, pe rând, în două sensuri cu totul şi cu totul diferite […] Fie că este vorba de interferența seriilor, fie că este vorba de inversiune sau repetiție, vedem că scopul este întotdeauna acelaşi: să obținem ceea ce am numit *o mecanizare* a vieții. Vom alege un sistem de acțiuni şi de relații şi îl vom repeta ca atare, sau îl vom răsturna cu susul în jos, sau îl vom transporta în bloc într-un alt sistem cu care coincide în parte, toate acestea fiind operații ce constau în a trata viața ca pe un mecanism care se repetă, cu efecte reversibile şi piese interschimbabile”[8]. Se poate considera că în *Două loturi* o primă serie de evenimente este compusă din ocurențele 1, 2 şi 3 ale listelor, această serie fiind inversată în scena finală a nuvelei, când biletele devin viceversa[9]. Avantajul unei asemenea interpretări e că se verifică şi în restul operei autorului. *Inspecțiune*, cealaltă nuvelă enigmatică a lui Caragiale, poate fi interpretată tot conform principiului seriilor simetrice. Acolo, cele două serii sunt: seria realității obiective, în care există Anghelache (şi în care Anghelache este un casier corect) şi seria realității subiective, în care acționează acesta (el se sinucide ca şi cum nu ar fi fost un delapidator încolțit de inevitabilitatea inspecției). Autorul instrumentează la vedere cea de a doua serie, conducându-şi personajele şi cititorii să creadă în adevărul ei obiectiv; pentru ca la sfârşit, revelând prima serie, nuvela să fie redesfăşurată virtual din perspectiva ciocnirii celor două serii. *Inspecțiune* este o piesă prin excelență comică, măcar în sensul că exploatează mecanica genului comic, chiar dacă nu provoacă în mod fățiş râsul. După o mecanică similară se

[8] Henri Bergson, *Teoria râsului*, traducere de Silviu Lupaşcu, Iaşi, Editura Polirom, 2013, p. 82, 86.

[9] Nuvela abundă în simetrii. Strada Pacienții, pe care locuiesc soții Popescu, de pildă; „pacient” semnifică în acelaşi timp „răbdător” şi „om bolnav” (cf. *Dicționarului universal* al lui Şăineanu) – primul sens se aplică invers lui Lefter, care numai răbdător nu este, în timp ce cel de-al doilea descrie literal starea lui la sfârşitul nuvelei, când înnebunește. Alte simetrii țin de numerologie (sunt zece farfurii pe care le sparge Lefter, corespunzând celor 100 000 de lei pe care se teme că i-a pierdut; cifrele de pe cele două bilete conțin toate cifrele de la 0 la 9), de detalii bizare (soția lui Lefter, care în prima parte face afaceri cu chivuțele, în ultima parte intră ca maică la Mănăstirea Țigănești) ş.a.

prezintă *O făclie de Paşte*, stând sub semnul chiasmului: hangiul Leiba Zibal, dominat subiectiv de spectrul fricii (accentuat de autor într-o concordanţă utilă narativ cu clişeele antievreieşti din epocă), se comportă în realitate cu curajul unui om determinat să-şi apere viaţa şi familia; în timp ce Gheorghe se transformă din ucigaş potenţial în victimă a lui Leiba Zibal. Transferul chiasmic este celebrat la sfârşitul textului printr-un simulacru parodic, dar nu mai puţin atroce de botez[10].

Dar nici o asemenea soluţie nu este pe deplin satisfăcătoare în sine. Oricât de celebre, descrierile lui Bergson oferă o platitudine; tocmai platitudinea lor, caracterul general aplicabil pretutindeni eludează specificitatea nuvelei.

Pentru a răspunde enigmei puse de *Două loturi* e nevoie, înainte de toate, să găsim o întrebare mai bună. Ce înseamnă cele două loturi, ce înseamnă, în nuvelă, loteria?

Loteria fusese asociată de la începuturi cu frauda. Rămăsese celebră anecdota cu Ludovic XIV, care, organizând o loterie, ieşise câştigător, spre nemulţumirea curtenilor. Marx, în *Optsprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte*, se referise copios la „chestiunea loteriei lingourilor de aur”[11], o afacere de proporţii prin care Napoleon cel Mic îşi aliase resorturile statului pentru a-şi înşela supuşii.

În Ţările Române, loteria apăruse la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Primele loterii ce căpătaseră drept de funcţionare, în 1793 şi 1794, fuseseră străine[12]. De-a lungul secolului al XIX-lea, loteriile din Europa aprinseseră imaginaţia românilor. Dar, printr-o Lege din 1883, loteriile fuseseră scoase în afara legii, cu excepţia unor „scopuri de binefacere sau numai în vedere de a încuragia artile”[13]. Conform regulamentului de aplicare a legii, din acelaşi an, „atât particularii, cât şi societăţile cari ar cere asemenea autorisaţiuni [pentru organizarea unor loterii] trebuie să aibă domiciliul în ţară”[14]. În acelaşi timp, se interzicea publicitatea făcută în ziarele din

[10] „[N]uvela reprezintă o dramă cu atât mai dureroasă, cu cât aparenţele sunt mai parodice”, după cum scria G. Călinescu despre *Două loturi* (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 498)

[11] „Bonaparte şi acoliţii săi o dăruiseră lumii, iar prefectul de poliţie Carlier o luase sub protecţia lui oficială, cu toate că legislaţia franceză interzice orice loterii, cu excepţia celor în scopuri de binefacere. Au fost emise 7 000 000 de lozuri a un franc bucata, beneficiul fiind destinat, chipurile, pentru trimiterea vagabonzilor parizieni în California. Pe de o parte, goana după aur trebuia să înlocuiască visurile socialiste ale proletariatului parizian, iar mirajul lozului cel mare trebuia să înlocuiască doctrinarul drept la muncă. Firește că strălucirea lingourilor de aur californian făcea ca muncitorii parizieni să nu mai remarce francii modeşti care le erau subtilizaţi din buzunare. [...] Bonaparte & Co. nu s-au mulţumit numai să bage în buzunar o parte din diferenţa dintre cele 7 000 000 şi valoarea lingourilor puse la loterie; ei au mai fabricat şi lozuri false, emiţând câte 10, 15, chiar 20 de lozuri pe acelaşi număr” (Marx, *Optsprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte*, în Karl Marx şi Friedrich Engels, *Opere*, vol. VIII, Bucureşti, Editura Politică, 1960, p. 176–177).

[12] Valeriu Râpeanu (coordonator), Gheorghe Buluţă, Sultana Craia, Adrian Ataman, *Loteria Naţională din România. O istorie ilustrată*, Bucureşti, 1999, p. 56.

[13] *Ibidem*, p. 104.

[14] *Ibidem*, p. 107.

țară unor loterii străine. Pe lângă argumente de natură morală[15], obiectivul era de a păstra în țară sumele mari care se scurgeau către zonele în care loteriile nu erau interzise[16].

La vremea întâmplărilor din *Două loturi*, loteria era aşadar scoasă în afara legii, totuşi funcţiona pentru acţiuni de binefacere culturală: aşa fuseseră ridicate Ateneul, Palatul Societăţii funcţionarilor publici, Catedrala Sf. Iosif; destinate binefacerii sunt şi Lotăria „Societăţii pentru fundarea unei Universităţi Române în Dobrogea, la Constanţa" şi Lotăria „Asociaţiunii pentru fundarea şi înzestrarea unui Observatoriu Astronomic la Bucureşti", la care Lefter cumpără biletele. Sau ar fi trebuit să fie. În epocă, sub masca filantropilor se ascundeau adesea interlopi; nu lipseau tunurile fiscale, delapidările sumelor ce ar fi trebuit să meargă către nobilele scopuri – v. „faimosul Blegeanu din Ploeşti, a cărui loterie în folosul construcţiunei unei Biserici, a fost un scandal public autorisat şi câte alte loterii de prin târguri şi comune rurale cari se vor trage la… moşi aşteaptă"[17]. Toate acestea se petreceau sub mâna de fier a legii.

Cum se poate şti dacă loteriile la care a participat Lefter au avut un mobil cinstit? Ei bine, există un indiciu strecurat în ultimele rânduri. În epilogul nuvelei, în care autorul mută acţiunea înainte cu ani buni, este înfăţişat cititorului un Lefter bătrân, deambulând prin Bucureşti între Universitate şi „observatorul pompierilor de la bifurcarea bulevardului Pake" (Foişorul de Foc). Desigur, în blânda lui nebunie senilă, Lefter interpretează aberant, substituind referenţii obsesiei lui pe baza unei asemănări frugale: Universitatea din Dobrogea este înlocuită prin Universitatea din Bucureşti, iar Observatorul Astronomic prin observatorul pompierilor. Dar această substituire de referent se justifică doar în cazul Universităţii – Lefter nu putea pendula zilnic între Constanţa, unde ar fi trebuit să se ridice Universitatea dobrogeană, şi Bucureşti, locul observatorului. Dar de ce alege Lefter observatorul pompierilor în locul observatorului astronomic care ar fi trebuit să fie construit între timp, cu banii loteriei? După cum se ştie, la timpul scrierii nuvelei Observatorul Astronomic nu exista – a fost ridicat la începutul secolului al XX-lea, fiind inaugurat în 1910; dar, în temporalitatea nuvelei lui Caragiale, el ar fi trebuit să fi fost deja ridicat în acel viitor în care ipostaza îmbătrânită a lui Lefter se plimbă prin Bucureşti. Regulamentul de funcţionare a loteriilor obliga societăţile organizatoare să investească repede banii câştigaţi în acţiunea culturală promisă. Cum Observatorul NU fusese ridicat, loteriile (sau cel puţin una dintre ele) fuseseră, pesemne, un tun. Cum listele sunt interconectate (prin inversarea lor, din

[15] „Ideea de *morală* a fost asociată în toate legile şi în toate dezbaterile ce au avut loc în România privind Loteria şi, mai apoi, Loteria Naţională" (*ibidem*, p. 15).

[16] Totuşi, după cum arăta într-o broşură Alexandru G. Bacaloglu, „*absolut toate ziarele*, fără deosebiri de culori politice, contravineau legei publicând prospectele loteriilor" (*Despre loterii. Loteriile streine, loteriile din ţară, loteria de stat, împrumuturile cu prime*, Tipografia Modernă Gr. Luis, Bucureşti, 1901, p. 9).

[17] *Ibidem*, p. 10.

dublu câştigător Lefter se trezeşte de două ori perdant), probabil că şi Universitatea din Dobrogea se dovedise la fel de fantasmatică[18].

Cine avea de câştigat din „nenorocul" lui Lefter?

Conform regulamentului de funcţionare a loteriilor, amintit şi în nuvelă, „Dacă în timp de 6 luni nimeni nu se presintă, sumele de bani se vor da şi obiectele câştigate se vor vinde la licitaţiune în profitul binefacerei pentru care loteria a fost organizată"[19]. Aşadar, suma pierdută de Lefter urma să intre în fondul Observatorului care nu avea să se construiască, îmbogăţindu-l pe organizatorul loteriei. Nu bancherul cu care Lefter face confruntarea listelor putuse să-l fure pe Lefter (i-ar fi solicitat un rol ingrat din punct de vedere logic, cum am arătat mai devreme). Acesta e doar „bancherul unde au fost depuse biletele en gros", după cum spune nuvela. Fiecărui bilet vândut îi rămânea o jumătate identică depusă la instituţie (o bancă) garantând obiectivitatea procesului; cel care se prezenta cu bilete câştigătoare îşi putea încasa premiul, conform regulamentului din 1883, doar după ce o comisie verifica identitatea dintre biletul prezentat şi biletul rămas în registrul cu matcă (sau cu cotor). Fondul de bani era „depus la Casa de depuneri" (actualul CEC). Bancherul ca individ nu câştiga nimic şi nu pierdea nimic în raport cu ipoteza în care Lefter încasa ori nu câştigul; nu bancherul a organizat loteriile, instituţia pe care el o reprezintă câştigă doar din dobânzile bancare pentru păstrarea fondului de bilete şi pentru eventualul transfer bancar. Bancherului şi băncii (speculez că aceasta ar fi putut fi Banca de Credit Român, înfiinţată în 1888, cu sediul în zona Universităţii) le este indiferent dacă banii merg la Lefter sau rămân în fondul loteriilor. Bancherii şi băncile câştigă prin însuşi faptul – şi exclusiv prin el – că Lefter participă la joc; câştigă din momentul în care Lefter cumpără un bilet de loterie, ratificând sistemul de joc.

E timpul să amănunţim şi felul în care privea Caragiale fenomenul loteriilor. În toată opera lui (proză, teatru, publicistică, scrisori) pot fi găsite relativ puţine referinţe. Pe lângă *D'ale carnavalului*, în care Ipistatul vinde – celor cu care ia contact ca subofiţer de poliţie – bilete la o loterie pe care el o organizează şi la care tot el câştigă (precum Ludovic), am numărat cinci, toate în proza publicistică. Fără excepţie, ele sunt negative – loteria e desconsiderată ca iluzie. În primele patru[20] trimiterea se rezum,, la fleacuri. O citez ca mostră pe cea din 1897, din preajma publicării nuvelei *Două loturi*: „Ar trebui să fie cineva din cale afară naiv să

[18] Dobrogea fusese alipită de-abia de două decenii României, în urma Războiului pentru Independenţă. În inventarea acestei Universităţi, care ar fi trebuit să urgenteze românizarea zonei, Caragiale, un satirizator al naţionalismului emfatic, nu poate fi bănuit de inocenţă.

[19] *Ibidem*, p. 109.

[20] „[À la Don Ranudo de Colibrados], în „Voinţa naţională", 4 octombrie 1885, reprodus în *Opere*, vol. IV: *Publicistică*, ediţia a doua, revăzută şi adăugită de Stancu Ilin şi Constantin Hârlav, Academia Română. Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2011 p. 338 ; „Julica…", „Gazeta poporului", 8/20 decembrie 1895, reprodus în *Opere*, vol. IV, p. 524; *Sfârşit meritat*, „Epoca", 30 martie 1897, în *Opere*, vol. IV, p. 709; *Domnul X*…, în „Universul", 16 februarie 1909, reprodus în *Opere*, vol. IV, p. 952.

compătimească pe un Caradà sau pe vreo altă caradà. Caradàlele sunt astăzi în cazul ovreiului care plânge în urma tragerii unei lotării, fiindcă a pierdut ce n-a câştigat. Dacă ar fi stat la putere, desigur că ar mai fi gheşeftărit gros. Căzând însă, nu sunt pierduți: săculețele le sunt demult destul de pline, aşa ca ei să poată dormi pe moale, şi caşcavalurile în cari sunt căpătuiți, destul de grase, aşa ca ei să se găsească aproape tot atât de bine în opoziție ca şi la guvern"[21]. Este aici un pamflet la adresa lui Eugeniu Carada, politician liberal şi preşedintele Băncii Naționale. Detaliul poate nu este întâmplător; loteria este asociată inevitabil cu speculațiile financiare ale bancherilor. Chiar Lefter Popescu, în timpul crizei nervoase avute în fața funcționarului de bancă, condamnă anumite „tripotajuri ovreieşti de bursă" – ironie tipic caragialiană, dat fiind că Lefter însuşi îşi căutase norocul la loterie.

§ Referirile (uneori sinonime) la bancheri şi la evrei alcătuiesc de altfel un motiv important al nuvelei. Astfel, Lefter Popescu se revoltă împotriva comisarului Turtureanu, căruia tot el îi promisese un procent din câştig în ipoteza găsirii biletelor (pe care comisarul trebuia să le smulgă de la chivuțe), asociindu-l într-o criză de furie cu mecanisme bancare veroase: „Prin urmare, care va să zică, dacă nici dv., poliția, nu ne protejați contra bandiților, atunci, mă rog, ce mai rămâne? Am înțeles, care va să zică, cum merge chestia! nu vă săturați nici cu zece la sută? Cât vreți, cât poftiți, domnule? Şaptezeci? nouăzeci? sută la sută?". Nu mai puțin, Lefter manifestă automatisme ale suspiciunii în ce-i priveşte pe romi şi evrei: „D. Lefter susține că Țâca i-a furat biletele – chivuțele şi jidanii nu sunt proşti". Nu trebuie trecut cu vederea nici detaliul „dosarului cu afacerea Goldstein" pe care funcționarul îl ține încuiat în birou. De asemenea, izbucnirea finală a lui Lefter are accente antisemite, dată fiind asocierea clişeistic-infamantă între evrei şi finanțe: „Vă-nvăț eu minte pe dv. să umblați d-acu-ncolo cu infamii, şi să vă bateți joc de oameni, fiindcă este o exploatare şi nu vă mai săturați ca vampirii, pierzând toată sudoarea fiecare om onest, deoarece se-ncrede orbeşte-n mofturile dv. şi cu tripotajuri ovreieşti de bursă, care suntem noi proşti şi nu ne-nvățăm odată minte ca să venim, mă-nțelegi, şi să ne revoltăm… da! să ne revoltăm!" Nu trebuie uitat că în anii '80–'90 ai secolului ai XIX-lea, de autonomizare a capitalului autohton de cel străin, ciocnirile dintre primul şi cel din urmă, în parte evreiesc, provoca valuri antisemite despre care avea să scrie, păstrând încă, la câteva decenii *après*, un dinte antievreiesc, Ştefan Zeletin[22]. În 1906, când s-a constituit prima loterie de stat pornindu-se de la

[21] *Sfârşit meritat*, „Epoca", 30 martie 1897, în *Opere*, vol. IV, p. 709.

[22] „În anul 1881 luă ființă Banca Națională a României, cel mai mare eveniment în dezvoltarea economiei noastre moderne. Ea puse ordine în haosul monetar, introduse circulația fiduciară şi dădu un uriaş imbold dezvoltării băncilor române. De atunci evreii nu avură de făcut altceva decât să se adapteze noilor condiții economice. Şi în adevăr, de la 1900 ei începură să întemeieze societăți bancare anonime după modelul celor liberale. Astfel, pe când la începutul capitalismului român evreii

„Legea pentru constituirea unui fond al asistenței sanitare a sătenilor”[23], discuțiile privind ponderea capitalului străin au continuat[24]. Un fost director al statisticii centrale în Ministerul de Finanțe, G. D. Creangă, publica în 1907 la Tipografia L’Indépendance Roumaine broșura *Un strigăt de alarmă asupra Spoliațiunei ce se face cu Loteria pe clase și asupra Procedurilor Colectorilor*: acolo critica pe larg „încercarea de a se concesiona loteria unei bănci străine. În cazul acesta nu există nici o consecvență între cauză și efect. Se introduce o loterie spre a opri ieșirea banilor din țară și pe de altă parte se dă consorțiului străin exploatarea, al cărei câștig, fără îndoială, va merge tot în străinătate”[25]. G. D. Creangă era scandalizat de amănuntul că aceia care încasau profiturile, colectorii[26], erau majoritar străini; în lista colectorilor principali reprodusă în broșură, din 72 de nume doar foarte puține au o rezonanță neaoșă românească, restul părând evreiești[27]. §

---

apar ca pionieri, acum ei stau în dependența finanței naționale, de la care primesc imbolduri, şi pe care o iau ca model. Dar opunerea lor la întemeierea unui capital național n-a rămas fără urmări sociale. În prezent, finanța evreiască apare ca un grup limpede deosebit, dacă nu chiar dușman, față de finanța națională: între ambele grupuri există o hotărâtă linie de demarcație. Evreii s-au înstrăinat de burghezia română națională” (Șt. Zeletin, *Finanță şi antisemitism*, în *Neoliberalismul. Studii asupra istoriei şi politicii burgheziei româneşti* [1927], ediția a III-a îngrijită de C. D. Zeletin, Bucureşti, Editura Scripta, 1992, p. 121).

[23] Acesta a fost „momentul crucial al istoriei Loteriei Naționale. Legea prevedea înființarea unui fond pentru asistența sanitară a sătenilor”, capitalul necesar urmând a fi oferit parțial printr-o „loterie pe clase, sub controlul Statului” (*Loteria Națională din România*, p. 124–125).

[24] „Deşi se constituia o loterie națională, se observă două fenomene: preponderența capitalului străin, atât în ceea ce privește suma ce trebuia vărsată Ministerului de Interne în termen de o lună de la data contractului, cât și acțiunile integral subscrise, precum şi faptul că din membrii Consiliului de Administrație trei aveau domiciliul în străinătate, şapte în Bucureşti, doi din aceştia fiind străini, după cum se constată din actul constitutiv al Societății Loteriei de Stat din România: «Subsemnații: M.H. Baumgarten, Bucuresci; L. H. Arion, Bucuresci; Banca de credit român, Bucuresci, representat prin d. director M. H. Baumgarten; d. sub-director I. H. Arion; K.K. priv. Oesterr. Länderbank, Viena, representat prin Banca de credit român; Nord-deutsche Bank in Hamburg, Hamburg, representat prin banca de credit român; L. Behrens & Söhne, Hamburg, representat prin Banca de credit român; Hardy & Hinrichsen, Hamburg, representat prin Banca de credit român; Carl Masse, Hamburg, representat prin Banca de credit român, declarăm că am constituit (…) o societate anonimă pe acțiuni, sub denumirea de Societatea Loteriei de Stat din România, având ca obiect exploatarea concesiunei loteriei privilegiate pe clase a Statului român, precum şi exploatarea vericărei alte loterii pe clase s-ar mai obține în viitor»” (*Loteria Națională din România. O istorie ilustrată*, p. 126).

[25] *Ibidem*, p. 132–133.

[26] Cf. I.-Aurel Candrea, *Dicționarul limbii române din trecut şi de astăzi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, f.a.: „persoană însărcinată cu încasarea cotizațiunilor sau cu vinderea unor bilete de loterie”.

[27] Pentru o cercetare documentată asupra rolului evreilor în modernizarea României începând din secolul al XIX-lea, *v.* Avram Rosen, *Contribuția evreilor la progresul industrial în România interbelică*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2002. Citez, de asemenea, din lucrarea mea *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică* (Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2012) o scurtă descriere a procesului de negativare în spațiul românesc a acestui rol modernizator: „Discuțiile privind contribuția evreilor la modernizarea economică a României pot constitui baza unei reflecții asupra felului în care o modificare subtilă în parametrii de discurs modifică imaginea

Însă pasajul cel mai caracteristic despre loterii apare în mult mai notoriul text al lui Caragiale despre Răscoala de la 1907: „Toate şcoalele, de la cele populare până la universităţi […] toate dau mai mult sau mai puţin *d'emblée* absolvenţilor lor drepturi la dignităţi şi funcţiuni publice. […] Familiile sârmane din plebea orăşenească, lipsite de orice mijloace de producţie, trăind din mică precupeţie, ori din slujbe sau slujbuşoare, ori din cârciumăritul de mahala, ori din meserii mai puţin uşor de mărturisit – toate aspiră, graţie şcoalelor naţionale, să-şi vadă copiii cât mai degrabă, după vârsta majoratului, în cel mai rău caz funcţionari; în cel mai bun, măcar deputaţi ministeriabili, dacă nu chiar miniştri... Şi, ca la cele mai absurde loterii, şi aici, nu toate iluziile sunt amăgite. Aşa se recrutează oligarhia care stăpâneşte ţara românească. Nu este o oligarhie măcar statornică, de tradiţie istorică, de bravură, de obligaţiuni morale, de nobilitate, ori de merite; este o oligarhie mutabilă, de perpetuă primeneală, accesibilă oricui prin nemereală, prin loterie, prin aventură"[28]. Este util să recitim *Două loturi* prin aceste rânduri. În raport cu celelalte personaje (căpitanul Pandele, comisarul Turtureanu, d. Georgescu, chivuţele), Lefter Popescu apare ca unic element flotant, nemulţumit de poziţia lui socială pe care încearcă să o escaladeze. Prin aceasta, ajungem la un detaliu care, asemenea scrisorii pierdute a lui Poe, a scăpat comentatorilor paradoxului celor două liste: *Două loturi* este dedicată marxistului C. Dobrogeanu-Gherea. Cu un an înainte de tipărirea nuvelei, în 1897, Gherea publicase volumul al treilea din *Critice*, referindu-se adesea la Caragiale. (Cu acest prilej, Caragiale îi dedicase o recenzie şi un interviu.) În primele două volume din *Critice* (1890–1891), Gherea îi consacrase de asemenea scriitorului câteva ample studii, rămase până azi de referinţă. Într-un pasaj caracteristic, Gherea vorbeşte în legătură cu Caragiale despre „biciuirea anomaliilor" pe care o face scriitorul. În legătură cu astfel de anomalii, Gherea se pronunţase şi în studiul despre *Decepţionismul în literatura română* (1887). Citim aici: „Pricina decepţionismului nostru, a decepţionismului poeţilor noştri, obârşia lui, sunt anomaliile societăţii burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizaţiei burgheze"[29]. Pe scurt, teoria lui Gherea expusă în studiul *I.L. Caragiali* (inclus în volumul din 1897) este o variantă a formelor fără fond a lui Titu Maiorescu, adversarul său: „Aceste anomalii, neajunsuri şi multe altele […] trebuia să fi fost produse de introducerea la noi a instituţiilor şi culturii europene şi în adevăr au şi întovărăşit aceste instituţii şi această cultură". Comediile lui Caragiale, potrivit lui Gherea, „au toate aceeaşi *notă* generală: baterea de joc, ridiculizarea, biciuirea anomaliilor, neajunsurilor

realităţii descrise prin limbaj. Până la instaurarea comunismului, care a tabuizat specificaţiile etnice ale oricărei discuţii, această contribuţie a fost descrisă preponderent în limbajul dreptei tradiţionaliste sau radicale, ca o invazie colonizatoare, acaparatoare şi anihilantă a elementului evreiesc asupra fondului autohton, căruia i-a forţat transmutarea dinspre patriarhalul stabil şi atemporal către entropia modernităţii capitaliste" (p. 145–146).

[28] *1907*, în *Opere*, vol. IV, p. 129–130.

[29] Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, Bucureşti, Editura Politică, 1979, p. 55.

izvorâte din introducerea instituțiilor europene, satirizarea mai ales a acelor neajunsuri şi anomalii care nu ne sunt comune cu Europa occidentală, ci speciale țării noastre”[30]. *Via* Gherea, ajungem astfel la o lectură capabilă să integreze cele două liste din *Două loturi* în ceea ce s-ar putea numi o logică a anomaliei.

Loteria este manipulatoarea de hazard prin excelență[31]. Ea smulge bani în numele speranțelor pe care le trezește că îi va îmbogăți pe cei săraci, că îi va extrage din circuitul înrobitor al capitalului. Nu întâmplător, prenumele personajului principal din *Două loturi* este „Elefteriu”, venind dintr-un cuvânt grecesc care înseamnă „liber”. Ironic, „liber de bani” poate însemna şi bogăție, şi sărăcie. Mai mult, în epilog, despre soția lui Lefter aflăm că s-a călugărit sub numele de maica Elefteria: şi ea s-a eliberat din ciclul înrobitor al capitalului, prin ascultarea unei alte ordini, cea religioasă, deşi păstrează obiceiul de a colecta cioburi nefolositoare. În același epilog, prin nebunie, şi Lefter este liber, scăpat de grija materială, sau mai bine zis semiliber, căci continuă să fie prizonierul rămăşițelor obsesiei, care-l poartă între cei doi semnificanți ai semnificatului pierdut, Universitatea şi observatorul pompierilor.

Putem spune, deci, cu Gherea, că Lefter este victima unei anomalii a sistemului speculativ financiar. Lefter este neutralizat întrucât are ghinionul (desigur, regizat de autor) de a se trezi la intersecția a două liste ținând de două legi, de două serii. Cum există două liste oficiale şi cum amândouă sunt adevărate, înseamnă că niciuna nu este oficială şi adevărată. Lipseşte autoritatea care s-o ungă ca atare. Pentru funcționarea corectă a loteriilor garantau instituțiile statului: „Comisiunea de control [a loteriilor], după art. 4 din regulamentul legei se compune din: Prefectul județului (în Bucureşti din Prefectul de poliție); din primarul orașului şi din Procurorul tribunalului local. Acestor representanți ai legei, le incumbă datoria de a esamina cererea de autorisarea unei loterii, foloasele, corectitudinea emisiunei biletelor şi sinceritatea tragerilor”[32]. Dar acestea, este notoriu din scrierile lui Caragiale, nu funcționau – adică nu funcționau obiectiv, ca arbitru imparțial, ci subiectiv, în folosul lor. Astfel se explica de ce legile nu erau aplicate[33]. Ipistatul măsluieşte tragerile. Comisarul Turtureanu e cumpărat cu 5 000 de lei pentru a tortura în beciurile poliției trei țigănci lipsite de apărare – o bătrână, o gravidă şi un copil.

Să facem sumarul. 1. Loteriile la care „câştigă” Lefter pun în scenă o fraudă financiară. 2. Instituțiile statului care veghează la bunul mers al loteriilor sunt corupte. 3. Există două seturi paralele şi divergente de liste oficiale; deşi potrivit primei liste, anunțate în ziare, Lefter a câştigat, cea de a doua listă, deținută de banca unde sunt depuse biletele de loterie, invalidează câştigul. 4. Banii pierduți de

[30] *Ibidem*, p. 218.

[31] În *Dicționarul universal al limbei române* al lui Lazăr Şăineanu, loteria apare definită, în sensul ei figurat, ca „afacere de hazard”.

[32] Alexandru G. Bacaloglu, *Despre loterii*, p. 10.

[33] De pildă, împotriva legii, „absolut toate ziarele, fără deosebiri de culori politice, contravineau legei publicând prospectele loteriilor” (*ibidem*, p. 9).

Lefter intră în profitul societăților care au organizat loteriile; acestea sunt marii câștigători.

Pe baza acestor concluzii de etapă, se poate declara vinovatul, precum în romanele polițiste, în baza mobilului. Criminalul este cel care are de câștigat cel mai mult din crimă; criminalul sunt loteriile. Speculând slăbiciunea statului care ar fi trebuit să asigure univocitatea tragerilor, aruncă în scenă două liste – două adevăruri care se anulează. Un singur lucru mai dă bătaie de cap: cum anume au procedat? Iată o întrebare la care nu sunt mai în măsură să răspund decât oricine altcineva.

ABSTRACT

In this essay I reread *Două loturi*, a classical text of I.L. Caragiale, trying to elucidate the meaning of its paradoxical ending by explaining the ideological and economical implications of the lottery topic used by Caragiale in relation to such notions as chance or bad luck.

Key-words: I.L. Caragiale, Anti-Semitism, C. Dobrogeanu-Gherea, Henri Bergson, lottery, 19th century.

SISTEMA GENURILOR DUPĂ LIVIU RUSU. MIZELE UNEI „PRIVIRI ISTORICE”

Teodora Dumitru[*]

Esteticianul clujean Liviu Rusu este singurul teoretician român care a oferit – în volumul *Estetica poeziei lirice* (1937; 1944) – o amplă sinteză a teoriei genurilor din Antichitate până în anii 1940, ca preambul pentru introducerea propriului discurs asupra genului liric. Amintit în *Teoria literaturii* (1948) a lui René Wellek şi Austin Warren şi recenzat favorabil în spaţiul francofon după publicarea *Esteticii* şi a *Eseului asupra creaţiei artistice* (1935), Liviu Rusu împarte cu Mihail Dragomirescu soarta cercetătorilor cunoscuţi mai degrabă în afara ţării şi remarcaţi mefient în critica şi istoria literară autohtonă. Unul dintre resorturile acestei realităţi este, fără îndoială, faptul că numelor mari ale criticii şi istoriei literare româneşti, acreditate de canonul intern – E. Lovinescu, G. Călinescu, chiar G. Ibrăileanu – nu le-a fost tradusă opera într-o limbă de circulaţie; ca atare, existenţa lui Liviu Rusu printre referinţele autorilor *Teoriei literaturii* nu s-ar datora neapărat unei selecţii „naturale” care-l recomandă superior altor gânditori români ai literarului, ci posibilităţii fizice de acces la lucrările sale, dată şi de limba în care au circulat – franceza. Un motiv al slabei receptări interne ar fi, pe de altă parte, statutul neasimilat public (respectiv academic) al esteticii în interbelicul românesc, ca disciplină de reprezentativitate secundă, după critica şi istoria literară, dublată şi de mefienţa faţă de întreprinderile estetice cu caracter sistemic (aici, Liviu Rusu împarte cu predecesorul său Mihail Dragomirescu dificultatea sporită a administrării unui sistem estetic, expus din principiu contestărilor prin contact cu imprevizibilul realităţii literare curente, în comparaţie cu lejeritatea criticii fără sistem). Alături de Tudor Vianu şi de Mihai Ralea, Liviu Rusu este însă, probabil, cel mai cosmopolit şi mai versatil estetician român format în primele decenii ale secolului trecut.

Cele trei opere de sistem semnate de Liviu Rusu – *Eseu despre creaţia artistică* (1935, tradus în româneşte abia în 1989), *Estetica poeziei lirice* (1937; 1944) şi *Logica frumosului* (1946) – reprezintă un excelent material de discuţie nu doar în ce priveşte conceptele punctuale abordate în fiecare dintre, ci şi pentru reconstituirea relaţiilor dintre două mari sfere ale cunoaşterii: filosofia, în primul rând, obişnuită să ocupe un loc privilegiat în raport cu celelalte discipline umaniste, cărora le furnizează de-a lungul secolelor, structuri, limbaje, puncte de vedere, şi estetica – o disciplină care, după stagii de coabitare în arhitectura diverselor sisteme

[*] Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

RITL, nr. 1–4, p. 195–220, Bucureşti, 2014

filosofice, de la Aristotel la Kant şi Hegel, sub diferite nume, forme, accepţiuni, şi alături de alte „ştiinţe ale spiritului", tinde să-şi coaguleze un domeniu propriu. Emanciparea esteticii de filosofie se petrece însă cu două condiţii: prima, identificarea unui obiect al esteticii, care să nu poată fi redus la obiectele filosofiei îndeosebi, apoi ale psihologiei, istoriei, artei discursului, ştiinţelor limbii etc., justificând astfel desprinderea. A doua: crearea unui bagaj conceptual adecvat acestui nou obiect şi, în acelaşi timp, recognoscibil ca „ştiinţific" şi / sau înscris în linia unei tradiţii de gândire.

Estetica lui Liviu Rusu încearcă să facă faţă acestor deziderate, într-o manieră elocventă atât pentru eforturile de emancipare ale cercetării estetice europene din prima jumătate a secolului trecut, cât şi pentru spaţiul românesc. Cele trei volume ale sistemului său fac să transpară – prin spectacolul răvăşitor al precauţiilor, anticipării contradicţiilor, corijării ipotezelor iniţiale prin diferite amendamente, precum şi prin elucidările de parcurs – dificultatea întemeierii unui obiect ireductibil la obiectele altor discipline – *frumosul* (şi *genurile* lui) –, dar şi sarcina deloc simplă de a-şi asigura un jargon conceptual „verificabil" şi (deci) traductibil în cel al disciplinelor conexe şi, în genere, în tradiţia gândirii logico-filosofice.

Prima verigă a esteticii lui Liviu Rusu – despre care se poate spune că a devenit un sistem, nefiind totuşi concepută ca atare de la primul dintre volumele amintite – este *Eseu despre creaţia artistică*, operă care lansează modelul triadic definitor pentru gândirea esteticianului clujean, aplicat aici tipurilor de creatori în artă (tipul *simpatetic*, tipul *demoniac-echilibrat* şi tipul *demoniac-anarhic* / devenit ulterior tipul *expansiv*). *Estetica poeziei lirice* extinde triada, de la tipologia autorilor, la tipologia operelor, propunând o triadă a genurilor literare (liric = simpatetic, epic = demoniac-echilibrat, dramatic = demoniac-expansiv) şi, în interiorul liricului, a trei genuri ale liricului (conform aceluiaşi joc de forţe care guvernase triunghiul tipologiei creatorilor şi al genurilor literare). După tipologizarea autorilor şi operelor, *Logica frumosului* încearcă generalizarea triadei la obiectul esteticii – *frumosul* –, printr-o mişcare de dublă legitimare, care, pe de o parte, să consolideze (confirme) validitatea conceptuală a triadei (contragerea obiectului esteticii în trei-şi-numai-trei forme de fiinţare, conform tipologiei deja verificate în primele două volume) şi, pe de altă parte, să certifice însăşi existenţa acestui obiect al esteticii – deopotrivă „dedus" din jocul de forţe al triadei şi „inducându-le" pe acesta.

Conceptele pe care se sprijină estetica lui Liviu Rusu sunt *tipurile* (artiştilor creatori), *genurile* (artei, literare, ale liricului) şi *logica frumosului* – suficiente detalii pentru a fixa genealogia proiectului într-o tradiţie de gândire esenţialistă, de la avatarurile sale aristoteliciene, până la tradiţia idealismului german şi a descendenţilor săi, fideli sau infideli în conflictul lor cu pozitivismul materialist, conflict sub auspiciile căruia se încheie secolul al XIX-lea. În termenii *Certei universaliilor*, Rusu ar trece drept *universalist* sau realist. Conceptele pe care le exploatează – *tipurile*, *genurile*, *frumosul* – sunt imaginate ca esenţe/ existenţe certe, obiective, în conformitate cu legităţi ale realului, universale (întâlnite la toate palierele existentului subiectiv – eul uman – şi obiectiv – natură) şi imuabile (dinamica

genurilor şi a tipurilor frumosului are un regim anistoric, identificabil *ab initio* şi confirmat prin fiecare speţă nou apărută). Esenţialist se recomandă, aşadar, Liviu Rusu prin convingerea că tipurile şi genurile, precum şi *frumosul* ca nucleu al esteticii, au o viaţă a lor şi un statut independent de reflectarea lor în subiectivitatea indivizilor (de unde ostilitatea aparte faţă de întemeierea subiectivistă a artei la Kant, precum şi dezinteresul pentru problematica receptării, ca procedură care relativizează) şi neatins de determinisme spaţio-temporale (socioculturale, istorice etc.). Definite de un set de proprietăţi specifice şi de o dinamică internă predictibilă, dată în regimul necesităţii, *esenţele* esteticianului clujean trimit, din start, spre finalismul aristotelian al genurilor naturale (*v. Fizica*); tiparul combinatoric triadic al acestor esenţe, pus în abis pe diferite niveluri ale discursului, trimite către dialectica hegeliană. Pe de altă parte, decizia de a refuza imixtiunea transcendentului în fundarea acestor esenţe şi de a le imagina strict în realul mundanului şi/ sau al eului – ca existent necesar şi suficient – scade probabilitatea includerii lui Rusu în sfera idealiştilor, apropiindu-l de un esenţialism de tip imanentist (realism). Mai mult decât atât: recuzând explicit sfera Ideilor şi alegând să funcţioneze exclusiv într-un real (apropiat de al empiriştilor) în acord „realitatea” eului (extrasă mai degrabă din tradiţia psihologi(şti)lor de sfârşit de secol XIX decât din *Ich*-ul fichtean), Rusu îndepărtează, cu un gest ferm şi repetat, ceea ce el consideră a fi soluţia iraţionalistă, *i.e.* excesele contraofensivei spiritualiste, care, împotriva direcţiilor materialiste, ripostează cu *realitatea* unui spirit/ eu absolut incomensurabilă în raport cu realitatea materiei şi a legilor ei. Realist, Liviu Rusu se recomandă aşadar şi ca raţionalist.

Delimitările operate mai sus încearcă să reconstituie tradiţia (nexul tradiţiilor) de discurs în care se înscrie demersul lui Liviu Rusu şi să ofere un cadru intenţional – de aici a vrut să plece şi aici a vrut să ajungă – soluţiilor imaginate în cele trei volume ale proiectului său estetic. Ceea ce voi încerca să arăt mai jos este că demersul istoriografic din primul capitol al *Esteticii poeziei lirice* este strâns marcat de intenţia promovării propriilor concepte – triada *simpatetic-demonic echilibrat-demonic expansiv* ca schemă imuabilă de „atitudini” existenţiale posibile – şi ca atare ajustat pentru a permite inserarea acesteia într-o tradiţie generică solidă şi de autoritate, dar care, pe de altă parte, să evidenţieze şi aportul original al autorului român.

Esenţialismul trinitar al perspectivei sale asupra genurilor literare e anunţat încă din *Introducerea* la *Estetica poeziei lirice*: „este o eroare să se creadă că împărţirea în trei genuri literare – liric, epic şi dramatic – este întâmplătoare sau corespunde unor categorii arbitrar stabilite. […] Cele trei genuri literare sunt de fapt categorii originare ale spiritualităţii, reprezintă forme de viaţă în care este realizat un sens existenţial. Din acest motiv este cu totul zadarnică străduinţa de a reduce diferitele genuri la unul fundamental […] fiindcă activitatea spirituală, prin însăşi natura ei, nu este uniformă, ci multiplu orientată” (*E*, 15). Sunt respinse aici viziunile moniste (de pildă decizia lui Benedetto Croce de a cuprinde toată sfera literarului în intuiţia pură ca *liricità* – deşi numele lui Croce nu apare în

Introducere), respectiv încercările de a chestiona dispunerea triadică a genurilor, precum şi, în subsidiar, orice tentativă nominalistă de a contesta relaţia de necesitate dintre existenţa genurilor literare (indiferent de numărul lor) şi realitatea obiectivă (abordarea evoluţionistă iese, aşadar, din discuţie, odată cu preferinţa pentru fixismul incumbat de echivalarea genurilor cu „categorii *originare*" şi cu îndepărtarea din schemă a arbitrariului). Postularea genurilor în termeni de „forme" şi „categorii originare" arată descendenţa aristoteliciană a proiectului; pe de altă parte, ancorarea acestor forme sau categorii în „viaţă", respectiv în „spiritualitate" aduce discuţia mai aproape de contemporaneitatea lui Rusu, spre conglomeratul vitalist-spiritualist de la finele secolului al XIX-lea şi de la începutul celui de-al XX-lea (*Lebensphilosophie*; filosofia lui Wilhelm Dilthey, Henri Bergson, Georg Simmel ş.a.). Nu sunt, deocamdată, motive pentru a chestiona baza de pornire a lui Rusu, deşi, ca primă observaţie, legitimarea unui taxinomism aristotelic prin vitalismul sau spiritualismul care recuză tocmai metehnele metafizicii clasice, ca tip reducţionist de raţionalitate, poate deconcerta.

Intenţia de a „reliefa, prin contrast, tocmai ce este specific liric" – căci *Estetica poeziei lirice* este, în primul rând, o carte dedicată unui gen literar anume – explică ampla sinteză care ocupă primul capitol al cărţii – *Teoria genurilor literare. Privire istorică*. La prima vedere, este vorba, aşa cum anunţă titlul, de o perspectivă istoriografică asupra teoriei genurilor literare – de la Platon şi Aristotel până la esteticieni de secol XX – perspectivă care şi-a păstrat, în bună măsură, pertinenţa, înregistrând, până la nivelul anilor '40, aceleaşi jaloane existente şi în lucrări ulterioare (*v.* de pildă paginile de istoriografie a genurilor literare din lucrările unor Gérard Genette sau Jean-Marie Schaeffer). La o lectură mai aplicată însă, se poate constata că „privirea istorică" a lui Liviu Rusu e marcată (şi chiar „viciată") de intenţia promovării unui nou produs în sfera genericităţii literare – triada *simpatetic*, *demoniac-echilibrat* şi *demoniac-expansiv* –, şi că aparent neutra operaţie de contextualizare istorică funcţionează mai degrabă ca operaţie de *training* ideologic sau de inducere subliminală a apetitului pentru noul concept. De aceea, *Teoria genurilor literare. Privire istorică* nu reuşeşte – ca un autentic demers istoriografic – să documenteze tematica genurilor literare dincolo de deja cunoscutul tradiţiei şi să ofere corijări spectaculoase de perspectivă (aşa cum face, de pildă, Genette, în *Introducere în arhitext*). Rusu alege strategia inversă, fals inductivă, prin care, sprijinit de *doxa* tradiţiei romantice („reinterpretarea romantică a sistemului modurilor ca sistem de genuri", Genette: 63), caută, de la Platon şi Aristotel şi până la cei mai recenţi esteticieni, îndeosebi de expresie germană şi franceză, argumente în favoarea propriei viziuni asupra genurilor literare.

Statutul genurilor literare în Antichitate este, deci, abordat în descendenţa teoriilor romantismului german, pe linia Schlegel–Schelling–Hegel (deşi Rusu nu-şi indică întotdeauna explicit filierele, mizând, în acest aspect punctual, pe consensul general al istoricilor): din stadiul primitiv al poeziei, susţine el, „s-au diferenţiat mai întâi două genuri: epic şi liric" (*E*, 17). Disensiunile încep din momentul

deciziei de a stabili care dintre cele două genuri întâi apărute s-a ivit primul[1], iar consensul e atins când vine vorba de apariția posterioară – în calitate de sinteză dialectică – a dramei. În speța întâietății epicului sau a liricului, Rusu pare a fi, în primele pagini ale lucrării sale, adeptul liniei Schlegel–Hegel (inclusiv din punctul de vedere al interpretării acestei tradiții de către Genette, în *Introducere*…, ca succesiune epic–liric–dramatic): „Dintre ele, poezia epică a fost cea care a ajuns mai repede la o maturitate artistică, şi anume la sfârşitul veacului al IX-lea, prin Homer. Deşi poezia lirică se cultivă şi ea din plin în toată această perioadă, ea ajunge la maturitate artistică abia în veacurile al VIII-lea şi al VII-lea. Ultima care se desprinde ca gen mai mult sau mai puțin de sine stătător este drama” (*E*, 17). Aşadar, în aceste prime delimitări istoriografice, Rusu pledează pentru consecuția epic-liric-dramatic – o viziune istoricizantă care aşază genurile, în primul rând, într-o cronologie, nu într-o tipologie.

Dacă în privința statutului generic al epicului şi al dramaticului lucrurile sunt întru câtva clare, Liviu Rusu admite că liricul merită o discuție separată: „Spre deosebire de genul epic şi de cel dramatic, care se cristalizează sub forme relative unitare care chiar de la început primesc aceste denumiri definitiv consacrate, genul liric este mai puțin unitar. Din el fac parte o serie considerabilă de forme poetice, ajunse la mare dezvoltare, ca: *imnul* (în special cu cele două forme ale lui: ditirambul şi paianul), *elegia*, *iambul*, *oda* etc., însă nu exista, după câte putem aprecia, o conştiință clară asupra esenței comune a acestor produse” (*E*, 17). Remarcarea statutului aparte al genului liric în poeticile Antichității – respectiv absența receptării lui ca *formă* sau *categorie* explicit recunoscută în taxinomiile care atestă deja epicul şi dramaticul – se înscrie, aparent, în acelaşi tip de suspiciune care l-a îndemnat pe Genette să facă arheologia liricului, în *Introducere în arhitext* şi să ajungă la concluzia „compromisului (trans)istoric”, grație căruia, trecând prin poeticile medievale, clasice, romantice şi moderne, genului liric i s-a atribuit o genealogie fictivă: „Principiul operațiunii este simplu […]: el constă în a scoate dintr-o remarcă stilistică destul de marginală o tripartiție a genurilor poetice

[1] În cercetări mai recente din teoria genurilor s-a conchis că „împărțirea antică nu comporta nicio dimensiune diacronică: nici unul dintre moduri, nici pentru Platon, nici pentru Aristotel, nu apărea, de drept sau de fapt, ca anterior istoriceşte celorlalte” (Genette: 47). Abia dimensiunea istoricizantă a romantismului şi fascinația modelului dialectic ar fi, prin urmare, vinovate de stimularea unei întregi tradiții de mistificare a istoriei genurilor literare – după Genette, „succesiunea impusă de Schelling” în *Filosofia artei* (1802–1805/1859), anume „arta începe cu subiectivitatea lirică, apoi se înalță la obiectivitatea epică şi atinge în sfârşit sinteza sau «identificarea» dramatică” (Genette: 50) – fiind „totuşi cea care va sfârşi prin a se impune în secolele XIX şi XX” (Genette: 51). Merită însă anticipat aici faptul că plasarea lui Hegel alături de Schlegel, ca adept al succesiunii epic–liric–dramatic, aşa cum face Genette („Hegel revine la schema lui August Wilhelm [Schlegel]: mai întâi poezia epică, expresie primă a «conştiinței naive a unui popor», apoi, «la polul opus», atunci când eul individual s-a separat de întregul substanțial al «națiunii», poezia lirică, şi, în sfârşit, poezia dramatică” (Genette: 50), e o simplificare probabil din rațiuni demonstrative a poziției lui Hegel în chestia genurilor literare, care e mai complexă şi, de asemenea, variază semnificativ între *Fenomenologie* şi *Prelegeri de estetică*.

în ditiramb, epopee, dramă, care-l readuce pe Aristotel în punctul de plecare platonician, apoi în a interpreta ditirambul ca un exemplu de gen liric, fapt care permite să se atribuie *Poeticii* o triadă la care nici Platon, nici Aristotel nu s-au gândit niciodată" (Genette: 43–44). Optica esteticianului român nu merge însă în acelaşi sens; dimpotrivă, enunțând precauția tratării separate a liricului, el o face în speranța înlăturării ei: „faptul că exista sau nu o conştiință clară despre unitatea acestui gen nu are importanță. Totul este că acest gen exista efectiv şi că, deci, producțiile poetice ale Antichității se încadrau în cele trei genuri amintite" (*E*, 18). Argumentul său în favoarea liricului şi a existenței sale „efective" se înscrie perfect în tradiția denunțată de Genette: „Se ştie că ditirambul făcea parte din poezia melică, poezia cântată. […] Deci, dacă în acest gen de poezie poetul «nu se ascunde», ci este în primul-plan şi ne relatează ceva, e clar că nu ne relatează într-atât acțiuni, cât stări sufleteşti aprinse, sentimente. Prin urmare, cu aproximație, este vorba despre o formă a poeziei care face parte din ceea ce mai târziu se va numi gen liric" (*E*, 19). Raportată la astuția reinterpretării lui Genette, „privirea istorică" a lui Liviu Rusu pare (şi, probabil, este!) lovită de cecitatea victimelor clişeului istoriografic. În defavoarea esteticianului român stă şi faptul că, printre lucrările de ultimă generație consultate de el pentru a doua ediție a cărții, se numără şi *Die Lehre von der Enteilung der Dichtkunst* (1940) a cercetătoarei germane Irene Behrens – volum care contestă existența celor trei genuri literare la Platon şi care, într-un fel, i-a deschis ochii lui Genette; Liviu Rusu, în schimb, a găsit volumul cu pricina neconvingător, citând în contrapondere o altă lucrare (aceasta din 1900), care confirma existența celor trei genuri la Platon. Eroare de apreciere? Rigiditate a unui spirit conservator? Şi una, şi alta par a fi contribuit la vicierea de perspectivă a autorului român. Totuşi nu trebuie pierdută din vedere diferența de miză care animă cele două tipuri de cercetare: Genette nu mai e un produs direct al unei tradiții de gândire sistemice şi esențialiste, şi a „pierdut" deprinderea şi interesul raționării preeminent deductive; Rusu, pe de altă parte, pilotat de dezideratul impunerii unui sistem original în estetică, nu e singurul prizonier al esențelor tari şi al presiunii deductiviste, într-o lume de gânditori emancipați; fenomenologii nemți din imediata lui contemporaneitate îi dau destulă apă la moară. Aşadar, lucrurile se cer privite întâi de toate factual: este drept că esteticianul român joacă, la o judecată retrospectivă, rolul ingrat de propagator al iluziei demascate de Genette, însă teoriei literare i-au trebuit nu mai puțin de patruzeci de ani, de la apariția cărții lui Behrens până la aceea a lui Genette, pentru a zgâlțâi tradiția. Rusu n-avea însă niciun motiv să abordeze cu încredere o teză în răspăr cu *doxa*, cu atât mai mult cu cât pretențiile sale de reformare a esteticii (genului liric şi a esteticii generale) se sprijineau, între altele, tocmai pe acele presupoziții contestate de Behrens. De altfel, importanța acordată de Rusu acestei încercări e minimală şi pentru că ea nu-şi crease un context de discuție suficient de consistent, iar Rusu preferă să se raporteze la adversari „cu tradiție" şi cu autoritate. (Pe de altă parte, a lua în calcul cartea lui Irene Behrens ar fi comandat revizuirea până la anulare a celei de a doua

ediții a *Esteticii poeziei lirice* – un gest de onestitate profesională, însă prea puțin pragmatic în contextul în care autorul pregătea deja *Logica frumosului*, unde urmărea să extindă triada celor trei genuri *qua* „categorii originare ale spiritualității”.) Genette are încă o dată dreptate: „Istoria genurilor este marcată în întregime de aceste scheme fascinante care informează şi deformează realitatea adesea eteroclită a câmpului literar şi pretind că descoperă un «sistem» natural acolo unde construiesc o simetrie artificială cu foarte multe ferestre false” (Genette: 52)[2]. În cazul lui Liviu Rusu, se poate spune însă că a fost de ales între o a construi o fereastră falsă (din perspectiva prezentului nostru) şi a nu construi, probabil, nimic. Apoi, descoperirea lui Genette s-a impus, în primul rând, nu fiindcă stă mai aproape de adevăr, ci fiindcă e „corectă” metodologic: el a redus probele fictive de la temelia teoriei tradiționale a genurilor la lipsă de probe (*i.e.* lipsa unui al treilea gen la Platon & Aristotel) şi a oferit o rescriere a tradiției mai convingătoare decât tradiția însăşi.

Revenind la premisele *Esteticii* lui Liviu Rusu şi ale „privirii” sale „istorice” asupra genurilor literare, dorința de a compatibiliza trecutul cu proiectul conceptual al unei triade *naturale* a genurilor se observă cu ochiul liber: „o estetică temeinică a genurilor literare nu se poate clădi decât descifrând atitudinile specifice care le-au dat naştere, atitudini din care se conturează chiar *anumite viziuni asupra lumii* [*subl.m., T.D.*]” (*E*, 20).

Trecând la Aristotel şi neaflând acolo dovada celor trei genuri, Rusu alege, iarăşi, preeminența dogmei asupra dovezilor şi recurge la artificiul explicativ al tradiției: „Ceea ce este surprinzător în *Poetica* lui Aristotel este *lipsa oricărei aluzii la poezia lirică*. Deşi se serveşte în diferite rânduri de termeni lirici ca ditiramb, nom, imn, totuşi problema lirismului ca gen literar nu se pune pentru dânsul. E adevărat că şi Platon aminteşte numai în treacăt ditirambul, însă el îl aminteşte ca exemplu tipic pentru un gen literar, ceea ce nu e cazul la Aristotel. […] E mai probabil ceea ce conchide Th. Gomperz, anume că Aristotel a avut asupra artei o concepție prea intelectualistă şi că n-a avut înțelegere pentru poezia lirică [*subl.m., T.D.*]” (*E*, 21). Sesizarea inapetenței lui Aristotel pentru un obiect al teoriei literare de secol XIX se face deci prin deducție… *a posteriori*. În orice caz, la Platon şi Aristotel găseşte Rusu „cele două atitudini [care] se vor repercuta necontenit în teoriile asupra poeziei ce vor urma” (*E*, 22), un indiciu suficient pentru modul în care alege Rusu să privească istoria şi, în genere, problematica genurilor literare. Viziunea lui Rusu e una „creaționistă”, fixistă (de tipul biologiei lui Linné – de la care chiar se va revendica, în *Logica frumosului*) sau finalist aristoteliciană: toate

[2] Nici acest punct de vedere al lui Genette – mai precis generalizarea făcută pornind de la cazul Batteux, care atinge nu doar teoria genurilor, ci o întreagă epistemă a cercetării întinse pe cel puțin două secole –, aşadar nici această „dezlegare”, deşi elucidează mai satisfăcător decât alte soluții misterul celui de-al treilea gen, n-a întrunit însă acel consens de tip *nec plus ultra*. Jacques Derrida îi oferă, de pildă, o continuare (a se înțelege prin asta inclusiv negația dialectică) cel puțin la fel de edificatoare, în „La loi du genre”.

genurile există *ab initio*; sistemul (*i.e.* natura) nu permite apariţia unor genuri noi pe parcurs; sunt posibile doar hibridările şi interferenţele, însă, în chip fundamental, genurile sunt *date*, ca omul şi animalele Creaţiunii; ele pot, cel mult, degenera.

Trebuie să atrag însă atenţia, încă de pe acum, asupra unui alt aspect important, cu repercusiuni asupra imaginării şi explicării labirintului de concepţii care a dus la coagularea unei tradiţii a liricului, ca gen literar distinct: ambiguitatea *poezie/ poetic vs*. *liric*. De la Aristotel, *poezia* este monogenul (cuprinzând forme ale reprezentării şi ale imitaţiei, cu epopeea şi teatrul în prim-plan) echivalent a ceea ce noi astăzi numim literar, literatură, artă verbală şi îşi va păstra această denotaţie până la emanciparea liricului ca gen (şi ca domeniu al *poeziei*, în accepţie restrânsă). Liviu Rusu este, desigur, avertizat asupra acestei ambiguităţi care, în jargonul cercetării de secol XX se cere anticipată prin determinanţi (poezia în accepţia lui Aristotel şi a poeticilor clasice, poezia sau genul liric în accepţie modernă etc.), însă nu reuşeşte întotdeauna să îndepărteze umbra acestui uz indistinct *poetic – liric*. Ca atare, în fraza citată mai sus, e neclar dacă repercutarea atitudinilor lui Platon şi Aristotel în „teoriile asupra poeziei ce vor urma" se referă la teoria literară globală sau priveşte strict teoria genului liric. Dacă e vorba de literatura în genere (de la poem epic la teatru), concluzia lui Liviu Rusu poate fi acceptată; dacă însă e vorba de repercutarea atitudinilor celor doi filosofi în problematica genului liric (ca teorie a poeziei în sens restrâns), devine contestabilă.

Trecând prin Didymos din Alexandria şi Horaţiu, esteticianul ajunge la Evul Mediu, unde constată că „se haotizează totul"[3] (*i.e.* sistema anticilor) – „haosul"

[3] Nu pot să nu remarc totuşi că modul în care descrie Liviu Rusu situaţia genurilor literare în epoca medievală şi apoi cazul punctual al *Divinei Comedii* a lui Dante e foarte apropiat de interpretări mai recente; uneori şi comentariile coincid: Evul Mediu ar „haotiza" sistema genurilor, dându-se *Divina Comedie* ca exemplu ilustrativ al confuziei generice (*comedie* în loc de *poem epic*). Fowler vorbeşte, de pildă, de „confuzie": „Changes in genre with the passage of time engender far more confusion of terms. This danger is also more insidious because invisible. […] the use of the same term for the *Divina Commedia* and the *Comedy of Errors* is a little confusing, to say at least" (Fowler: 134–136), iar Schaeffer, tot în legătură cu Dante, foloseşte cuvântul „derivă": „ces dérives par lesquelles un terme en vient à se superposer selon les époques à des ensembles de textes parfaitement dissemblables […] à la dérive externe correspond donc une dérive interne" (Schaeffer: 66) etc. Tentaţia gândirii esenţialiste nu-i părăseşte prin urmare nici pe cei mai vigilenţi teoreticieni de la finele secolului al XX-lea şi din noul mileniu. A susţine că o epocă are o viziune „haotică" (aici, în raport cu tradiţia antică, desigur, însă în raport implicit şi cu perspectiva actuală asupra genurilor; dar, apropo, de ce – în loc de „haotică" – nu s-ar putea vorbi despre o viziune creatoare?) înseamnă a judeca prin prisma unor necesităţi aposteriorice devenite, între timp, „certitudini" ale epocii noastre. Dacă jocul contingenţelor în istoria literară ar fi condus, în schimb, la stabilizarea şi generalizarea conceptului de *comedie* asupra naraţiunii sau poemului epic (Balzac nu e departe însă de un asemenea scenariu, *v. Comedia umană*), nimeni n-ar mai fi pomenit de „haos". Pe de altă parte, preferinţa manifestă a autorului *Introducerii în arhitext* pentru structura tabulară a genurilor din *Poetica* lui Aristotel (superioară, în opinia sa, sistemelor ulterioare, de la Goethe încoace, care încearcă să includă şi liricul, dar eşuează în aranjamente rapsodice şi inflaţionare) nu trebuie luată drept reminiscenţă de gândire fixistă: teoreticianul francez nu face decât să admită că tabelul aristotelian conceptualizează realitatea literară a vremii sale mai bine decât au reuşit s-o facă descendenţii săi, confruntaţi cu o literatură mult mai diversificată.

funcționând aici ca alibi perfect pentru lipsa dovezilor de existență a liricului (*E*, 22, 23), trebuind să „ajungem tocmai în veacul al XVI-lea pentru ca trinitatea genurilor să înceapă din nou să se clarifice” (*E*, 23).

Mai departe însă, absența liricului – ca gen – se cere, crede Rusu, explicată invers, pe fondul raționalizării şi a ordonării progresive a speciilor literare, după Renaştere, spre clasicism; iar „realitatea” trinitară a genurilor se „clarifică” nu pentru că apare un gen nou, fruct al unei evoluții imprevizibile, care schimbă cu totul configurația şi ontologia literaturii, ci ca „restaurație”/ reabilitare a unui adevăr mai vechi şi mai cuprinzător, a unor realități trecute sub obroc; ca revenire din erezia amnezică a Evului Mediu. Dovezile în favoarea genului liric sunt însă, iarăşi, precare („În Franța se clarifică mai greu ideea celor trei genuri literare distincte” – *E*, 23), Boileau se ocupă de elegie, odă etc., dar – neieşit încă din peştera platoniciană – nu „întrevede esența lor comună şi nici unitatea genului căruia îi aparțin” (*E*, 23) – ca atare, „Boileau nu reprezintă un progres vădit față de trecut” (trecutul medieval, evident). Surprinzătoare vocabula „progres” în acest discurs eminamente neevoluționist! Totuşi, *progres* înseamnă, la Liviu Rusu, a recunoaşte şi a întări cu noi argumente (ipoteze *ad-hoc*) existența celor trei genuri date *ab initio*; „progresul” este observat dintr-o poziție conservatoare, care nu admite survenirea impredictibilului, a hazardului, a noului (aici, liricul) inexistent în datele de plecare. Nimic nu surprinde, totul devine explicabil *via* normă (esteticianul român ilustrând cu brio tipul de cercetător *puzzle solver* din jargonul *Structurii revoluțiilor ştiințifice* a lui T.S. Kuhn). Un argument în favoarea viziunii lui Rusu – neluat în calcul de Genette – este, în schimb, italianul L.A. Muratori, care ar fi reuşit „o diferențiere precisă a celor trei genuri, dar la genul liric (termen pe care îl întrebuințează el însuşi) el observă varietatea creațiilor poetice din care se compune, ca *oda*, *sonetul*, *epigrama*, *elegia*, *madrigalul*, adică sesizează sursa lor comună, ceea ce n-a reuşit să facă Boileau” (*E*, 23). Dacă italianul sesizează, într-adevăr, „sursa” lor comună (respectiv acele atitudini existențiale originare, teoretizate încă de la Platon) – sau dacă sesizează doar cumularea speciilor enumerate în cadrul aceluiaşi gen, în epoca *lui*, a lui Muratori, sunt două discuții separate.

Continuând acțiunea de consolidare genealogică a liricului, Rusu ajunge la abatele Batteux şi a sa *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, la care remarcă, pe lângă fidelitatea pentru modelul aristotelian al genurilor („principiul unic din care explică orice formă de artă este imitația”), „suplețea deosebită” dovedită prin încercarea de a introduce genul liric alături de cele agreate de modelul standard. Deşi citările din Batteux sunt făcute *apud* Irene Behrens, Rusu nu se lasă furat de îndoielile acesteia şi, satisfăcut de concluziile abatelui, nu mai cercetează mecanismul prin care poeticianul pre-romantic reuşea să adapteze ilicit liricul la o schemă în ale cărei premise nu încăpea, găsind, aparent, în rezolvarea acestei tensiuni (poezia lirică = imitare a sentimentelor/ expunere de sentimente imitate) motive pentru conservarea sistemei antice, dar, în fond, continuând prin raționamentele ceea ce Genette numea „trădarea ascunsă a lui Aristotel” (Genette: 43). Dacă e

posibil ca tocmai această retorică de convertire a liricului în *mimesis* operată de Batteux să fi reprezentat pentru Genette un prim stimul pentru deconstruirea tradiției genurilor[4], Rusu, în schimb, care, reamintesc, are o altă miză şi alte priorităţi de metodă, subordonate promovării propriei viziuni triadice asupra genurilor – admite cu lejeritate că „la Batteux poezia lirică este tratată sub raport de egalitate cu celelalte două genuri" (*E*, 24). Noutatea adusă de Batteux în raport cu vechile poetici ar fi „integrarea genului liric în teoria poeziei". Repet însă: Rusu nu concepe noutatea în termeni de progres ideologic – chiar în formula ezitantă, pe jumătate conservatoare, pe jumătate reformistă, a lui Batteux –, ci în termeni de maieutică: istoria literară le revelează, încetul cu încetul, poeticienilor cunoaşterea pe care anticii au avut-o şi care, din varii vicisitudini, lor le-a fost ascunsă ori retrasă.

Această relaţie cu anticii şi cu poeticienii evurilor de mijloc – forţată, cum am văzut, de jocul necesităţilor aposteriorice care i se impun lui Rusu în virtutea promovării propriei triade conceptuale – se desfăşoară pe două niveluri: la un prim nivel Rusu adulmecă vestigii de orice natură ale liricului, ca gen (formă comună); la un al doilea, verifică interpretările diverselor şcoli şi poeticieni pentru a extrage dovezi despre liric-ca-atitudine-existenţială-specifică. În cazul lui Batteux, deşi

[4] „Rămâne de apreciat echivalenţa stabilită de Batteux între ditiramb şi poezia lirică. Ditirambul este o formă rău cunoscută astăzi, din care nu ne rămâne aproape niciun exemplu, dar care este descrisă îndeobşte ca un «cântec coral în cinstea lui Dionysos» […] Se întâmplă însă că despre această formă Aristotel nu spune nimic altceva în *Poetica* sa, decât pentru a o desemna ca un strămoş al tragediei. În *Poemele homerice*, el precizează că este vorba despre o formă narativă la origini, devenită mai apoi «mimetică», adică dramatică. Cât despre Platon, el citează ditirambul ca tip prin excelenţă al poemului… pur narativ. Nu există, nimic, aşadar, în toate acestea – ba dimpotrivă –, care să îndreptăţească prezentarea ditirambului ca ilustrând *la Aristotel (sau la Platon)* «genul» liric; or, acest pasaj este singurul din toată *Poetica*, pe care Batteux l-a putut invoca pentru a-l face pe Aristotel să garanteze ilustra triadă. Deformarea e flagrantă, iar punctul în care se produce semnificativ", scrie Genette în primul capitol al *Introducerii în arhitext* (Genette: 22–23). Nelămurirea lui Rusu – care-l cheamă în ajutor pe Schleiermacher, ca partener de îndoială în privinţa narativităţii ditirambului („Schleiermacher însuşi se miră că Platon, în legătură cu ditirambul, vorbeşte despre povestire" – *E*, 19), primeşte, iată, prin Genette, un răspuns. Ajungând, în reconstituirea istorică a tradiţiei genurilor, la abatele Batteux, Genette conchide: „Noul sistem s-a substituit aşadar celui vechi printr-un subtil joc de deplasări, de înlocuiri şi reinterpretări inconştiente sau nemărturisite, care permite să fie prezentat, nu fără abuz dar fără scandal, ca fiind «conform» cu doctrina clasică" (Genette: 45). Una peste alta, se pare că Batteux îi serveşte lui Genette de ţap ispăşitor – veriga care dezvăluie exemplar reforma genurilor prin trădarea părinţilor fondatori. Totuşi, rolul acestui poetician – deşi semnificativ ca mostră de mistificare, caracteristic unei întregi mentalităţi hermeneutice, nu unui singur individ – n-ar putea explica masiva contaminaţie a romanticilor germani de ideea existenţei celor trei genuri încă din Antichitate. Căci, aşa cum nici Rusu nu se sprijină pe *Poetica* lui Aristotel, garantul trinităţii genurilor rămâne totuşi *Republica* lui Platon (cu formele: narativ pur (ditiramb), mimetic pur (tragedia şi comedia) şi mixt (epopeea)) – chiar dacă *al treilea* gen, la Platon, nu va fi fost *liricul* de care vorbesc Batteux, Schelling, Hegel sau Rusu. Menţionarea unui al treilea „gen" sau „mod" antic (care n-a avut descendenţi apţi să-i perpetueze trăsăturile, ca epopeea sau teatrul – devenite poem epic, roman sau dramă în sens modern) a alimentat pulsiunea umplerii acestui spaţiu, obscurizat de dificultatea reprezentării conţinutului originar, cu un conţinut existent în epocile moderne – liricul. Aşadar, Batteux este, desigur, vinovat, însă culpa lui va fi fost „cerută" de un orizont de aşteptare, de presiunea înscrierii unei producţii literare tot mai prezente în registrul stării civile a momentului.

concluzia acestuia în privința liricului îi este convenabilă, liricul intrând alături de celelalte două genuri în tradiția genericității literare, argumentul adaptării lui la sistemul aristotelian ar fi trebuit să-l descurajeze pe esteticianul român, întrucât nu ca „atitudine existențială” specifică a fost adoptat liricul de Batteux, ci pe filiera procedurală a reducerii la *mimesis* (liricul = imitare de sentimente, *i.e.* o formă de narațiune). Nicidecum, deci, pe filiera conținutistă favorabilă proiectului lui Rusu („În trecut, se căuta identificarea lirismului după factura formală şi exterioară a poeziei. Acum începe să pătrundă ideea că nu forma în care se prezintă poezia este importantă, ci conținutul pe care îl exprimă. Sentimentul este hotărâtor, forma în care se exprimă poetul poate să varieze” – *E*, 24).

Dacă reconstituirea prezenței liricului în epocile preromantice este atât de dificilă (prin lipsa dovezilor asupra existenței unui asemenea concept, prin artificiile de interpretare laborioase cerute de umplerea „căsuței goale” din sistema anticilor şi, în genere, prin dublul efort presupus de reconstruirea unui trecut care să servească unui sistem din prezent), cauza este, în primul rând, faptul că estetica lui Liviu Rusu este prin excelență una de extracție romantică. Îndată ce păşeşte în aria romantismului, neliniştile legate de lipsa dovezilor liricului şi de spectrul căsuței goale se dizolvă sub mulțimea argumentelor de autoritate care atestă, în vaste edificii conceptuale, existența unui „al treilea gen” şi, ce e mai important pentru Rusu, existența lui din Antichitate până azi.

Herder este primul dintre coloşii invocați. Din teoria herderiană a poeziei, Liviu Rusu reține plasarea poeziei lirice chiar la originea exprimării literare, după cum şi ipostaza de esență tare a poeziei („divinul în natură”): „Respingând ideea aristotelică susținută în mod curent în Franța că la baza poeziei ar fi imitația [implicit pe Batteux, *n.m.*, *T.D.*], Herder afirmă că la baza a tot ce este poezie este o intensă pasionalitate, un entuziasm clocotitor, a cărui expresie tipică este oda […] Din ea s-au dezvoltat şi celelalte două [genuri] prin contribuția gustului. […] El este divinul din natură, care dintre toate genurile poetice are mai puțină nevoie de intervenție artistică, şi răsare cum a țâşnit Palas, gata înarmată, din capul lui Zeus»” (*E*, 25). Herder va deschide, aşadar, filiera istoristă a teoriei genurilor, cu ordinea liric–epic–dramatic.

Gânditorul care exprimă însă în mod optim convingerile lui Liviu Rusu în speța genurilor literare este Goethe, din *Westöstlichen Divans*. „Două sunt ideile fundamentale ce se desprind din teoria lui Goethe şi care vor avea repercusiuni dintre cele mai însemnate”, scrie Liviu Rusu. „În primul rând, ideea că cele trei genuri literare [epopeea, poezia lirică şi drama, *n.m., T.D.*] sunt *forme naturale*, cu alte cuvinte *apariții necesare şi deci esențiale* în câmpul poeziei [literaturii, *n.m., T.D.*]. Ele răspund la cerințe inerente naturii poetice. În al doilea rând, ideea că aceste forme naturale nu apar numai izolate, ci se pot îmbina [*subl. m., T.D.*]” (*E*, 26). Punctul de vedere al lui Goethe este, consideră autorul *Esteticii poeziei lirice*, cel mai compatibil cu propria sa viziune asupra esențialității genurilor ca atitudini existențiale: ca atare, „nu putem să nu scoatem concluzia că formele naturale

menționate sunt de fapt expresia unor *porniri fundamentale* ale *eului omenesc*. După cum se va spune mai târziu, ele sunt *atitudini* vii şi maleabile ale *spiritului creator*. Ceea ce înseamnă că genul la care aparține o anumită creație poetică nu este hotărât de forma exterioară pe care o îmbracă, ci de *atitudinea fundamentală* care o animă. Subliniind aceasta, am atins acel stadiu al problemei care va forma punctul de plecare cel mai rodnic pentru aprofundarea genurilor literare. Vom vedea că teoriile cele mai noi, până acum însă destul de sporadice, vor tatona împrejurul acestei idei. Noi înşine vom pleca de aici în cercetările noastre. Prin Goethe deci, problema celor trei genuri literare capătă o expresie sistematică şi clară" [*subl. m., T.D.*] (*E*, 24). De altfel, ori de câte ori va detecta compatibilitate cu propriile păreri în teoriile altor autori, Rusu îi va adăuga pe aceştia la o suită a afinilor în fruntea căreia stă Goethe. Capătă un contur mai precis, de asemenea, şi tendința autorului român de a discuta problema genurilor în termeni de formă şi conținut – „atitudinea fundamentală" exprimată de un gen echivalând cu conținutul. (Această tendință fusese prezentă şi în interpretarea anticilor –, dar ostilitatea față de Aristotel, care nu înregistrase liricul, nu fusese atenuată de considerarea conținutistă, după Rusu, a celorlalte două genuri din *Poetica*; dimpotrivă, Platon, cel pentru care „deosebirea de subiect n-are importanță", fusese cel lăudat). Dar abordarea proceduralistă (*i.e.* formalistă) a genurilor[5] nu serveşte proiectului său, câtă vreme interpretările de tip analitic obscurizează conturul celor trei mari „atitudini fundamentale" pe care Rusu le vede în strictă dependență cu apariția genurilor literare.

Trecând apoi prin Kant (care „nu-şi pune problema genurilor literare, pune însă din plin fundamentul gândirii din sânul căreia va răsări baza acestei problematici", respectiv discrepanța „fundamentală în sânul lumii, două aspecte în plină opoziție: lumea sensibilă şi lumea intelectului (*Verstand*), lumea obiectelor şi lumea gândirii" – *E*, 27), sunt introduşi apoi în scenă Schelling şi Hegel. Idealiştii germani îi vor oferi esteticianului clujean cea mai bună bază de raport, atât în ce priveşte articulațiile majore ale sistemului său (scheletul conceptual al *eului originar* – ca unitate în diversitate din care diverg şi către care converg „atitudinile" existențiale reflectate în genuri şi tipuri creatoare, iar apoi ideea celor trei genuri istorice şi a relației dialectice dintre ele), cât şi în ce priveşte temeiurile desprinderii de idealism.

La Schelling găseşte, de pildă, în conceptul de *Absolut* („unitate originară, în care aspectele contrastante ale existenței, ca subiectul şi obiectul, infinitul şi finitul,

[5] Care a făcut, în schimb, carieră în epoca postbelică, în special în Franța structuralistă şi post-structuralistă (*v.* linia Todorov–Genette–Schaeffer), ducând discuția asupra genurilor spre teoria limbajului, teoria genurilor ca acte de comunicare, teoria genurilor şi semiotica etc. Poziția lui Jacques Derrida survine – chiar ca formă de reacțiune – în acest mediu discursiv: „La question du genre littéraire n'est pas une quesion formelle: elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, de l'hymen entre les deux" etc. (Derrida: 277).

spiritul şi natura, *libertatea* spiritului şi *necesitatea* naturii, se întâlnesc în aceeaşi *identitate*” – *E*, 27) un prototip al *eului originar*. Rusu va căuta, de asemenea, să fundeze tipologia şi dinamica genurilor literare pe tiparul relaţiei dintre subiect şi obiect, aşa cum îi apare ea la Schelling: „Poezia [literatura, *n.m., T.D.*], în ansamblul ei, ca un domeniu vast al artei, reprezintă deci posibilitatea de a intra în raport direct cu absolutul. Cele trei genuri literare reprezintă trei variante ale acestei posibilităţi […] Ele sunt expresia varietăţii de raporturi ce pot să existe între lumea reală şi lumea ideală” (*E*, 28). Alături de Goethe, Schelling livrează argumentul de autoritate care încurajează abordarea triadică – nemaifiind deci nevoit să lupte pentru certificarea liricului, ca gen distinct, Rusu îşi concentrează acum eforturile pentru justificarea esenţialismului ternar[6], al formulei trei-şi-numai-trei a genurilor (după ce apărase, în *Eseu…*, aceeaşi formulă în cazul tipurilor de artişti creatori). Descrierea celor trei genuri *în contextul lor genetic* reprezintă, pentru Rusu, o confirmare în plus a naturii lor trinitare.

Schelling vede aşadar, în genurile literare, „potenţe” ale lumilor ideală şi reală, ordinea în care se manifestă acestea diferind în funcţie de idealitatea sau realitatea „lumii” implicate. Astfel, sintetizează Rusu, „Poezia lirică reprezintă prima potenţă, adică acea etapă în care domină trăsătura esenţială a lumii reale, anume particularul […] ea pleacă de la subiectivitatea reală a poetului, exprimând frământări, pasiuni multiple, care variază de la subiect la subiect şi deci reprezintă diferenţe, particularităţi. Expresia frământărilor subiective este ritmul […] Dată fiind subiectivitatea poeziei lirice, în ea găsim atributul esenţial al primei potenţe, anume conştiinţa, reflexiunea: ea nu recurge deloc sau numai în mică măsură la elementele lumii din afară, ci redă numai ceea ce s-a cristalizat prin reflexiune înăuntrul conştiinţei” (*E*, 28); a doua potenţă ilustrează un „stadiu de echilibru, în care atât realitatea, adică particularul, cât şi idealitatea, adică generalul, sunt reprezentate în aceeaşi măsură […] stăpânită de acţiune” (epopeea). A treia potenţă – drama – „rezultă din contopirea specificului lirismului şi a epopeii, adică a particularităţii subiective cu identitatea obiectivă. Rolul dramei îl înţelegem cel mai bine, spune Schelling, dacă privim ansamblul genurilor literare în evoluţia lor” (*E*, 28).

Relaţia tensionată dintre o viziune categorială, esenţialistă, imuabilă asupra lucrurilor (idealismul platonician) şi factorul mutagen – *istorie*, evoluţie, transformism

[6] Dar cine poate spune cu certitudine – de pe poziţii contingente – câte raporturi sunt posibile şi necesare între real şi ideal? Acesta este un verdict care numai din sfera transcendentului poate fi emis (*v.* antinomiile ireconciliabile postulate de Kant, în diviziunea *Dialectica transcendentală*, din *Critica raţiunii pure*). Individul uman nu poate delibera, altfel spus, decât pe baze inductive, plecând de la date empirice, în cazul de faţă, de la producţia literară desfăşurată în istorie. Or, concluziile privind datele empirice nu pot îngloba adevăruri ce vizează sfera idealului. Schelling – şi Rusu odată cu el – au nevoie de raţionamente deductive, de legi generale supraempirice, iar genurile literare nu pot alimenta astfel de legi. Cum însă Rusu va respinge, ulterior, consecinţele gândirii idealiste (în speţă, relativismul frumosului – ca expresie eminamente subiectivă), nu rămâne decât ipoteza că filosofia artei a lui Schelling a livrat autorului român nu un produs complet, ci doar un model conceptual, transpozabil într-o gândire realistă.

etc. – care ameninţă destinul fix al esenţelor – se reflectă şi primeşte varii rezolvări în filosofia idealistă germană. Schelling preferă să disocieze între, pe de o parte, o ordine a „potenţelor" şi, pe de altă parte, o ordine a evoluţiei istorice a genurilor. (De altfel, am amintit deja că – în mod ideal sau în mod real – consecuţiile liric-epic-dramatic sau epic-liric-dramatic vor marca teoriile generice din romantism.) Ca „potenţă", liricul fiind declarat primul gen, totuşi, în ordine istorică, poezia epică apare prima („Poezia epică a fost prima care s-a ivit, ceea ce înseamnă că sursa de naştere a poeziei a fost identitatea, ca un fel de stare de nevinovăţie […] Această stare de linişte a identităţii treptat s-a transformat în conflict, în agitaţie interioară, adică în stare de divergenţă, din care se naşte poezia lirică. Drama caută să restabilească identitatea distrusă, unificând naturile contrastante ale celor două genuri. Însă ea nu revine la identitatea epică, ci stabileşte o identitate de natură superioară" – *E*, 29). Cum Rusu afirmase deja că, la greci, epicul apăruse întâi, prin Homer, apoi liricul şi dramaticul, Schelling are, s-ar părea, un aliat în adevărul istoric. (Victor Hugo, susţinând precedenţa liricului, va fi considerat neconform adevărului istoric.) Indecizia consecuţiei epic → liric sau liric → epic surprinde totuşi o dilemă importantă: cum explică adepţii succesiunii liric-epic-dramatic funcţia de suprimare/sublimare dialectică a dramei în condiţiile în care se presupune că elementul epic instaurase deja echilibrul? Se poate opina că adepţii unei astfel de succesiuni se situează în afara soluţiei dialectice (caz în care chiar necesitatea formulei ternare a genurilor poate dispărea). Aşadar, existenţa epicului înainte de liric e condiţia dialecticii, căci preexistenţa liricului nu mai justifică efortul sintetic al dramei.

Aportul lui Hegel la elucidarea acestor problematici va fi esenţial, însă Liviu Rusu nu se arată interesat cu precădere de ceea ce diferenţiază gândirea esteticii la Hegel în raport cu antecesorii sau contemporanii săi, ci mai degrabă de locul comun, de liniile directoare ale consensului, ale indiscutabilului („Ideile filosofice şi estetice ale lui Schelling vor fi duse mai departe de Hegel" – *E*, 29; „Criteriul acestei diversificări [a genurilor literare, *n.m.*] aminteşte de Schelling …" – *E*, 30; Spiritul hegelian vine în continuarea ideii de Absolut la Schelling etc.). Motivul e că astfel e scoasă mai pregnant în evidenţă *realitatea* esenţelor pe care mizează esteticianul român, controversa ori nuanţa riscând, dimpotrivă, nefaste turnùri nominaliste. Din *Prelegerile de estetică* ale filosofului german, Liviu Rusu selectează, aşadar, probabil cea mai citată frază/ sintagmă hegeliană, intrată ca atare sau prin colportori, în critica şi estetica românească – „«frumosul se determină pe sine ca răsfrângere sau reflectare sensibilă a ideii», scopul ei fiind «reprezentarea sensibilă a absolutului»" (*E*, 30) –, iar din ierarhia hegeliană a artelor remarcă „poezia" (=literatura) drept „cea mai spiritualizată artă" (la fel de utilă i-ar fi fost preluarea, în *Prelegeri*, a unei idei a lui Hölderlin: „Astfel a fost poezia şi mai este încă învăţătoarea universală şi pretutindeni prezentă a genului uman. Căci a instrui şi a învăţa este ştiinţa şi trăirea a ceea ce *există*" – Hegel 1966: 371). Apoi, concentrându-se pe problematica genurilor, scoate în evidenţă

perspectiva holist-organicistă („întregul unitar originar”[7]) şi, încă o dată, îl apropie pe Hegel de Schelling („Caracterul specific al fiecărui gen literar rezultă, ca şi la Schelling, din raportul dintre aparenţele reale, adică ale datelor realităţii externe, şi interioritate, adică subiectivitate” – *E*, 31). Rezumarea viziunii generice a lui Hegel se limitează, în fine, la echivalarea liricului cu interioritatea (subiectivul), a epicii cu exterioritatea (obiectivul) şi a dramei cu subiectiv-obiectivul: „În poezia lirică predomină interioritatea”, „În poezia epică predomină aspectele realităţii externe”, „Genul dramatic uneşte principiul celorlalte două genuri” (*E*, 31). Trebuie remarcate, în selecţia făcută de Rusu din teoria estetică a lui Hegel, două chestiuni: în primul rând, eludarea frontală a conceptului hegelian de dialectică (chiar dacă din descrierea dramei se poate deduce ipostaza ei sublimatoare), gest simptomatic pentru relaţia lui Rusu cu Hegel, continuată, pe baza aceloraşi premise, şi în *Logica frumosului*. Resortul acestei atitudini este, fără îndoială, puternica neconfirmare adusă esenţialismului trinitar al genurilor (ca forme, categorii date *ab initio*, într-o simultaneitate a-cronică) de coborârea în timp la care obligă dialectica hegeliană. Conceptele lui Liviu Rusu rezistă mult mai bine într-o atmosferă vidată de temporalitate, finalităţile şi dinamica lor executându-se într-un regim de circularitate acronică; antagonismul tensiunii dintre subiectiv şi obiectiv nu e, la Rusu, motorul unei evoluţii, aşa cum e la Hegel, ci, dimpotrivă, jocul unor identităţi (*Identität* – primă fază a conştiinţei, la Hegel) care rămân neschimbate – originare – pe tot parcursul istoriei. Astfel, esteticianul român nu e interesat decât de funcţia combinatorie a dialecticii (numărul posibil de relaţii dintre subiect şi obiect), ca atestare a unor tensiuni antagonice şi, prin urmare, a *realităţii* celor trei genuri. A-şi angaja sistemul într-o viziune cu adevărat dialectică ar fi însemnat, pentru Liviu Rusu, a admite, odată cu Hegel, „moartea artei” – ca etapă necesară apariţiei Filosofiei, formă supremă a Spiritului – fapt care ar fi echivalat cu ruinarea întregului proiect al triadei tipurilor şi genurilor artistice, ca forme originare şi permanente, ţinând de atitudini existenţiale perene etc., etc. De asemenea, neconcordantă cu perspectiva anistorică – deci nonevolutivă –, a lui Rusu este şi tendinţa lui Hegel de a valoriza genurile, pe măsura evoluţiei lor în istorie, şi a considera, în virtutea dialecticii, teatrul (respectiv tragedia antică) un gen superior (liricul fiind cel mai slab reprezentat, în comentariile filosofului german), fără a conchide, totuşi, ca Victor Hugo, în favoarea dramei moderne (din care numai Shakespeare, găsea Hegel, se ridică la nivelul tragediei antice).

Rusu refuză să-şi ancoreze teoria în dialectica hegeliană, dar, în acelaşi timp, urmăreşte să-şi legitimeze viziunea ternară (de la tipurile de artişti creatori la genurile literare şi, în fază extinsă, la formele frumosului) prin triada teză–antiteză–sinteză[8]. Semnificativă este, în acest sens, limitarea raportării *Esteticii poeziei lirice*

[7] G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, III, Stuttgart, 1928, p. 277 [*nota autorului*].

[8] Descumpăneşte, în acest context, afirmaţia lui Marian Papahagi, care în studiul introductiv la prima traducere românească a *Essai sur la création artistique* [1935], referindu-se la menţionarea studiului lui Liviu Rusu în *Teoria literaturii* [1948] a lui Wellek şi Warren, respinge interpretarea

la *Prelegeri de estetică* şi ignorarea diferenţelor de abordare a genurilor dintre *Prelegeri* şi *Fenomenologia spiritului*[9].

hegeliană făcută acolo triadei *simpatetic – demoniac-echilibrat* şi *demoniac-anarhic*: „lăsăm la o parte faptul că în această carte se interpretează tipul simpatetic şi cel demoniac ca pe o «teză» şi o «antiteză», vorbindu-se şi de o «sinteză» a lor, de tip superior, ceea ce arată o lectură superficială a operei esteticianului român, după o schemă hegeliană ce nu intra exista în concepţia sa asupra tipurilor" (Papahagi: 37). Dacă se pot găsi argumente pentru decodarea non-hegeliană (sau, în orice caz, post-hegeliană) a schemei din *Eseu…*, nu e mai puţin adevărat că reluarea ei în *Estetica poeziei lirice* şi în *Logica frumosului* se face prin revendicare uneori explicită (*v. Logica frumosului*) de la moştenirea hegeliană. Papahagi însuşi admite, în studiul amintit, că sistemul lui Rusu a suferit, de la o carte la alta, ajustări importante (altfel spus, *ipoteze ad hoc* menite să conserve coerenţa sistemului, dar, în acelaşi timp, să-l facă mai potent explicativ), caz în care ipoteza ca de la o schemă „ce nu exista în concepţia asupra tipurilor" să se ajungă la o schemă *ce există* în concepţia genurilor literare, a „genurilor liricului" şi a „genurilor frumosului" (în acest caz una implicit sau explicit bricolată cu material hegelian), nu numai că pare o ipoteză improbabilă, dar, chiar dacă există, ea n-ar face decât să argumenteze inconsistenţa relaţiei dintre cele trei volume. În altă ordine de idei, se poate afirma chiar că schema lui Liviu Rusu – ca parte a unei complicate tradiţii post-hegeliene, care se regăseşte în Hegel, căci se desparte de Hegel – nu poate fi decât, inerent, hegeliană.

[9] Dat fiind că *Prelegeri*le au fost editate postum, după note de curs ale studenţilor lui Hegel, deci nu sunt, în aceeaşi măsură ca *Fenomenologia* şi *Enciclopedia*, o operă absolut reprezentativă, în formă şi spirit, pentru autorul său, diferenţele dintre textele sale antume şi aceste *Prelegeri* pot primi varii interpretări. Astfel, În *Fenomenologia spiritului* (1807), aplicând tezelor hegeliene concepţiile noastre asupra genurilor, s-ar putea spune că arta verbală se dezvoltă în succesiunea liric–epic–dramatic. Ceea ce Hegel ar echivala cu liricul – respectiv *imnul* (cântarea Zeului, rugăciunea mistică şi apoi preamărirea izbânzilor Atletului) – se împarte între paragraful „a. Opera de artă abstractă" şi paragraful „b. Opera de artă vie". „Eposul", „Tragedia" şi „Comedia" – trei „genuri" ulterioare – sunt discutate în paragraful „c. Opera de artă spirituală" (*v*. Hegel 2000). Alexandre Kojève comentează astfel logica dispunerii din Secţiunea B a capitolului VII (CC. Religia) din *Fenomenologie* (şi implicit logica evoluţiei genurilor): „L'homme devient humain lorsqu'il cesse de désirer une *chose*, pour désirer un *désir*. Le «premier» Désir est refoulé dans et par la Lutte et l'Homme cesse ainsi d'être un animal. Cette sublimation se manifeste premièrement dans l'Art plastique, dans la Poésie lyrique, dans la Mystique, où l'objet désiré n'est plus réel" (Kojève: 249). Aşadar, treptele artei ar fi: a. artele plastice şi poezia („opera de artă abstractă"); b. sportul („opera de artă vie"); c. literatura, „lumea" ficţiunii (epopee, tragedie, comedie) – sau „opera de artă spirituală"(Kojève: 244). În cadrul primei etape dialectice – „a. opera de artă abstractă" – apariţia artei verbale, sub forma *imnului* (care, după Kojève ar corespunde „poeziei lirice"), e interpretată ca avanscenă a cântului religios: „L'hymne (chœur). Correspond à la poésie lyrique. La Lutte dans ce qu'elle a de plus général, avant la lutte physique même: interaction purement verbale. […] Par le Langage, la subjectivité est reconnue par *tous* les autres; mais cette reconnaissance par la compréhension verbale est *immédiate*, et c'est là encore son insuffisance. L'existence humaine ne se réduit pas au Langage; l'Homme reconnu en fonction de son seul Langage n'est donc pas l'Homme intégral. […] la Poésie a tendance à se rapprocher du divin, à devenir religieuse: l'Hymne religieux" (Kojève: 244–246). Din *Imn*(-ul religios) ia naştere *Cultul* – faza rugăciunii mistice (tot în cadrul secţiunii „a. Opera de artă abstractă", *v.* Kojève: 247) şi poezia pindarică („b. Opera de artă vie"), care „vorbeşte" în locul atleţilor „tăcuţi" (Kojève: 249–250). Apariţia „Operei de artă spirituale", deci a eposului, tragediei şi comediei (pe care Kojève le include – „haotic", spre disperarea esenţialiştilor – în categoria „ficţiune") s-ar produce din pricina insuficienţei „lumii" reprezentate (între altele) de imnul închinat zeilor şi apoi eroilor sportivi: „L'Homme fuit le Monde réel en construisant le Monde littéraire; ce monde est donc religieux. Et toute Religion entraîne nécessairement une Littérature: d'abord sacrée, puis profane, mais s'attribuant toujours une valeur suprême. Toute Littérature est créatrice d'un Monde. Le Monde littéraire païen (religieux) naît avec l'Épopée, vit dans la Tragédie et meurt comme Comédie. D'où trois étapes dialectiques:

(1) L'Épopée: les cadres de ce Monde; (2) La Tragédie: l'acteur qui agit à l'intérieur de ces cadres; (3) La Comédie: le résultat de l'action de cet acteur" (Kojève: 250). Interpretarea lui Kojève acreditează prin urmare – în ce priveşte *Fenomenologia spiritului* – consecuţia liric–epic–dramatic. Pe de altă parte, Hegel însuşi nu foloseşte cuvântul „liric" în secţiunile respective din *Fenomenologie* (ci doar „artist", atât pentru sculptor, cât şi pentru poet, şi „limbaj", unde include şi limbajul oracular, nu numai artele) – deci „traducerea" operată de Kojève este – s-ar putea conchide – tributară fie influenţei *Prelegerilor de estetică*, unde liricul este într-adevăr tratat, fie tradiţiei generice denunţate de Genette, care obişnuieşte să deducă existenţa genului liric, când vine vorba de epocile pre-romantice, din existenţa unor „specii" ale lui istoric atestate, ca imnul, oda, ditirambul ş.a. Aşadar, în *Fenomenologia spiritului* – respectiv în lucrarea care expune fundamentele dialecticii hegeliene – , aşa-zisul liric, eposul, tragedia şi comedia – ilustrând trepte consecutive ale „limbajului", reprezintă tot atâtea „insuficienţe" şi „compensaţii" (în traducerea lui Kojève; sau „erori" ale spiritului în căutarea formei sale perfecte, apud Croce (1907)), toate urmând a fi suprimate/sublimate în cele din urmă prin „Religia revelată", iar aceasta, prin „Cunoaşterea absolută". Între aceste „insuficienţe" hegeliene şi „atitudinile fundamentale" (restrânse la câteva invariante: trei la număr) de care leagă Rusu soarta genurilor literare se insinuează, trebuie recunoscut, o incompatibilitate fundamentală de viziune, decisă tocmai de falsa acomodare a triadei lui Rusu la legile dialecticii hegeliene.

Enciclopedia ştiinţelor filosofice. III. *Filosofia spiritului* (1827) avansează Arta, alături de Religia revelată şi de Filozofie, în cea de-a treia secţiune, dedicată „Spiritului absolut", evident, în aceeaşi logică a sublimării dialectice a Artei în Religie şi Filozofie. *Prelegeri*le *de estetică* (1835) elucidează/ dezvoltă/ nuanţează într-o bună măsură poziţiile din *Fenomenologie*, în special în ce priveşte liricul. Tipologia artelor – *simbolică*, *clasică*, *romantică* – e prinsă în evoluţia lor dialectică, fiecare artă din cele trei tipuri ilustrând, la rându-i, o punere în abis dialectică („aservire" – „eliberare din aservire" şi suprimare/ sublimare). Şi *poezia* (arta literară) urmează acelaşi traseu – chiar dacă e postulată drept arta supremă, al cărei „material", cuvântul, e cel mai spiritualizat dintre toate, această spiritualizare implicând în acelaşi timp, în comparaţie cu sculptura, pictura, muzica, o „degradare" („poezia dizolvă contopirea interiorităţii spirituale cu existenţa exterioară într-o măsură care începe să nu mai corespundă conceptului originar al artei, încât acum poezia este ameninţată de pericolul de a părăsi regiunea sensibilului şi de a se pierde în elementul spiritual" – Hegel 1966: 367. Deşi aflate în aceeaşi arie semantică, „degradarea" clamată aici de Hegel nu trebuie asimilată itemului „degenerare" din filosofia biologismului fixist de tip Buffon sau Linné, compatibilă mai degrabă cu viziunea schopenhaueriană asupra artei/ artistului decât cu cea hegeliană, eminamente evolutorie). Poezia, aşadar, rămâne „acea artă particulară prin care începe totodată însăşi arta să se dizolve şi care, pentru cunoaşterea filozofică, constituie punctul de trecere la reprezentarea religioasă ca atare şi la proza gândirii ştiinţifice" (Hegel 1966: 367). Procesul dialectic este, la Hegel, mult mai complex decât antagonismul vizat de Rusu în dinamica triadei sale: este o dialectică în cadrul artelor (inclusiv a materialelor specifice fiecăreia); o dialectică a poeziei în cadrul materialului care-o reprezintă: limbajul (limbaj poetic *vs*. limbaj comun, prozaic) şi o dialectică în cadrul limbajului poetic (literar) – respectiv dialectica genurilor literare – toate tipurile enumerate luând act în spirala devenirii.

Nuanţa care complică, în *Prelegeri*, atât descrierea poeziei (= artei verbale), cât şi abordarea liricului, ca gen poetic distinct, este disocierea între un moment anterior sciziunii subiect-obiect şi un moment post-scizional, când entităţile formate – atât *poezia-ca-literatură*, cât şi *poezia-ca-gen* – pot dezvolta similitudini cu momentele lor pre-scizionale. Astfel, disocierea *poetic* [literar] *vs*. *prozaic*, explicită şi repetată în *Prelegeri*, a produs o descendenţă amplă, confruntată deseori, după generalizarea sinonimiei *poetic* = *liric*, cu tentaţia de a confunda poeticul cu liricul şi prozaicul cu epicul. Astfel, „mersul desfăşurării filozofice constă, pe de o parte, într-o adâncire a conţinutului spiritual valoros, pe de altă parte în dovada că arta mai întâi numai îşi caută conţinutul ei adecvat, apoi îl găseşte şi, în sfârşit, îl depăşeşte. […] ca întrupare a artei, ea [poezia = arta literară, *n.m.*] trebuie concepută în esenţă ca ieşire din sensibilul real şi degradare a acestuia *şi nu ca producere care încă n-ar cuteza să se angajeze într-un proces de întrupare şi mişcare în exterior* [*subl. m., T.D.*]" (Hegel 1966:366). Termenii lui Hegel erau pe alocuri echivoci sau prea cuprinzători, el pomenind o dată de o „poezie originară" *qua* poetic în genere, care nu trebuie confundată cu operele rezultate în urma sciziunii subiect-obiect, respectiv în urma dezvoltării reprezentării şi a limbajului specific

Disocierile hegeliene între „poezia originară", pe de o parte, şi lirismul post-epopeic şi post-prozaic (opus limbajului comun), pe de altă parte, precum şi între aceeaşi „poezie originară" şi literarul în sine, rezultat în urma sciziunii dintre subiect şi obiect, nu există în lucrările lui Liviu Rusu. El se va opune succesiunii propuse de Hugo (liric–epic–dramatic), iar teoria lui Herder, de emfatizare a odei, ca expresie primară şi prin excelenţă poetică a umanităţii, e invocată doar în folosul concluziei că genul liric prinde un chip şi un nume în istoria literară. Aşa cum lesne se va putea deduce, cauza ignorării „complicaţiilor" hegeliene stă în imposibilitatea acomodării lor cu propriul său proiect: istoricizarea relaţiilor dintre genuri (cu liricul cerând o poziţie anume, după epic şi prozaic, ca literatură îndeosebi romantică), nu satisface teoria concomitenţei originare a celor trei genuri, ca expresii ale unor atitudini existenţiale perene, dintru început experimentate de individ şi de umanitate[10].

gândirii legiferante şi a instituţiilor umane – anume în secţiunea dedicată deosebirii dintre „opera de artă poetică" (prin care Hegel înţelege şi epopeea, şi lirica) şi „opera de artă în proză" – care include nu epicul, cum ne-am aştepta, ci istoriografia şi oratoria. Prin urmare, în secţiunea poeziei în accepţie generală, se poate citi că „poezia" (= literatura) este mai nouă decât vorbirea comună, prozaică, la care se raportează antitetic: „trebuie să facem deosebire esenţială între o poezie originară, care este *anterioară* formării prozei obişnuite şi a celei artistice, şi concepţia şi limba poetică care se dezvoltă în mijlocul unor stări de viaţă şi expresii prozaice complet formate deja […] Cea dintâi este fără intenţie poetică în reprezentare şi în vorbire; în schimb, aceasta din urmă îşi dă seama de domeniul pe care trebuie să-l părăsească spre a se situa în cuprinsul liberului teren al artei, şi din această cauză ea se cultivă pe sine conştientă de deosebirea care o desparte de ceea ce ţine de proză" (Hegel 1966:372–373). Astfel, „poemele epocilor dezvoltate deja şi din punctul de vedere al prozei se deosebesc esenţial de cele ale epocilor şi popoarelor originar poetice", Hegel deosebind „epopeile originare" de cele „confecţionate artificial" (moderne). Se impune, ca atare, o altă disociere: aceea între *lirism originar* şi *liric*. În secţiunea dedicată „Poeziei lirice", Hegel echivalează „poezia originară"/ „primordială" mai degrabă cu lirica populară, pre-epopeică („Caracterul general al poeziei lirice populare poate fi asemănat cu epopeea originară prin faptul că nici în ea poetul, ca subiect, nu se pune pe sine în evidenţă, ci se pierde în subiectul său. […] De aceea, popoarele care ajung să dea numai astfel de poezii şi nu ating nici în lirică la o treaptă mai înaltă şi nici nu creează epopei şi opere dramatice sunt cele mai adesea naţiuni semisălbatice, barbare, cu realitate neformată, în lupte continue şi cu destine trecătoare" – Hegel 1966:523–524). Despărţită de poezia „originară" sau „primordială" (lirică sau poetică-în-genere) prin faza epică (epopeea), poezia lirică devine, ca gen distinct, o producţie asociabilă cel mai adecvat cu romantismul (şi dacă epopeea era „naţională", lirica modernă este, la Hegel, eminamente determinată de creştinism, adică tributara unui tip de subiectivitate/ individualitate generat în istoria omului de contactul cu creştinismul – *v.* Hegel 1966: 422–423). Astfel, „dacă pentru epoca de înflorire a epopeii veritabile am pretins o stare naţională în ansamblul ei încă nedezvoltată, încă necoaptă pentru proza realităţii, liricii, dimpotrivă, îi sunt favorabile epoci care au elaborat deja o orânduială mai mult sau mai puţin închegată a condiţiilor de viaţă, întrucât numai în astfel de timpuri se reflectează în sine însuşi insul uman prin opoziţie cu această lume exterioară, retrăgându-se din ea în interiorul său, unde se izolează ca totalitate de simţire şi de reprezentare independentă" (Hegel 1966: 522).

[10] Prezentarea teoriei hegeliene a genurilor literare din *Introducere în arhitext* este redusă la o schemă nu întru totul grăitoare în ce priveşte complexitatea poziţiei lui Hegel. Pe de altă parte, se poate spune că Hegel iese din raza reproşurilor lui Genette în chestia liricului moştenit de la poeticienii antici Platon şi Aristotel, căci Hegel nu vorbeşte de existenţa conceptului de *gen* liric la aceşti poeticieni, ci de specii care existau din Antichitate şi pe care el le consideră lirice – „Imnuri, ditirambe, peane, psalmi aparţin acestei clase, care se dezvoltă apoi în mod diferit de popoare diferite" (Hegel 1966: 537).

Scepticismul limitatei compatibilități a lui Hegel cu ideile lui Liviu Rusu nu privește însă decât în ultimă instanță reușita esteticianului român; la urma urmei, eșecul său ca hegelian este, onest spus, eșecul întregii discipline a esteticii în fața sistemului hegelian, neșansa investirii unui întreg capital într-un obiect destinat a fi depășit/ redus la alte forme ale spiritului. Împotriva acestei perspective, Croce (*v.* în special *Ciò è vivo e ciò e morto nella filosofia di Hegel*, dar și *Estetica* și scrierile ulterioare) a acționat mai vehement, preferând să se despartă în văzul lumii de Hegel și să păstreze din arhitectura ideatică a acestuia numai „viul”, anume ceea ce putea fi convertit în argument pentru o șansă a esteticii la autodeterminare.

Din filosofia lui Schopenhauer, Rusu remarcă „tendința de obiectivare” a voinței „în diferite grade” – tendință reținută ca favorabilă unui realism al genurilor („Fiecare dintre aceste grade are ceva tipic, o esențialitate permanentă, care se reflectă și se realizează în multiplicitatea fenomenelor aparente”, poezia (= literatura) înfățișându-și „ideile sub forma diferitelor genuri literare” – *E*, 32), precum și anterioritatea poeziei (= genul liric) în raport cu celelalte genuri („Prima categorie o constituie acel gen de poezie în care «cel înfățișat coincide cu cel care îl înfățișează» […] Starea lirică este starea cunoașterii pure, în care ideea este intuită în modul cel mai nemijlocit, cu minimul de amestec al datelor obiective” – *E*, 32), urmată de epic și încununată de tragedie, ca forme mai obiective. Din teoria genurilor în idealismul german, Rusu desprinde „învățământul valoros de a nu le privi [genurile literare, *n.m.*] drept fapte întâmplătoare și efemere, ci cristalizări ale unor năzuințe care agită existența însăși” (*E*, 32). Așadar, respingere a hazardului și efemerului – a contingentului, pe fondul unui „existențialism” echivalat cu realismul.

În cazul prefeței la *Cromwell*, deși întâmpinat de posibilitatea ancorării genurilor în „însăși *legea de dezvoltare a umanității*”, Rusu privește critic opiniile lui Victor Hugo. Unul dintre motive este „stăruința”, tipic tradiției franceze a genurilor, după Rusu, de a identifica lirismul cu oda – situație care face mai dificilă ralierea la modelul prin excelență subiectivist al liricului, dezvoltat de germani. Apoi, Hugo manifestă o neplăcută, pentru Rusu, perspectivă evoluționistă, condiționând tipologia genurilor de succesiunea epocilor istorice, așadar nu de atitudini peren umane: „«la poésie a trois âges, dont chacun corresponde à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie…»[11]” (*E*, 33). Motiv suficient pentru a conchide că „teoria emisă cu atâta râvnă [de Hugo, *n.m.*] n-a reușit să se impună. Ideea despre succesiunea celor trei epoci cu genurile specifice lor nu este confirmată de faptele istorice”. Se pot constata două lucruri, pornind de la citatul menționat de Rusu: în primul rând, invocarea „faptelor istorice” în contextul promovării unei scheme a genurilor dincolo de mode și timp, așa cum o dorește Rusu, și în contextul refuzului oricărui determinism, inclusiv de ordin istoric, este neconformă cu premisele sale; în al doilea rând, scrutând chiar

[11] Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, Flammarion, f.a., p. 15 [*nota autorului*].

acest argument istoric, se poate constata că succesiunea propusă de Hugo – „les temps primitifs" – „les temps antiques" – „les temps modernes" nu se suprapune (dar nici nu contrazice) retrospectiva istorică realizată de Rusu însuşi, care pleacă de la epoca antică (începută cu Homer, deci cu epicul), ignorând epocile primitive. Ca atare, concluzia „les temps antiques sont épiques" (respectiv eminamente întemeiate pe epopee) este identică, şi la Rusu, şi la Hugo. Pe de altă parte – deşi similară poziţiei lui Herder, care promova şi el oda, la originea poeziei (=literaturii) universale – succesiunea liric-epic-dramatic îi displace lui Rusu şi din alte considerente decât aparenta inadecvare la *doxa* idealiştilor germani, care, de la Schelling, tinseseră către succesiunea epic–liric–dramatic: aşa-zisa evoluţie istorică a genurilor după Hugo, ca şi aceea după Hegel, ascunde un spirit progresist („le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contient qu'en germe" – în fond, Hugo făcea *lobby* pentru propriul produs literar – drama). Cadrul e cu totul nepotrivit sistemei lui Rusu, care nu e axiologică, punând toate trei genurile pe aceeaşi treaptă valorică. Comparat cu Goethe, care nu valorizează genurile şi, în plus, „întrevede" în ele „atitudini specifice", Hugo face un pas înapoi în ierarhia antecesorilor cu care Rusu şi-ar fi putut descoperi afinităţi.

Abia prin Sainte-Beuve şi Ferdinand Brunetière, consideră Liviu Rusu, se poate spune că „genul liric s-a încetăţenit, în sfârşit, cu toate drepturile sale în Franţa" (*E*, 35). Şi dacă lui Sainte-Beuve îi revine meritul renunţării la asocierea restrictivă a liricului cu oda, autorul *Evoluţiei genurilor în istoria literaturii* (1890) este, ca şi Hugo, constrâns la comparaţia cu Goethe: „cu totul tipic pentru darwinismul lui Brunetière este pretenţia de a regăsi în domeniul genurilor până şi concurenţa vitală, selecţia naturală [...] După cum vedem, am ajuns departe de natura lui Goethe. În timp ce acesta vorbise despre forme naturale, Brunetière identifică genurile cu fiinţele naturii. Bineînţeles, sub forma aceasta teoria este mai mult ca exagerată şi nu ne duce la înţelegerea profundă a operei literare" (*E*, 35). Rusu pomeneşte aici de „darwinismul" lui Brunetière şi de ideea selecţiei naturale, însă ceea ce reţine din „darwinismul" criticului francez este caracterul nearbitrar, necesar (*i.e.* necontingent şi finalist), al apariţiei genurilor – adică tocmai ce *nu este* darwinian în teoria lui Brunetière: „În schimb, Brunetière are meritul incontestabil de a fi militat pentru ideea că genurile literare nu sunt fortuite, ci apar cu necesitate" (*E*, 35). Identificarea unei posibilităţi de afinitate cu Brunetière chiar în zona anti-darwinismului involuntar atins de teoria acestuia e simptomatică pentru felul în care îşi alege descendenţa Liviu Rusu. El nu respinge frontal evoluţionismul antifinalist, dar, admirând ceea ce e mai puţin darwinian la Brunetière, atestă propria inaderenţă la această teorie. Pe de altă parte, Rusu nu pare informat asupra datelor elementare ale teoriei selecţiei naturale (G. Ibrăileanu, de pildă, se dovedise mult mai informat şi mai riguros în preluarea şi discutarea unor teorii filosofice sau ştiinţifice din epocă). Nici o mirare, aşadar, dacă adeziunea esteticianului clujean merge mai hotărât spre Ernest Bovet, un autor nereţinut în prim plan de istoria criticii, autor al unei lucrări intitulate *Lyrisme, épopée, drame* (1911) pe care, iarăşi, trecuse şi prin mâinile lui Ibrăileanu (*v. Literatura şi societatea*). Raportat, negreşit, tot la Goethe,

Bovet obține şi el brevetul de afin al esteticianului român, pe temeiul unei „atitudini mai spiritualiste” decât „pozitivismul” precedentului: „În timp ce Brunetière lega soarta genurilor literare de evoluția biologică, Bovet o leagă de evoluția sufletească. După cum individualitatea umană parcurge trei perioade sufleteşti fundamentale: tinerețea, maturitatea, bătrânețea, tot aşa şi evoluția literară parcurge perioada lirismului, a epopeii şi a dramei” (*E*, 35). Altfel spus, reține din teoria lui Bovet posibilitatea decodării nonevoluționiste, existența unor constante („trois modes essentiels de concevoir la vie et l'univers”), singura variabilă admisă fiind „temperamentul” –, adică o coordonată psihologistă. Una peste alta, este evidentă, în lectura făcută de Liviu Rusu autorilor francezi, puternica atracție a acestora către evoluționism (Hugo mizând pe evoluția culturală şi istorică, Brunetière pe evoluția genurilor ca formațiuni biologice, Bovet – pe modificarea lor ca forme ale evoluției spirituale), dar şi presiunea unei tradiții de gândire teleologice, a evoluției necesare dinspre *x* spre *y*. În această ordine de idei, tradiția franceză pare a consolida mai degrabă succesiunea liric–epic–dramatic, altfel decât în idealismul german (aparte de disocierile hegeliene amintite mai sus).

Dacă însă Bovet leagă variabilitatea „atitudinilor” existențiale de „temperament”, tot el aduce în discuție – într-un aspect al teoriei sale care-l stimulase pe Ibrăileanu – relația dintre literar şi extraliterar: „spre deosebire de V. Hugo, care împărțise întreaga istorie a umanității în aceste trei mari perioade, Bovet aduce o precizare importantă: în evoluția umanității se pot distinge o serie mare de ere, mai mult sau mai puțin întinse; în sânul fiecăreia dintre ele apoi putem constata o succesiune de câte trei perioade, anume lirismul, epica şi drama. Acestea, la rândul lor, sunt *reflexul diferitelor principii politice, sociale etc. din perioada respectivă* [*subl.m., T.D.*]” (*E*, 36). Se pune astfel problema dacă influența principiilor politice, sociale, deci extraliterare, nu trage teoria lui Bovet spre o zonă inaderentă viziunii lui Liviu Rusu. Cum nu se poate nega acest impas, care face ca şi teoria lui Bovet să fie importată „pe bucăți”, *i.e.* degrevată de premisele ei evoluționiste şi deterministe, Rusu îşi întoarce privirea în altă parte, interesat de tehnica punerii în abis a formulei triadice la Bovet (cele trei genuri reflectându-se atât în „marile ere”, cât şi în temperamentul individului) – metodă pe care o va exersa el însuşi raportat la propria triadă[12].

[12] Este posibil ca opțiunea punerii în abis să fie adaptată deopotrivă după un model biologist (ontogenia repetă filogenia) sau după modelul idealist, platonician: natura ca replică a Ideii la diferite niveluri. În oricare dintre situații, ea oferă confortul unei soliditățisistemice: certitudinea unor esențe tari, a căror existență e vădită la diferite niveluri ale naturii/ literaturii ca natură. Declarându-şi afinitatea cu Bovet, Rusu se confirmă ca esențialist, chiar dacă introducerea coeficientului *temperament* – venit pe filieră psihologistă (W. James, Guyau, *v.* şi Ibrăileanu) – exprimă un esențialism mai atenuat, relativ la psihologia individului, nu la atitudini existențiale etern umane şi colective. Privind lucrurile din această perspectivă, Liviu Rusu împărtăşeşte cu E. Lovinescu ideea genurilor ca sisteme de opoziție şi viziuni fundamentale asupra lumii (subiectiv–obiectiv) şi replicarea lor pe model *mise en abîme*, până la nivel intrageneric. Însă Lovinescu nu admite interferența genurilor, hibrizii, în literatură: poezia nu poate suporta atingerea prozei şi invers. O altă diferență priveşte succesiunea lirism–epopee–dramă, Rusu tinzând spre succesiunea germană, cu epicul la

Continuându-şi privirea istorică spre finele secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, Liviu Rusu găseşte în esteticianul german Karl Vossler încă un spirit afin, de adăugat seriei Goethe–Bovet. El citează circumspect convingerea acestuia că genurile nu sunt noţiuni estetice şi că aparţin „prin excelenţă sociologiei şi psihologiei" (*E*, 40)[13], însă e bucuros că Vossler „întrevede posibilitatea de a descătuşa cele trei genuri prin lărgirea sensului lor considerându-le ca expresia unor viziuni cosmice. Este făgaşul pe care vom încerca să ne mişcăm noi înşine" (*E*, 40).

De la Gundolf, a cărui perspectivă evolutorie asupra genurilor îl descumpăneşte întru câtva, fiindcă admite dizolvarea genurilor în modernitate („în Antichitate idealul creaţiei literare era o cât mai completă desăvârşire a genului cu legile lui. Vremurile moderne însă, de la Renaştere încoace, spune Gundolf, sunt adânc deosebite; ele sunt individualiste, din care motiv marile creaţii poetice nu se conformează genurilor, ci le destramă. Pentru aceea, genurile nu corespund realităţilor

origine, Lovinescu spre o arhitectură a genurilor în care lirismul (în special sub aspect confesiv) ilustrează etapa primitivă. Pe de altă parte, esenţialismul generic al lui Lovinescu este fixist în teorie (subiectivul rămâne subiectiv, obiectivul – obiectiv, dar ele se opun la infinit, în toate epocile, querela subiect-obiect repetându-se la infinit, fără ipoteza unei sinteze „molcomitoare", ca la Rusu), dar mobil în practica criticii de întâmpinare şi a istoriei literaturii contemporane. Aşa se explică, de fapt, contradicţia dintre sesizarea unei evoluţii a poeziei (= liricii) de la subiectiv la obiectiv, în *Poezia nouă* (1923) şi *Evoluţia poeziei lirice* (1927) şi decizia de a răsturna polii evoluţiei liricii – de la obiectiv la subiectiv – în *Evoluţia „prozei literare"* (1928), pentru a păstra direcţia subiectiv-obiectiv judecării genului epic (pentru detalii despre relaţia lui Lovinescu cu teoria genurilor, *v.* Dumitru: 92–112). Despre Rusu se poate afirma contrariul: teoretic, el revendică o structură mobilă a genurilor (conform un estetici dinamice), însă modul cum argumentează această mobilitate trimite mai mult către o circularitate statică (mişcare în buclă) a genurilor, decât către o dialectică autentică. Aşadar, Rusu e fixist în practică şi „dinamic" în teorie, Lovinescu este fixist în teorie (mistica genurilor, respingerea hibrizilor de tip poem în proză sau proză lirică etc.) şi versatil până la contradicţie în practica încadrării conceptuale a poeziei şi prozei contemporane. Diferenţa majoră dintre aceşti doi autori se explică prin autarhia teoretică a lui Rusu, care nu are de întemeiat şi de argumentat decât propria teorie prin propriile ipoteze auxiliare, în vreme ce Lovinescu, raportându-se direct la realitatea literară a vremii, este în bună măsură constrâns să judece prin prisma noutăţii, să sesizeze *diferenţa* faţă de „vechea" literatură, oricare ar fi aceasta, şi chiar în opera aceluiaşi autor raportat la volumele precedente, fapt care descurajează abordările circulare sau tautologiile de care se serveşte Rusu, sub pretextul că nimic substanţial nou nu poate apărea în sfera genurilor literare, al tipurilor artistice sau al categoriilor frumosului.

[13] Această viziune a lui Vossler, oricât ar părea de străină sistemului lui Rusu, nu emană dintr-o concepţie radical diferită asupra literarului şi a esteticului în genere. Tocmai faptul că Liviu Rusu condiţionează finalitatea artei (nu numai a literaturii) de anumite „atitudini existenţiale" tinde către o decodare extrinsecalistă a viziunii sale (pentru conceptul de extrinsecalism, *v.* Adrian-Paul Iliescu): dacă „atitudinea existenţială" dictează genul literar sau tipul artistic, înseamnă că sursa literarului e în afara lui (de vreme ce o împărtăşeşte cu alte arte, *v. Logica frumosului*). Aşadar, la Rusu esenţialismul generic se opune, paradoxal, esenţialismului literar! Dacă proprietatea literarului se sprijină pe esenţe dictate din sfera extraliterară (atitudine, viziune cosmică), atunci literarul, ca artă specifică, îşi pierde autonomia. Acelaşi idealism care marca falia între natură şi spirit, postulând, totuşi autonomia/ gratuitatea actului estetic (în aceeaşi măsură în care îl face dependent de exigenţa raportării la Idee), induce, pe de altă parte, şi dependenţa esteticului literar şi artistic de comandamente extra-literare, care ţin de psihologia umanităţii şi a omului în genere, subsumate dezideratului de refacere a echilibrului iniţial între natură şi spirit.

poetice” – *E*, 40)[14], Liviu Rusu reține însă persistența unei viziuni tricotomice (poezia lirică, poezia simbolică şi poezia alegorică) în care, deşi autorul german insista să o despartă de teoria tradițională a genurilor, el vede, dimpotrivă, un argument pentru conservarea acesteia: „El nu trece cu vederea varietatea categoriilor poetice, neagă însă valoarea celor trei genuri *tradiționale*, înlocuindu-le cu modalitățile de prezentare ale eului. Gundolf însă, fără să vrea, dă aici indicații prețioase tocmai pentru problema genurilor literare tradiționale, însă în sensul lor viu. Fiindcă, dacă el respinge, pe drept cuvânt aceste genuri în accepția de simple forme conceptuale, nu-i mai puțin adevărat că se poate pune întrebarea, ca şi în legătură cu Croce, dacă ele într-adevăr sunt numai nişte formule reci sau poate că sunt tocmai expresia unor anumite atitudini ale eului. Aceasta va fi directiva cercetărilor noastre” (*E*, 41). Suita afinilor sporeşte, aşadar, cu Gundolf, aşezat şi el lângă Goethe, Bovet şi Vossler; le este adăugat şi E. Ermatinger (cu *Das dichterische Kunstwerk*, 1923), pentru care genurile literare reflectă „atitudini fundamentale ale spiritului”. O soluție doar pe jumătate convenabilă pentru Rusu, întrucât el are nevoie nu numai de atestarea unor esențe/ atitudini/ viziuni fundamentale, ci şi de reducerea acestora la un număr de trei; de unde efortul său de a amenda teoria lui Ermatinger prin determinantul „anumite”: „aceste atitudini în general duc la anumite viziuni ale lumii” (*E*, 41).

Antiteza acestei suite a afinilor e reprezentată de un singur element: Benedetto Croce este acel adversar al teoriei genurilor care pune cele mai serioase probleme triadei din *Estetica poeziei lirice*. Pornind de la perspectiva nominalistă a lui Croce asupra genurilor, dezvoltată încă din *Estetica privită ca ştiință a expresiei şi lingvistică generală* („un miraj intelectualist […] care stăpâneşte mințile încă din Antichitate, dar care n-are niciun temei real” – *E*, 37), Liviu Rusu se concentrează asupra manierei în care Croce înțelege să conteste existența celor trei genuri. Trebuie spus că, dacă necesitatea identificării unei genealogii a afinilor a suscitat îndeajuns ingeniozitatea selectării şi readaptării argumentelor în favoarea propriei teorii, în speța respingerii sau „îmblânzirii” lui Croce Liviu Rusu depune cel mai consistent efort, în repetate rânduri şi din unghiuri de atac variate, atât în *Estetica poeziei lirice*, cât ulterior, în *Logica frumosului*. Dacă rămânem în cadrele *Esteticii poeziei lirice*, punctul de conflict cu teoria lui Croce este echivalența *intuiție pură = lirism = artă* (expusă îndeosebi în *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*). Deşi remarcă extraordinara ascensiune a liricului – de la genul inexistent (nerecunoscut ca atare), la genul tolerat şi apoi adoptat în sistemul clasic al genurilor; de la Platon, la Herder, la romantici şi apoi la esteticianul italian („Prin

[14] Din această perspectivă, se poate spune că Gundolf introduce în sfera genurilor literare acelaşi mutaționism pe care îl aplică Lovinescu operelor individuale. Mai mult, pesimismul destrămării genurilor la Gundolf este, în acelaşi timp, similar disconfortului lovinescian aferent constatării că genurile se hibridează, îşi pierd „identitatea”. Pe de altă parte, fundamentul lui Gundolf e foarte logic: destrămarea genului/ clasei/ categoriei nu poate surveni decât pe un fond de puternică emfatizare a individului.

Croce genul liric ajunge la supremație completă" – *E*, 39[15]) – Rusu își exprimă dezacordul profund cu felul în care alege Croce să resemnatizeze liricul, suspendându-i calitatea de gen literar, distinct de epic şi dramatic, în schimbul calității de gen universal al artei. Rusu sesizează în această respecializare a liricului nu o afirmare a existenței acestuia ca gen literar, din Antichitate până azi, adică nu acel argument care l-ar fi satisfăcut până atunci, în penuria dovezilor de existență a liricului din poeticile medievale, de pildă. Şi asta fiindcă extinderea semantică operată de Croce, deşi atestă liricul, nu-l atestă în calitate de gen literar, demontând, totodată, realitatea celorlalte două genuri. Iar spre această concluzie duce, vede Liviu Rusu, chiar premisa de bază a sistemului filosofic crocean, arta ca intuiție pură: „După Croce, arta este intuiție pură. […] Intuiția pură nu înseamnă altceva decât «pură de orice abstracție şi de orice element conceptual», adică de tot ce este logic. Iar dacă am eliminat din suflet tot ce este factor logic, nu rămâne alt conținut decât dorința, tendința, simțirea, voința. Toate acestea sunt în esență identice şi constituie stările noastre sufleteşti, anume pasionalitatea, simțirea, personalitatea. Pe acestea le exprimă intuiția pură. Aceste stări însă nu sunt altceva decât tocmai esența lirismului. Deci intuiția pură este identică cu lirismul. Dacă, prin urmare, arta este intuiție pură, spune Croce, ea, prin esență, este de natură lirică. […] Iar dacă lirismul este factorul constitutiv al oricărei arte, zice Croce, este o aberație să vorbim în afară de lirism şi despre alte genuri. Aceasta atât în literatură, cât şi în orice altă artă" (*E*, 37). Ca atare, conflictul lui Rusu cu gândirea lui Croce vizează fundamentele filosofiei acestuia, fără posibilitatea compromisului sau a nuanței. Reciproca e, desigur, la fel de adevărată: viziunea lui Croce asupra artei, a esteticii literare şi a genurilor se arată complet ostilă teoriei pe care Rusu încearcă s-o propună în *Estetica poeziei lirice*. Ca atare, singura şansă a lui Rusu în lupta cu negația croceană a genurilor este contestarea/ amendarea conceptului de intuiție, aşa cum este el instrumentat de filosoful italian: „Dar ce este această intuiție pură? Am văzut că implică «stări sufleteşti», «voința». Croce însuşi spune răspicat că ea este act, act pur, ceea ce înseamnă că intuiția pură implică o stare de tensiune, de impulsiune, de intenționalitate, o stare generatoare de acte în plină desfăşurare. Dar atunci, cu drept cuvânt se pune întrebarea: această stare de tensiune este ea oare identică oricând şi la oricine sau poate să varieze? De exemplu, intuiția pură a lui Shakespeare este ea identică cu a lui Goethe sau a lui Eminescu? Şi apoi, intuiția pură ca atare este ea o tensiune unică şi simplă sau poate este un complex de tensiuni cu grade şi, eventual, direcții variate? De

[15] Prin Croce, genul liric nu „ajunge" însă la supremație completă, în felul în care omul ajunge, în teoria darwinistă, în vârful piramidei evoluției; sau dacă ajunge, acest „ajunge" trebuie înțeles cumva în chip ironic, compensativ, pe fondul efortului depus de Rusu pentru a detecta vestigii ale liricului – ca prezență absentă din toate poeticile de până la romantism. Apoi, trebuie remarcat că extinderea semantică operată de Croce nu reabilitează liricul ca gen, ci inaugurează un nou tipar ontologic al artei, moment în care „supremația completă" a liricului echivalează cu anularea lui, la fel de completă, ca gen literar.

răspunsul la această întrebare depinde dacă admitem sau nu genurile literare”. Şi adaugă: „După părerea noastră, genurile literare, în cele din urmă, nu sunt altceva decât expresia acestei variații de tensiune” (*E*, 38–39); „i se poate reproşa lui Croce că s-a oprit în fața intuiției pure ca atare, fără s-o scruteze mai de aproape şi fără să vadă că aici se iveşte o problemă de tipologie, problemă de care de la Schiller, Nietzsche şi Dilthey încoace […] nu se poate face abstracție”, explică mai departe Rusu. Modul de structurare al argumentației şi succesiunea contestație-soluție devoalează, din start, baza deconstrucției: lui Croce îi este opusă filiera germană a „tipologiştilor”. Contactul lui Croce cu filosofia germană nu e însă deloc nesemnificativ: altfel spus Croce nu „greşeşte” fiindcă n-are idee de soluția filosofilor germani citați de Rusu, ci pentru că alege s-o ignore. Pe de altă parte, Croce însuşi e un hegelian (prin simplul fapt că îşi construieşte sistemul amendând dialectica opuşilor a lui Hegel propunând, în schimb, „rețeaua distinctelor” – *il nesso dei distinti*), însă, în privința resemantizării conceptului de *intuiție*, Croce e mai apropiat de Bergson decât de Kant sau Hegel. Ca atare, odată cu intuiția croceană, Rusu trebuie să respingă şi intuiționismul bergsonian – la fel de ostil tipologizării/ taxinomizării ca operație logică, proprie intelectului discursiv – lucru care se dovedeşte destul de dificil în contextul în care Rusu se va servi altminteri copios de accepția bergsoniană a intuiției, acaparată şi difuzată intens de poeticile simboliste. Pretinzând tipologizarea intuiției sub forma unor „variații de tensiune” (în ultimă instanță reductibile la trei posibilități, după cele trei genuri), Rusu nu pare să fi sesizat aportul lui Bergson la teoria intuiției, inițiată tocmai ca o critică a metafizicii clasice şi a categoriilor (care, nu în ultimul rând, se face vinovată de toate păcatele gândirii conceptuale, inclusiv a celei tipologice), întrucâtva similar manierei în care Croce va abhora taxinomismul şi genericitatea în contemplarea operei de artă.

Important de sesizat în această reconstituire/ încadrare istorică a teoriei genurilor după Liviu Rusu, şi în special în identificarea unei genealogii a afinilor, respectiv a teoriilor pe care Rusu le invocă în sprijinul propriei teorii, este faptul că esteticianul român se vede tot mai mult constrâns la operația de convertire în argument favorabil a unor teorii tot mai ostile genericității tradiționale, pe măsură ce trece pragul critic al secolului al XX-lea. Ca „modalități de prezentare a eului” sau ca „viziuni cosmice”, teoriile contemporanilor lui Croce se despart, într-o formă sau alta, de triada idealiştilor romantici. Performanța lui Liviu Rusu devine, în aceste condiții, tocmai ingineria reducerii la Platon şi la teoria celor trei genuri a tuturor afinilor identificați, concomitent cu afirmarea credinței în progresul cercetării literare – progres care-şi probează însă utilitatea numai dacă aduce noi dovezi de existență a celor trei genuri existente, după Rusu, de la Platon încoace. Sub specia acestei circularități argumentative, „privirea istorică” a lui Liviu Rusu din primul capitol al *Esteticii poeziei lirice* devine un avanpost optim pentru lansarea propriei viziuni asupra genurilor literare.

BIBLIOGRAFIE

Croce, Benedetto, *Estetica – privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală*, traducere de Dumitru Trancă; studiu introductiv de Nina Façon, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
Croce, Benedetto, *Ciò che è vivo e ciò che è morto nella filosofia di Hegel*, Bari, Laterza & Figli, 1907.
Derrida, Jacques, „La loi du genre" [1980], în *Parages*, Paris, Galilée, 1986;
Fowler, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* [1982], Oxford, Clarendon Press, 2002.
Dumitru, Teodora, *Sindromul evoluționist. Teoria genurilor, tradiția gândirii categoriale şi conceptul de* evoluție *a literaturii în critica şi istoria literară românească din prima jumătate a secolului al XX-lea*, Bucureşti, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013.
Genette, Gérard, *Introducere în arhitext*. *Ficțiune şi dicțiune* [1979–1991], traducere şi prefață de Ion Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1994.
Hegel, G.W.F., *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Bucureşti, Editura Iri, 2000.
Hegel, G.W.F., *Enciclopedia ştiinţelor filozofice*. III. *Filozofia spiritului*, traducere de Constantin Floru, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.
Hegel, G.W.F., *Prelegeri de estetică*, II, traducere de D.D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.
Iliescu, Adrian-Paul, „Wittgenstein împotriva intrinsecalismului", în Mircea Flonta, Gheorghe Ştefanov (editori), *Ludwig Wittgenstein în filosofia secolului XX*, Iaşi, Editura Polirom, 2002.
Kant, Immanuel, *Critica raţiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc, ediția a III-a, îngrijită de Ilie Pârvu, Bucureşti, Editura Iri, 1998.
Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel* [1947], Paris, Gallimard, 2011.
Papahagi, Marian, studiu introductiv la Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică*, traducere din limba franceză de Cristina Rusu, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1989.
Rusu, Liviu, *Estetica poeziei lirice* [1937; 1944], în *Opere*, III, *Estetica poeziei lirice; Logica frumosului*, ediție îngrijită de Vasile Voia, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2011. Ediție siglată *E*.
Rusu, Liviu, *Eseu despre creația artistică. Contribuții la o estetică dinamică* [1935], studiu introductiv de Marian Papahagi, traducere din limba franceză de Cristina Rusu, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1989.
Rusu, Liviu, *Logica frumosului*, în *Opere*, III, *Estetica poeziei lirice*; *Logica frumosului*, ediție îngrijită de Vasile Voia, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2011.
Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

RÉSUMÉ

Cet essai porte sur la démarche historiographique par laquelle l'esthéticien Liviu Rusu, dans le premier chapitre de son œuvre L'Esthétique de la poésie lyrique (1937), essaie de fournir un milieu conceptuel favorable à ses propres contributions dans le domaine de la généricité littéraire et, plus largement, de l'esthétique. La vue diachronique qu'il propose – depuis Platon et Aristote jusqu'au premiers décennies du XX^{e} siècle – est fortement marquée (voire « viciée ») par l'intention de promouvoir un produit nouveau dans le discours sur les genres littéraires, c'est-à-dire la triade composée par les éléments sympathétique (correspondant au lyrique), démoniaque-équilibré (correspondant à l'épique) et démoniaque expansif (correspondant au drame). Le souci pour son système (qui va inclure une typologie des artistes créateurs, une typologie des genres littéraires et une Logique du beau) l'empêche quand même de documenter sérieusement le thème des genres littéraire au-delà du déjà-connu. Soutenu par les clichés de la doxa romantique, Rusu dispose les „preuves" historiques dans une narration favorable à sa thèse, dans une perspective faussement inductive.

Mots-clé: genres littéraires, généricité, lyrisme, épopée, drame, Liviu Rusu, Goethe, Hegel, Benedetto Croce, Gérard Genette.

FAȚA NEVĂZUTĂ A ELENEI DRĂGĂNESCU[1]

Simona Galațchi[*]

Elena [Drăgănescu], personaj ce apare în toate volumele din Ciclul Hallipa. Fiica lui Doru şi a Lenorei Hallipa, cea mai mare dintre copiii acestora, aşadar soră cu Mika-Lé, Coca-Aimée şi cu gemenii Hallipa, Dorin şi Codin. Nepoata lui Calliope şi Eriste Hallipa. Mamă a lui Ghighi, logodnică a Prinţului Maxenţiu, soția lui (Jorj) Drăgănescu, amanta şi, ulterior, soția lui (Victor) Marcian, mama adoptivă a Străinei (i.e Ina Vergu), soacră a lui Lucian (soțul Inei Vergu). Prietenă cu Nory, care nu îi aplica şi ei obişnuitele judecăți „batjocoritoare cu care «feminismul» ei maltrata pe bărbați şi femei" (Papadat-Bengescu, *Opere*[2], vol. I, p. 413).

Seamănă fizic cu tatăl ei şi are părul brun ca bunica ei paternă: „portretul bunicei, luat drept al Elenei, era una din distracțiile de căpetenie propuse vizitatorilor" (*Fecioarele despletite*, p. 413).

„Pentru toată lumea Elena era un fel de tip model. Model de răbdare, de cumințenie, de toate virtuțile mijlocii" (*ibid.*, p. 413), necesare şi cerute de egoismul Lenorei, mama ei, care îi făcea în acest fel viața dificilă. Pentru a evita dezlănțuirea geloziei mamei sale (crizele ei de gelozie duceau la destabilizarea întregii familii), Elena nu cerea niciodată nimic tatălui său „care o adora" (*ibid.*, p. 414), dar care, pe de altă parte, îşi dorea o atmosferă calmă şi relaxată în familie. În acest cadru familial, Elena a fost nevoită să învețe să se poarte cu tact, cu diplomație, şi să trăiască o adolescență „matură şi melancolică [...], plină de prevedere" (*ibid.*, p. 414). Elena devine cu timpul un „camarad sobru şi prețios" (*ibid.*, p. 414), consultat de tatăl ei în afacerile moşiei. Ea posedă o „hotărâre rece, deplină [...] despre lucruri vădit importante" (*ibid.*, p. 426), calitate rar întâlnită la o femeie.

În viziunea lui Nory, Elena „atribuie precepte de onoare" şi „probleme de scrupule" (*ibid*, p. 437) unui incapabil precum Prinţul Maxenţiu. Elena „a rupt

[1] Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

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

[2] În acest articol, toate citatele sunt preluate după Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. I, II, III, ediție coord. de Gabriela Omăt; Text îngrijit de Eugenia Tudor Anton (vol. I) / Text îngrijit de Viviana Şerbănescu (vol. II) / 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 Ştiință şi Artă, 2012.

logodna [cu Maxenţiu, *n.m.*] cu o răceală tot aşa de încăpăţânată cât de neclintită îi fusese voinţa de a-l lua" (*ibid.*, p. 437), nepermiţând Prinţului să se apere, să-şi dovedească nevinovăţia în legătură cu presupusa idilă adulteră cu Mika-Lé. Elena se retrage din relaţie, cedând locul de logodnică a Prinţului Mikăi-Lé care, la rându-i, îl refuză.

În urma episodului de nevroză al Lenorei, ce are drept consecinţă destrămarea familiei Hallipa, Elena se vede forţată de tatăl său să renunţe la drepturile ei de moştenire şi să încheie o căsătorie de convenienţă cu deputatul Drăgănescu. Căsătoria ei salvează ulterior moşia familiei. Imediat după căsătoria cu Drăgănescu, aceasta naşte un băiat, aşa cum îşi dorea.

Elena o acceptă pe Mika-Lé în casă, nu când o roagă Drăgănescu, ci când îi convine ei. Iniţial, respinge categoric cererea soţului său, dar acceptă, ulterior, când el renunţă la şantajul subtil pe care i-l administra şi prin care încerca să-şi calmeze gelozia faţă de Maxenţiu.

Nory consideră că Elena „îşi făcea din existenţă o robie adevărată către o mulţime de îndatoriri, aşa cum le înţelegea ea" (*ibid.*, p. 560).

După căsătoria cu Drăgănescu, Elena îi pare lui Mini „mai frumoasă, mai elegantă [...] mai puţin simpatică ca la Prundeni [...] cam rece, cam ţeapănă, cu etichete" (*ibid.*, p. 562). Slugile ei sunt ultra-apretate şi ultracorecte. „Disciplina riguroasă era, după părerea Elenei, cel mai salutar principiu" (*ibid.*, p. 563). Ghighi este educat „metodic, după cel mai englezesc sistem de creştere. [...] Proiectele ei materne erau numeroase şi foarte anticipate. [...] Avea idei precise asupra felului cum va decurge instrucţia lui" (*ibid.*, p. 562–563). „Elena îşi pregătea moştenitorul pentru ideile ei preconcepute, îl iubea pentru că i le putea satisface. [...] prin el îşi putea multiplica ambiţia, [...] îl putea adăuga drepturilor ei de proprietate, că se putea, prin el, reprezenta o dată mai mult, era argumentul mare al afecţiunii ei" (*ibid.*, p. 563). Mini percepe maternitatea Elenei ca pe o „colivie de aur, în care era închis un canar stilizat: băiatul ei" (*ibid.*, p. 564). În timpul vizitei lui Mini şi Nory, Elena găseşte de cuviinţă să se laude cu obiectele de preţ şi cu toate averile pe care le obţinuse în urma căsătoriei cu Drăgănescu. Le povesteşte cum menajul ei este „un adevărat minister. De la 7 dimineaţa la 11 seara [...] ordine, socoteli, inspecţii, verificări! Nu se putea închipui ce grea era administraţia unei case mari! Totul era bogat, bine întreţinut şi rece" (*ibid.*, p. 564). Casa „înaltă ca o biserică" (*ibid.*, p. 562) conţinea şi o cameră de muzică, unde Elena „practica snobismul onorabil al muzicei" (*ibid.*, p. 564), continuând diletantismul observat în copilărie la bunicii ei din partea tatălui.

Până şi în confidenţele pe care le făcea apropiaţilor, Elena „punea mult protocol, mult înconjur al adevărului" (*ibid.*, p. 565). Aceasta îl admonestează şi îl acuză pe tatăl său că a îndrăznit să vândă moşia şi recolta familiei, despre care ea credea că i se cuvine fiului ei. Acesta este momentul în care Elena este total dezamăgită de tatăl său: „În Elena, iubirea pentru tatăl ei era aşa de mult identificată cu situaţia şi cu virtuţile lui" (*ibid.*, p. 567), ne spune autoarea.

Elena este o femeie bogată, din înalta societate: Ea răscumpără Prundenii, moşia Hallipilor, vecină moşiei lui Drăgănescu. Are un magazin de muzică şi un şir întreg de fabrici la Prundeni, în afară de casa de pe strada Lascăr Catargiu din Bucureşti. Elena ajunge să fie recunoscută drept cea mai bună organizatoare de concerte din Capitală. Din acest moment, rupe relațiile cu părinții săi. Mai mult, îi instigă pe Gemeni să îl dea în judecată pe Doru Hallipa, tatăl lor, pentru a obține o casă unde aceştia să poată locui.

În căsnicie, ca şi în politică şi în afaceri, Elena este consultată permanent de soț. Menajul lor decurge armonios, deoarece Drăgănescu nu vine niciodată cu „revendicări" (*Concert din muzică de Bach*, p. 687). „Elena, obişnuită de foarte tânără să ție loc de gazdă în casa părintească, îşi alcătuise lesne relațiile mondene" (*ibid.*, p. 688). „Protocolară şi rigidă [...] Elena avea norocul de a trăi după înclinările ei" (*ibid.*, p. 688).

„Ca o castelană medievală, care are puteri judiciare şi executive asupra feodalității familiale în lipsă de şef bărbătesc" (*ibid.*, p. 731), când „nimic nu-i mai putea atinge dictatura" (*ibid.*, p. 212), Elena o acceptă pe sora ei Mika-Lé în casă, „subt o tutelă severă" (*ibid.*, p. 732), la ieşirea acesteia din spital, după o tentativă de sinucidere. Îi impune să-şi schimbe purtarea, reamintindu-i numele de botez (Eleonora) şi înlăturând din uz supranumele, preluat de la scriitorul Pierre Loti, „Mika-Lé". Îi oferă slujba de secretară în casa Drăgănescu şi o leafă, aşezând-o la o masă separată de a celorlalți secretari ai soțului ei. Îi impune Mikăi-Lé să nu îi contacteze direct (pe ea şi pe soțul ei), ci cu notificare prealabilă, şi să nu mai poarte breton. De asemenea, la recepții, Mika-Lé trebuie să stea deoparte, ca un „suflet de copil sărac admis între boieri" (*ibid.*, p. 734), să poarte, în toate împrejurările, ce rochie avea să-i aleagă Elena, să iasă din casă la ora aleasă de aceasta etc. Elena îşi aminteşte de Mika-Lé doar când are să-i dea vreun ordin (*ibid.*, p. 740).

În fața Elenei, Drăgănescu nu are curaj să protesteze față de „severitatea cu care era crescut băiețelul" (*ibid.*, p. 735) şi îşi revocă imediat ordinele date Mikăi-Lé, dacă Elena e de altă părere. Singurele câteva emoții cunoscute de „olimpica Elena" (*ibid.*, p. 736) sunt provocate de unica ei pasiune, muzica. La concerte alege să-i aducă să cânte pe cei mai buni muzicieni, la cele mai bune instrumente şi îi obligă pe artişti ca programul de repetiții să se desfăşoare serios, fără abateri. Elena este oripilată de faptul că dr. Rim nu respectă programul de repetiții.

Sub pretextul concertului pe care îl organizează Elena, Prințesa Ada îi face cunoştință cu muzicianul Marcian, vărul primar al soțului ei, Prințul Maxențiu. Marcian îşi făcuse, din auzite, o impresie despre Elena, o imagine care îl speria, pentru că Elena avea „o reputație de mândrie" (*ibid.*, p. 756). De cealaltă parte, Elena era fascinată de imaginea de muzician de renume mondial a lui Marcian şi de aceea, la început, ea are o atitudine ce lui îi pare a fi una caracterizată de modestie. Intimidată de Marcian, aceasta renunță la participarea ei în concert. Elena „n-avea pe nimeni, în relațiile ei, cu care să simtă o aşa de simplă legătură de la egal la

egal" (*ibid.*, p. 757). Simte, în sfârşit, că a întâlnit pe cineva care să se ridice la nivelul ei. În această frază putem observa modul în care Hortensia Papadat-Bengescu atrage atenţia în legătură cu ridicolul personajului care are o imagine de sine supradimensionată, nerealistă, în faţa unei adevărate personalităţi.

Când Marcian o categoriseşte pe Mika-Lé drept „antimuzicală", „dizarmonică" (*ibid.*, p. 765), Elena se ruşinează şi îi povesteşte soţului ei impresia artistului în legătură cu sora ei, iar Drăgănescu ia singur iniţiativa de a o exila pe Mika-Lé în Dealul Spirii, trimiţând-o să locuiască cu sora lui, Tana. Repetiţiile pentru concert îi apropie pe Marcian şi Elena. „Neobicinuită cu fenomenele sensibilităţii", Elena nu cunoştea controlul „conştiinţii de sine" (*ibid.*, p. 819).

Moartea ţaţei Gramatula, mătuşa Elenei din partea tatălui, amână concertul. În urma decesului acesteia, Elena primeşte cea mai mare parte din averea ei, fapt care îi sporeşte şi mai mult independenţa şi autoritatea în faţa lui Drăgănescu, deşi dispunea total de averea lui. Acesta este momentul în care începe să încolţească în mintea ei ideea divorţului.

Pe Ada, care îi fusese colegă de şcoală, Elena o considerase mereu inferioară, „de altă speţă" (*ibid.*, p. 773). Ada o roagă să accepte să-l reîntâlnească pe fostul logodnic, acum muribundul Maxenţiu, şi să-l convingă să meargă la Leysins, astfel încât Ada să poată scăpa de el. Maxenţiu cedează şi îi face Adei pe plac, crezând că Elena îl place încă şi că ea consideră plecarea aceasta în Elveţia spre binele lui. Putem crede că Elena vrea să-l impresioneze pe Marcian şi de aceea acceptă să-i facă lui Maxenţiu această vizită, împotriva voinţei ei.

Concertul din muzică de Bach are loc a doua zi după înmormântarea Siei. La slujba de înmormântare din Biserica Amzei se cântă un coral de Bach şi sunt prezenţi diferiţi artişti, inclusiv Marcian. Spre deosebire de toţi ceilalţi prezenţi în biserică, Elena „singură îl ascultase ca pe un imn de slavă, nu de jale; ea şi cu Mini, căreia i se păruse că aurul cântă" (*ibid.*, p. 826): simţea „intimidare şi aiureală", „bucurie interioară, fără de energii fizice" (*ibid.*, p. 826). În continuare, pe drumul de întoarcere de la înmormântarea Siei, în maşină, în Lincolnul Drăgăneştilor, Elena şi Marcian îşi încep relaţia ca amanţi.

La o lună după faimosul concert, Elena intră la Drăgănescu în birou şi încearcă să-l convingă despre „lucruri care trebuiau neapărat înţelese între ei doi" (*Drumul ascuns*, p. 928). Cum el refuză, amintindu-i că el e de acord întotdeauna cu tot, ea devine nemulţumită: „când avea ceva de vorbit îi plăcea să fie ascultată. Spusese ceva despre căsătorie, despre unele răscruci, despre libertatea fiecăruia, despre bună înţelegere reciprocă" (*ibid.*, p. 928). Venise hotărâtă să se despartă de Drăgănescu. Dar acesta, prevenitor, încercase să se pună la adăpost de o posibilă situaţie neplăcută şi nu îi permisese să vorbească până la capăt. Părea să înţeleagă doar că Elena doreşte să plece în Elveţia cu copilul şi guvernanta. De acolo, Elena îi scrie săptămânal. La rându-i, Drăgănescu îi răspunde, trimiţând salutări şi lui Marcian. Iritată de atitudinea lui, Elena îşi aminteşte tactica pe care îşi închipuie că a folosit-o Drăgănescu pentru a o determina să-i accepte cererea în căsătorie, după

ce ea îl refuzase inițial: „metode piezişe de silnicire” (*ibid.*, p. 931), gândea ea şi, prin urmare, insista să îl țină la curent cu evoluția relației ei cu Marcian. Îi trimite o scrisoare în care îi cere divorțul. Drăgănescu amână răspunsul, din cauza faptului că ştie că este foarte bolnav şi se gândeşte că este astfel încă de la începutul căsătoriei cu Elena, în urmă cu opt ani.

Marcian este plecat, iar Elena nu îşi permite corespondență sentimentală, în aşteptarea răspunsului lui Drăgănescu. Se crede, în această situație, umilită de soț şi începe să fie şi mai severă cu copilul. „Avea în principiu, despre educația băieților, idei spartane” (*ibid.*, p. 943). Gândea că „e o crimă să dai naştere unui copil care să poarte în el vulgaritatea şi şiretenia paternă” (*ibid.*, p. 943). Se măritase de hatârul tatălui ei, care şi el o decepționase. Ghighi, copilul lor, i se pare urât, cu capul mare. „Se ocupa însă cu atât mai amănunțit de sănătatea şi educația lui, cu cât îl socotea mai amenințat de degradări fizice şi morale” (*ibid.*, p. 944). Guvernanta li se îmbolnăveşte şi Elena îl duce pe copil la un institut, la marginea Genevei, unde îl vizitează de trei ori pe săptămână, iar de două ori îl ia cu ea după-amiaza. L-ar fi ținut cu ea tot timpul, îşi spune ea, dar i se pare că Ghighi se simte mult mai bine cu noii colegi şi nu dă semne de jinduire. Marcian e de acord cu internarea copilului, pentru ca el să se poată apropia mai mult de Elena. Elena primeşte mult aşteptatul răspuns al lui Drăgănescu: în loc să fie de acord cu divorțul lor, el îi aduce la cunoştință problema bolii lui de inimă, iar Elena se supără şi mai rău, preocupată de „bani şi amor propriu” (*ibid.*, p. 949). Hotărăşte să plece în țară să reglementeze divorțul, „nu să audă pretexte de boală!” (*ibid.*, p. 362). Nu-şi amintea să-l fi văzut vreodată bolnav pe Drăgănescu. Devine secretara lui Marcian, cu emulație şi tensiune, îl ajută la pregătirea concertelor şi a turneelor. În contextul interpretării greşite a atitudinii lui Drăgănescu şi al supraexcitării generate de atmosfera spectacolelor, „protocolul şi stângăcia” (*ibid.*, p. 953) sunt învinse şi cei doi îşi încep relația sexuală, în sfârşit, într-un mic hotel, Hotelul Kron.

Drăgănescu, la rândul său, aşteaptă un răspuns de la Elena care nu catadicseşte să-l ia în seamă. Elena primeşte o scrisoare de la Tana, în care aceasta nu pomeneşte nimic de vreo boală a fratelui ei, ci doar descrie stări de rău ale acestuia. Într-un târziu, în febra pregătirilor de plecare spre Bucureşti, Elena îşi dă seama că nu a hotărât nimic cu privire la copil. Îl vizitează la internat şi este surprinsă de un acces de plâns al obedientului Ghighi care îi stârneşte un sentiment de scârbă. Văzând reacția copilului, Elena se simte vinovată şi decide să îl ia cu ea în România. Marcian interpretează tulburarea Elenei drept tristețe generată de despărțirea lor. În cele din urmă, Marcian şi Ghighi hotărăsc să rămână împreună în Elveția şi îi comunică Elenei dorința lor, iar Elena pleacă liniştită şi îl anunță pe Drăgănescu că vine să-i fie alături.

În tot acest răstimp, Coca-Aimée se tot interesează dacă Elena s-a întors din Elveția, deoarece Lenora, mama lor, e pe moarte, dar ea nu se grăbeşte să-i spună Elenei acest lucru.

Elena îl convinge pe Drăgănescu să meargă cu ea în Elveția. Copilul se simte stânjenit de prezența tatălui biologic, pentru că îl iubea doar pe Marcian, aşa că se

bucură când Drăgănescu decide să plece înapoi în România şi speră că şi mama lui îl va urma. Pentru a afla dacă Elena pleacă şi ea la Bucureşti, copilul pune o întrebare care o supără foarte tare pe Elena. Indignată iniţial de atitudinea copilului faţă de ea, Elena se autoconsolează, alegând să creadă că Marcian o iubeşte, chiar dacă Marcian se arată mulţumit când constată că este obiectul exclusiv al adoraţiei lui Ghighi. (*ibid.*, p. 1090) Elena se simte jignită că Ghighi pare să îl iubească doar pe Marcian şi-şi refulează gelozia pe care o simte pentru propriul copil, preferând să înţeleagă că relaţia cu Marcian este promiţătoare şi să evite autoanaliza.

Ajuns în ţară, Drăgănescu, chiar înainte de a ajunge acasă cu automobilul ce îl preluase de la gară, are o sincopă cardiacă şi moare în sanatoriul lui Walter, unde e transportat urgent de şofer. Elenei îi este anunţată vestea morţii printr-o telegramă, tocmai când vrea să expedieze o scrisoare către Tana prin care să o înştiinţeze despre divorţul ce fusese demarat. Scrisoarea o scrisese furioasă, ca replică la cartea poştală trimisă de Drăgănescu din Predeal, în care îi recomanda să rărească relaţia cu Marcian, deoarece îl „strică" (*ibid.*, p. 1093) pe Ghighi.

Elena îl disprețuia pe Walter din cauza modului dubios în care acesta îşi făcuse averea. Lenora, căsătorită în anii din urmă cu Walter, moare, iar Elena nu e anunţată la timp şi, prin urmare, nu participă la eveniment. Pentru a împlini ultima dorinţă a Lenorei, Walter crede de cuviinţă să o consulte pe Elena în privinţa căsătoriei lui cu Aimée, sora ei, şi în privinţa locului pe care portretul Lenorei ar trebui să-l aibă în casa Walter.

În romanul *Rădăcini*, Nory rememorează căsătoria Elenei cu Drăgănescu, vecinul lor de moşie, tocmai pentru salvarea moşiei Hallipa, apoi cearta Elenei cu Doru Hallipa „ce despărţise iar Prundenii în două" (*Rădăcini*, p. 857) şi noua reîntregire a Prundenilor făcută de Elena, prin intermediul lui Drăgănescu care cumpără Prundenii. „Elena se simţise prin această căsătorie sacrificată" (*ibid.*, p. 858). „Elena pe atunci trăia în conflict cu mama ei şi nu ierta tatălui ei nici sclavia către nevastă – sclavie a simţurilor – nici reaua administraţie a averii" (*ibid.*, p. 857). Pentru Lenora, Elena era „ca o mustrare vie", „o fată care nu-i semăna" (*ibid.*, p. 403). Nory o consideră pe Elena, pe bună dreptate, vanitoasă: Elena suferă că nu-i poate asigura lui Nory transportul cu automobilul, din cauză că acesta era stricat, şi-i poate da numai cabrioleta[3]; Elena, când voia să impună cuiva o „persoană pe care ea o aprecia – făcea paradă multă" (*ibid.*, p. 860). „Meticuloasă, ticăită" (*ibid.*, p. 399), avea grijă până şi de irigatorul mamei sale, atât de neprevăzătoare, încât „risca permanent să înmulţească familia" (*ibid.*, p. 860).

După aproape 8 ani, când se decide să-i facă o vizită, Nory o găseşte pe Elena singură, la Prundeni. Unica persoană din familie care-i mai era prin preajmă era Tana, cumnata ei. În tot acest răstimp, după moartea lui Drăgănescu, Ghighi fusese părăsit în Elveţia, la Marcian, iar Elena stătuse singură, nu se căsătorise cu muzicianul, din pricina remuşcării şi a sentimentului de vinovăţie care o chinuia,

[3] Trăsurică uşoară, cu două roţi, trasă de obicei de un singur cal; brişcă, şaretă. (cf. DEX, ed. a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996)

pentru că nu l-a crezut pe Drăgănescu, când îi spunea că e bolnav, pe Drăgănescu căruia îi datora atâtea.

Angajase la moşie un agronom licenţiat, pe Simeon, un ardelean ursuz şi corect, un om ales după modelul tuturor slugilor ei. „Elena era jignită că Nory trata pe Simeon ca pe un subaltern şi pe ea ca pe o negustoreasă de vin prost". (*ibid.*, p. 864). Ea continua planurile măreţe, de industrializare, ale lui Drăgănescu, pentru Ghighi. Cândva Nory o admira pe Elena ca pe un model, acum se mira cum putuse să facă asta. Cu un aer de suficienţă, Elena plănuia să îl aducă pe Ghighi în România. „Întotdeauna încăpăţânată" (*ibid.*, p. 870), perseverentă, Elena o percepea pe Nory ca ajunsă „fată bătrână cu păreri false, fără idee de ce e viaţa" (*ibid.*, p. 871). Elena, a cărei moşie produce cel mai bun lapte, visează să crească găini clocitoare şi să-l iniţieze pe Ghighi, cu ajutorul specialistului Simeon, în dificila „profesie" de moştenitor al lui Drăgănescu. Îi serveşte lui Nory o mâncare „rară" – pui la frigare !!! –, subliniind că e greu să mănânci aşa ceva la oraş. Nory gândeşte că nu s-ar mira să o vadă măritându-se şi cu Simeon „nu din amor – numai ca să nu plece perla din serviciu. Cine ar mai şti să pună ca el găinile la clocit!" (*ibid.*, p. 874). Iar despre Marcian Nory crede că „răceala Elenei – răceala ei firească" (*ibid.*, p. 876) îl determinase pe muzician să se ataşeze atât de mult de Ghighi.

Elena îi arăta cumnatei Tana respect din cauza remuşcării ei pentru modul în care se purtase cu Drăgănescu şi nu se putea împăca cu protecţia ciudată acordată, de Drăgănescu şi, ulterior, de Tana, Mikăi-Lé. Pe Mika-Lé a considerat-o întotdeauna o cerşetoare ipocrită. De aceea nu dă crezare veştii că aceasta ar fi însărcinată şi nu este de acord cu planul de salvare al Tanei – căsătoria Mikăi-Lé cu Lică. Elena, incomodată de prezenţa Mikăi-Lé la moşie, găseşte pretextul că are nevoie să renoveze conacul cel mare (unde locuia Tana cu Mika-Lé), pentru a o alunga pe Mika-Lé. „Elena nu ceda, din principiu" (*ibid.*, p. 884). Reîntâlnirea cu Nory redeşteptase „vechile imperialisme ale caracterului ei" (*ibid.*, p. 882). Se simţea prost şi era îngrijorată de impresia făcută lui Nory cu această primire meschină (v. p. 882). În ciuda opoziţiei Tanei, Elena începe lucrările de renovare ale conacului, punând-o pe aceasta în faţa unui fapt împlinit. Drept consecinţă, Tana este aruncată într-un val de tulburare creştinească. Totodată, Mika-Lé părăseşte casa, spre surprinderea Tanei şi a Elenei. Elena promitea Tanei că se va face tot ce trebuie pentru cununia Mikăi-Lé cu Lică, dar se bucură că „pocitania" a fugit. Tana, pe de altă parte, vede în plecarea Mikăi-Lé cu numai două geamantane un indiciu pentru o nouă încercare de sinucidere.

Singură de atâţia ani la Prundeni, Elena se plimba „zilnic în ogradă, cu scopul dublu de a întrebuinţa timpul cu folos şi de a face mişcare, adesea chema pe cineva să-i deschidă magazia şi arunca înăuntru o privire, dintr-o plăcere, fără altă raţiune decât a conservatorismului, a acumulării" (*ibid.*, p. 883). Simeon, în dorinţa lui de a fi ultrapoliticos, făcea abuz de folosirea expresiei „cu respect" (*ibid.*, p. 884) şi de verbele la condiţional-optativ. Ghighi îi scria din corvoadă, simţea Elena, Marcian nu era interesat de subiectele agricole şi industriale ce ocupau total atenţia Elenei.

Pasiunea ei pentru muzică era un snobism şcolăresc (*ibid.*, p. 876), aşa cum era şi pasiunea pentru Marcian.

În scrisorile către Marcian îşi face un merit din faptul că e singură în România şi apreciază că măcar acolo, în Elveția, are cine să o ajute cu copilul.

La cererea Elenei, Marcian îl aduce pe Ghighi în țară, împotriva voinței lui şi, mai ales, împotriva voinței lui Ghighi: lui Marcian i se părea că Elena comite o înaltă trădare față de el, dar şi mai mare față de copil, şi, deşi ar fi putut să accepte un rău făcut împotriva lui, nu era dispus să admită un rău care să-l atingă pe băiat. Deşi nu-l văzuse ani de zile, Elena era convinsă că fiul lui Drăgănescu nu este în stare să facă studii muzicale şi nici de alt fel şi, prin urmare, îşi închipuia că o va face de râs. Pentru a repara situația, consideră că nu este târziu pentru copil să facă o alegere potrivită lui, şi anume să meargă la şcoala de comerț şi agricultură. În acest tablou, în care încearcă să pună lucrurile la punct, Elena se autopercepe ca fiind o femeie sacrificată: „era greu să se sacrifice, să renunțe la fericirea ei. [...] Era convinsă că suferă, dar că judeca drept, că e martira datoriei, a ceva ce iubise deasupra a tot. Era convinsă că Ghighi nu are nici inteligență, nici sârguință, dar a fi stăpân, posesor, poate oricine; îl va scuti astfel de decepții, de afronturi inevitabile în orice altă carieră. Era convinsă de inferioritatea băiatului, convinsă totodată că autoritatea banului compensa tot. Cine nu se pleacă banului? Grație ei averea lor se va reface; era misiunea, apostolatul, sacrificiul pe care şi-l propunea, era şi revanşa târzie pe care o va da bărbatului ei, care din pricina ei murise mâhnit. [...] Elena trăia sub teroarea că domnul Simeon într-o zi va fi răpit de concurență. [...] Elena triumfa despre lucruri mărunte, despre fuga nesuferitei Mika-Lé… Aşadar, trebuia numai curaj. Dacă mai demult ar fi avut curaj, scăpa de Mika-Lé mai demult. După plecarea lui Mika-Lé, bătrâna Tana era tristă; fusese o măsură aspră, de care Elenei îi părea rău pentru Tana, pe care însă n-o regreta ca rezultat”. (*ibid.*, p. 930–931).

Când Marcian şi Ghighi sosesc, Elena nu merge să îi întâmpine la gară, ci îl trimite pe Simeon pentru care cei doi erau nişte străini pe care nu-i mai văzuse niciodată. „Din primul moment” (*ibid.*, p. 933), Elena o pune pe Tana să-l ia în primire pe Ghighi şi să aibă grijă de el. Acțiunile Elenei, îl tulbură cumplit pe Marcian, din cauză că îl afectau direct pe Ghighi, şi, pentru a o pedepsi pe Elena că „nu iubeşte pe băiat” (*ibid.*, p. 934), decide că va pleca chiar a doua zi la Bucureşti, apoi la Geneva. Elena păleşte, cum făcea de obicei când era grav ofensată, şi simte că e pe cale să o podidească lacrimile.

De cum soseşte în casa mamei lui, toată lumea vede că Ghighi lipseşte permanent, sistematic, se izolează, iar Elena interpretează absenteismul lui – refugierea lui în plimbări – drept interes pentru moşiile proprii. Crezând că Ghighi va avea de beneficiat de pe urma călăriei, face o remarcă nelalocul ei în fața lui Marcian care, nefiind sportiv, se simte jignit: „sportul călăriei îl va dezgheța” pe Ghighi (*ibid.*, p. 935). Marcian credea în talentul muzical al lui Ghighi şi credea că îl poate învăța muzică, astfel încât să-i calce pe urme. Când observă hotărârea lui

Marcian de a pleca, Elena se gudură pe lângă el, făcând „grațiii ca orice cuconiță!" (*ibid.*, p. 935), să-l înduplece să mai stea. O aduce în vizită pe Nory, ca să îi slujească drept tampon. Constată că fiul ei a crescut, dar e cam slăbuț şi trebuie îngrăşat.

În perioada când locuiau în Elveția, Elena obişnuia să-l mustre pe Marcian când îi ascundea o notă mică luată de Ghighi: „Om mare… eşti mai rău ca un copil. Ce câştigă cretinul ăsta mic dacă dai examen în locul lui? Pe când muzica, omenirea pierd cu fiecare minut pe care-l pierzi cu un copil leneş!..." (*ibid.*, p. 946). Ghighi, ca şi Mini şi alții, o percepe pe Elena ca fiind neobişnuit de frumoasă, în contrast cu presupusa lui urâțenie, lucru care-l face să se simtă umilit. Când creşte, la întoarcerea din Elveția, o vede tot frumoasă, dar el se simte față de ea ca un frate sau ca un străin. La împlinirea vârstei de doisprezece ani, Elena îi dăruise lui Ghighi un portofel de piele cu multe compartimente din care unul era deosebit de frumos: era pentru mărci (timbre) poştale. Ghighi fusese învățat, pe un ton poruncit „cu asprime" (*ibid.*, p. 952) de „maman Elena", să refuze ceva în mod cuviincios. Acum Elena o punea pe Tana, cu mâna ei tremurândă, să-i dea ceaiul şi pe o slujnică, pe Kira, să-i dea laptele – cel mai bun lapte din țară –, deşi altădată îl pedepsise pe Ghighi pentru că acceptase o băutură de la cineva care nu era bona lui. Ea nu realizează că Ghighi o consideră „țărănoasă" pe Tana şi că nu o agreează. Văzând că Ghighi refuză ceaiul oferit de Tana, Elena ordonă să nu i se mai dea *niciodată* [*subl. mea*] ceai la ora patru (*ibid.*, p. 952).

Elena nu îşi dă seama că Ghighi o percepe ca fiind mult prea aspră. Cruzimea şi natura ei abuzivă se arată şi atunci când nu-i înmânează lui Ghighi scrisorile pe care i le trimite Marcian lui – scrisori ce l-ar fi sprijinit emoțional enorm şi l-ar fi ajutat să reziste în acea situație de schimbare majoră din viața lui. Elena nu ia în serios scrisorile lui Marcian, adresate lui Ghighi, pe care le deschide, le citeşte şi le ascunde cu gândul de a i le arăta mai târziu: „credea pe Marcian ingrat şi injust; nu consimțea să se mlădie după realități" (*ibid.*, p. 959). Elena mărturisise în nenumărate rânduri lui Marcian „piedica fizică care-i oprea orice elan către copil" (*ibid.*, p. 957); simțea, fizic, repulsie față de copilul său: nu-l putea atinge, nu-l putea iubi, îl vedea mereu ca o prelungire a lui Drăgănescu.

În relația cu Marcian, Elena se simțea, din nou, „sacrificată [...] ca întotdeauna" (*ibid.*, p. 959), iar după ce Marcian îl aduce pe Ghighi şi pleacă supărat înapoi în Elveția, îl acuză în sinea ei că i-a părăsit. Legat de Nory, bănuia că are probleme, dar „egoismul ei lua forma deghizată a discreției; avea destul de suferit ea însăşi pentru a se mai încărca cu suferințele altora" (*ibid.*, p. 468). Când Elena îi făcea observație lui Ghighi la masă, băiatul „tăcea prea brusc şi până la sfârşitul mesei roşea şi pălea alternativ, ținând capul plecat" (*ibid.*, p. 960).

Elena se simțea victimă, dar şi vinovată de tot şi de toate şi, în consecință, „un fel de exaltare la rece îi dicta datoria de a sili pe Ghighi, dacă nu să iubească, cel puțin să respecte pe mătuşa lui" (*ibid.*, p. 961), pe Tana, care, după plecarea

Mikăi-Lé, se îmbolnăvise şi „primea cu deopotrivă resemnare şi răul şi binele" (*ibid.*, p. 962). Pe Nory o bucurau replicile defensiv ironice ale lui Ghighi, îi păreau semne de sănătate psihică, o liniştea cu privire la adaptarea lui acolo, acomodare peste care Elena trecea cu uşurinţă, considerând-o realizată deja. Elena nu îşi închipuia că Ghighi e dezgustat că trebuie să bea laptele de capră „stors din uger de-a dreptul" (*ibid.*, p. 962), că se vede tratat ca un bolnav ce are nevoie de o „cură de lapte" sau ca un copil debil ce se poate fortifica numai cu „cel mai bun lapte din ţară", cu laptele de la moşia Elenei. Pe Ghighi, Elena îl consideră „tăcut, străin, neliniştitor, un martor, un judecător, un bărbat în devenire, poate un duşman. Nu-l înţelege şi el nu o pricepe... Trage concluzii false: Cum ar mai putea să se mărite cu Marcian acum când copilul nu mai e un copil şi privirea lui Ghighi pare un blam perpetuu?... Poate, băiatul aci, pe proprietatea tatălui său, şi-l aminteşte, îl regretă, îi simte lipsa, revendică tot ce Drăgănescu însuşi n-a pretins: fidelitatea, onoarea familială. Elena se afundă tot mai mult în neînţelegere şi, drept consecinţă, atitudinea, cuvintele ei sunt tocmai cele ce nu trebuiesc: laudă gospodăria, blamează viaţa de boem. Se blamează în tăcere de a fi crescut pe băiat într-un mediu de artă şi artişti, el care nici măcar n-are aptitudini; scapă vreun cuvânt în sensul celor ce gândeşte, şi Ghighi se simte jignit, dispreţuit, şi devine mai ascuns, mai izolat cu secretul lui…" (*ibid.*, p. 966). De nenumărate ori, Elena afirmă, de faţă cu Ghighi, în discuţiile cu Marcian, că Ghighi „e un copil întârziat" (*ibid.*, p. 970). Ca să n-aibă ce să-şi reproşeze, Elena e darnică cu „retardatul" Ghighi, îi dă lunar o sumă de bani. Cu cât îl detestă mai mult, cu atât se arată mai grijulie faţă de el.

Când Mika-Lé ameninţă cu sinuciderea într-o scrisoare, Elena se arată total indiferentă: consideră că nu-i nicio pagubă dacă moare (se sinucide) Mika-Lé. Nory, o străină, este cea care intervine şi îl roagă pe Dr. Caro să o ajute cu avortul.

Elena este dusă în magazia unde Ghighi stătea atârnat de o frânghie: se sinucisese prin spânzurare. Simeon îi spune Elenei că Ghighi nu are nicio vină, că de vină este „grăsuna şi căţeaua" Kira (sluga minoră, abuzată sexual de slugile de la moşie). Acum Elena declară că nu şi-a cunoscut copilul, că nu l-a apărat. În faţa nenorocirii, ea crede că, de fapt, ea l-a iubit pe Ghighi, aşa cum şi el a iubit-o pe ea, dar el „fusese de mic închis, supărăcios… De ce… de ce? [...] aşa fusese el de mic… nevolnic, sperios..." (*ibid.*, p. 1002–1003). Elena crede că, dacă ar fi fost Mark (Marcian) împreună cu ei, Ghighi nu s-ar fi spânzurat. E momentul în care ea face bilanţul relaţiilor sale cu apropiaţii: pe Marcian îl purtase cu vorba timp de zece ani şi nu se măritase cu el, o aprecia în schimb pe Coca-Aimée, o persoană care, în comparaţie cu Marcian, n-ar fi meritat.

Elena, ca să prevină eventuale bănuieli în legătură cu Ghighi pe care gura lumii le-ar fi putut vehicula, îl trimite pe Simeon să le dea bani părinţilor Kirei, ca să le cumpere tăcerea, iar Simeon le dă banii, acuzându-le fiica şi ameninţându-i că ar putea-o trimite la puşcărie. Ulterior, tot Simeon este cel care aduce vestea că Kira – auzind despre sinuciderea lui Ghighi sau de ameninţarea cu puşcăria – s-a sinucis prin înec, deşi „un ghem părea că-i astupa gâtlejul" (*ibid.*, p. 1008).

Elena obține pentru Ghighi o înmormântare creştinească, o dispensă pentru „inocentul sinucigaş; victimă a ceva, a cuiva, ca şi ucis, nu sinucis" (*ibid.*, p. 1010). Se gândeşte cum îi va da socoteală lui Marcian pentru moartea lui Ghighi, deoarece, inconştient, îşi ştia greşelile comise în educația copilului, restricțiile impuse care îl împinseseră spre alegerea paternității adoptive a lui Marcian. După înmormântare, Elena îi anunță lui Marcian tragedia. Pentru ziua confruntării cu Marcian, Elena o cheamă pe prietena ei Nory să fie neapărat prezentă, să lase tot şi să fie alături de ea.

Nory crede că Elena şi-a plătit, prin pierderea fiului, păcatele anterioare. Îşi aminteşte cum Elena „îl pedepsea, îl lovea chiar uneori, supărată de lipsa lui de curaj, de ceea ce se chema isterie" (*ibid.*, p. 1014). „Aşa fusese Elena întotdeauna, aşa se purtase după un îndreptar al ei, în numele virtuții… şi recoltase numai nenorocire" (*ibid.*, p. 1015), renunțase la Maxențiu, unicul ei amor, nu văzuse că Ghighi încuviințase relația ei cu Marcian şi s-ar fi putut căsători cu Marcian încă de mult şi îşi pierduse o bună parte din viață simțindu-se obligată față de baba Tana, care acum o luase razna de tot (confunda moartea lui Ghighi cu a lui Drăgănescu). Ulterior Nory o descoperă pe Mika-Lé locuind acolo unde îi permisese Elena să stea: Elena se răzgândise şi probabil, crede Nory, îi oferise şi o alocație lunară.

La sosirea lui Marcian, Nory, chemată de Elena, ajunge la moşie chiar în momentul în care Marcian încerca să cânte la pian compoziția lăsată de Ghighi drept cadou de nuntă pentru cei doi. De această dată, Elena îl aşteptase la gară şi i se aruncase în brațe din prima clipă. Obosită, adoarme în timp ce Marcian încearcă să descifreze compoziția lui Ghighi, pe care „nu ştiuse să o însemne pe un portativ" (*ibid.*, p. 1026).

Elena îi scrie lui Nory o scrisoare prin care îi comunică faptul că a părăsit moşia de la Prundeni şi s-a mutat cu Marcian în Elveția. Deşi într-un bilet al lui Ghighi, găsit după moartea lui, acesta îl acuză pe Simeon de lipsă de respect şi nesupunere, Elena îl lasă în continuare pe Simeon să se ocupe de moşie – îi păstrează statutul de „administrator model al bunurilor" (*ibid.*, p. 1055) ei, confiscându-i însă pentru totdeauna speranța de a fi soția lui. Posibilitatea aceasta era pentru Elena „un gând vinovat, nearmonios" (*ibid.*, p. 1055), chiar dacă nu şi-ar fi găsit aplicarea practică în condițiile în care Ghighi nu murea. Ulterior Elena vinde moşia, renunță la tot pentru Marcian şi îl acuză, în sinea ei, pe Simeon, de moartea băiatului.

Au trecut mulți ani de la moartea lui Ghighi şi de la căsătoria Elenei cu Marcian. Ina (Străina) îi întâlneşte pe cei doi şi, la dorința Elenei, se mută în casa lor. Ina crede că Elena ar fi „idealul feminin al Maestrului", „Izolda acelui Tristan" (*Străina*, p. 136). Elena insistă pe lângă Marcian să o ia în casă ca pe o secretară: Maestrul intuise că fata avea talent muzical, aşa cum văzuse şi la Ghighi. Într-o zi, când Ina avea accese de furie la pian, cuprinsă de „febra concepției" (*ibid.*, p. 175), şi se contrazicea cu Maestrul, constată că, la apariția Elenei, Marcian se calmează

brusc. Ina o percepe pe Elena ca pe un jug al Maestrului, un fel de „pe aici nu se mai trece" (*ibid.*, p. 160). Deşi şterge ca o maniacă petele rămase de la mâinile Inei pe pian, Elena ajunge cu timpul să o facă pe orfana Ina să se simtă acceptată în casa ei. La fiecare An Nou, Elena îl întreabă pe Maestru ce cadou doreşte şi, cu timpul, ajunge să îi facă şi Inei onoarea de a o consulta în privința cadourilor. În timp ce Marcian considera că Elena nu are talent muzical, ci doar inteligență muzicală, Ina ajungea să declare cu exaltare că Elena era cu adevărat o muză şi avea talent.

Chiar şi după mai bine de douăzeci de ani, Elena încă se mai gândea la Ghighi cu amărăciune, păstrându-şi părerea că Ghighi „nu ar fi putut fi muzician" (*ibid.*, p. 175). De fapt, îi subaprecia încă flerul artistic al lui Marcian, părerea lui de specialist, de profesionist în ce-l privea pe Ghighi, considerând că „pe Marcian îl orbea afecțiunea, de aceea credea în vreun talent muzical al băiatului" (*ibid.*, p. 176). Ea nu înțelege capacitatea profesională, specifică artistului, de a evalua corect talentul muzical al unei persoane şi îşi închipuie că diagnosticul lui se bazează pe un simț scăzut al realității şi pe bunătatea lui sufletească. Ea uită că Marcian a fost obiectiv în aprecierea înclinației ei pentru muzică şi că a avut dreptate şi în cazul Mikăi-Lé.

După sinuciderea lui Ghighi, Elena „începuse a simți arsura în inimă, cea ca a unui cui înroşit, inimă care bătea prea tare; de ce, cu trecerea timpului, senzația aceea, în loc să se domolească, se accentua?" (*ibid.*, p. 176). Se bucura că vânduse tot şi îl urmase pe Marcian: în realitate, Elena se minte singură că a făcut acest „sacrificiu" pentru Marcian, nicidecum nu recunoaşte că a făcut-o pentru a scăpa de amintirea lugubră şi acuzatoare a sinuciderii fiului ei. Elena relua frecvent discuția cu Marcian referitoare la talentul copilului ei, iar el „părea exasperat şi susținea că avea un fel de geniu, intim, interior care însă nu se putea exprima" (*ibid.*, p. 177). Elena pare Inei o mamă nevindecată. De cealaltă parte, Elena se simte stânjenită de „reuşita deplină a traiului ei" (*ibid.*, p. 182) prin comparație cu deziluziile fetei. Elena o laudă pe Ina Maestrului că a reuşit să compună o parte din Pastorală – bucolica pe care şi Ghighi căuta să o compună, dar nu avea antrenament. Ina îi destăinuie Elenei iubirea ei neîmplinită pentru Leopard şi, mai târziu, Elena are ocazia să îl cunoască personal, primindu-l în vizită pe tânăr în lipsa Inei. Ina se căsătoreşte cu Lucian pe care Elena îl admiră şi pe care îl compară cu Ghighi, gândindu-se cu regret că Ghighi al ei nu a putut fi ca Lucian. Între Lucian şi Leopard, Elena îl preferă pe Lucian, ca pe „un aliat împotriva firii răzvrătite a Inei" (*ibid.*, p. 225).

Marcian moare şi Elena rămâne din nou văduvă. Doreşte să aibă un nepoțel de la fiica ei adoptivă Ina, dar Ina are un avort spontan. Ina se simte cucerită de calmul Elenei, de „lumina ei de suflet şi de cuvânt" (*ibid.*, p. 315). Pe de altă parte însă, Ina o consideră o vampă care a supt odată cu sângele şi sufletul Maestrului, deoarece, în concepția ei, romantică, un geniu nu poate fi fericit. (Ulterior Ina va crede că Maestrul a fost şi geniu, şi fericit.) Elena avea zile când nu putea accepta că Maestrul murise. Lucian, de asemenea, o percepe drept „femeia ideală", „modelul

femeiei" (*ibid.*, p. 354), ceea ce stârneşte gelozia Inei. Lucian îi cere sfatul Elenei în privinţa căsătoriei lui cu Ina, iar ea, în această situaţie, manifestă pudoare, intimidare, vinovăţie, ce îl amuzau pe Lucian. Acesta o consideră naivă, bizară, deoarece nu ştia să mintă şi „se înroşea de necaz" (*ibid.*, p. 445), când fiica ei adoptivă întârzia. Elena se simte descumpănită în prezenţa lui Lucian: „Lucian era aproape singura fiinţă din preajmă care o descumpănea" (*ibid.*, p. 444). El o percepe pe Elena ca pe „singura fiinţă care îi dă stări obscure, ea care e lumina pură" (*ibid.*, p. 448).

În romanul *Străina*, o găsim pe Elena, ajunsă în preajma morţii, suspinând încă pentru faptul că nu fusese şi Ghighi aşa de frumos – fizic – ca Lucian… Elena moare de inimă, iar Lucian o vede într-un camizol transparent. Într-un carneţel găsit după decesul ei, apar nenumărate însemnări ale obsesivului ei regret că Ghighi nu fusese frumos, cuviincios ca Lucian (*ibid.*, p. 526, p. 527), că „în loc de Ghighi [*subl. mea*] să fi avut ea un băiat voinic, înalt, mlădios" şi frumos fizic ca Leopardul (*ibid.*, p. 533). (Expresia „în loc de Ghighi" este des întâlnită în romanul *Străina*, predomină gândirea Elenei.) „Trădase pe Ghighi, copilul ei". (*ibid.*, p. 535).

Elena lasă o mică parte din avere Mikăi-Lé, o altă parte Cocăi-Aimée, iar cea mai mare parte i-o dă Inei şi lui Lucian. Neamul Hallipilor, blestemat de unii (dr. Ghiţă Vlad, al doilea soţ al Cocăi-Aimée), ajunge în percepţia tinerilor căsătoriţi Ina şi Lucian un neam „sfinţit" (*ibid.*, p. 519) de „Doamna Elena" (*ibid.*, p. 395, p. 511, p. 519 etc.).

„Elena a murit de ceea ce s-ar chema boală a vaselor comunicante" (*ibid.*, p. 619).

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Elena aparţine tipologiei jungiene – raţiune extravertită[4], ce îşi refulează funcţia sentiment. Reprimarea emoţiilor îi răpeşte, nu în ultimul rând, capacitatea de a exprima emoţii prin muzică – calitate sine-qua-non a unui interpret de muzică clasică. Nu a primit afecţiunea mamei şi a fost nevoită să-şi dezvolte, prin opoziţie cu mama sa, raţiunea, capacitatea de a sistematiza şi organiza, identificându-se în acelaşi timp cu bunica sa paternă, Calliope, cu care şi semăna fizic. Această

[4] Tipologia jungiană – raţiune extravertită: Individul îşi conduce viaţa după o gândire chibzuită, „din motive gândite intelectual" (Jung, 1997, p. 376), concluziile intelectuale sunt orientate spre datul obiectiv, fapte obiective, idei general valabile. El trebuie să îşi realizeze idealul pentru binele propriu şi al mediului înconjurător, dar nu din iubire pentru ceilalţi, ci în numele adevărului, dreptăţii. El acţionează după o formulă pe care nu o încalcă şi nu permite nici altora să o încalce, tinde să îi înghesuie pe alţii într-o simplă schemă. La extremă, copiii acestui tip de om îl percep ca tiranic. El reprimă „toate formele de viaţă dependente de sentiment, […], activităţi estetice, gustul, simţul artei, cultivarea prieteniei etc. Forme iraţionale ca experienţe religioase, pasiuni […] sunt adesea stârpite" (*ibid.*, p. 377). Sănătatea, averea, morala, toate sunt puse în slujba idealului său. „Din cauza susceptibilităţii inconştiente, limbajul devine foarte adesea aspru, tranşant, agresiv. Apar frecvent insinuări". (*ibid.*, p. 379) Formula sa intelectuală poate deveni dogma, iar el fanatic cu superstiţii intelectuale. Gândirea sa este creatoare, constructivă, sintetică, transgresează descompunerea pentru a da un sens nou.

identificare sugerează că imaginea ei contrasexuală[5] ar fi un bărbat ca bunicul Eriste, despre care autoarea pare să sugereze, prin nume şi prin comportament, că ar avea un complex Oreste[6]. Predispoziţia pentru parteneri care par să aibă complex Oreste se va vedea în relaţiile Elenei cu bărbaţii din viaţa ei: Maxenţiu, Drăgănescu, Marcian şi Simeon.

Sclavă a datoriei, a principiilor raţiunii, Elena a renunţat la sentimentele pentru Maxenţiu, a făcut o căsătorie din interes cu Drăgănescu, şi-a crescut copilul cu inflexibilitate şi rigiditate şi, în cele din urmă, sentimentele reprimate au răbufnit şi au făcut-o să se îndrăgostească de Marcian. Tot raţionalitatea şi „principialismul" (principiul datoriei faţă de fostul soţ, faţă de cumnata Tana şi faţă de fiul ei Ghighi) au făcut-o să amâne timp de zece ani căsătoria cu Marcian. Setarea ei mentală pe principiile binelui şi ale răului o determină să o primească sub protecţie pe Mika-Lé, apoi să o alunge, pentru ca, în cele din urmă, transformată de moartea fiului ei Ghighi, să o primească din nou. Reprimarea emoţiilor are drept consecinţă, în cazul ei, faptul că nu reuşeşte să fie empatică şi nici să îi înţeleagă pe Ghighi şi pe Marcian. Nu înţelege, în niciun fel, sentimentele celor din jur: lucru valabil şi pentru Maxenţiu, Drăgănescu sau Mika-Lé, dar şi pentru prietenele ei Nory şi Mini. Această carenţă în rezonarea emoţională cu ceilalţi îi deformează percepţia realităţii: pentru Elena realitatea este aşa cum îi place ei să creadă – Ghighi nu are talent la muzică, Ghighi e fericit la internat, Ghighi s-a acomodat imediat la moşie şi e încântat de proprietăţile lui, Ghighi nu vrea ceai deloc, Ghighi are nevoie de „cura de lapte"; Drăgănescu e viclean, Dr. Walter emite un certificat medical fals pentru Drăgănescu; Maxenţiu o înşală, Mika-Lé vrea să i-l ia pe Maxenţiu; Nory şi Mini sunt încântate de bogăţiile cu care se laudă ea; Marcian este egalul ei (când, de fapt, este o personalitate mult deasupra nivelului ei). Principiile, rigiditatea şi inflexibilitatea ei fac ca emoţiile să nu curgă, iar această stagnare / blocare emoţională pe care şi-o autoimpune se traduce, la nivel fizic, în boala de obstrucţie

[5] Imaginea contrasexuală este tipul de partener de care un subiect este atras în mod inconştient. Formarea imaginii partenerului de viaţă îşi are originile în relaţia cu părintele de sex opus: „când eul este feminin, Animus ca arhetip al masculinităţii este actualizat (prin mecanisme proiective) în primul rând prin intermediul experienţelor existenţiale ale fetei cu tatăl ei. Când eul integrează masculinitatea, Anima este exprimată prin experienţele existenţiale ale băiatului cu mama sa. Aceste tipuri de actualizări reprezintă primele activări ontogenetice ale arhetipului contrasexual" (Minulescu, 2001, p. 174). Ulterior, imaginii iniţiale i se adăugă experienţele avute de-a lungul vieţii cu alţi parteneri sau persoane de sex opus ce pot modifica mai mult sau mai puţin imaginea de la care s-a pornit.

[6] Complexul Oreste – complex ce se referă la dorinţa inconştientă sau fantasma fiului de a-şi ucide mama. Unii psihanalişti consideră că acest complex ar însemna o depăşire a complexului oedipian, fără a fi însă şi rezolvarea acestuia; în acest sens, complexul Oreste ar fi o reacţie a fiului la frustrarea de obiectul oedipian (mama). Alţi autori psihanalişti consideră că originea acestui complex se află în analitate-sadism-destrucţia obiectului în condiţii de abandon sau ale existenţei unei mame falice (imagine anxiogenă, castratoare). Complexul Oreste poate trimite şi la un complex Oedip negativ (iubire inconştientă pentru părintele de acelaşi sex şi ură inconştientă pentru părintele de sex opus). (Cf. Gorgos, vol. III, 1989, p. 338)

a circulației sangvine (boala „vaselor comunicante"), asociată cu miocardita (cauza morții Elenei, în romanul *Străina*), boală ce se manifestă după moartea lui Ghighi (pentru că ea nu este capabilă să înțeleagă cu ce a greşit, în realitate, față de Ghighi, şi anume faptul că nu i-a oferit iubirea de care copilul avea nevoie). În cazul ei, conexiunea între inimă şi creier nu se face corespunzător şi, în timp ce îşi asumă cele mai nereale vini şi responsabilități, nu îşi conştientizează vina pentru sfârşitul tragic al fiului ei.

Elena are un complex patern[7] – Doru este părintele ei preferat – şi este atrasă, prin opoziție, de bărbați efeminați, sensibili, precum Maxențiu şi Marcian. Deşi Drăgănescu seamănă fizic aproape total cu Marcian, nu o atrage, deoarece este la fel ca ea: o persoană ce îşi reprimă sentimentele şi se supune orbeşte, chiar autosacrificându-se, principiilor rațiunii.

Atracția inițială şi aparent inexplicabilă pentru debilul Maxențiu îşi are originile în complexul Electra[8] şi în poziția ei de soră mai mare (avea două surori şi doi frați mai mici). Cu frații săi Dorin şi Codin, complotează împotriva părinților, instigându-i pe aceştia să lupte pentru obținerea unei locuințe – desigur şi din supunere față de principiul rațiunii care spunea că dreptatea e de partea gemenilor. Acelaşi complex Electra, ce operează inconştient (ca orice complex), o determină ca, după ce rupe legăturile cu părinții, să nu mai relaționeze cu ei toată viața, refuzând, sub un pretext rațional (nu a fost anunțată la timp!), chiar şi participarea la înmormântarea mamei sale Lenora.

În linia concepției adleriene[9], fiind sora cea mai mare, Elena este continuatoarea şi păstrătoarea tradițiilor, fapt ce explică implicarea ei în gestionarea afacerilor

[7] Conținutul complexului patern este inclus în complexul Oedip şi pune în evidență dimensiunea majoră a relației fiicei cu tatăl. Tatăl este obiectul preferat pentru construirea imaginii eului, dar şi a imaginii viitorului partener. (Gorgos, vol. III, 1989, p. 399).

[8] Complexul Electra: Electra este personajul care conspiră împreună cu fratele său împotriva mamei sale Clytaemnestra. Ea îl protejează pe frate de mama lor şi îl instigă să o ucidă, drept răzbunare pentru moartea tatălui lor. Fratele ei Oreste se vede în fața unei probleme morale: răzbunarea tatălui se poate realiza doar prin uciderea mamei. Electra îşi ajută fratele să îi ucidă pe asasinii tatălui lor (pe Clytaemnestra şi pe iubitul ei Egystus). Complexul Electra se referă la ura fiicei pentru mamă, iubirea incestuoasă pentru tată sau pentru fratele mai mic. Neprimind iubire din partea părinților, fiica se refugiază în relația cu fratele, pentru a-şi construi tiparul de relaționare cu sexul opus. (Gorgos, vol. II, 1988, p. 29).

[9] Adler analizează relația dintre frați după criteriul rivalității şi poziția naşterii în şirul de frați sau surori. Tendința evoluționistă va fi cu îndârjire manifestată întotdeauna de secund, cel de-al doilea în rang, contra superiorității celuilalt frate sau celeilalte surori. Rangul este stabilit de părintele (sau de un terț – bunic, bunică, unchi etc.) ce deține puterea cea mai mare în familie în funcție de frumusețe sau alte valori considerate ca atare de cel ce acordă rangul. Adler dă şi exemplul lui Prâslea, preferatul şi răsfățatul familiei, care luptă pentru a depăşi superioritatea fraților mai mari şi ajunge cel mai departe. Se referă de asemenea şi la problema cuplului de frați unde, dacă unul a fost declarat inteligent, celălalt se va rata cu siguranță. Şi invers, dacă unul eşuează, celălalt „este absolut dispus la reuşită" (Adler, 1996, p. 128). Primul–născut se simte mereu ca şi când ar fi sub maximă presiune. „Primul-născut este aproape întotdeauna considerat stâlpul familiei şi purtătorul tradițiilor ei conservatoare". (*ibid.*, p. 128).

familiei şi hotărârea ei de a răscumpăra, în două rânduri, moşia părintească. Tot din acest motiv, în rolul de soră mai mare îşi asumă tot felul de responsabilităţi în familie. Pe Mika-Lé o ajută şi din motivul inconştient de a face în ciudă Lenorei care nu o suporta pe bastarda permanent victimizată. Logica inconştientului ar detecta în Elena o ură pentru preferata mamei sale, Coca-Aimée, sau cel puţin o reacţie de respingere, dar pentru că Aimée ajunsese la o poziţie socială bună (prin căsătoria cu Walter), snobismul Elenei triumfă şi Elena ţine legătura cu ea până la sfârşitul vieţii, lăsându-i moştenire şi o parte din avere. Nu îşi asumă în plan social legătura cu Mika-Lé şi nici cu gemenii, pentru a nu-şi deteriora imaginea publică alături de persoane care nu străluceau. De Mika-Lé are grijă financiar, îi asigură un adăpost, nu din milă pentru situaţia ei, ci pentru a-şi menţine imaginea despre sine la acelaşi nivel ridicat. În comparaţie cu ceilalţi fraţi, statutul Cocăi-Aimée în ochii Elenei este diferit numai şi numai pentru că ea a reuşit să se impună în societate prin căsătoria cu celebrul doctor. În cazul ei, Elena trece şi peste aparenţa de incest a căsătoriei Cocăi cu Walter, şi peste vădita lipsă de simpatie a Inei pentru Coca-Aimée, deoarece important pentru ea este să se poziţioneze în sferele cele mai de sus ale societăţii.

Complexul de superioritate[10], în cazul Elenei, o face foarte vulnerabilă la umilinţă (este foarte precaută şi se străduieşte permanent să nu ajungă în situaţii umilitoare, iar dacă ajunge totuşi, se simte foarte jignită). Acelaşi complex de superioritate a făcut-o să se îndrăgostească de o vedetă internaţională, de artistul de renume mondial Marcian. Atât de sus se simte ea, încât numai un om de talia lui Marcian se putea ridica până la nivelul ei, şi nici măcar el până la capăt: îl jigneşte pe Marcian minimalizându-i aria de expertiză (v. opinia lui Marcian în legătură cu talentul lui Ghighi), dintr-o dată nu mai e un geniu al muzicii şi al pedagogiei muzicale, ea ştie mai bine cum stau lucrurile, iar lui Marcian îi lipseşte simţul realităţii. Consideră că fiul ei nu are talent pentru muzică doar pentru motivul că nici unul dintre strămoşii lor nu avusese talent dovedit pentru muzică, neştiind că

[10] Alfred Adler se referă la complexul de superioritate în următorii termeni: „apare de cele mai multe ori clar conturat în atitudine, trăsături de caracter şi opiniile despre propriile dotări şi capacităţi supraomeneşti. El poate deveni vizibil şi în pretenţiile exagerate faţă de sine şi faţă de ceilalţi. A fi cu nasul pe sus, vanitatea în ceea ce priveşte înfăţişarea exterioară, fie ea nobilă sau neglijentă, ţinuta excentrică, atitudinile exagerat masculine la femei şi cele exagerat feminine la bărbaţi, aroganţa, exuberanţa, snobismul, mania de a se lăuda, comportamentul tiranic, înclinaţia de a căuta nod în papură, descrisă de mine ca tendinţă de depreciere caracteristică, cultul exagerat al eroilor, ca şi 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. pot să atragă atenţia şi să ducă la descoperirea unui complex de superioritate. Tot aşa, explozii emoţionale ca mânia, setea de răzbunare, mâhnirea, entuziasmul, râsul zgomotos obişnuit, incapacitatea de a asculta pe cineva şi de a-l privi în ochi, devierea asupra propriei persoane a unei conversaţii, entuziasmul obişnuit în ocazii adesea neadecvate pentru asemenea manifestări demonstrează foarte frecvent un sentiment de inferioritate care evoluează spre un complex de superioritate. De asemenea, presupunerile superstiţioase, credinţa în capacităţi telepatice sau în premoniţie, în inspiraţii profetice trezesc pe drept cuvânt bănuiala de complex de superioritate” (Adler, 1996, p. 66).

înclinația pentru matematică (pentru cifre – bunicul matern era accizar) şi cea pentru muzică îşi au originea în acelaşi tip de inteligență (cf. Gardner, 2011). Complexul de superioritate o face să-i disprețuiască pe mai toți cei cu care vine în contact (pe Drăgănescu, că provine dintr-o familie de negustori de vinuri; pe Ada Razu, că vine dintr-o familie de negustori de făină; pe Walter, că şi-a acumulat averea în mod suspect etc.).

Având funcția sentiment reprimată, Elena este incapabilă de empatie, iar comportamentul ei este perceput ca exemplar doar pentru că este motivat de principialism, de rațiune. Nu îşi dă seama când îl ofensează pe sensibilul Marcian (când îl etichetează, indirect, drept nesportiv), nu realizează ce e în sufletul sensibilului Ghighi. Ea este cea care insistă, contrar voinței lui Marcian, să ia pe Ina în casă, din narcisismul neîmplinit al idealului ei[11] muzical nerealizat şi umilit „cu cruzime" de actul sinucigaş al lui Ghighi (Ghighi lasă impresia că s-a sinucis şi din cauza faptului că nu i-a reuşit pastorala). „Invidia pe penis"[12] o face (la nivel inconştient) să urască şi să desconsidere bărbații, inclusiv pe Marcian, nu numai pe Ghighi pe care l-a distrus complet, călcându-i sistematic în picioare încrederea în sine, stima de sine, programându-l la eşec, punându-l în fața oglinzii criminale a umbrei ei narcisice[13]. Nici măcar pe patul de moarte nu îi dă pace narcisismul ei

[11] Scenariile narcisice al parentalității, respectiv idealul eului parental proiectat de părinte asupra copilului, se înscriu în noțiunea de narcisism secundar, descrisă în teoria lui Melanie Klein şi Otto F. Kernberg, şi este explicată prin iubirea de sine în celălalt (ex. copilul seamănă cu părintele şi îi satisface idealul proiectat) şi iubirea de celălalt diferit de sine (ex. copilul este diferit de părinte, dar, pentru că părintele nu e mulțumit de sine, e fericit că nu-i seamănă copilul). Echilibrul de forțe în relația părinte-copil depinde de acomodarea copilului la presiunea proiectivă, de jucarea rolului ce i-a fost desemnat de către părinte, fără să prezinte tulburări aparente de adaptare. Situațiile ce nu cer ajutor psihoterapeutic nu prezintă tulburări de relație şi de dezvoltare (copilul este obedient față de părinte şi relația pare armonioasă), dar „aceşti copii vor prezenta dificultăți psihice mai târzii" (Manzano, J.; Palacio Espasa, F.; Zilkha, N., 2002, p. 16–17). Lipsa de adaptare a copilului la proiecția parentală este trăită de acesta ca o nerecunoaştere a existenței lui ca atare, un abandon. În cazul proiecțiilor parentale trăite esențialmente ca persecutorii sau foarte deteriorate, „proiecția parentală are în mod esențial ca scop evacuarea spre copil a unor imagini interne prea încărcate de agresivitate sau de distrugere" (*ibid.*, p. 147).

Părintele ce îşi pierde copilul şi nu renunță la propriul scenariu narcisic prin care proiectează idealul eului (umbra) asupra copilului, nu poate depăşi doliul după copilul respectiv (cazul Elenei Drăgănescu). (*ibid.*, p. 110).

[12] În concepția freudiană, „invidia pe penis" rezultă, la copilul de sex feminin, din descoperirea diferențelor sexuale. Fetița observă că este privată de acest organ şi doreşte să-l obțină. Se manifestă sub două forme principale: dorința de a avea un penis şi dorința de a avea un copil. La adult se exprimă prin „dorința de a se bucura de penis în coit" (De Scitivaux, 1998, p. 49). (A se vedea şi Laplanche, J.; Pontalis, J.-B., 1994, p. 205).

[13] Unul dintre cele mai frecvent întâlnite scenarii narcisice ale parentalității este „Umbra obiectului părinților. Proiecția unui obiect parental deteriorat asupra copilului. Identificarea proiectivă a părintelui asupra copilului său, cu o imagine parentală trăită ca deteriorată, distrusă, bolnavă sau abandonată este foarte frecvent întâlnită [...]". Este „vorba despre părinți care au resimțit obiectele parentale ca nerăspunzând nevoilor lor de protecție, de îngrijire, de atenție sau gratificație. Atunci când obiectul parental este trăit ca deteriorat, situația se înscrie cel mai adesea în cadrul unei conflictualități oedipiene a părintelui şi, mai specific, în cel al rivalității sale cu obiectul terț". (Manzano, J.; Palacio Espasa, F.; Zilkha, N., 2002, p. 77).

neostoit, plângându-se, în modul cel mai abject cu putință, de fizicul copilului ei, pe care, de altfel, îl lipsise toată viața de atingerea ei: „Doamna Elena" regretă că, „în loc de Ghighi", n-a avut, așa cum i s-ar fi cuvenit ei, un copil frumos, ca Lucian sau ca Leopardul; neavând niciun merit că s-a născut ca o femeie frumoasă, Elena sancționează, pe nedrept, urâțenia cu care a venit pe lume Ghighi. Această insatisfacție pentru propriul copil o moșteneşte de la mama ei Lenora şi nu se străduieşte să repare acest perpetuat scenariu narcisic.

Îi dă mesaje contradictorii lui Ghighi, pedepsindu-l şi supunându-l ulterior aceleiaşi interdicții (îi interzice să bea de la străini şi apoi, tot ea, îl obligă să bea din mâna unei străine), vede doar defecte la Ghighi şi îi spune acestuia, copil în formare, că are numai defecte şi că nu e bun de nimic, îl face să se simtă neputincios pe viață, îl abandonează la un străin, la Marcian, ca să i-l crească, pentru ca, mai târziu, să i-l confişte, luându-l înapoi, distrugându-i copilului unica identificare pozitivă (cea cu Marcian, modelul lui) şi unica posibilitate de adaptare la lume. Cu o mamă ca Elena, Ghighi ar fi putut foarte bine să devină schizofrenic, dar, grație iubirii oferite de Marcian, se redresează şi înfloreşte câțiva ani (în perioada elvețiană), depăşind pericolul acestei tulburări psihice. Prăbuşirea lui psihică şi sinuciderea sunt cauzate de intervenția toxică a Elenei care îl rupe de Marcian.

Drăgănescu este o victimă a complexului ei de superioritate – dat de frumusețea fizică şi de predominanța rațională – şi, deşi este un om capabil, deputat, industriaş şi un om cu o avere considerabilă, se simte paralizat, copleşit de imensitatea inflației de personalitate (ego) a Elenei.

Încălcarea principiilor rațiunii o fac să se simtă vinovată, responsabilă pentru alții – ceilalți sunt ca şi frații şi surorile ei mai mici de care consideră că a avut grijă, aşa cum mama lor, neglijenta Lenora, nu a făcut-o.

Ca şi Lenora, Elena are un complex Clytemnestra[14]. Nu îşi începe relația sexuală cu Marcian până nu îl „ucide" pe Drăgănescu, are pentru Drăgănescu, în sinea ei, acuzații nerealiste, nu crede ce-i spune acesta. Desigur şi respectarea principiilor etice o determină să amâne implicarea totală (inclusiv sexuală) în relația cu Marcian.

De asemenea, are şi un complex Diana[15] care îi scoate în evidență latura masculină a personalității ei: tatăl ei, Doru Hallipa, o încurajează să se ocupe de

[14] Complexul Clytaemnestra: Clytaemnestra este soția regelui Agamemnon care a plecat să cucerească Troia. După o rezistență îndelungată la avansurile făcute de Egystus în lipsa soțului ei, ea îi cedează acestuia şi îşi ucide, în schimb, soțul. Psihanalitic, complexul Clytaemnestra, de cele mai multe ori, în practică, se manifestă ca un simptom şi trădează dorința soției de a-şi ucide soțul în cazul în care urmăreşte o relație erotică cu un alt partener. Fantasma uciderii soțului poate fi în legatură cu culpabilitatea generată de tendința de infidelitate a soției sau poate trimite la dorința femeii de posesiune exclusivă a partenerului. (Gorgos, vol. I, 1987, p. 572).

[15] Complexul Diana: Zeița Diana, fiica lui Jupiter, nu a dorit să se căsătorească niciodată, ci a vrut să se ocupe numai cu vânătoarea – ocupație specific masculină. Complexul ce poartă numele personajului mitologic „reprezintă dorința, de cele mai multe ori inconştientă, a femeii de a fi bărbat prin alegerea de ocupații masculine sau prin manifestarea unor atitudini virile". (Gorgos, vol. I, 1987, p. 778).

moşie, de calcule (ceea ce Lenora nu făcea), o consultă în problemele moşiei, îi cere sfatul (mai târziu sfaturi îi vor cere şi alţii – Walter, Lucian –, întrucât ea intră bine în rolul sfătuitorului, al celui de încredere şi competent să ofere consiliere în diferite probleme, ceea ce reprezintă, în epocă, o ipostază masculină prin excelenţă); Elena îşi doreşte să aibă un băiat[16], şi îl are, dar pentru că Ghighi o dezamăgeşte[17], iar idealul ei narcisic nu este împlinit, după ce moare Ghighi, nu mai face alt copil şi înfiază o fată (care corespunde idealului ei narcisic referitor la muzică şi la faimă obţinută prin profesia proprie). Dorinţa ei iniţială de a avea un băiat se dovedeşte o ipocrizie venită din complexul ei de masculinitate[18] (apud Melanie Klein), în realitate, adevărata ei preferinţă este de a avea o fată (i.e. preferinţă homosexuală latentă; şi Marcian, şi Maxenţiu sunt bărbaţi efeminaţi; Drăgănescu seamănă cu Marcian şi nu este, nici el, un bărbat dominator).

Dintre toate personajele, Elena are cel mai mare număr de complexe. În plus, Elena, care apare în faţa tuturor ca un model de Femeie, este personajul umbrit de complexul cel mai degradant, poate, pentru o femeie, complexul Medeea[19]: ea îl „ucide" pe Ghighi (şi am demonstrat mai sus cum), pentru că este fiul soţului disprețuit.

Deşi pretinde că îl iubeşte foarte mult pe Marcian (iar probleme materiale nu au de niciun fel, dimpotrivă), în cuplul lor nu se naşte niciun copil. Cauzele sunt: pe de o parte, narcisismul pronunţat al Elenei, zdruncinat de sinuciderea lui Ghighi, ca şi cum ar fi primit un diagnostic privitor la incapacitatea ei de manifestare a instinctului matern; pe de altă parte, complexul Diana, masculinitatea ei (care, prin definiţie, o face străină de instinctul matern). În opoziţie cu Elena, care era mamă şi femeie, Marcian, un bărbat cu o noblețe sufletească şi cu o generozitate rar întâlnită, îl iubeşte pe Ghighi, un copil ce nu este al lui, un copil ce aparţine altui

[16] Dorinţa Elenei de a avea un băiat vine din refuzul feminităţii proprii şi din dorinţa de a face ceva pentru Drăgănescu, pentru că se simţea vinovată că îi luase averile şi nu îl iubea. Un fiu într-o familie răspundea, de asemenea, idealului patriarhal al societăţii acelor timpuri (un motiv în plus să îl urască pe Ghighi).

[17] Această problemă a nemulţumirii mamei cu privire la copilul ce nu îi seamănă şi nu se ridică la nivelul aşteptărilor ei se regăseşte şi la personajul Simona din piesa de teatru *Povârnişul*, numită şi *A căzut o stea*. Nici în cazul Simonei, nevroza cauzată de acest subiect nu are soluţie.

[18] Complexul de masculinitate (sinonim al complexului Diana) este un ansamblu de manifestări centrate pe atitudinea femeii de refuz al asumării feminităţii, determinată de revolta inconştientă contra castrării (dorinţa inconştientă de a-şi asuma rolul masculin, căutarea şi asumarea unor echivalente ale virilităţii. După unii autori, complexul de masculinitate ar avea tendinţe homosexuale latente. În acest sens, frigiditatea la femei îşi are originea în tendinţele homosexuale şi în complexul de masculinitate. (Gorgos, vol. III, 1989, p. 43).

[19] Personaj în mitologia greacă, Medeea se desparte de soţul ei şi, pentru a se răzbuna că acesta a părăsit-o alegând altă femeie, îşi ucide copiii pe care îi avea cu el. Complexul Medeea reprezintă în psihanaliză dorinţa sau fantasma inconştientă a mamei de a-şi ucide copiii. Această dorinţă este inconştient motivată de răzbunarea contra soţului. Fantasma poate fi legată de o relaţie sexuală resimţită ca act exclusiv de posesiune din partea bărbatului, copilul fiind simptomul sau rezultatul posesiunii, resimţită ca o pierdere a purităţii, deci o modificare a integrităţii personale sau chiar o rană narcisică. (Gorgos, vol. III, 1989, p. 62–63).

bărbat şi seamănă şi fizic cu acel bărbat (nu seamănă cu iubita lui!). El are capacitatea să vadă sufletul lui sensibil şi suferind de copil şi încearcă în mod constant să îi consolideze încrederea în sine, spunându-i că poate obţine ceea ce vrea dacă perseverează. Face, de asemenea, tot posibilul să-l facă pe Ghighi să-şi depăşească inhibiţiile, create de comportamentul Elenei. Cu o mamă ca Elena, Marcian ajunge să fie pentru Ghighi un salvator, un liman de reabilitare psihică. După moartea lui Ghighi, Marcian o acceptă şi pe Ina, căreia îi spune, de asemenea, că are talent şi că poate ajunge departe în domeniul muzical. (Ina însă, în final, creează o singură compoziţie.) Dar Elena se arată mulţumită de Ina care, la 36 de ani, compune o mică parte dintr-o pastorală pe care nu o termină niciodată, în vreme ce nu este niciodată mulţumită de Ghighi care, la 14 ani, abia începuse să ia lecţii de muzică.

Elena o sfătuieşte pe Ina să renunţe la Leopard pentru că e prea frumos fizic (de parcă politicieni ca Lucian sau Drăgănescu, artişti ca Marcian nu ar fi iscat aceeaşi concurenţă între admiratoare). În cele din urmă, pare că se îndrăgosteşte de Lucian, soţul fiicei ei adoptive. Hortensia Papadat-Bengescu readuce în prim-plan vanitatea personajului şi atunci când tratează ipostaza morţii Elenei: o arată pe Elena îngrijorată cum că s-ar face de râs în acel camizol transparent în care fusese îmbrăcată pentru înmormântare. (Acest procedeu este utilizat de autoare şi la moartea lui Nory.) Lucian o vede, paradoxal, ca pe o Fecioară, atribuindu-i ipostaza de mamă sacrificată prin sinuciderea fiului (crucificarea acceptată de Iisus). Lucian pare să întrupeze imaginea ei contrasexuală evoluată, deoarece conţine şi principiul răului (numele personajului face trimitere la Lucifer – Ina şi Marcian vorbesc, în glumă, despre acest aspect din personalitatea lui) şi este şi un om împlinit pe toate planurile. Elena pare să treacă de la întruparea principiului estetic de parteneră a lui Faust (i.e. stadiul al doilea de evoluţie al animei, v. Jung şi Von Franz[20]), la stadiul Fecioara Maria (i.e. stadiul al treilea de evoluţie al animei, devoţiunea spirituală) şi chiar la stadiul Sulamita (i.e. stadiul al patrulea, ultimul, care implică transcenderea purităţii şi sanctităţii; Ina şi Lucian o percep astfel; Ina vorbeşte de *Cântarea cântărilor*, punând-o pe Elena în relaţie cu iubita lui David). Elena reprezintă aşadar proiecţia animei evoluate a lui Lucian (când o personalitate evoluată ca Lucian vorbeşte despre Elena, deplasează propria lui imagine asupra obiectului perceput, i.e. Elena).

Relaţia ei cu Lucian, deşi nu atinge stadiul sexual, trimite la un complex Fedra[21]. Complexul se manifestă şi în modul în care îl percepe pe Simeon: ea alunecă până la fantezia de a se căsători cu Simeon, din simplul motiv că îl vede ca

[20] După C.G. Jung şi Marie-Louise von Franz, Elena, Fecioara Maria şi Sulamita sunt stadii de evoluţie ale animei, primul fiind Eva (stadiul instinctiv, biologic, de la care ea este scutită).

[21] Fedra se căsătoreşte cu Tezeu, care are un fiu dintr-o căsătorie anterioară. Ea se îndrăgosteşte de acesta şi, pentru a nu fi descoperită, îl acuză pe fiu că i-ar fi făcut avansuri, ceea ce duce la pedepsirea pe nedrept a fiului lui Tezeu. Complexul Fedra se referă la ataşamentul inconştient erotic al mamei pentru fiu. Spre deosebire de complexele Jocasta şi Oedip, complexul Fedra face trimitere la ataşamentul între părinţii adoptivi şi copiii adoptivi.

pe o „perlă", un lucru rar, preţios (îndeplinea criteriile pentru transferul cerut de complexul de superioritate), şi îl acuză ulterior, în sinea sa, că i-ar fi trimis-o lui Ghighi pe Kira să îl violeze, să îl iniţieze în sex (nu-şi recunoaşte greşeala, continuă să tot dea vina pe alţii, scuzându-se, apărându-se pe sine). În relaţia cu Lucian, complexul Fedra rămâne în sfera admiraţiei şi a iubirii platonice şi nu se transformă, ca în cazul lui Simeon, în ură pentru el, deşi la un moment dat îl cataloghează drept obraznic, fără motiv, spre uimirea tuturor. Elena este atrasă de Simeon printr-o similitudine narcisică de tipologie analo-sadică[22]. Un al treilea exemplu pentru complexul ei Fedra este întâlnirea cu Leopardul, iubitul fiicei ei adoptive Ina: şi pe acesta îl admiră nespus, de data aceasta numai pentru frumuseţea lui fizică.

Elena are o fixaţie anală[23] ilustrată prin obsesia ei pentru ordine, prevedere, calcul şi chiar organizare a vieţilor altora – organizează concertele lui Marcian, face secretariat pentru el, organizează viaţa Mikăi-Lé; la o vârstă înaintată, îşi face griji ca nu cumva Leopardul să observe scaunul cu piciorul rupt şi o mustră pe servitoare că a uitat să mute scaunul în spate. Principiul realităţii[24] este predominant, ea amână căsătoria cu Marcian, deşi îşi dorea această căsătorie, renunţă la Maxenţiu în favoarea Mikăi-Lé. Fixaţia ei anală se reflectă şi în modul obsesiv cu care continuă, după moartea lui Ghighi, să se gândească la el prin prisma faptului că nu se ridica la standardele ei şi îl considera un rebut. Şi asta numai pentru a-şi calma sentimentul (inconştient) de vinovăţie, pentru a se minţi pe sine că ea este perfectă şi a făcut totul corect în relaţia ei cu Ghighi.

Încăpăţânarea este o trăsătură atât a caracterului ei anal, cât şi a animusului ei canin[25] (apud Jung).

Ca şi Coca-Aimée, şi Ina observă asemănarea Elenei cu o vampă ce a supt sângele şi sufletul artistului Marcian. De fapt, Elena şi Marcian formează un cuplu simbiotic[26] – Elena moare în urma decesului organismului viu (Marcian) pe care l-a

[22] Tipologie ce se bazează pe trăsăturile specifice fixaţiei anale.

[23] Fixaţie 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).

[24] Principiul realităţii este „unul din cele două principii care guvernează, după Freud, funcţionarea mentală. El formează un cuplu cu principiul plăcerii, pe care-l modifică: în măsura în care reuşeşte să se impună ca principiu reglator, căutarea satisfacţiei nu se mai efectuează pe căile cele mai scurte, ci acceptă deturnări şi îşi amână atingerea scopului în funcţie de condiţiile impuse de mediul exterior. (...) Din punct de vedere topic, el este definitoriu pentru sistemul preconştient-conştient; din punct de vedere dinamic, psihanaliza caută să fundamenteze intervenţia principiului realităţii pe un tip de energie pulsională care este cu precădere în serviciul eului (...)" (Laplanche, J.; Pontalis, J.-B., 1994, p. 300).

[25] Animus canin (numit şi „soarele negru", *sol niger* în psihologia analitică) reprezintă identificarea femeii cu tatăl, afişarea unui comportament masculin, agresiv, dominator. (cf. Marlan, 2005; v. Von Franz, 1980 şi Henderson; Sherwood, 2003).

[26] Apud Laplanche, Jean, 1996, p. 85.

parazitat şi cu care a trăit în simbioză. Elena, pe de altă parte, simte această simbioză în sens invers: „Pentru Elena, Marcian era o plantă înfiptă în fiinţa ei, în sufletul ei, care trăia cu ea laolaltă, dintr-o aceeaşi sevă. Asemuiri, deosebiri erau absurdităţi. Totul se rezolva prin iubire, el trăia în ea aşa cum ea şi numai ea îl ştia şi îl iubea". (*Străina*, p. 271). Când Marcian încearcă să descifreze compoziţia lui Ghighi, pe Elena nici nu o interesează, adoarme liniştită, pentru că i-a sosit salvatorul. Nu moartea lui Ghighi o distruge, ci dispariţia / moartea lui Marcian. Ca să trăiască, trebuia să găsească un înlocuitor al lui Marcian pe care să deplaseze simbioza. Or, Lucian îi este inaccesibil. Singura corectură adusă conştiinţei ei de moartea lui Ghighi constă în faptul că se înduplecă să îi aloce un spaţiu de locuit Mikăi-Lé, după ce o alungase, iar Mika-Lé ameninţase cu sinuciderea. Nepăsarea Elenei în faţa nenorocirii Mikăi-Lé declanşează (aparenta) demenţă (psihoză) a bătrânei Tana.

Abia în romanul *Străina*, o vedem pe Elena uşor schimbată în bine, odată cu înaintarea în vârstă: dovedeşte diplomaţie faţă de Ina (îi spune că nu îi impune să se căsătorească cu Lucian), ceea ce ne face să credem că şi-a mai diminuat intransigenţa după moartea lui Ghighi. În relaţia cu Ina, nu mai este „mama falică"[27] ce a fost pentru Ghighi. Ea consideră gestul lui Ghighi de a se sinucide o cruzime comisă de el faţă de ea, în primul rând din cauză că e umilitoare pentru ea şi atentează la imaginea ei perfectă despre sine în faţa ei înseşi şi în faţa celorlalţi. Pentru a-şi diminua sentimentul reprimat de vinovăţie legat de Ghighi, îl sâcâie pe Marcian chiar şi după zeci de ani de la moartea copilului, în speranţa de a-l determina să afirme că Ghighi oricum nu ar fi avut nici o şansă în viaţă, pentru că nu avea nici o valoare – aşa cum ea observase încă de la naştere şi o afirmase pe durata întregii scurte vieţi a copilului – şi că e mai bine pentru el că a murit. Sinuciderea lui Ghighi este o lovitură pentru „conştiinţa" (sau conştiinciozitatea) ei ipocrită.

Calitatea produsului de concepţie, spune psihanaliza, este un subiect care, în mod obişnuit, îi preocupă pe taţi – a se vedea prin comparaţie şi personajul Bătrânul din piesa de teatru cu acelaşi nume a Hortensiei Papadat-Bengescu. Iubirea paternă este oferită după criteriul „meritelor", iar acest tip de acţiune se regăseşte la Elena care a crescut sub influenţa bărbătoasei mătuşi paterne Gramatula. Pentru a repara cumva faptul că nu a fost în stare să-şi iubească propriul copil care nu corespundea standardelor ei de calitate, o înfiază pe Ina (contrar dorinţei lui Marcian), cu alte cuvinte, îşi alege, pe criterii de calitate, un alt copil, de acelaşi sex cu ea.

Cuplul ei cu Marcian se dovedeşte a nu fi perfect, deşi percepţiile moştenitorilor ei, Ina şi Lucian, sunt departe de acest adevăr. După ce a fost amanta lui Marcian, pe care ea însăşi îl ţine la distanţă, Elena poate să fie atrasă de un om ca Simeon: un om practic, cu simţul realităţii, specialist în administrarea banilor şi în acumularea de averi, maestru în adularea unui personaj de calibrul ei. Ulterior, în

[27] „Mama falică" este femeia care se comportă sau apare ca posesoare a unui organ genital masculin. În limbaj comun, termenul desemnează femei cu trăsături masculine: autoritate, putere, independenţă, agresivitate de tip masculin, veşnică competiţie cu bărbaţii (Gorgos, vol. II, 1988, p. 159).

timp ce Marcian este încă în viață, îl admiră, semiîndrăgostită, pe ministrul Lucian şi flirtează pudic cu acesta. Faptul că se îndrăgosteşte de altcineva – indiferent cine este acesta! – dovedeşte că apartenența ei nu este totală în cuplul cu Marcian (că nu este mulțumită de Marcian sau nu se simte iubită de acesta). Elena nu este numai femeia lui Marcian, cuplul lor este fragil.

Obsesia ei pentru perfecțiunea fizică denotă o lipsă de maturitate psihică, cu atât mai gravă, cu cât se menține şi la o vârstă biologică avansată, înainte de moarte, când încă oftează că Ghighi nu a fost frumos ca Leopardul şi ca Lucian. De altfel, ea se înconjoară de oameni care au o *persona*[28] bine marcată în societate (inclusiv cazul Cocăi-Aimée), deoarece are ea însăşi, ca şi Drăgănescu, o obnubilare a conştiinței cu acest arhetip. Astfel se explică şi atracția ei inițială pentru Maxențiu, de fapt pentru titlul lui nobiliar şi pentru frumusețea lui, veştejită de boală. Elena a fost opacă în privința bolii lui şi l-a nedreptățit, nepermițându-i să se apere, nedându-i crezare – şi, în acest sens, animusul ei canin şi invidia pe penis (îi ura pe bărbați) şi-au pus amprenta rigidă.

Elena corespunde tipului adaptat[29] din clasificarea lui Otto Rank, cel mai de jos în ierarhia tipurilor.

Perspectiva psihanalitică, care scoate la lumină logica inconştientului, revelează, în cazul Elenei Drăgănescu, un caracter decepționant, situat în opoziție cu ideile receptării critice de până acum. Concluziile la care se ajunge prin această abordare contrazic opiniile generale ale criticii literare, din pricină că Elena acționează ca un element inductor prin masca ei socială care ascunde esența, adevărul despre ea.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografie primară

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. I, II, III, Bucureşti, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Ştiință şi Artă, 2012.

[28] *Persona*: termen jungian ce desemnează un conținut inconştient referitor la rolul deținut de subiect în societate. În Antichitate, *persona* era masca purtată de actor pe scenă. (Jung, 1998).

[29] Clasificarea propusă de Otto Rank este făcută în funcție de gradul de succes al luptei pentru independență şi al afirmării voinței cu care toți suntem dotați la naştere. Tipul *adaptat* este cel care a învățat să dorească în viață ceea ce alții l-au forțat şi condiționat să dorească; în această categorie intră oamenii supuşi în fața autorității şi codului moral al societății, supuşi datoriei, pasivi, submisivi, normali. Al doilea tip, numit *nevrotic*, dovedeşte o mai mare voință decât tipul adaptat, se dedică total luptei contra dominației exercitate din exterior, dar şi din interior; adeseori, aceşti indivizi, nevroticii, extenuați de luptă într-atât încât nu mai fac nimic cu libertatea câştigată, sunt anxioşi şi se simt vinovați că manifestă atâta voință. Cel de-al treilea tip, tipul *productiv*, creativ, artistul, geniul, în loc să lupte cu sine, se acceptă şi se afirmă pe sine aşa cum este, creează un ideal şi o nouă lume (Rank, 1989; Rank, 1978).

Bibliografie secundară

Adler, Alfred, *Cunoaşterea omului*, Bucureşti, Editura IRI, 1996.
Cambray, Joseph; Carter, Linda (eds.), *Analytical Psychology. Contemporary Perspectives in Jungian Analysis*, Hove and New York, Brunner-Routledge, 2004.
Carotenuto, Aldo, *The Vertical Labyrinth. Individuation in Jungian Psychology*, (Studies in Jungian Psychology; 20), Translated by John Shepley, Toronto, Inner City Books, 1985.
De Scitivaux, Frédéric, *Lexicul psihanalizei*, Iaşi, Editura Institutul European, 1998.
Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*, London and New York, Routledge 2006.
Fordham, Michael, *Freud, Jung, Klein – the Fenceless Field. Essays on Psychoanalysis and Analytical Psychology*, Edited by Roger Hobdell, London and New York, Routledge, 1998.
Freud, Sigmund, *A General Introduction to Psycho-Analysis*, Authorized English translation of the revised edition by Joan Riviere, with a Preface by Ernest Jones and G. Stanley Hall, New York, A Touchstone Book, Published by Simon and Schuster, 1963.
Gardner, Howard, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Books, 2011.
Gorgos, Constantin, *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*, vol. I, II, III, IV, Bucureşti, Editura Medicală, 1987, 1988, 1989, 1992.
Henderson, Joseph L.; Sherwood, Dyane N., *Transformation of the Psyche. The Symbolic Alchemy of the Splendor Solis*, Hove and New York, Brunner-Routledge, 2003.
Horney, Karen, *The Flight from Womanhood: The Masculinity-Complex in Women as Viewed by Men and by Women*, în *The International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 7, 1926, p. 324–339.
Horney, Karen, *Self-Analysis*, New York, W. W. Norton & Company, 1942.
Horney, Karen, *Neurosis and Human Growth. The Struggle Toward Self-Realization*, New York, W. W. Norton & Company, 1950.
Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie*, vol. I–IV, Texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1994. [Prima parte: *Psihologia analitică. Temeiuri*; A doua parte: *Descrierea tipurilor psihologice*; A treia parte: *Psihologie individuală şi socială*; A patra parte: *Reflecții teoretice privind natura psihismului*]
Jung, Carl Gustav, *Personalitate şi transfer*, traducere de Gabriel Kohn, (Colecția Archetypos, 3), Bucureşti, Editura Teora, 1996.
Jung, Carl Gustav, *Tipuri psihologice*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.
Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 12: *Psihologie şi alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, traducere de Carmen Oniți şi Maria Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Universitas /Teora, 1998.
Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 1: *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, (Biblioteca de psihanaliză, 53), Bucureşti, Editura Trei, 2003.
Laplanche, Jean; Pontalis, J.-B., *Vocabularul psihanalizei,* Sub direcția lui Daniel Lagache, Traducere de Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Şandor, Vasile Dem. Zamfirescu, Coordonator Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994.
Laplanche, Jean, *Seducția originară. Noi fundamente pentru psihanaliză*, versiune românească de Jeana Rotescu, Septimiu Roman, (Caiete de psihanaliză, nr. 6), Bucureşti, Editura Jurnalul Literar, 1996.
Larousse, *Marele dicționar al Psihologiei*, traducere din limba franceză de Alina Ardeleanu, Sabina Dorneanu, Nicolae Baltă, Alexandra Borş, Matei Georgescu..., Bucureşti, Editura Trei, 2006.
Marlan, Stanton, *The Black Sun. The Alchemy and Art of Darkness*, Foreword by David H. Rosen (ed.), (Carolyn and Ernest Fay Series in Analytical Psychology, no. 10), /s.l./, Texas A & M University Press, College Station, 2005.
Manzano, Juan; Palacio Espasa, Francisco; Zilkha, Nathalie, *Scenariile narcisice ale parentalității. Experiența clinică a consultației terapeutice*, traducere din limba franceză: Magda Ionescu, (Psihanaliza copilului şi adolescentului), Bucureşti, Editura Fundației Generația, 2002.

Minulescu, Mihaela, *Introducere în analiza jungiană*, (Biblioteca de psihanaliză; 35), Bucureşti, Editura Trei, 2001.
Papadopoulos, Renos K. (ed.), *The Handbook of Jungian Psychology. Theory, Practice and Applications*, London and New York, Routledge, 2006.
Perron, Roger; Perron-Borelli, Michèle, *Complexul Oedip*, traducere din franceză: Teodor-Alexandru Pricop, (Spațiul Psy), Bucureşti, Editura Fundației Generația, 2005.
Pluth, Ed, *Signifiers and Acts. Freedom in Lacan's Theory of the Subject*, Albany, State University of New York Press, 2007.
Rabaté, Jean-Michel, *Jacques Lacan. Psychoanalysis and the Subject of Literature* (Transitions), Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave, 2001.
Rank, Otto, *The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology*, (Nervous and Mental Disease Monograph Series, No. 18), New York, The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1914.
Rank, Otto, *Will Therapy. The Therapeutic Applications of Will Psychology*, New York, W. W. Norton & Co Inc., 1978.
Rank, Otto, *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*, New York and London, W. W. Norton & Company, 1989.
Rank, Otto, *Psihologia şi sufletul. Un studiu despre originea, evoluția şi natura sufletului*, traducere din germană şi studiu introductiv: Simona Tudor (Colecția Psihoterapia – între tradiție şi inovație), Bucureşti, Editura Herald, 2010.
Roudinesco, Elisabeth, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan. Istoria psihanalizei în Franța*. Selecția textelor, traducere, note şi postfață de G. Brătescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.
Roudinesco, Élisabeth; Plon, Michel, *Dicționar de psihanaliză*, traducere din limba franceză de Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, (Biblioteca de psihanaliză ; 38), Bucureşti, Editura Trei, 2002.
Zamfirescu, Vasile Dem., *Introducere în psihanaliza freudiană şi postfreudiană.* Curs universitar, ediția a doua revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Trei, 2007.

ABSTRACT

This article sets out to reveal unseen, so far, aspects of a highly appreciated character of Hortensia Papadat-Bengescu, Elena Drăgănescu. The unexpected angles of this character are brought up to the surface by the means of the psychoanalytical method applied on the facts that appear all along the Hallipa's Cycle novels and in the novel *The Stranger*. The article is structured in two sections: the first section introduces readers to the story of Elena Drăgănescu such as it is perceived by other characters and by the writer herself; the second section diagnoses this character and draws conclusions on her psychological complexes, on her ranging in the typology of C. G. Jung and Otto Rank while analyzing her drives based on Sigmund Freud's, Alfred Adler's and Jacques Lacan's psychoanalytical visions.

Key-words: Elena Drăgănescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Hallipa's Cycle, psychoanalysis, analytical psychology, psychological complexes.

IMAGINAȚIE, MEMORIE, (RE)LECTURĂ, ÎN OPERA LUI MATEI CĂLINESCU[1]

Raluca Dună[*]

Intenția inițială a acestui studiu era să exploreze raportul dintre imaginația critică, imaginația artistică şi memorie în opera regretatului teoretician Matei Călinescu, luând în considerare ultimele sale cărți de teorie literară, cât şi opera memorialistică, proza şi poezia. Intuiția de la care porneam era că imaginația criticului şi a teoreticianului joacă un rol fundamental, nu doar în alegerea unor teme de cercetare, ci şi în modelarea, în abordarea lor, mă refer la o imaginație a criticului, care este inextricabil dublată, secondată sau ghidată de o imaginație de tip artistic, una dacă nu creatoare, în sensul propriu al termenului, în orice caz (re)creatoare, profund personală, cantonată în memorie şi urmărind un complicat traseu epifanic al (re)lecturii de sine. Inițial, îmi propusesem să investighez întreaga operă a lui Matei Călinescu, atât de imprevizibilă, pentru a surprinde raportul dintre imaginația critică şi cea artistică, modul în care memoria, imaginația, analiza, teoria îşi împletesc discursurile şi atribuțiile, dar acesta e un proiect care cu greu s-ar putea înghesui într-un articol, aşa că mă voi referi în paginile care urmează doar tangențial la celelalte scrieri ale sale şi mă voi concentra acum pe *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Polirom, 2003 şi pe *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade*, aceasta din urmă subintitulată, nu întâmplător, *Amintiri, lecturi, reflecții*, publicată în două ediții succesive la Polirom, în 2001 şi 2002, ediția a doua, revăzută şi adăugită de autor.

Înainte de a aborda problema imaginației, mă voi referi mai întâi la un aspect definitoriu al operei lui Matei Călinescu, şi anume la ideea proiectului autobiografic care subîntinde, întâi subconştient, apoi din ce în ce mai evident, asumat, scrieri atât de diverse, de la cele de teorie sau critică literară, la memorialistică, poezie şi proză. Aş cita dintr-un interviu publicat în „Ziarul de duminică", în 2004, un fragment revelator:

[1] Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Textul a fost prezentat în cadrul Colocviului Internațional al ALGCR, Universitatea Bucureşti, iulie 2014.

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

„Eu am fost totdeauna obsedat de bogăția amintirilor mele, încă din adolescență, şi proiectul meu, neformulat pe-atunci, era un proiect autobiografic şi vrând-nevrând am ajuns să compun din diferite fragmente, aparținând unor genuri diferite, un fel de autobiografie, pe care rămâne să o completez, căci mai sunt în acest puzzle câteva piese care lipsesc. *Zacharias Lichter* este în fond o scriere autobiografică, deşi personajul central are un model real, pe care l-am şi explicat. E un portret, dar în mod ciudat această scriere nu are nicio legătură cu alte scrieri ale mele din acea perioadă, care erau ori circumstanțiale, ori universitare. Vreau să spun că din trecut trebuie reținută doar această carte, *Viața şi opiniile lui Zacharias Lichter*, în care n-am crezut multă vreme... am renegat-o mulți ani şi am redescoperit-o după ’89, când am scris în ’92–’93 *Amintiri în dialog*, sub forma unor scrisori lungi cu Ion Vianu şi am discutat-o mai pe larg...”[2].

Este interesant că, în 2004, din opera de dinainte de exil se reține doar o operă inițial „renegată”, şi anume romanul-eseu poematic *Zacharias Lichter*, recunoscută acum drept scriere autobiografică, chiar dacă în egală măsură şi un „portret” după un model real. De ce autorul îşi reaproprie, din scrierile primei perioade româneşti, doar această operă? Ipoteza pe care o propun este următoarea: datorită întoarcerii la proiectul inițial, şi anume la acest proustian proiect autobiografic – autobiografic, firește, într-un sens fantasmatic, de recuperare a bogatei memorii personale. Sau, mai precis, datorită putinței de recuperare a identității pierdute, româneşti.

Proiectul autobiografic a început să îl reintereseze pe Matei Călinescu după ’89. Acest fapt se leagă, firește, de „posibilitatea întoarcerii în România” şi mai ales, citez, de „posibilitatea reîntoarcerii în limba română”. De această reîntoarcere *la* şi *în* limba maternă şi într-un spațiu cultural intim, recuperator al unei identități altfel incerte pentru exilat, se leagă reîntoarcerea la poezie, după 30 de ani, mă refer la volumul *Tu. Elegii şi invenții*, publicat în 2004. Ca o paranteză, poezia lui Matei Călinescu din acest volum care continuă *Portretul lui* din 2003 este poezia unei memorii muzicale, narcotice, desfăşurate în lungi spirale, o poezie a netimpului care nu mai poate fi trăit, ci doar retrăit-imaginat cu melancolia neputinței. Poemele, scrise între 2003 şi 2004, sunt dedicate fiului Matthew fără a se specifica acest lucru – precum în ediția românească din *A citi, a reciti*, care este precedată de dedicația, atenție, în engleză „For Matthew, to whom I owe this book. In memoriam”, ca şi cum M, ne-vorbitor de română, ar trebui realmente să înțeleagă acest paratext**.** Poemele din *Tu* vorbesc despre M nu în acel mod al confesiunii din *Portretul lui M*, ci în acel „mod al perplexității” pe care l-am întâlnit în romanul-eseu şi poem *Viața şi opiniile lui Zacharias Lichter.* L-aş cita pe Zacharias Lichter însuşi, „Doar marelui neputincios îi e dată puterea iubirii adevărate”. Iubirea din *Tu*, a tatălui pentru fiul mort, este o iubire neputincioasă, melancolică, o căutare într-un trecut de umbre, dar care e poate unicul adevărat acum. Poate că aici intervine şi proustianismul funciar al lui Matei Călinescu sau

[2] „Ziarul de duminică”, supliment al „Ziarului financiar”, 25 mai, nr. 21 (201) 1 iunie, nr. 22 (202), 2004 *(interviu cu Anca Ioan).*

asemănarea de profunzime cu marele său prieten Mircea Ivănescu – în poezia căruia trecutul este spațiul paradisiac în care se proiectează frumusețea sau adevărul unei clipe. Ca şi pentru Mircea Ivănescu, căruia, nu întâmplător, Matei îi dedică jurnalul său „postum", trecutul e perceput în egală măsură ca produs al memoriei şi al imaginației, mai degrabă al unei memorii imaginative, „viclene", ar spune M. Ivănescu, o memorie recreatoare, care „re-citeşte" semnele, imaginile, imaginând *a rebours*, aş spune, în cazul lui Matei Călinescu.

Revenind la recunoaşterea legăturii dintre „întoarcerea la limba română" şi reluarea proiectului autobiografic, care este şi un proiect de auto-relectură. Voi comenta câteva aspecte ale cărții despre Eliade şi Culianu, care, se recunoaşte în *Prefață*, este „eseu memorialistic", o „ipoteză hermeneutică", „meditație auto-biografică", dar şi, în interviul citat mai sus, o „parabolă" despre sine însuşi.

Aş spicui dintr-un fragment din jurnalul lui Mircea Eliade, citat de Matei Călinescu la începutul capitolului *Praznicul exilului*:

„ Fiecare exilat e un Ulise în drum spre Itaca. Orice existență reală reproduce Odiseea. Drumul spre Itaca, spre Centru. … Dar pentru a înțelege asta, exilatul trebuie să fie capabil să pătrundă sensul ascuns al rătăcirilor sale … *să vezi* semnele, sensul ascuns, simbolurile… să le vezi şi să le citeşti chiar dacă nu sunt acolo ; dacă le vezi, poți să construieşti o structură…"[3].

Acest sens mitic şi secret al exilului, descoperit de Eliade, cred că devine una dintre devizele existențiale adoptate de Matei Călinescu însuşi, în exilul său. Este şi o cheie de lectură pentru opera sa teoretică şi critică, în care putem vedea un drum spre centru, adică spre cultura română, cum voi arăta la finalul acestei lucrări, comentând capitolul românesc din *A citi, a reciti*, dedicat *Crailor de Curtea-Veche*. Aşadar, sensul autobiografic al operei sale nu întâmplător devine evident şi semnificativ odată cu re-întoarcerea în Itaca românească, în anii 2000, este chiar revelația acestei mişcări de întoarcere, spre centru, reale şi imaginare.

În acelaşi capitol M. Călinescu se referă la, citez, „îndemnurile lui Eliade pentru o «*hermeneutică creatoare*»", îndemn pe care Matei Călinescu l-a asumat, atât în grila de lectură aplicată în acest volum, cât şi în *A citi, a reciti*, cu introducerea acelui parentetic (re) care înseamnă un plus de detaşare, problematizare, reluare prin încercare, dar şi reduplicare creatoare. Analizele pe text din Eliade şi Culianu, ca şi cele din literatura universală, în *A citi, a reciti* sunt încercări de a vedea, dintr-o perspectivă personală, semnele ascunse dintr-un text, de a reface un drum spre centrul mitic al textului.

În capitolul mai sus citat M. Călinescu recunoaşte că accentul e pus pe „dimensiunea fantasmatic-autobiografică a lecturii"[4], o sintagmă de reținut, care implică o proiecție personală a criticului asupra textului. Analiza hermeneutică este produsul unei imaginații, al unei memorii livreşti şi personale şi al unei căutări

[3] Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Iaşi, Editura Polirom, 2001; ed. a II-a, rev., ad., 2002, p. 29–30.

[4] *Ibid*., p. 31.

auto-revelatoare. Parabola personală poate fi chiar relația sa cu Centrul, cu identitatea românească şi, în particular, cu figura mitică a lui Eliade însuşi, marele Ulise al exilului românesc. (Matei Călinescu era, cred, fascinat, ca şi Culianu, de figura maestrului, dar, ca şi discipolul său direct, încerca să citească acele semne care să-i dezvăluie secretul, şi anume fascinația sa atât de românească pentru figura în egală măsură mitică a Căpitanului.)

Un alt capitol esențial pentru abordarea noastră este cel dedicat analizei prozei scurte a lui Mircea Eliade, intitulat *Funcția irealului*, sintagmă preluată din Gaston Bachelard. Capitolul a fost elaborat şi publicat în engleză în 1982, dar mai există un articol anterior, din 1977, pe o temă similară, *Imagination and Meaning* : *Aesthetic Attitudes and Ideas in Mircea Eliade's Thought*[5], care indică interesul mai vechi al lui Matei Călinescu pentru problematica imaginației la Eliade. Acest capitol conține cele mai clare afirmații despre natura şi importanța imaginației creatoare – este opinia lui Eliade însuşi, dar şi opinia criticului său, Matei Călinescu.

„Conceptul de imaginație – scrie acesta – oferă o cheie metodologică pentru înțelegerea atât a investigațiilor sale ştiințifice, cât şi a producțiilor sale literare”[6]. Eliade însuşi, continuă Călinescu, subliniază în jurnalul său locul central al „imaginației”, ceea ce îl determină pe critic să folosească o sintagmă cu ecouri psihanalitice: principiul imaginației. Acesta este principiul originar al creației lui Eliade, în toate domeniile sale de expresie. În cariera lui Eliade au fost momente, recunoscute ca atare de maestru, în care, citez, „imaginația *liberă*” a savantului a „ajuns la intuiții a căror validitate a fost ulterior confirmată de hermeneut” (exemplu: mărturisirea lui Eliade cum că doar după ce a scris nuvela *Şarpele* şi a recitit-o în volum, a înțeles o problematică pe care mintea teoretică nu o putea rezolva).

O concluzie a analizelor pe textele fantastice ale lui Eliade ar fi că „metafizica sensului la Eliade gravitează în jurul noțiunilor cardinale de *imaginație* şi *creativitate*”[7]. De aici şi noua sa teorie a fantasticului de interpretare, din păcate succint prezentată, dezvoltată pe baza analizei prozei eliadeşti. Acest tip de fantastic încurajează memoria şi imaginația cititorului de a interpreta *liber*, de a fantasma în marginea textului – astfel, recreându-l. Mesajul ar fi că interpretarea, citez, „rămâne cea mai bună speranță pentru o anamneză a adevărului mitic”. Iată cum analiza devine ipoteză hermeneutică, o funcție a irealului, dar re-investită mitic, prin intermediul memoriei fantasmatice, imaginative, a cititorului.

Trecând la *A citi, a reciti*, a lui Matei Călinescu, observăm că teoreticianul relecturii pomeneşte de „timpul concomitent linear şi circular” al lecturii (în *Epilog*), de „timpul mitic al memoriei” sau, în altă parte, de „modelul unui timp metaforic-

[5] Matei Călinescu, *Imagination and Meaning: Aesthetic Attitudes and Ideas in Mircea Eliade's Thought*, în „The Journal of Religion”, 57, Jan. 1977: 1–15. Articolul e probabil motivat de publicarea, în 1977, a ediției americane a jurnalului lui Eliade, intitulat *No Souvenirs*, cu o prefață a lui Eliade în care acesta subliniază rolul imaginației în întreaga sa operă, literară şi ştiințifică.

[6] Idem, *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții,* p. 116.

[7] *Ibid.*, p. 134.

circular”[8]. Finalul primei părți dezvăluie marea provocare a (re)lecturii: „posibilitatea de a ne *imagina* şi de a explora prin lectură un timp mitic, circular”, toate aceste afirmații amintind de limbajul istoricului roman al religiilor. Acest timp al relecturii are fie conotațiile unei ieşiri din timpul lumii, ca în nuvelele fantastice ale lui Eliade, fie semnificația unei coborâri în augustiniana „memoria sui”, adică în timpul interior, detemporalizat, mai degrabă spațializat. În orice caz, „(re)citirea se asociază auto-citirii şi auto-descoperirii”[9] şi e un act epifanic, mitic, de auto-cunoaştere şi auto-revelare, mediat prin intermediul imaginației şi memoriei – creatoare, estetice, biografice, dar şi livreşti.

Cheia de lectură poate fi descoperită doar având în vedere ansamblul arhitectural al edițiilor româneşti, nelipsitele *addenda*, acele texte scrise la sfârşit, dar care au valoare originară. În acest sens, capitolul românesc din *A citi, a reciti* are o valoare paradigmatică. Acest ultim capitol, dedicat prozei mateine, este proiecția sa fantasmatică, „comoară ascunsă”, Centrul imaginat de el. Analiza pe care o face *Crailor de Curtea-Veche* este o lectură imaginativ mateină, discret şi secret auto-specular, pentru inițiați, aşa cum textul *Crailor* prevede şi cum Matei Călinescu însuşi propune, la rândul lui, pentru cititorul său ideal:

„Îmi place să cred că mai există şi adevărați mateini. Pentru aceştia, tipul de (re)lectură pe care-l cere cartea *Crailor* are, pe plan estetic, ceva din acea «cucernicie» pe care o presupune revenirea periodică la un text sacru sau măcar cvasireligios: o «cucernicie» care se manifestă, între altele, prin recitarea interioară a textului, prin reoralizarea lui «liturgică». Cucernicia lecturii, fie ea de ordin religios sau modern-laică, are şi o evidentă dimensiune socială: ea nu poate înflori decât într-un cerc limitat, […] într-o asociație de fan(atic)i, într-un grup ai cărui membri se cunosc, dar mai ales se recunosc, cu protocoalele, ritualurile şi codurile lui, cu semnele lui de recunoaştere care sunt indiscernabile ochiului neştiutor. […]

Era toamna, octombrie târziu sau poate noiembrie, «o vreme de lacrimi», la sfârşitul liceului, şi ştiam prea bine că era vorba de o carte interzisă, care circula subteran. În grupul meu de prieteni se asculta multă muzică, se citea enorm, se scria poezie de sertar […] şi se făceau beții adolescentine cu nesfârşite discuții şi «spovedanii», […]. Într-un fel, *Craii* – carte în care se bea tot timpul […] înnobila în imaginar modestele noastre reuniuni «au tapis franc», le dădea ceva aristocratic-decadent, le prelungea într-un spațiu literar […]”[10]

„Eseul” de acum despre *Crai*, redactat, atenție, tot în „octombrie–noiembrie 2002”, începe simbolic şi ca proiect autobiografic atunci, în acel „octombrie târziu sau poate noiembrie” al adolescenței, comentariul de acum al *Crailor* repetând, ritualic, începutul mitic al *Crailor*, şi el petrecându-se tot într-un octombrie–noiembrie 1910 (poate chiar pe 16 noiembrie, ziua Sfântului Matei).

[8] Idem, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii – cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002)*, Iaşi, Editura Polirom, 2003, p. 50.

[9] *Ibid*., p. 277.

[10] *Ibidem*, p. 298–299.

Un alt detaliu, intratextual: expresia „reuniuni «au tapis franc»", care apare în pasajul memorialistic citat, reia unul din mottourile mateine, comentate ulterior într-un subcapitol dedicat paratextului *Crailor* – „au tapis franc nous etions reunis", mottoul primului capitol din *Crai*, extras dintr-un obscur autor erotic. Detaliul, revelator, e vizibil, fireşte, doar la relectură.

Să adăugăm cuprinsul notei 20 la capitolul *Addendum*:

„Am petrecut o plăcută dimineaţă de octombrie în anul 2002, răsfoind cu grijă evlavioasă exemplarul numărul 16 la Lilly Library, biblioteca de manuscrise şi cărţi rare a Universităţii Indiana"[11] [s.n.].

Pe de-o parte, o astfel de „notă" s-ar potrivi mai bine într-un jurnal decât într-o carte de teoria lecturii. Pe de altă parte, numărul 16 ne trimite la comentariile numerologice asupra textului matein şi la speculaţiile „cabalistice" pe marginea textelor lui Borges. Nota 15 de la primul capitol se referă la data de 16 iunie 1904, când se petrece acţiunea din Ulise, de Joyce şi la singura explicaţie pentru alegerea acestei date, şi anume aceea autobiografică! (Matei Călinescu e născut pe 15 iunie, deci jocul cu cifrele 15 şi 16 are în acest context şi o posibilă conotaţie autobiografică).

Această corespondenţă „autobiografică" ne îndeamnă să (re)citim paginile de început şi de sfârşit din *Addendum*, în care romanul lui Mateiu Caragiale e comparat cu *Ulise*, carte despre care s-a spus că „nu poate fi citită, ci doar recitită" (Joseph Frank). Acest paradox se verifică, nu doar în cazul *Crailor de Curtea-Veche* sau al borgesienei *El Aleph*, cele două cărţi care deschid, respectiv închid volumul lui Matei Călinescu despre relectură, ci devine, cred, principiul sistemului autospecular pe care acest volum este construit.

Prin necanonicul „capitol romanesc" despre *Crai*, Matei Călinescu alege „micul Aleph balcanic"[12] în care el se oglindeşte, tot aşa cum naratorul la persoana întâi din *El Aleph* (care este chiar „Borges", afirmă criticul) se oglindeşte în aleph-ul ascuns în pivniţa din Buenos Aires. Cu alte cuvinte, într-o fugară concluzie, am putea spune şi noi că principiul imaginaţiei este principiul originar, de generare a operei lui Matei Călinescu. Numai că acest principiu se subordonează unui proiect autobiografic, de auto-lectură şi auto-relectură, în care epifaniile fantasmatice ale memoriei livreşti se confundă cu cele ale memoriei biografice.

[11] *Ibid*., p. 380.
[12] *Ibid*., p. 352.

ABSTRACT

This article explores the very diverse works of the Romanian critic, poet and novelist Matei Călinescu, focusing on the importance of the author's imagination, conceived as a major principle in his critical or artistic writing. The autobiographical project that encompasses his whole work is governed by this creative principle, whose importance seems to have been recognized first by the great Romanian exile Mircea Eliade, who is seen in this article as a kind of a paternal and mythical figure for the Romanian exile. The return to the maternal language and to fiction is perceived, in this sense, as the return to a Romanian paradoxical identity. The article describes the relationship between critical interpretation, personal memory and bookish imagination, analyzing a few fragments from the Romanian edition of the volume *(Re)reading*.

Key-words: imagination, memory, (re)reading, autobiographical project, cultural identity.

EVANGHELIA APOCRIFĂ A MARTEI PETREU: IDENTITĂȚI ELECTIVE – CORPORALITATE AFECTIVĂ

Daniela Moldoveanu[*]

Revendicându-şi descendența arghezian㠀 de la prima sa carte până la *Scara lui Iacob*, optzecista postmodernă Marta Petreu alege să-şi înceapă cariera de poetă tocmai printr-o îndrăzneață artă poetică, menită a-i împărtăşi concepția despre putere şi poezie ca mijloc de luare în stăpânire a lumii şi, mai ales, de coagulare a sinelui fragmentat. Primul poem al volumului său de debut din 1981: *Aduceți verbele*, se doreşte o ***Prefață*** la viața de hârtie, legatara identității personale ca *ipseitate narativă*[1], reprezentând saga maturării imanenței convulsive a unui eu poetic marcat de obsesie, autoreflecție în negativ şi, în acelaşi timp, de accese narcisiste (*frageda sudoare a dragostei de sine* – ***Verba***) cu, nu de puține ori, înscenate intenții de suprimare interioară: *Eu adun evenimentele…/ Moare în Marta zi de zi o femeie* (***Teze despre singurătate***).

De aici, vedem cum se naşte, în contrapartidă, conştiința lucidă a acestei mortificări voluntare a eului liric (*Noi intrăm în carte cu trufie/ şi spunem/…Un poem despre moarte/ e mai real decât moartea* – ***Aduceți verbele***), fapt ce reclamă căutarea neobosită a unor identități reactive (*Dacă am cuvinte pot înfia amintiri* – ***Teze despre zilele faste***). Conştiință surprinsă ca-ntr-o cameră a oglinzilor: infinit multiplicată în sinonimele obsesiei bine înrădăcinate (*Mereu rămâne o zonă neprotejată…/ Umilitor de singur creierul meu se contemplă/ în reliefuri externe/ creierul meu camuflat într-o mănuşă de box/ În măcelăriile Domnului… /se pipăie emisferele minții* – ***Teze despre creier***) – asemenea iederei, sufocând poemul – şi ale narcisismului scriptic (*sub această tunsoare nefeminină/ stă Numele – duios anacronism al poemului* – Prefață), ce, nu de puține ori, sabotează, devorator, autoironic (*Aici se află jocul cu verbele/ şi lecția de istorie/ a faimei mele* – ***Prefață***) şi revelatoriu (*multiplicată fotografie a singurății* – ***Verba***).

Marta Petreu ilustrează virtuoz, prin opera sa, cum damnarea şi victimizarea bine instruite în a se *înjunghia pe la spate* (*Nimic nu poate tulbura echilibrul/ precum aceste cuvinte în care/ ne mărturisim scăderea* – ***Teze despre zilele faste***) pot fi, accesând verbul potrivit (*Cuibul de îngeri îmi stă-n gât/ stătut e timpul în cuvinte* – ***Peisaj***; *şi noi undeva/ lângă punctul maxim al acestei metafore* – ***Teze despre creier***), un eveniment demn de luat în considerare. Deci, paradoxal, stabilizator şi consacrant (*Verba – reducând la onorabilitate toate dorințele/ primul*

[*] Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu.

[1] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

teasc pentru tipărit sentimente/…leac probat contra amneziei), acesta facilitând accesul la eternitate sau la esența întâmplărilor sociale (*magic os pentru scribii asfaltului* – ***Verba***) ori personale (*Şi scriem:/ cartea este coerența istoriei şi de-aceea/ scriem scriem scriem* – ***Coerența istoriei***). În viziunea Martei Petreu, poetul se învecinează, datorită clarviziunii asupra necesității de a-şi provoca mereu şi instrui forța anamnestică (*Până există memorie/ de unde să vină îndurare/ pentru capul prințului scrijelit cu sinceritate* – ***Până există memorie***) şi imaginativă (*Din cele o sută de cazărmi ale imaginației/ îmi iau rația zilnică de consoane* – ***După-amiază de iarnă***), cu divinitatea (*Noi intrăm în carte/ şi spunem:/ verbele/ aduceți verbele / pentru Cina cea de Taină* – ***Aduceți verbele***), raiul (*scribul îşi devoră prietenul/ şi adună silabele/ la marginea raiului* – ***Unde răsar fragi***), şi, deopotrivă, cu dezastrul, vidul şi întunericul (*Despre păsările nopții ştiu poeții clovnii vrăjitorii* – ***Pe marile aeroporturi***). Iar, de multe ori, cele dintâi nu pot fi decantate de cele din urmă.

Truism al generației – pentru Marta Petreu, postmodernista eretică pe care Ion Bogdan Lefter[2] o plasează la granița dintre *orgolioşii moralişti* şi *conceptualizanți* – lumea scripturală devine mai pregnantă decât însăşi realitatea, şi aceasta, datorită reuşitei poetei române de a realiza predominanța identității personale, căutate în poem (*Fără melodrame această cronică subiectivă*[…]*/ Îmi amintesc acele crochiuri necenzurate:*[…]*/ Scriu acest poem pentru gloria personajului principal*[…]*/ Îngăduite fie azi substituirile între verbe şi starea reală// în locul eroului principal vom pune confuzia Martei*[…] */ viața presată între cotoarele cărții* – ***Alte teze neterminate despre Marta***) asupra celei sociale, chiar dacă, doar pentru a accesa, cu luciditatea mereu glorificată, stări sumbre de spirit.

Ideea vehiculată de către Clément Rosset[3] – şi anume că identitatea socială este unica posibil de a fi cunoscută în fapt, deoarece coerența identitară se construieşte prin memoria faptelor înregistrate exterior, pe când identitatea privată rămâne o ficțiune reconfortantă din punct de vedere psihologic, alias *fantoma* care dă târcoale sinelui interogativ (*L'identité personnelle est ainsi comme une personne fantomale qui hante ma personne réelle (et sociale), qui rôde autour de moi….du confort psychologique lié au sentiment de l'identité personnelle, même si ce sentiment est fictif*.) – îşi va găsi infirmată premisa în versuri precum: *adevărul şi falsul au coerență interioară/ La fel de simplu modelul bunăvoinței modelul puterii* (***Pereche iubindu-se sub zăpadă***).

Tocmai datorită acestei forțe etice pe care o reprezintă, ca o pânză freatică a poemului, identitatea privată dă măsura autenticității scriiturii şi, implicit, a vieții: *Si la croyance en une identité personnelle est inutile à la vie, elle est en revanche indispensable à toute conception morale de la vie*[4]. Astfel, vedem cum, în volumele Martei Petreu, se glisează înspre polul opus, identitatea publică rămâne,

[2] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii"*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005.
[3] Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 28.
[4] *Ibidem*, p. 90.

mereu, un element fantomatic ce violentează, însă, şi înfrânează libertatea interioară a eului liric (*Făptura ta nu poate să mântuie/ Fiindcă există o poveste chiar durerea se naşte moartă* – ***Întâmplări***). Referirile la trăiri şi gesturi înregistrate social, deci cumva superflue, sunt, mai totdeauna, însoţite de descrierea strategiilor evazioniste pentru a intra în cronicile apocrife, adică acelea care contează cu adevărat: *Marta şi-a pierdut într-un măr/ măseaua de lapte…/ Marta călătorind în avionul de şapte/ paradisul unei nopţi de retorică…*/ *Ora de fapte:/ Marta s-a tuns/ Marta-şi visează un trup de argint…/ Îmbrăcată-n jeans Marta contemplă…/ Pasărea cu limbă moartă…/ Cronica apocrifă a acelor nopţi*/ *e scrisă* – ***Teze neterminate despre Marta***).

Observăm plasarea identităţii de substanţă – deţinătoarea echilibrului, a adevărului profund (*reducând la onorabilitate toate dorinţele* – ***Verba***) – în alteritatea textului: Marta care asmute verbele dinspre cealaltă Martă asupra căreia îşi încearcă ***Tezele despre identitate***, pentru a-i scoate la lumină chipul de adâncime, apelând la dedublare şi mutilare (în acest sens, Radu G. Ţeposu[5] vorbeşte despre un *senzualism al suferinţei… prin sporirea lucidă a durerii, insuficienţa se vindecă prin exces.*) spre a atinge coerenţa interioară *(…abia când sufăr/ devin reală* – ***Despre condiţia realităţii***), deloc străină de vulnerabilitatea feminităţii mereu refuzate şi eludate la nivel lingvistic (*Marta-şi revendică Doctrina consistenţei iluziei*).

Poeta optzecistă se impune în peisajul generaţiei sale mai ales datorită excentricităţii limbajului conceptualizant, viril prin preferinţa tăieturilor drepte în carnea poemului (*sinceritatea Martei – coerentă selectivă* – ***Sfârşitul serbării***). Întâlnim, aici, o reflexivitate, pe alocuri, demetaforizată ascunzând, în subtext, sentimentul şi fragilitatea specific feminine (*Verbe ale pământului aceste candori măsurate* – ***Alte teze neterminate despre Marta***) – spre a le imprima forţă dinaintea alterităţii masculine: *Cum să scriu poeme tandre – mă întreb –* / *cum să scriu?*/ *În căderile nopţii vorba mea tencuieşte bărbaţii* (***Căderile nopţii***) – acestea din urmă reprezentând adevărata miză a poemelor sale. Precum Nicolae Manolescu[6] observă: *Cerebralitatea e mai mult chestiune de vocabular (rece, noţional) şi nu reuşeşte să ascundă cu totul frustrarea afectivă. Logica lirică stă pe un strat de senzualitate.* Senzualitate bine dozată, însă, în aşa fel încât corporalitatea să devină, ea însăşi, maniera prin care labilităţile sufletului şi ale minţii să se preschimbe, supraexpuse şi eviscerate, într-o armură de simboluri ale erotofagiei.

Acest discurs de *fecioară apocaliptică* – pe care poeta îl întrebuinţează ca pe o armă, când pentru a riposta (*şi nu răspund azi/ când mă chemi/ cu glasul cel de toate zilele* – ***Ziua a şasea***), când pentru a se analiza fără menajamente, instigând cuvintele, verbe culese din subconştient, să aducă la suprafaţă adevărul (*Sub placenta de verbe*[…]*/ Supravieţuirea prin simboluri*[…]*/ Înăuntru. Înăuntru e*

[5] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2006, p. 142.

[6] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 1332.

bruta lucidă flămândă / Înăuntru e creierul tânăr/ pofticios – vulpe veşnic gravidă – ***Teze despre zilele faste***) – ridică semnificantul la rangul de semnificat, spre a da forţă integratoare şi deplină poemului: *Un poem de dragoste/ e mai adevărat/ decât o noapte de dragoste/ Un poem al spaimei/ e mai cumplit decât spaima* (***Aduceți verbele***).

Pâinea şi vinul evenimentelor importante din viaţă – care par a-şi dobândi consistenţa odată cu actul scriptic – Verbul ia în posesie realitatea. Din stadiul de element gramatical, se materializează şi devine trupul poemului (*de ramura unui cuvânt roşu/ atârnă carnea poemului –* ***Unde răsar fragi***), iar poetul, în consecinţă, un poem în sine: *Şi în carte – mamă a timpului –/ tubul de ruj etalat cu franchețe* (***Cosmetică***). Din peisajul sterp al regulilor şi declinărilor prestabilite (*Aud cuvintele sărind din dicţionare/ în cerul gurii –* ***După-amiază de iarnă***), echivalent, în cazul frondei expuse de Marta Petreu, cu regulile şi *prejudecăţile sociale asupra femeii*, poeta îşi revendică gloria prin denudarea, în poezie, până la spirit (*imperială haină – oglinda*[…]*/ Nimic nu e prea mult/ în acest oraş ca o femeie/ roşind numai cu martori –* ***Fideli gloriei***), până la acea limpezime primordială a identităţii fiinţei cu voinţa sa de posedare a sinelui: *Nicio îngăduinţă pentru mistere/ nicio îngăduinţă// Iată gloria: o piele bine întinsă* (***Iată gloria***).

O voinţă de putere nihilistă (*nu nu nu/ trăiesc din negaţii –* ***Valul***) căreia îi cade pradă, reacţiunea transformă eul liric în orchestrant al aglomerării şi, apoi, al desprinderii măştilor ca pentru o iluminare fulgurantă la fiecare dezvăluire, niciuna mai prejos şi mai puţin legitimă decât cealaltă: *Vorbesc încă o dată şi la fel de zadarnic/ despre conştiinţa identităţii* (***Teze despre identitate***). La fel ca Nietzsche[7], afirmând: *L'effet, c'est moi* (*Totul s-a întâmplat/ conform voinţei mele oh voinţa mea liberă –* ***Valul***), poeta consideră ca făcând parte din fiinţa sa multiplele faţete ale ratării şi, la fel, nu crede în coeziunea eului decât întru voluptatea contemplării propriei înfrângeri. Aceasta se identifică mereu cu acele momente de adâncă rătăcire în care are curajul de a nu se lua pe deplin în serios, fapt ce reprezintă un avantaj dinaintea pericolului de a intra în cercul vicios al lamentărilor redundante: *Pentru că în realitate asta şi este disperarea: / posibilitatea de a echivala afectiv urmările tuturor actelor/ noastre / posibilitatea de a riposta la orice cu: Da, ei şi?* (***A doua scrisoare pentru îmblânzirea iubitului***).

Exacerbarea teatralităţii, citită în cheie expresionist-nietzscheeană (aici Deleuze[8] punctează *momentele cele mai înalte ale filosofiei lui Nietzsche…în care el vorbeşte despre virtutea şi pozitivitatea măştilor, despre instanţa ultimă pe care ele o reprezintă*) indică acea căutare a autenticităţii prin revers, având treaza conştiinţă a faptului că masca apolinicului este una care câştigă bătălii cu supremaţia rolurilor masculine, nu însă şi războiul cu sentimentele şi aşteptările, visele, dorinţele proprii: *Scrisoare către dragostea unui bărbat:/ Creierele noastre sunt izomorfe: ştim – / femeile preţuiesc sentimentul, nu dorinţa[…]/ Mersul ciclic*

[7] Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine şi de rău*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991, p. 27.
[8] Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Bucureşti, Editura All Educaţional, 2002, p. 9.

al silei: ciuruiţi de atropină ochii Martei prea limpezi (***Scrisoare către dragostea unui bărbat II***).

Preferinţa, de sorginte expresionistă, pentru multiplicarea măştilor, echivalează, în cazul poetei noastre, cu posibilitatea complexităţii imanenţei de a se manifesta cât mai liber şi divers, de a lua varii întruchipări scriptice, redându-i profunzimea şi legitimitatea stărilor abisale, nu de puţine ori marcate de artificialitate: *Şi-ajuns la capăt/ noapte de noapte mă ţin pe mine însămi în braţe/ Şi-nsemn cu această marionetă vie/ parchetul pereţii:/…creierul meu de noapte – baltă de tuş purpuriu* (***Pe câmpurile de genţiană***).

Scriind despre Marta Petreu, Ţeposu[9] evidenţiază cum *Obsesia…epuizării reci…produce superbe reprezentări ale artificialului…sugerând abdicarea de la starea genuină, înstrăinarea de freamătul empiric*. Depinde şi cât de mult din corpul poemului este dispus cititorul să treacă printr-o atare lectură, fără impresia pregnantă a disimulării şi egocentrismului narcisist. Marta Petreu îşi promovează eul liric – nu în virtutea momentului imediat, a evenimentelor consemnate ca pe o peliculă (*Priviţi faptele cele umile în umbra Verbului*), ci pentru posteritatea scriitoricească (*numai hârtia poartă amintirea înţelepciunii*) – drept o nouă conştiinţă feminină, reflexivă asupra aceleiaşi mari poveşti care este lumea (*O nouă poveste n-am să vă spun:/ fiecare întâmplare a lumii s-a întâmplat* – ***Prefaţă***). Şi care necesită adnotări de gen.

Odată lepădat învelişul mundan, timpul, mai precis, viitorul şi durerea pot fi abolite (*Nimic despre carne:/ acest cuvânt fraged a murit/ (Carne – îmbălsămat cutremur al memoriei)/ Nimic despre ziua ce vine. Gloria* – ***Gloria***). Iar ceea ce rămâne să conteze e reflectarea în prezent, cu toate că această reuşită a contragerii elective apare însoţită de substratul aferent de ironie şi de conştientizarea ratării continue. Miza *jocului* poetei *cu verbele* constă nu în coerenţa poveştii de viaţă redate, în creionarea unui tablou inteligibil pe măsura devoalării identităţii sociale cu predictibilităţi şi tipare, aceasta rupe firul naraţiunii despre sine şi sfârtecă bucăţi din carnea întâmplărilor semnificative la nivel psihic şi pentru fiinţa interioară.

Faptul că, în versuri, memoria se poate înşela voit – tocmai pentru că ceea ce înregistrează o face în ideea devoalării identităţii de substanţă (*Ştim că nu-i adevăr pe măsura fiecărui moment* – ***Argila asta brutală***) – revendică originalitatea poemelor Martei Petreu. Aici faptele pălesc în umbra cuvintelor, însemnătatea lor rezidă în viziunea, pe fond ofensivă (*Mă gândesc. Mă gândesc pe mine// Pe dinăuntru ca un câmp de luptă* – ***Exerciţii de pacificare***), contra forţelor de influenţă ce definesc deopotrivă convenţiile sociale şi relaţiile sentimentale: *Pe scaunul măririlor stăpâni sunt azi/ prietenii mei Bărbaţii* (***Prefaţă***).

Se iniţiază, astfel, o confruntare de gen (*Tandreţea propriilor mele victime: n-o mai suport/ Prezent al euforiilor chimice sentimente sumare/ în budoare a măcelări (pentru palmares doar) bărbaţii*[…]*/ Da. Bărbaţii. Incubatoare de lux*[…]*/ Silogisme perfecte./ Ostentative* – ***Artemis***), dar nu neapărat cu cei care influenţează

[9] Radu G. Ţeposu, *op. cit.*, p. 141.

şi scriu, de obicei, istoria (politică sau personală), instrumente ale propagării puterii, bărbaţii, cei care îşi împart supremaţia pentru a se regăsi în *Cartea Regilor*, compunând *Sinteza*, extrăgând din viaţă seva şi semnificaţiile agreate (*Lăudaţi-l: deopotrivă mahmur/ după o intensă lectură sau o noapte de dragoste* – ***Scrisoare către dragostea unui bărbat II***). Este, mai degrabă, o luptă împotriva cutumelor şi simbolisticii sociale care ridică masculinitatea la rangul de noblețe[10]. Această distincţie (*În această noapte îţi voi vorbi despre mine/ În noaptea asta trupul meu e trist*[…]*/ Prinţul cărţii moare în fiecare/ şi tot moare* – ***Binecuvântată este candoarea***) o întâlnim redată în versurile Martei Petreu prin construcţia identităţii eului liric făcând mereu apel la instanţa masculină implicată în povestea ratată de iubire. Rămâne absenţa magnetizantă a acelui alter androgin, la care se raportează poeta, spre a reda peisajul intern al vidului şi damnării, pentru a-şi trezi conştiinţa asupra propriei nevroze: *cât mai puţină suferinţă pentru acest aproape întâmplător/ iubit/ pe care zilnic mi-l scot în cale*[…]*/ Eu merg pe urmele spaimei – nupţiala călătorie*[…]*/ ca un bărbat legitim singurătatea mă ţine în braţe*[…]*/* (***Voiajul de nuntă***).

Stăpâni ai Verbului şi acţiunii, bărbaţii din grupajul *Sentimentele* trezesc fiorii feminităţii în eul liric (*Un bărbat ce contemplă/ ploaia de miercuri ca pe o femeie*[…]*/ Trupul Martei rigid într-o rochie*[…]*/ La Cina Regală/ noi sentinţe despre pudoare* – ***Alte teze neterminate despre Marta***) şi provoacă acea senzaţie, extatică pe alocuri, de nelinişte ilustrată prin întrebuinţarea modului imperativ (*Pregăteşte-te de plecare pregăteşte-te/Din ziua aceasta ies cu fală…/ Dimineaţă de lemn câinesc: bărbaţii nenumăraţi bărbaţi / îşi potrivesc zâmbetul şi cravata* – ***Dimineaţa***).

Trecerea între vârste a eului liric proiectează o nouă eră ce, din punct de vedere lingvistic, vesteşte necesitatea adoptării convenţiilor statuate în cea dintâi parte a volumului de debut. *Sentimentele*, datorită unui limbaj mai puţin conceptual, păstrează, încă, pasiunea la stadiul de început, al căutării identităţii dincolo de intangibilitatea vârstei solare: *Mărturisesc:*[…]*/despre materia udă în care / iubim-lepădăm-lăudăm/ despre capătul drumului unde dezbrac/ rujul-cuvântul-sandaua*[…]*/ Mereu în starea logodnei*[…]*/ Şi iarăşi:/ eram / copil-sănătos-ca-oricare* (***Preţul logodnei***).

Dar ***Sfârşitul serbării***, echivalent cu o nuntă, şi apoi, ritualul deposedant al expunerii cearşafului (*Ne desfătăm de zarvă ca de o vânătoare:/ ne asumăm o copilărie/ un aşternut spânzurat deasupra balconului…*) transformă iubirea în *starea de graţie pervertită-n cuvinte*. Acesta e momentul în care poezia, cum am afirmat anterior, îşi intră în atribuţiunile date ei din primul grupaj de poeme: *Aduceţi verbele*. De aici încolo, necesitatea supremaţiei cuvântului asupra faptei, deci asupra timpului şi trăirii întru dispariţie (*Nu mă închide în faptă// Sub zodie*

[10] *…il n'est pas exagéré de comparer la masculinité à une noblesse. Outre que l'homme ne peut sans déroger s'abaisser à certaines tâches socialement designées comme inférieures…les mêmes tâches peuvent être nobles et difficiles, quand elle sont réalisées par des hommes, ou insignifiantes et imperceptibles, faciles et futiles, quand elle sont accomplies par des femmes* (Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 86).

deplină/ se stă cu moartea-n faţă – ***Începutul serbării***), şi metamorfozarea elementelor inalienabile altfel, devin covârşitoare şi presante. După cum mariajul începe să macine personalitatea, cândva translucid–senină, a fecioarei care, la un moment dat, pe parcurs, este surprinsă scriind ***Apocalipsa după Marta***, la fel, şi mariajul dintre cuvânt şi memorie devine unul tensional: *Îmi exersez glasul – zilnic/ pentru că raţiunea/ în contact cu aceşti cleştişori pentru smulgerea gândurilor*[…]*/ scoate un urlet*[…]*/ Să-mi primenesc memoria/ s-o culc în scutece proaspăt albite –/ dormi! dormi!/ anestezia – ultima fericire îngăduită* (***Trepanaţii de primăvară***).

Pe urmele descrierii lui Antonio Damasio[11] despre evoluţia şi dinamica sinelui autobiografic (*Les modifications du Soi-autobiographique au cours d'une vie ne dépendent pas seulement du remodelage conscient et inconscient du passé, mais aussi de la mise en place et du remodelage de nos perspectives d'avenir.*), versurile poetei relevă permanenta străduanie de a-şi ucide identitatea conformă amintirii (*Spaima de sine/...memoria/ o cămaşă de zale/ Da. Un metal oxidat purtat direct pe carne sub piele* – ***Vânătoare pe zăpadă***), tocmai de aceea, ele sunt impregnate de ecorşee ale morţii. Confesivitatea Martei Petreu se bazează, mai ales, pe rezonanţa evenimentelor în interior (*Frigul şi moartea vin dinăuntru// (le descriu le profanez în acest text nocturn*) – **Parabola orbilor**), astfel că îşi înzestrează eul liric, recte versul, cu o vastă potenţialitate a alienării *(– o mască/ Am pus răceală şi multă migală să-mi însăilez prezenţa;/ am reuşit – acum există faţada* – ***Există mecanismul funcţionând***), pentru a redimensiona realitatea identităţii sociale inadecvate: *Iată: realitatea e un ou/ în care s-a stricat gălbenuşul/ Iată: bat măsura la cantatele spaimei*[...]*/ Eu sunt străin*[...]*/ Zboară păsări cu dinţi mesagerii unei lumi paralele* (***Mesagerii***).

Imaginile stagnante despre viitor şi despre sine ale poetei (*da trufia conştiinţa-de-sine luminată de deznădejde// Limita…/ Devorare. Autodevorare./ E exclusă mântuirea. Punct* – ***Locul***) izvorăsc parcă – privite în această lumină sumbră a apocalipsei, autoaneantizării (*În inima dorinţei de-a pieri//...În inima refuzului de-a fi* – ***Aici***) şi autodamnării (*trec peste mine însămi ca o şenilă* – ***Ca o şenilă***;), fiind şi, paradoxal, narcisiace (*Gol. Şi negru. Cerul Martei// orizontul de iască// totul/ este în întregime al meu* – **Curând**) – din teoriile lui Gilles Lipovetsky[12] asupra *Erei vidului* pentru omul postmodern: *Le Moi n'habite plus un enfer peuplé d'autres egos rivaux ou méprisés, le relationnel s'efface sans cris…on demande à être seul, toujours plus seul et simultanément on ne se supporte pas soi-même, seul à seul. Ici le désert n'a plus ni commencement ni fin*.

Remarcăm, tot mai pregnante la Marta Petreu, singurătatea şi însingurarea eului liric (*Am trăit pustiirea/ eu am trăit vidul negru al inimii* – ***La ce bun***). Însă, această lipsă permanentă de corespondent (*Apoi singurătatea absenţa surogatelor/*

[11] Antonio R. Damasio, *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 288.

[12] Gilles Lipovetsky, *L'ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 68, 69.

(absența iubirii de pildă) – ***Vocile***) – alteritatea care devine identitate şi viceversa, sau psalmii de factură arghezian, demistificatori, chiar blasfematori, înlocuind transcendența cu o putredă descendență canibală (*Eu Marta câinele lui pe pământ…/ în abatorul acesta perpetuu// El însuşi – Forma perfectă a existării – e ca hingherul la pândă* – ***Apocalipsa după Marta***) – este căutată metodic şi defineşte, în final, un narcisism, un egocentrism (*n-are rost să îngenunchez pentru o existență de mântuială/ N-are rost nu vreau iertare refuz orice milă* – ***Despre condiția realității***) care, extins orgolios, prin neobosita lamentare a sinelui convulsiv, mereu suferind (*abia când sufăr/ devin reală*) şi surprins în toate ipostazele sfârtecării sale interioare, pe parcursul poemelor, poate deveni obositor, extrem redundant. Clément Rosset[13] vorbeşte, în acest sens, despre receptarea, nu de puține ori agasată, a introspecțiilor gnoseologice infinite: *...l'introspection narcissique fait mine de ne s'observer que pour soi-même, par l'effet d'un aveuglement qui rend précisément agaçante cette forme inconsciente de narcissisme.*

Narcisism inconştient de statutul său în operă, narcisism care se vrea autodenunțare, autoironie, suprimare (*Moartea mea stă înăuntrul meu. Mă croşetează* – ***Torcătoarea***) şi, până la urmă, o declarație de independență morală (*Aici binele şi răul se suspendă sunt identice/ indiferente* – ***Locul***) şi de forță a viziunii pervertite, morbide (*Narcis se contemplă pe sine/ în ochiul de mort – nu într-o limpede apă* – ***Realitatea la început de iarnă***) – acesta este o realitate a construcției poemelor, mai ales dacă ne referim la natura materiei confesivității Martei Petreu.

Fondul disperărilor şi angoasei vin din filosofia de viață a poetei care-şi plăsmuieşte o biografie în concordanță *(viitorul trecutul/ pretinde/ o luciditate argumentată/ aşa/ ca un trup jupuit ca o țeastă scalpată*[...]*/ Şi Marta – inventariind plauzibile versiuni despre sine*[…]*/ Da. Premeditată autocontemplare – test al identității*

(***Portrete pentru interior***). Şi apoi, din această biografie de ordin secund, structura interioară apare, în permanență, provocatoare într-o mai mare doză decât la Mariana Marin, a cărei poezie este, în aparență, centrată pe exterioritate, socială. Doar că, prin ricoşeu şi iradiație, aceasta din urmă devine, cumva, mult mai autentică, în comparație.

Poezia Martei Petreu se vrea o inepuizabilă căutare a căilor lăturalnice, înspre identitatea negatoare, eliberată de clişeele unui destin al mediocrității fericirii *(…o prințesă – eu am verbul am cuvântul/ deci sceptrul. Pot domni peste-o împărăție de vorbe/ şi hârtie. Trăiesc nimicul* – ***Există mecanismul funcționând***). Prin urmare, viziunile morții şi vidului se transformă în sentimentul iminenței finitudinii, un peisaj-sentiment, cerebral (*e al meu numai al meu acest peisaj-sentiment/ Negru. Gol. Pustiit. Sub lumina fără milă a minții/ E al meu acest peisaj. Cu paşi mari ritmici noapte de noapte-l/ străbat* – ***Peisaj sentiment***), asupra căruia Martei îi place să predomine. Alăturăm, aici, impulsul poetei ca, după iubirea continuu ratată, demistificată, să îşi încerce puterile în provocarea Divinității.

[13] Clément Rosset, *op. cit*., p. 81.

Până şi centrul de putere supremă (*Deasupra noastră – nici un ochi văzător/ numai ochiul absenţei* – ***Întâlnirea***) coboară în interioritatea schizoidă, astfel, sunt puse la pământ toate dependenţele debile (*Da. Refuz întreagă a ta împărăţie// Nu mai pot să-mi îndur specia asta neterminată/ deznădejdea de a fi om…*– ***Socoteala***). Singurele certitudini ale poemelor rămân voluptatea propriei mortificări, transcendenţa imanenţei (*Realitatea are nevoie de transcendenţă:/ de una neîndurătoare capricioasă crudă geloasă/ Da. De una rea* – ***Munci şi zile***) şi eternitatea scriiturii, chiar dacă uneori, şi asupra acestui fapt se întinde o umbră de îndoială artificioasă: *Ceva din noi va trăi/ după ce vom muri ceva din noi va trăi* – [...]*/ şi o disperare o disperare o disperare/ neagră cum cerneala neagră cu care îţi scriu*[...]*/ mă cuprinde şi mă trage în jos* (***Ceva din noi***).

Iată, avem în versurile de mai sus o scurtă descriere a convingerilor eului liric dual, bipolar, cel care provoacă, pe urmele lui Durand, structurile abisale ale imaginarului: cerneala neagră a scriiturii, bila neagră (*Declar: disperarea din somn disperarea din vis/...imunde ies la iveală pătrund în cuvinte/ depozitele subconştiente/ fetuşii expulzaţi lacrimile nocturne* – ***Teofania de primăvară***) – căreia Jean Starobinski[14] îi atribuie melancolia. Dând naştere cuvântului aferent, acestea plămădesc Graalul nemuririi şi construiesc, din fragmente, imaginea de ansamblu: *poezia e o gnoseologie particulară:.../ cuvântul – precum oglinzile – multiplică orice* – ***Teze despre o artă poetică în vreme de pace***). Chiar şi atunci când este impregnat de boală, coşmar, depresie, chiar şi atunci când ţinteşte demolarea postamentului divin pentru a rescrie istoria creştinătăţii la feminin (*în vers: voiam scriind poemul să fac o gaură-n cer. Da/ Doamne. Cerul. Al tău/ am vrut să-mi fac poemul ştiind ce este răul* – ***Există mecanismul funcţionând***), cuvântul, poemul glorifică viaţa, îşi conţine, fie şi caustic, sarcastic, ironic, valenţele durabilităţii, ale rezistenţei: *Moartea e o batjocură – spun – o batjocură*[…]*/ Nu există comparaţii metafore epitete/ Toate figurile de stil potrivite sunt numai vieţii/ Moartea e moartea – repet*[…]*/ Inima mea de femeie flamura mea destrămată/...inutilă oh veselă* (***Inima mea de mătase***).

Verbele *sfredelesc*, aruncă la ţintă şi trec, de cele mai multe ori, ca nişte ghiulele prin perdeaua melancoliei la care se face mereu referire şi de care vrea să rămână impregnată starea de spirit a poemului unde lucrurile apar transfigurate: *Ştiu – pot defini melancolia în fraze corecte:/ mânia mea e puterea mea istovită în locul puterii tale/ ajunge la tine produsul secund/ Căldura glontelui trecut printr-o portocală.* (***Teze despre singurătate***). Doar că, acestei melancolii nobiliare (*drept demnitate personală – Melancolia* – ***Biografie-robot***) îi lipseşte melancolia intrinsecă. Este, mai degrabă, o stare de stagnare obsesională într-o postură internă de reactivitate împotriva sinelui ataşat voluntar influenţei masculine, un contra-sine viril nu pentru că s-ar dori defeminizat, ci prin luciditatea şi precizia cu care se impune fără menajamente, datorită adoptării unei posturi ce defineşte social virilitatea violentă:…*affirmer devant les autres leur virilité dans sa vérité de*

[14] Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1993.

violence…La virilité…, est une notion éminemment relationnelle, construite devant et pour les autres hommmes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin, et d'abord en soi-même[15]. Poeta îşi arogă, deci, libertatea de a se manifesta brutal asupra propriei persoane, ceea ce echivalează, doar din acest punct de vedere, cu virilizarea discursului. Astfel că, suferinţa din iubire devine, la rându-i, o tiradă despre fiinţa multifaţetată care-şi expune măştile tot mai crunte.

Verbul – mereu invocat în postura de vehicul al puterii *(…Fă Doamne o lume care acceptă să existe*[…]*/ Da. Gura ta bătrână şi ştirbă şi gângavă/ Gura ce-articulase Verbul*[…]*/ Măcar în felul acesta-mi vei răspunde/ Deschide gura ta şi mă blestemă* – ***Ziua mâniei***), un Cal Troian care intră în subconştientul poetei şi conturează, astfel, creierul poemului – îl transformă pe acesta din urmă într-un câmp de luptă cu forţa masculină, cu prejudecăţile sociale, cu divinitatea, cu istoria, destinul, timpul, cu sinele tarat. Verbul muşcă în permanenţă din carnea poetei, eul liric îl asmute asupra sa (*verbele lipesc de hârtie bucăţi ude de creier* – ***Albumul de familie***) echivalând poezia cu o trepanaţie. Iar personajul recurent din *Verbele*: *Maestrul de vânătoare* explorează în adâncurile conştiinţei şi scoate la iveală concepte, sinteze, enciclopedii şi elemente filosofice care desăvârşesc identitatea eului liric şi îi construiesc platoşa verbală, aşternutul de hârtie al unei noi naşteri (*Da. În cuvinte tot mai mari şi patetice/ ca aceste amintiri noduroase schiloade pe care/ zadarnic zadarnic le avortez într-un aşternut de hârtie*), asemenea Atenei: *Am dorit creierul tău frumos – oglindă vie fierbinte* (***Capitol***).

Însă, cuvântul este, în acelaşi timp, şi canibal, absoarbe sensul din existenţă şi individ şi redă *prânzul* perfect, artistic al *Minotaurului* întruchipat de poet (*să-ţi mănânci specia/ ca pe un exemplar exotic* – ***Poetul într-un culcuş de iarnă***). Agresivitatea brută (*violenţa deplină arta perfectă a vieţii* – ***Scâncetul***) este conjugată, aici, cu suprema îndrăzneală a poetei de a-şi fragmenta eul până la ultimele consecinţe (*Poemul ca o bornă kilometrică marchează măcelul// fiecare vers pe care l-am scris este o bornă kilometrică/ pentru un prânz totemic* – ***Prânzul totemic***). Regăsim ilustrată, astfel, concepţia lui Hume[16] despre identitatea personală ca ficţiune (*pe dinăuntru îmi circulă mecanic o cerneală cleioasă* – ***Marta în Grădina Ghetsimani***) şi amalgamare a percepţiilor independente de posibilitatea coagulării într-un centru de emisie (*unica viaţă trăită ca viaţa altuia* – ***Conversaţii de iarnă***).

În plus, Verbul apare, la Marta Petreu, precum şi la Angela Marinescu, în strânsă legătură cu imaginea corporalităţii martirizate, sfârtecate, violentate (*Trupul meu e pentru mine un obiect de metal/ rece dur cenuşiu/ cu care fac ce poftesc: îl lustruiesc îl scuip îl insult…//Un măcel un pogrom / tăcut şi metodic/ a fost trufia de a-mi fi mie însămi suficientă/ a fost un măcel desfăşurat la subsol/ da/ la mine în creier* – ***Cântarea cântărilor***), ca manifestare a sensului identitar profund, dar

[15] Pierre Bourdieu, *op. cit*., p. 77, 78.

[16] *The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance… there is properly no* ***simplicity*** *in it at one time, nor identity at* ***different***. (D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 253).

nearticulat ca atare, al acestuia. Reprezintă el însuşi un corespondent al trupului–stilou implicat în somatizarea lumii – David Le Breton[17] observă cum: *La sinistrose marque le négatif de ce „retour" ludique au corps, chez un acteur réduit à lui-même, atomisé par les conditions sociale set recherchant le contact par un mise en avant de son corps. L'investissement sur le corps propre traduit souvent l'absence des autres*.

Aceeaşi tehnică scripturală o întâlnim la Angela Marinescu, la Anne Sexton şi Sylvia Plath sau Adrienne Rich. Imaginea corpului disecat, brutalizat şi aruncat parcă la picioarele cititorului ca un trofeu al suferinţei poetei confesive, ascunde, în subsidiar, reprezentarea, materializată astfel, a vidului afectiv, a anxietăţii şi dorinţei de suprimare în ceea ce are fiinţa mai morbid şi tarat, lăsând să pătrundă, în urma caznelor fizice, germenii unui nou început de purificare psihică, sufletească: *Ce mai rămâne din memorie/ după ce timpul spaima viaţa/ sfânta treime a morţii / îmi spală creierul ca pe o rufă purtată*[…]*/ ce mai rămâne din memoria mea de femeie// …după ce sfânta treime a morţii/…trece prin mine ca apa prin pânză/ şi mă spală de sânge cu sânge* (***Sfânta treime a morţii***).

Se dovedeşte cum, deopotrivă în poezia Angelei Marinescu şi a Martei, senzualitatea durerii e specifică, pe lângă martirilor-sfinţi, şi femeii care, astfel, îşi decantează latura spirituală, de învelişul mundan. Doar că, Marta Petreu, nu de puţine ori, transformă această mortificare în orgoliu (*Precum Eva în clipa trezirii eu îmi ajung mie însămi*) şi, din interiorul său, începe să îndemne arhanghelii să cadă, schimbând autoritatea bărbatului dorit într-o erotizată luptă cu îngerul – acea forţă superioară care lasă iubirea să ardă la o altă intensitate: *Eşti bărbat/ fii deci iarăşi adăpostul meu/ fii mierea neagră a dorinţei/ fii buruiana cea rea şi neagră a dragostei/ şi împlinirea / acum/ după cădere (**După cădere***). Huleşte, acuză şi îşi promovează tristeţile metafizice şi chinurile fizice (*Eu am trecut prin coma profundă/ am în mine acest gol care mă face să sper – **Nu-mi amintesc***) la rangul de judecători şi negatori ai divinităţii: *Oricum. Tu eşti incert. Bărbaţii – vii şi reali/ Existenţa ta e incertă./ Certă este/ numai problema dacă exişti ori ba* (***Miezul nopţii***).

Până şi raportul cu divinitatea este subsumat unei probleme de logică, încrâncenarea se doreşte mereu cerebrală (*dar luminată de conştiinţă*[...]*/ Aici sunt eu/ o femeie obosită / ca tine după facere/ Aici sunt eu luminându-ţi inutil ca un licurici/ urâtul – **Psalm***), iar această cerebralitate căutată indică, la nivel simbolic – după cum vom constata – scena Genezei Verbului care, la rându-i, conduce, mai apoi, înspre cădere. Prin expunerea şi eviscerarea trupului (el însuşi un univers în miniatură) – şi, mai ales, a organului minţii, mai degrabă decât a organelor sexuale – eul liric ia în posesie lumea. Feminitatea exacerbată are deplină putere de decizie asupra elementelor sale definitorii, îşi testează limitele şi forţa de influenţă, glorificând esenţa fiinţei, simbolistica de arbore al începuturilor pe care creierul o vădeşte: *…ressemble à une feuille de chêne…Arbre sacré…le chêne monte sa sève selon l'ordre d'une structure qui semble pouvoir être assimilée à celle de la*

[17] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2011, p. 195.

montée énergétique de l'Homme…l'épiphyse est appelée à être à la fonction Verbe ce que l'hypophyse est à la fonction procréatrice[18].

Cuvântul echivalează cu articularea lumii sub pomul cunoaşterii, creierul reprezintă acest spaţiu sacru şi, totodată, profanat, unde eul liric îşi are originile şi de unde evadează pentru a se regăsi. E acel *Loc psihic*, matrice a stărilor caleidoscopice: *...eu am locuit Acolo vreme îndelungată/ Da. Mi-am sfârtecat trupul şi bineînţeles/ creierul mi l-am sfârtecat/ În miezul meu creştea: senzuală aberantă şi obsesivă/ În miezul ei locuiam*[…]*/ Oho! Mi-am sărutat moartea*[…]*/ De dincoace povestesc* (***O nouă călătorie***).

Această permanentă operaţie furibundă pe creier a poetelor confesive – fluxul poetic al Martei Petreu în confruntarea cu singurătatea, disperarea, frica, vidul existenţei, şi de la care speră medierea comuniunii cu metabolismul cititorului – Mircea Diaconu[19] o traduce prin: *confesiunea demistificantă, biografismul sever, cinismul cald al autolapidării…discurs auster, lipsit chiar şi de patetismul flagelării*. În suita de mai sus, integrăm şi paradoxalul patetism al tautologiei pe care o presupune egocentrismul eului liric. Sângele scriiturii (*Iar eu: nu mint spunând că scriu cu sânge/ Şi neuroni ce ard la mine-n creier.../ Da. Scriu cu sânge. Cu sângele meu. Şi cu cerneala/ Ce curge lent – în loc de spermă…–* ***Falanga***) se dovedeşte unul viciat, datorită faptului că, pe tot parcursul volumelor sale, poeta îşi presară colecţia de substanţe otrăvitoare (*păpuşi de seu drogate cu chinină –* ***Dona Juana***; *suport virtuţile aconitului – paralizează/ ca un pat oficial de mireasă –* ***Descrierea autorului***; *zeama trupului tău tânăr într-o sâmbătă fără iubire/ Perfuzie înţeleaptă letală…–* ***Orfelinat iarna***; *Prezent al euforiilor chimice sentimente sumare –* **Artemis**; *Le cunoaştem: amanita vera amanita vera/ altceva nimic –* ***Fuga din Egipt***; *atropa belladonna e unica superstiţie/ prin care virginitatea mai poate să piară –* ***Superstiţii de vară***;*…papaver somniferum/ ca o seringă în care anestezicele se amestecă/ şi intră-n venă până la deplina osmoză –* ***Portret clinic***) care, mai apoi, se revarsă, din corpul violentat astfel, în trupul versurilor tanatofore, devenit un laborator alchimic: (*Să facem un pact de uzufruct al cuvintelor/ să vorbim unul cu altul exact/ mânuind cuvintele ca pe un preparat farmaceutic/ ca pe un extract mortal ca pe-o otravă de lăcrămioare/ să vorbim precaut/ cum ne-am oferi unul altuia dimineaţa/ ceaşca de cianură bine fiartă fierbinte –* ***Mesaj de seară cu adresa ştearsă de ploaie***). Combinarea cuvintelor descrie o practică dedicată celor mai experimentaţi şi, totodată, psihedelici, farmacişti. Însă, poeziile apar tot mai pletorice şi încrâncenate în *Poeme neruşinate*, *Cartea mâniei*, provoacă greaţa difuză a saţietăţii, otrăvurile îşi fac efectul, cititorul real, pus faţă în faţă cu cititorul ideal, adică Marta, are un impuls de recul (*Greaţă. Scârbă. Scârbă de tot. Mă zgâlţâie scârba/ Ladă de gunoi – urlu – ladă de gunoi –* ***Parabola orbilor***).

[18] Annick de Souzennelle, *Le symbolisme du corps humain*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 401, 402.

[19] Mircea A. Diaconu, *Atelierele poeziei*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale „Ideea Europeană", 2005, p. 79.

Cuvinte căutate, reci, precise sau dimpotrivă, patetice *(...Aceste texte aceste cuvinte sacre carnasiere*[…]*/ Laud această membrană verbală osmotică*[…]*/ Oho! Patetismul meu refulat de bacantă.../ Orice artă poetică se scrie cu cerneală/ în realitate / cu aceşti neuroni muritori* – ***Loc psihic II***), pe măsura semnificatului lor, cuvinte mari chiar dacă şi când se vor umile (*Cârje roase ale imaginaţiei/ Tocite. Mirositoare/ Oase moi ale poemului* – ***Vorbe mari***), toate acestea consemnează istoria percepţiilor poetei, în consecinţă, o influenţează prin Numele care se doreşte a-i asigura rolul de apostol al tagmei sale: Marta. Pentru că, interlocutorul şi destinatarul poemelor este – de cele mai multe ori şi, uneori, exasperant de redundant – Marta, urmată de bărbatul iubit şi, mai totdeauna, absent, şi de Divinitatea continuu provocată.

Nu de puţine ori, eul liric – dezamăgit în aşteptările sale cu privire la destinul iubirii şi influenţa acesteia asupra dinamicii versurilor înspre abisul sufletului şi al disperării – converteşte necesitatea prezenţei masculine ca ascendent asupra trupului femeii, în riposta împotriva tăcerii Demiurgului ratat, operând o substituţie subtilă: *îngerul negru* ia locul iubitului (*Domine. Golul. Nimicul. Câmpul negru.../ Înaripatul meu înger negru face strălucirea mai mare// femeie şi înger azvârliţi împreună* – ***În piramida ta***).

Bărbaţii dobândesc, pe parcurs, o indiferenţă ostilă. Fiind retraşi în concepte asemenea poemelor Martei, în *Dimineaţa tinerelor doamne* poeta vine cu o viziune deziluzionată asupra universului casnic şi a rolului şi locului pe care femeia, proaspăt căsătorită, şi-l atribuie în noua lume. Se vede tot mai *autofagă*, anexată *vieţii altuia*, drept consecinţă, eul liric rămâne să îşi exerseze *Arta îndrăgostirii* ca o virtute a suferinţei: *Locul meu e pentru totdeauna fixat: între pumn/ şi destinaţia lui. Aici/ în rana mea intră şi tu*[…]*/ Poruncesc: intră-n poem tolăneşte-te-n el:/ în spaţiile albe dintre versuri dintre negaţii/ îţi permit să-ţi faci loc – deci respiră* (***Ademenirea***). Poemul este spaţiul unde destinul se poate confecţiona pe măsura unei identităţi dezirabile, inclusiv destinul sentimentelor. Aici, tot ce moare trăieşte în desprinderea continuă, constatăm, astfel, resurecţia în *această cantitate de suferinţă/ pe care creierul o zămisleşte* (***Dar nostalgia***). Doar că, tocmai pentru că suferinţa mai sus numită îşi are originea în creier, riscă să devină una artificială – *apocalipsa la rece*.

Şi totuşi, poeta se contrazice, salvator, pe alocuri, recunoscând neputinţa scriiturii de a manipula toate semnificaţiile profunde, şi anume acelea de dincolo de sensul cuvintelor, de autonomia lingvisticii, cele care vin din *creierii* sufletului, conturând ontologia textului: *Aş putea să-ţi scriu la repezeală un vers/ despre cum se sfârşesc toate în pulbere/ inclusiv dragostea/ Dar ar fi un vers mincinos fiindcă dragostea mea nu s-a sfârşit/ şi în pulbere sunt eu eu dar nu ea* – (***Scrisoare de noapte pentru a-mi îmblânzi iubitul***).

Dar rolul bărbatului, incapabil de a răspunde afecţiunii în poezie decât prin simpla absenţă stridentă (*În zadar îmi amintesc faţa ta lumina de ieri/ de pomană te port în creierul meu ca-ntr-un adăpost nuclear:/ vii sau moarte elementele chimice ale corpurilor noastre nu se vor mai amesteca*[…]*/ Nelalocul nostru fiecare din noi vom muri* – ***Accept***), care o determină pe poetă să fie tot mai provocatoare şi

seducătoare ca o zeiță cruntă a dragostei ce-şi nemureşte iubiții în poezie, trecându-i *Dincolo* (*Bărbații mei…/ Da. Unii îmi plăceau/ Da. M-am culcat cu ei pe apucate*[…]*/ Oho. Eu m-am iubit cu ei…*[…] */ Trufaşa mea falangă*[…]*/ Soldați ai mei pe care-i duc Dincolo* – ***Falanga***), tot mai deziluzionată şi autodenigrantă, erotofagă nu înainte de a fi fost ea însăşi devorată (*bărbații mei – viii şi morții – mă hăituiesc*[…]*/...Haita aceasta flămândă m-a întors iarăşi în mine*[…]*/ Fantazez că eu aş fi vânătorul*[…] */ Ştiu: trupul meu mă va vinde –****Vânătoare pe zăpadă***), acest rol, despre care vorbeam, ramâne să fie jucat de *mesagerul morții* într-o erotică încleştare publică, spre mândria şi jubilația ascunsă a protagonistei: *Stam în fața ta goală puşcă în piața centrală*[…]*/ şi tu m-ai iubit aproape tandru…/ întrebându-mă dacă-mi place dacă mi-e bine/ şi dacă ştiu că eu sunt femeia care va fi omorâtă la amiază/ cu pietre* (***Aleasa***).

Arghezienele (*visam/ din fiere şi din moarte din boală şi din pulberi/ să nasc – deplin – poemul –* ***Există mecanismul funcționând***) şi psalmii din cele mai recente volume ale Martei Petreu glisează înspre o viziune a deposedării de sine a eului liric, în încercarea de a se substitui forței divine (*Creştea lumina/ când Dumnezeu – adică poetul – şoptea în joacă un cuvânt// Număr cuvintele rămase:/ bezna cenuşa funinginea scrumul* – ***Cândva demult***). Însă, odată ajunsă aici, singura posesie rămâne sentimentul din cuvinte *(...O biografie populată cu năluci palide/... A pariat adesea pe poezie/ pentru un vers etern şi-ar fi scos trupul viu la mezat*[...]*/ A mizat adesea pe dragoste: câtă vreme ne vom iubi / nemurirea ne dă târcoale –* ***Ruleta***), şi nu neapărat cuvintele ca entitate conceptuală şi apolinică. Până la urmă, Verbele descriu ratarea şi ar şi întruchipa-o dacă nu ar palpita, încă, de forța mută a ataşamentelor eterne, a amintirilor originare: *Îl privesc. Îl recunosc/ cum l-aş recunoaşte pe bărbatul acela/... care-mi lipseşte de la facerea lumii// El este al meu. Mutul. El a venit aici pentru mine* – ***Mutul***). Nu întâmplător, o poezie care glorifică verbul şi cuvântul, sfârşeşte prin a aprecia tăcerea, care, câteodată, este o virtute a puterii supreme.

Concluzii

Cutezanța de a-şi expune intențiile abrupt, încă din primul volum, fără a avea background-ul necesar pentru o *ars poetica*, este, *ab initio*, o declarație de frondă feminină împotriva a tot ceea ce îi inhibă libertatea de a-şi dezvolta o personalitate diferită de cutumele sociale pe care le violentează ori de câte ori are ocazia în diverse posturi verbale exhibiționiste. Prin aşa-zisa virilitate a conceptualizării sentimentelor, şi prin imagini de mutilare psihică şi corporală vecine cu schizofrenia – una provocată, însă – poezia Martei Petreu este o instanță activă şi reactivă, dar nu în accepțiunea socială a termenului, dimpotrivă. Această reactivitate apare îndreptată împotriva propriei identități polimorfe. În afară de câteva poeme în care face referiri destul de evidente la regimul comunist, poeta preferă expozeul egocentric al intimității întoarse pe toate părțile, până la epuizare.

Visceralitatea înscrie textul în teoriile corporalităţii afective. Identitatea textuală, mereu provocând subiecte tabu, se construieşte pe scheletul personalităţii schizoide, al limbajului conceptual, uneori brutal, cu voce virilizată, care îşi ascunde, astfel, propria fragilitate, a tematicii feminităţii.

BIBLIOGRAFIE

Damasio, Antonio R., *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.
Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, Bucureşti, Editura All Educaţional, 2002.
De Souzennelle, Annick, *Le symbolisme du corps humain*, Paris, Albin Michel, 2000.
Diaconu, Mircea A., *Atelierele poeziei*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale „Ideea Europeană", 2005.
Hume, D., *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2011.
Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii"*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005.
Lipovetsky, Gilles, *L'ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine şi de rău*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991.
Petreu, Marta, *Aduceţi verbele*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981.
Petreu, Marta, *Apocalipsa după Marta*, Iaşi, Editura Polirom, 2011.
Petreu, Marta, *Cartea mâniei*, Bucureşti, Editura Albatros, 1997.
Petreu, Marta, *Dimineaţa tinerelor doamne*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983.
Petreu, Marta, *Falanga*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2001.
Petreu, Marta, *Loc psihic*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991.
Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
Rosset, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.
Starobinski, Jean, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1993.
Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2006.

ABSTRACT

The poetic imagery of Marta Petreu's overcrowds the world of her verse with death visions and captures and, at the same time, points out to second degree, intellectualized states of mind which are meant not to reveal the pure emotion of the poet, but represent the processing of this emotion into the melting pot-brain of the poem. Her poems intend to be both authentic and concept-based. Desperation, fury, curses, physical and psychological pain, obsession, hysteria, all of these represent the state of mind the reader adopts. And this happens mainly because Marta Petreu proves to be a skilled, self-centered orchestrator of inner degradation. The concept is Marta Petreu's ontological space where she isolates herself looking for semantic and linguistic uniqueness among other feminine Romanian voices of her generation. For her, even the ever searched for, analyzed, classified love remains deeply conflicting and generates several interrogations that raise the appetite for self-devouring.

Key-words: Marta Petreu, confessional poetry, ontological space, self-devouring.

MAHALA ŞI PERIFERIE ÎN ROMANUL INTERBELIC

Alexandru Farcaş[*]

Puține toposuri ale literaturii noastre s-au confruntat, de-a lungul timpului, cu o mai persistentă lipsă de interes a criticii decât acela al periferiei bucureştene. Într-un fel, poziția ex-centrică din teritoriu s-a repercutat pe plan simbolic. A contribuit la aceasta, cu siguranță, şi complexul nostru periferic, manifestat acut şi înainte, şi între cele două războaie mondiale. Astfel, începând cu direcția junimistă şi până la finele epocii interbelice, destinele *mainstream*-ului literar au fost direcționate pe trasee paralele celor pe care a evoluat proza periferiei. Pe de altă parte, motivația acestei marginalizări rezidă şi în recolta săracă de opere notabile. Exilat de critică fie la capitolul „târgurilor unde se moare", adjudecat de geniul lui Caragiale ori redus la latura pitorească care-l circumscrie, mediul suburban nu şi-a aflat, în anii '20–'30, marele scriitor care să-l propulseze sub luminile rampei. Dat afară pe uşă de critica şi de istoriile literare (soartă pe care a împărtăşit-o, ulterior, şi în timpul regimului comunist, care s-a servit exclusiv de evocarea problemelor sociale interbelice, în scop propagandistic), el a revenit – obsesiv şi acuzator – pe fereastra deschisă către ficțiune de reportaj. În ultima vreme, profitând de relativa acalmie a fronturilor ideologice, istoricii, antropologii şi sociologii, preocupați de depăşirea clişeelor idealizante ale unui „Mic Paris" chemat să răscumpere mari drame istorice şi identitare, au intuit funcția genetică a periurbanului în definirea mitologemului bucureştean. Eliberate de prejudecățile „purismului" culturii înalte, studiile actuale au plonjat în arheologia marginalului, aducând la suprafață fragmente de viață semnificative.

Încercând să găsim calea de acces spre înțelegerea specificului fenomenului suburban bucureştean, ne lovim de un obstacol terminologic: distincția dintre „mahala" şi „periferie". O confuzie între cele două entități a persistat în cultura noastră şi sursa ei o constituie neînțelgerea procesului evolutiv al fenomenului marginal. Trebuie, mai apoi, să ținem cont şi de modul particular în care s-au dezvoltat Bucureştii, în comparație cu alte oraşe. Modelul organic de extindere a condus urbea către o evoluție haotică, în detrimentul planificării centralizate, dictate de rațiuni conducătoare, specifice apusului Europei. Nu edificarea unei ordini şi a unei administrări corespunzătoare a primat aici, ci necesitățile sociale, economice şi religioase ale populației[1], locuințele suferind modificări dictate de bunul plac al

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

[1] Joachim Vossen, *Bucureşti. Dezvoltarea spațiului urban de la începuturi până în prezent*, Bucureşti, 2007, p. 68.

RITL, nr. 1–4, p. 271–283, Bucureşti, 2014

proprietarilor. Din cele mai vechi timpuri, oraşul cuprindea aşezări autonome, organizate în jurul unei biserici, numite la început enorii, iar mai târziu mahalale. Între ele existau spaţii vaste, formate din lacuri, braţe ale râurilor Dâmboviţa, Colentina, Bucureştioara etc., livezi, câmpuri şi maidane. Burghezia urbană (negustori, funcţionari, intelectuali etc.) locuia, alături de categorii mai nevoiaşe, mahalalele amplasate deopotrivă la marginea, cât şi înspre centrul oraşului. Centrul şi periferia coexistă paşnic în lumea aceasta levantină, tendinţa de coabitare dovedindu-se extrem de tenace peste vremi. După intrarea în vigoare a Regulamentelor Organice însă, apare şi preocuparea edililor de a stopa proliferarea mahalalelor[2] centrale, care „se topesc în sânul unui oraş cosmopolit”[3]. Cu toate acestea, fenomenul rezistă încă un secol, astfel încât putem afirma că mahalaua reprezintă forma specifică a periferiei bucureştene în secolul al XIX-lea şi chiar până la începutul secolului al XX-lea, un fenomen mai degrabă social decât teritorial.

Deşi reflectarea în literatură a aventurii desprinderii de vechea mentalitate fanariotă şi consolidarea orânduielilor occidentale nu începe nici cu *Noaptea furtunoasă*, nici cu *Momentele* – Hasdeu, Bujoreanu, Filimon, Costache şi Iorgu Caragiale captând frânturi ale acestui moment istoric, intuit în întregul său potenţial comic –, viziunea critică a unui scriitor de anvergura lui Caragiale a provocat o furtună identitară. „Suntem oare «o rasă proastă»?”, se încruntă spre defăimător, în 1903, Pompiliu Eliade. Insistenţa asupra trăsăturilor suburbane în configurarea modelului psiho-comportamental muntenesc (şi, în particular, bucureştean), mahalagizarea întregii societăţi, urmare a îmbrăţişării „formelor fără fond” liberale au inflamat spiritele. Detractorii l-au învinuit pe „cel din urmă ocupant fanariot” (este formula memorabilă, dar nedreaptă, a lui N. Davidescu) de inaderenţă la spiritul local, de persiflare sistematică a românismului. În capitolul dedicat Munteniei din *Spiritul critic în cultura românească*, după ce identifică obiectul satirei caragialeşti în liberalism şi în efectele propagării sale asupra obiceiurilor, atitudinilor, moralei, limbajului etc., Garabet Ibrăileanu operează o reducţie fundamentală asupra naturii duhului mahalagesc al lui Mache şi Lache: „Dar trebuie să ne înţelegem asupra acestui cuvânt. *Mahalaua*, pe care o satirizează Caragiale, nu e o categorie socială, clasa de mici burghezi, de mici funcţionari, care stă în suburbie, şi ale cărei mijloace materiale, ca şi cele intelectuale, sunt restrânse. *Mahalaua*, pe care a satirizat-o Caragiale, e o categorie psihologică. E vorba de mahalaua intelectuală, în care intră oameni din toate categoriile sociale, în orice caz din multe categorii sociale: şi mici burghezi, şi funcţionari inferiori –, dar şi oameni bogaţi, suspuşi, şi funcţionari superiori, şi chiar, uneori, odrasle din clasa «nobilă»”[4]. Independent de categoria socială din care provin, personajele aparţin aceleiaşi familii sufleteşti şi culturale. Sunt cuprinşi în această descriere toţi reprezentanţii claselor „noi”, care

[2]Adrian Majuru, *Cum trăiau românii odinioară*, Bucureşti, Adevărul Holding, 2011, p. 227.

[3]Adrian Majuru, *Bucureştii mahalalelor sau periferia ca mod de existenţă*, Bucureşti, Editura Compania, 2003, p. 8.

[4] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în Muntenia – Critica socială extremă: Caragiale*, în *I.L. Caragiale interpretat de:*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 72.

au primit, prin intermediul liberalismului, formele exterioare ale civilizației occidentale, vădindu-se ridicoli prin limbaj, prin numele care le deconspiră originea recentă (Popeşti, Ioneşti, Vasileşti, Iconomeşti), prin agitația inutilă, prin prostie şi imoralitate. Tulburarea palierelor societății a avut, observă Ibrăileanu, în primul rând efecte psihologice. Cum anume se deconspiră aceşti campioni ai aparențelor aflăm şi din studiul lui Pompiliu Constantinescu, *Poezia personagiilor lui Caragiale*: oameni mediocri, stăpâniți la modul absolut de instinctul de conservare, ei devin agitați înaintea imprevizibilului, scoțând la iveală, necenzurate, tarele morale şi lacunele de educație[5]. O simplă răsucire a sistemului de oglinzi le face să reflecte rictusuri şi atitudini groteşti. Mahalagiul este resimțit, la nivelul Centrului normat prin codul comportamental occidental, ca o prezență agresivă, invazivă.

În anii ’20–’30 însă, mahalaua nu mai acoperea integral sensul periferiei, ea reuşind, în decursul deceniilor, să se integreze vieții bucureştene – într-un mod original, sincretic –, împrumutând şi adaptând propriei mentalități şi propriului nivel economic şi cultural normele de comportament citadine. Putem vorbi acum despre mahala mai cu seamă într-un sens psihogic, ca un strat permeabil, intermediar între Centru şi Periferie, aparținând totuşi celui de-al doilea. După 1900 în special, odată cu începutul procesului de industrializare, forța de muncă din mediul rural începe să migreze spre oraş, stabilindu-se mai cu seamă în comunele suburbane, care iau – masiv după 1930 – locul tradiționalelor mahalale[6] şi al căror profil agricol dispare sub impulsul noilor industrii. Acest *hinterland* cuprinde colonii de muncitori, țărani, dar şi bucureşteni, care lucrau, la început, mai ales în fabricile de cărămidă care răspundeau dezvoltării imobiliare fără precedent. Alături de ei, în periferii sau chiar la marginea acestora, în gropile de gunoaie sau pe maidane (în ceea ce sociologii numesc *bidonvilles*, *favelas* sau *shaunty-towns*[7]), îi întâlnim pe cei mai săraci locuitori ai Capitalei, precum şi pe proscrişii societății: țigani, tâlhari, cerşetori etc. Față de aceşti lumpeni şi paria ai perioadei interbelice, urmaşii mahalagiilor caragialeşti apar deja ca bucureşteni vechi, infuzați de spiritul citadin.

Critica şi, în general, lumea literară au sesizat şi au acceptat destul de târziu faptul că mutațiile majore intervenite, în ultimele decenii, în structura de ansamblu a oraşului se reflectau într-o nouă sensibilitate şi într-o viziune total diferită de aceea a lui Caragiale. Mai mult, după război, o serie de prozatori, proveniți în special din reporteri la publicațiile de stânga precum „Cuvântul liber”, selectează o altă arie a marginalității, aceea a periferiei, sufocată de mizerie, boală, violență, înapoiere. Vom încerca, în cele ce urmează, să arătăm oglindirea celor două ipostaze ale fenomenului marginal bucureştean în proza şi, în particular, în romanul românesc interbelic.

---

[5] Pompiliu Constantinescu, *Poezia personagiilor lui Caragiale*, în *Studii şi cronici literare*, BPT, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 45.

[6] Adrian Majuru, *Cum trăiau românii odinioară*, Bucureşti, Adevărul Holding, 2011, p. 227.

[7] Pásztor Gyöngyi şi Péter László, *Segregare socială şi spațială*, în *Enciclopedia dezvoltării sociale* (coordonatori Cătălin Zamfir şi Simona Stănculescu), Iaşi, Editura Polirom, 2007, p. 534.

Într-un articol radiofonic din 29 iunie 1938, G.M. Zamfirescu insista asupra deserviciului pe care Caragiale îl făcuse „lumii de la fund” [8]. De bună seamă, scriitorul era preocupat şi de receptarea adecvată a mesajului ciclului său, *Bariera*, rămas, până la urmă, neterminat. Dacă autorul lui *Conu Leonida* trăia – spune el – într-o „imensă mahala, întinsă de la marginile oraşului şi până la centru”[9], alcătuită din oameni hotărâți să parvină cu orice preț, imitând fasonul unei protipendade care, la rândul ei, maimuțărea Apusul, prozatorii interbelici, obişnuiți de pe front cu o realitate terifiantă, îşi vor îndrepta privirile mai cu seamă asupra periferiei. Modelele nu sunt deloc de neglijat, amintindu-se două dintre ele: *Azilul de noapte* al lui Gorki şi drama *Periphérie* (1925) a praghezului František Langer[10]. Care sunt, în opinia lui G.M. Zamfirescu, principalele trăsături distinctive ale celor două entități? Mahalaua reprezintă, nici mai mult, nici mai puțin, decât „un apendice al centrului”[11], direct influențat de acesta, şi căutând, cameleonic, să-l copieze în vocabular, gest, gust pentru confort. De asemenea, mahalaua este specific românească, având un caracter național. Discutabilă, desigur, această decuplare totală a periferiei de mahala, cu amendamentul intuiției corecte a resorturilor sale morale. În schimb, ultima idee a scriitorului, aceea a caracterului național al mahalalei, merită o lămurire. Caracterul bucureştean cuprindea, în imaginarul colectiv național, şi această trăsătură caracteristică, „mahalagismul”, fixat magistral în personajul Mitică, distilatul genial al unor monocorzi chimiți, domni Nae şi al altor „tipuri bucureştene” care circulau în secolul al XIX-lea în literatura noastră. Prin constrast, periferia, realitate socio-culturală sincronică, transnațională, ieşise la rampă în literatura universală, ca sălaş al celei mai numeroase clase sociale a epocii industriale. Calificativul „mahalagiu” cunoştea deja, de mai multă vreme, un sens peiorativ[12], de care G.M. Zamfirescu şi congenerii săi fac toate eforturile să vadă eliberat spectrul uman al scrierilor lor.

Intervenția lui G.M. Zamfirescu vine la capătul unei perioade de peste 10 ani în care apăruseră numeroase volume de povestiri şi un număr semnificativ de romane dedicate vieții periferiei, un topos cu mize şi modalități de reprezentare care îl plasează în cu totul altă direcție decât aceea a emulilor lui Caragiale. Spuneam mai devreme că mahalaua şi periferia, termeni interşanjabili, până azi, în vorbirea curentă, reprezintă două vârste ale spațiului marginal. Ca manifestări simultane – în anii ’20–’30 –, ele trebuie considerate, în context social şi cultural, entități diferite, în ciuda caracterului lor permeabil. Aceste precizări taxonomice

[8] G.M. Zamfirescu, *Mahala şi periferie*, în volumul *Articole vorbite. Conferințe radiofonice*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 247.

[9] *Ibidem.*

[10] Paginile de memorialistică şi interviuri ne edifică însă asupra predilecției pentru modele mai vechi: Balzac, Zola, Maupassant, Dostoievski.

[11] G.M. Zamfirescu, *op.cit.*, p. 249.

[12] În articolul *Segregare socială şi spațială*, Pásztor Gyöngyi şi Péter László consideră termenul *mahala* „utilizat în special în contexte istorice şi caracteristic oraşelor interbelice. Totodată, *mahala* are un sens peiorativ foarte puternic […]” (*Enciclopedia dezvoltării sociale* (coordonatori Cătălin Zamfir şi Simona Stănculescu), Iaşi, Editura Polirom, 2007, p. 533).

vin să ordoneze o realitate complexă, care nu se lasă prinsă în plasele cu ochiuri mari ale exegezelor mai vechi. Aceste medii au fost transfigurate literar din perspective şi cu modalităţi uneori total diferite. Cu toate acestea, purismul în numele unei singure perspective este, în majoritatea cazurilor particulare, imposibil de susţinut. Există aproape peste tot destule puncte de convergenţă, în care vedem contopite ambele maniere. Acest lucru este vizibil mai ales înainte de anii '30, la Vasile Demetrius (*Tinereţea Casandrei*, 1913) şi la Carol Ardeleanu (atât în *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*, din 1926, dar şi în *Casa cu fete*, din 1931), dovedind că observaţia realistă (miza declarată a celor doi autori) nu putea face abstracţie de miturile moderne ale mahalalei, încetăţenite prin grila caragialescă. Abia după ce perfieria va fi descifrată preponderent prin lentilă ideologică, ea se va sustrage total acestor stereotipii.

Pentru a susţine cât mai clar ideea acestei decuplări în studierea literaturii dedicate suburbiei bucureştene după Primul Război Mondial, să spunem că între romanele mahalalei şi cele ale periferiei se pot stabili câteva serii de diferenţe, de care ne vom ocupa în continuare. În primul rând, locul viziunii comico-satirice (omniprezentă la Damian Stănoiu, Mihail Celarianu sau Gib Mihăescu şi mai puţin în romanul lui Tudor Teodorescu-Braniţte[13], care oferă mai degrabă, în spirit de parabolă, mostre de umor negru) este luat de înţelegere şi compasiune, de necesitatea, sub influenţă naturalistă, a descrierii unor cazuri în care determinismele sociale îşi exercită tirania asupra destinelor. În consecinţă, în locul caracterului experimental al romanelor „caragialeşti" (epistolar, dramatizat etc.), aici va prima (cel puţin în intenţii) o formulă dur realistă. În practică, tocmai atitudinea prea implicată a autorilor va obtura obiectivitatea punctului de vedere, observaţia fiind adesea întreruptă de inoportune efuziuni lirice. Vasile Demetrius, unul dintre pionierii promovării periferiei, autorul unui roman pe nedrept ignorat astăzi, *Tinereţea Casandrei* (1913), punea această viziune gravă atât pe seama unui substrat ideologic, cât şi a unui *background* autobiografic. Iată ce declară el, într-un interviu luat de Felix Aderca, despre originea diferenţelor de viziune şi temperament dintre el şi autorul *Momentelor*: „Îndurasem multe asprimi, viaţa îmi arătase faţa ei cea mai crudă şi mai jalnică. A trăi n-am simţit că e o voluptate şi n-am găsit în mine îndemnul să râd de oameni numai fiindcă sunt proşti. Realismul lui Caragiale mi se părea aranjat, artistic, în vederea ironizării. Am zugrăvit lumea aşa cum o vedeam eu, cu milă, cu dispreţ, cu frăţietate şi suferind laolaltă cu ea"[14]. De observat că, încă înainte de Primul Război Mondial, deci anterior cu două decenii

[13] Pentru ilustrarea paradigmei romaneşti a mahalalei bucureştene, având ca referinţă lumea lui Caragiale, am selectat scrieri dintre cele mai diverse: Tudor Teodorescu-Braniţte (*Fundătura Cimitirului No. 13*, 1932), Damian Stănoiu (*Camere mobilate*, 1933), Mihail Celarianu (*Polca pe furate*, 1934) sau Gib I. Mihăescu (prima parte a romanului *Zilele şi nopţile unui student întârziat*, 1934). Spiritul caragialesc transpare însă şi din alte – destul de numeroase – romane interbelice, printre care amintim *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale sau *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

[14] Vasile Demetrius, *Scrieri alese*, vol. II, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Margareta Feraru, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 11.

pledoariei lui George Mihail Zamfirescu pentru diferenţiere, grila aplicată de Caragiale lumii mahalalelor isca deja controverse. Era respinsă nu doar viziunea artistică, considerată artificială, construită, ci se punea, chiar dacă mai mult intuitiv, problema unei realităţi sociale diferite.

Dacă la Mihail Celarianu sau Damian Stănoiu, în absenţa comentariului auctorial, personajele se distingeau în special prin limbaj, la George Mihail Zamfirescu, Barcaroiu sau Carol Ardeleanu naratorul se implică adesea, prin izbucniri patetice sau comentarii moralizatoare, orientând lectura. În *Periferie*, de pildă, o insuportabilă greutate pare că scufundă în catastrofă orice aspiraţie spre fericire a oamenilor. Asistând la neputinţa de a se sustrage destinului tragic, cititorul are senzaţia că i se perindă pe dinainte, ca în tragedia greacă sau ca în poemele homerice, nu istoriile unor oameni vii, ci ilustrările unor legi abstracte. Gândurile lui Mitru, personajul principal, amintesc reflecţiile amare ale lui Ahile sau Hector, atunci când înţeleg că faptele lor se lovesc de voinţa zeilor, iar realitatea este doar împlinirea regiei olimpiene.

Locul ironiei este luat de compasiunea pentru cei umili. Acesta este, de altfel, punctul în care prozatorii noştri sacrifică observaţia în favoarea unui lirism factice. În genere apreciat de critici, *Maidanul cu dragoste* poate sluji drept exemplu de idealizare a lumii înfăţişate, cu preţul sacrificării autenticităţii. Anumite personaje şi situaţii par simple experimente de laborator şi obiecte de recuzită, în ciuda intenţiei lui Zamfirescu de a oferi imaginea unei complexităţi psiho-comportamentale fără precedent în literatura genului la noi. Dacă autorul aspiră să dea o *Comedie umană* a mahalalei bucureştene („Mahalaua cu nume ruşinos” este, de fapt, prototipul periferiei antebelice în viziunea sa), prin aglomerare de personaje, psihologii şi situaţii, de viaţă într-un cuvânt, rezultatul este contrar celui scontat. Impresia de senzaţional ieftin, de contrafăcut artistic rezidă în violenţa fizică şi verbală gratuită, în erotismul înfăţişat în ipostaze căutat bizare. Imaginile livreşti de cea mai îndoielnică factură, limbajul confecţionat din materiale vetuste, bombastice, inadecvate, nu servesc scopului urmărit. La acestea se adaugă o anumită liricizare extinsă pe pagini întregi, parazitară naraţiunii, total nepotrivită observaţiei realiste. Ca şi cum nu era de ajuns, spre finalul romanului îşi fac simţită prezenţa şi accentele ideologice manifeste, inautentice în viaţa unor indivizi care, până în acel moment, nu dăduseră nici un semn de conştiinţă revoluţionară. Un ton sublim, inadecvat, răsare în clipele cele mai dramatice, dezamorsând ca prin farmec tensiunea care ar trebui să domine personajele (şi cititorul).

Superioare, în majoritatea cazurilor, din punct de vedere artistic, romanele mahalalei anilor ’30 urmăresc supravieţuiri şi metamorfoze interesante ale temelor, tipurilor şi situaţiilor caragialeşti. Stabilirea filiaţiilor posibile cu lumea micii funcţionărimi, a damelor şi a lichelelor de tot soiul de la 1900 este aici un *modus operandi*. Să luăm câteva exemple de devenire a acestei lumi, împrejurul căreia contextul politic şi social neliniştitor (ne aflăm în anii crizei şi ai recrudescenţei mişcărilor extremiste) ţese un cadru cenuşiu, pe care, de altfel, mahalaua îl împarte cu periferia. S-au schimbat, mai întâi, contururile desenului, devenite mai pregnante, mai explicite. Abdicările morale ale personajelor nu mai sunt doar sugerate, ca în

Om cu noroc! de pildă; sondarea resorturilor psihologice a faptelor personajelor intersectează deseori domeniul teratologic. Efervescența unei epoci mult mai dinamice, mai dezinhibate şi mai radicale din punctul de vedere al opțiunilor ideologice şi politice se regăseşte în extremismul delirant al unora dintre aceste personaje. Nimic din bonomia, furiile benigne şi protocolul *fin de siècle*, cu naivele-i reprezentări ale unei societăți tinere, nu mai răzbate până aici. Xenofobia şi intoleranța devin pilonii barbariei presimțite de un scriitor militant ca Tudor Teodorescu-Branişte. Comicul de situație urmează scenarii împrumutat parcă din recuzita filmului mut, lăsând cititorului un gust amar. „Succesele" escapadelor donjuanilor lui Gib Mihăescu sau Damian Stănoiu prin familiile îmburghezite şi îmbătrânite în viciu ale mahalalei bucureştene dezvăluie deja inestetice maladii degenerescente, anunțând pe Călinescu. O lume aşezată pe temeliile şubrede ale provizoratului şi a lipsei de identitate – chiriaşi discreți, comunişti în ilegalitate, studenți grăbiți, agenți sub acoperire, „fete", „țațe" şi „neni" – trăieşte în viteză şi fără complicații; printre oameni pluteşte îndemnul la acel *carpe diem* din preziua marilor furtuni. Doar forfota inutilă mai aminteşte de carnavalescul mahalalei lui Caragiale.

Diferit în cele două tipuri de roman este şi mediul înfățişat. Lumea lui Jupân Dumitrache, a Vetelor, Zițelor şi a Miticilor, deşi nu ducea lipsă de urmaşi, după cum am văzut, începea să fie percepută, după 25–30 de ani, ca un topos demodat, inadecvat realităților cotidiene. În ciuda originii plebee, observăm că eroii romanelor mahalalei interbelice nu aparțin, în general, păturilor propriu-zis sărace. La fel ca părinții şi bunicii lor literari, ei sunt adesea amploaiați, studenți, negustori, avocați, într-un cuvânt membri ai micii burghezii. Proza periferiei îşi va îndrepta atenția către alt mediu. În primul sfert al secolului al XX-lea, când zona periurbană bucureşteană se înfiripă – odată cu punerea bazelor activității industriale, şi înaintea reformei agrare din 1921 –, periurbanul i-a apărut lui Lovinescu perfect integrat artistic tabloului mai vast al literaturii țărăneşti. Drama dezrădăcinării țăranilor săraci, veniți la oraş în căutarea unui loc de muncă, desprinderea de un mod de viață patriarhal şi proiectarea lor într-o lume nouă, străină şi ostilă, iată tema predilectă. Modelul central este, desigur, Zola, urmat în „studiile" sale sociale, de la *L'Assommoir* la *Nana* şi la *Germinal*. Exodul are efecte majore atât în spațiul rural, cât şi în cel citadin. Inadaptarea funciară, condițiile precare de muncă şi de trai, violența, alcoolismul, şomajul sunt coordonatele realității dure de care se izbesc cei care şi-au părăsit bucata de pământ[15] în schimbul iluziei unei vieți mai bune. Atmosfera consona cu ideologia

[15] Fenomenul ia, în anii '20–-'30, o şi mai mare amploare. Sporeşte acum numărul celor dornici de a-şi încerca norocul în marile oraşe, mai cu seamă în Capitală. Motivul cel mai frecvent pentru care ei îşi părăsesc familiile şi se îndreaptă spre Bucureşti, unde muncesc aproape tot anul în construcții, comerț, salubritate etc., este – după cum reiese din minuțioasele anchete întreprinse de discipolii lui Dimitrie Gusti – terenul agricol devenit insuficient prin fărâmițarea loturilor, ca urmare a succesiunilor. Mediul rural se confruntă cu un surplus de forță de muncă, provenit în principal din „prea marea îngrămădire a populației rurale pe suprafața arabilă a țării". (*Alți Bucureşti interbelici: studii şi cronici gustiene*, antologie de Zoltán Rostás, Bucureşti, Editura Vremea, 2014, p. 103).

sămănătoristă a oraşului-devorator, Moloch hrăpăreț, în ale cărui pântece ard jertfele omeneşti, astfel că tema nu-şi putea amâna debutul în marea literatură. Ion Ursu, eroul lui Sadoveanu, cutreieră, spectral, drumul între satul de care nu-l mai leagă nimic, în urma infidelității nevestei, şi cârciuma de la marginea oraşului, în care îl aşteaptă moartea. Motivul dezrădăcinării îşi face loc şi în romanele lui V. Demetrius (*Tinerețea Casandrei*) şi la F. Aderca (*Domnişoara din Strada Neptun*), în care viața cea nouă şi fondul originar se găsesc într-o incompatibilitate cu efecte devastatoare pentru țăranul Păun Oproiu şi fiica sa, Nuța, femeie fatală în genul Nanei lui Zola. În nuvelistica lui L. Rebreanu, pe filieră rusă vin personajele şi situațiile din *Culcuşul* sau *Golanii*: eroi din galeria vagabonzilor gorkieni. cărora apăsarea nemiloasă a unui mediu le declanşează crize de proporții.

Spre deosebire de mahala, care are ca referință predilectă centrul, cu eleganța şi luminile sale, lumea de la marginea oraşului – alcătuită în special din proletari, outsideri, tâlhari, minoritari etc. – rămâne de obicei total ruptă de binefacerile civilizației, ancorată în sfera unor grave probleme sociale. Este un univers autonom, din care Micul Paris se întrezăreşte uneori prin uşa întredeschisă. O adevărată prăpastie separă modul său de viață, pe alocuri medieval, de confortul şi binefacerile secolului. Constantin Barcaroiu pune înaintea romanului său din 1935 un fel de *Cuvânt-înainte*, o fişă caracteriologică a periferiei, într-un stil patetic, plin de retorică gazetărească, emanând o puternică notă acuzatoare: ,,Acolo unde civilizația n-a mai putut să-şi întindă asfaltul sau piatra; acolo unde nici Statul, nici Comuna şi nici *inițiativa particulară* n-au parvenit; acolo – între țară şi oraş – unde ograda se confundă cu trotuarul, trotuarul cu drumul, drumul cu maidanele, unde nu este nicio linie de demarcație între ele; acolo unde nu a pătruns decât lumina soarelui şi pâlpâirea lumânării, unde întunericul se întovărăşeşte cu noroaiele şi arşița cu praful, – acolo, la porțile metropolei, se ridică fantomatic şi brusc – ca un înspăimântător contrast, – o altă aşezare omenească... un fel de cenaclu primitiv... unde casele – dacă se mai pot numi astfel – având ferestre, n-au geamuri, având uşi, sunt sparte, având acoperişuri, plouă tot aşa de bine prin ele ca şi afară!...”[16]. Şi rechizitoriul continuă cu imaginea caselor sprijinite în bârne, cu sifilisul, tuberculoza şi foamea, cu violurile şi violența asupra femeii, cu copiii goi, plini de păduchi şi subnutriți, cu gropile de gunoi, alcătuind un tablou în culori tari, cu scene apocaliptice amintind de Hieronymus Bosch. La fel ne întâmpină periferia şi în preludiul la volumul de schițe *Republica Barbă-Rasă* a lui Paul I. Daniel, unde memorabilă este imaginea ,,statului în stat”, cu geografie, granițe, legi şi economie proprii, şi în romanul Sărmanului Klopştock.

Cea mai semnificativă deosebire pentru studiul nostru constă în speciile literare din care cele două tipuri de roman – al mahalalei şi al periferiei bucureştene – se nutresc. Reluări şi adaptări ale temelor şi procedeelor caragialeşti, cele dintâi sunt tributare genului scurt: schițe, momente, portrete. *Fundătura Cimitirului No.13* (1932), de pildă, este un *remake* caragialesc plasat în epoca interbelică, implicând, ca circumstanță agravantă, ideologia şi obsedantele realități ale anilor ’30. O probă

[16] Constantin Barcaroiu, *Periferie*, Bucureşti, 1941, p. 7.

de virtuozitate oferă Mihail Celarianu, care, în *Polca pe furate*, valorifică „telegramele". Trebuie însă spus că la el, ca la mai toţi ceilalţi enumeraţi înainte, atmosfera caragialescă e tributară şi altor urmaşi ai maestrului, ca Brăescu sau Bassarabescu. Talentul său constă în surprinderea precisă a diverselor tipuri de superficiali de extracţie mahalagescă şi a registrelor lingvistice aferente – de la cel colocvial la cel impregnat de un lirism dulceag, de la tâmpenia cazonă la pălăvrageala incontinentă a funcţionarelor, de la şiretenia ţărănească la stilul, ornat cu flori de ipsos, al politeţii de cartier. Intenţia este de a sugera că, sub masca comică a superficialităţii şi lipsei de educaţie a personajelor, se ascund vicii mai profunde. Cu toţii sunt desfrânaţi, mincinoşi, lacomi, invidioşi şi vulgari. Intriga urmează o linie detectivistică, în care elementele puzzle-ului se luminează reciproc, dezvăluind, în final, proporţiile catastrofei morale. Nicio undă de simpatie nu se simte faţă de această umanitate tarată, trăsătură de altfel comună scriitorilor mahalalei.

De cealaltă parte, un rol central în crearea unei adevărate maniere de a investiga periferiile bucureştene l-a avut reportajul, „specie a jurnalisticii, situat la graniţa dintre document şi literatură, alături de memorialistică sau jurnalul de călătorii"[17]. Iniţial slujind anchetei sociale, în „România muncitoare", „Adevărul" lui C. Mille sau în ziarele conduse de N.D. Cocea (după cum aflăm dintr-o excelentă prefaţă a lui Dan C. Mihăilescu la volumul lui F. Brunea-Fox, *Memoria reportajului*[18]), reportajul dobândeşte cu timpul o existenţă de sine stătătoare, ca specie a prozei. „Într-o epocă în care senzaţia, emoţiile, experienţa de orice gen deveneau ca de la sine literatură, adăugând Realului particule radical transformatoare – *supra*, *infra*, *anti*, *hiper* – reportajul devenea privirea în oglindă a cotidianului, o privire fascinată sau letargică, tulbure sau de o sadică luciditate, interogativă sau proiectivă, agitatoare sau falsificatoare, disperată sau sceptică, dar o privire nu *coborâtă* în oglindă, în realitate, ci una care *absoarbe* realitatea, care făcea din *contemplaţie* o incursiune *agresivă*"[19]. Aceste trăsături ale reportajului trec şi în roman, căci cei mai mulţi dintre aceşti reporteri-prozatori sunt avizi să utilizeze experienţa „de pe teren". Proza scurtă pare însă că se pretează mai uşor acestor adaptări. Panait Istrati şi Alexandru Sahia colindă porturile şi fabricile, Tudor Arghezi, în *Poarta neagră*, împărtăşeşte experienţele detenţiei la Văcăreşti. Cei care transformă reportajul într-un gen literar sunt însă Brunea-Fox şi Geo Bogza. Cel de-al doilea dedică el un ciclu de reportaje spectacolului cotidian al periferiei bucureştene, cu tristeţile şi ororile sale: groapa de gunoi şi locuitorii ei care duc un război nesfârşit cu şobolanii; cruzimea cu care sunt ucişi câinii vânaţi de hingheri; vagoanele de clasa a doua ale tramvaielor, arhipline la primele ore ale dimineţii etc. Spectrul uman îmbrăţişat de reportajele lui Brunea-Fox depăşeşte prin întindere tot ceea ce au izbutit înaintaşii şi contemporanii săi. El epuizează mediul periferiei (slujnicele gravide alungate din serviciu, mamele crescându-şi nou-născuţii în centre mizere sau ajunse de-a dreptul sub podurile Dâmboviţei, şatrele de ţigani,

[17] *Dicţionar de terminologie literară*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970, p. 276.
[18] F. Brunea-Fox, *Memoria reportajului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985, p. 20.
[19] *Ibidem*., p. 13.

lucrătorii la deratizare, circarii ambulanți, criminalii de la barieră etc.) şi mahalale tradiționale şi decăzute (Crucea de Piatră – devenită, în anii ’30, obiectiv turistic pentru străinii care vin aici atraşi de pitorescul agresiv al străzilor, dar şi pentru faima Bucureştilor de oraş al pierzaniei –, cu prostituatele, peştii, patronii de localuri, locatarii zonei etc.). Senzația aceasta de ,,filmare” selectivă a realității, alegând, aproape cadru cu cadru, doar secvențe semnificative în conturarea unei infrarealități, domină în romanele periurbanului. Capitolele primei părți a romanului lui Barcaroiu, de pildă, sunt, luate în parte, scurte secvențe reportericeşti: comunistul Petre împărțindu-şi unica pâine copiilor înfometați, dubla crimă a potcovarului Kovaci (scenă pe care apetența pentru descrierea detaliului morbid o face aproape insuportabilă) sau spânzurarea aceluiaşi. Tendința de a şoca la tot pasul cititorul prin prezentarea succesivă a unor cazuri ,,tari” conduce însă la sacrificarea impresiei de autonomie a universului romanesc, în favoarea unui potențial senzațional forțat dincolo de limitele firescului.

În fine, diferențe există şi la nivelul utilizării registrelor limbii, însă aici lucrurile iau o turnură bizară. Comicul de limbaj, izvorât din folosirea defectuoasă a limbii, în special a neologismelor, este preluat, desigur, de la Caragiale. Pretenția de educație, onorabilitate şi, adesea, chiar de mondenitate îi face pe eroii mahalalei interbelice să vorbească şi să scrie adesea ,,caragialeşte”, adică abuzând de clişeele jurnalistice şi mimând atitudini desprinse din literatura de colportaj. Scopul rămâne acela de a caracteriza aceeaşi societate hibridă, în care rămăşițele rurale răzbat adeseori prin pojghița subțire de urbanitate. Domnişoara dactilografă Frousine Martirian din romanul epistolar *Polca pe furate* de Mihail Celarianu (numele este, de asemenea, sugestiv, iar procedeul – folosit până la saţietate la prozatorii interbelici) îşi întemeiază pretențiile de onorabilitate pe cutuma populară a deplinei inocențe în fața pericolelor pe care le vehiculează actul artistic: ,,Că eu, după cum ştiți, nici la teatru nu mă duc, nici la cinematograf, şi nu citesc nici romane de alea care văd că toate colegele mele citesc şi râd pe înfundate. Atât sunt vinovată şi eu că am citit *Istoria românilor* şi *Din amintirile mele*, de domnul doctor Severineanu, care după asta a şi murit. Şi pe alea le-am luat tot gratis, că mi le-a dat chiar domnul Acelereanu, de la bibliotecă. Dar nici pe alea pot să spun că nu le-am isprăvit, dar le-am lăsat acolo pe masă”[20]. Romanul este, de altfel, un muzeu al registrelor verbale ale mahalalei. Afectând invariabil o cultură onorabilă, autorii scrisorilor se împiedică la tot pasul în dezacorduri gramaticale, în utilizarea defectuoasă a neologismelor şi în pocirea cuvintelor şi a expresiilor străine (,,*Alaboner*”[21]; ,,*Tel metrí te valè*”[22]).

În schimb, surprinzător pentru nişte scriitori decişi să facă cunoscută publicului imaginea nevoalată a existenței periferiei, la Carol Ardeleanu, Barcaroiu sau Zamfirescu particularitățile lingvistice nu prezintă nicio importanță. În *Maidanul cu dragoste*, scriere totuşi superioară celorlalte de acelaşi gen, personajele

[20] Mihail Celarianu, *Polca pe furate*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983, pp. 42–43.
[21] *Ibidem*., p. 76.
[22] *Ibidem*, p. 78.

se profilează extrem de palid prin prisma limbajului. Neindividualizate sunt şi faţă de discursul auctorial, exprimându-se, indiferent de context, preponderent ,,literar", adesea într-un stil retoric, grandilocvent. Fane, puşcăriaşul din Cotroceni, unul dintre cele mai contrafăcute personaje ale cărţii, vorbeşte ca un erou romantic, ca un ,,cetăţean al Universului" descins cu un ceas în urmă în Bucureşti. Există, este clar, o limită a pudorii lingvistice peste care – cu firave excepţii la Barcaroiu – literatura interbelică nu trece. Cu toate că în paginile acestor romane ne sunt descrise cele mai atroce crime şi bizarerii erotice, paleta lexicală a personajelor e lipsită de culoare. Nu întâlnim nimic din pitorescul violent al hoţilor lui Bozoncea, din *Groapa* şi, cu atât mai puţin, din îndrăzneala lui Aldulescu sau din delirul licenţios de la Adrian Schiop. Apare azi desuetă delimitarea explicită (uneori prin marcarea cu litere italice) a vorbirii personajelor, care ,,picură" – rar – câte un termen argotic sau câte un dezacord gramatical, de vocea narativă. Simţim, în ciuda solidarităţii ideologice şi, uneori, identitare, cu mediul, o depărtare culturală care se cere subliniată, probabil pentru a nu produce confuzie în rândurile unui public (larg) încă insuficient familiarizat cu fineţurile narative. La fel ca în cazul apariţiei sonorului, care a schimbat complet datele artei cinematografice, limbajul suburban s-a impus mai timid şi cu întârziere, modificând însă radical faţa romanului. Prin această mutare, livrescul e înlocuit de autenticitate, de grija pentru redarea culorii locale, clişeizarea realităţii lasă loc observaţiei nemijlocite.

Delimitarea celor două ipostaze literare ale marginalului bucureştean reprezintă o problemă complicată, căreia nu avem, desigur, pretenţia să-i aflăm o rezolvare imediată şi definitivă. Considerăm însă utilă pentru istoria literară orice tentativă de reconstrucţie a evoluţiei acestora dintr-o perspectivă mai cuprinzătoare, implicând discipline ca sociologia, istoria, antropologia şi geografia urbană. Periferia, la fel ca şi Centrul şi zona intermediară a Mahalalei (în sensul disocierii operate acum aproape opt decenii de George Mihail Zamfirescu, pe care am preluat-o, folosind-o în studierea temei în perioada interbelică) au trecut – şi trec până azi – prin permanente metamorfoze. Observăm cum interesul scriitorilor se deplasează dinspre studiul mahalalei, ale cărei resurse artistice încep, în anii '30, să se epuizeze, către periferie, spaţiu revelator de grave contradicţii. Consecinţa pătrunderii observaţiei realiste în cele mai obscure colţuri ale realităţii, aliniată preocupărilor romanului din întreaga Europă şi din Statele Unite, nu este deloc de neglijat. Dilatarea fără precedent a spectrului social al romanului ne dezvăluie nu doar noi categorii tipologice, ci şi caracterul bivalent al spiritului bucureştean, înglobând rafinamentul specific centrului şi vitalitatea periferiei. Proza postbelică datorează mult conştientizării acestei rodnice dualităţi.

BIBLIOGRAFIE

Opere literare

Ardeleanu, C., *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*, Bucureşti, Editura Casa Şcoalelor, 1926.
Ardeleanu, C., *Casa cu fete*, Bucureşti, Editura Cugetarea, 1931.

Barcaroiu, Constantin, *Periferie*, Bucureşti, 1941.
Bogza, Geo, *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*, Bucureşti, Editura Minerva, BPT, 1968.
Brunea-Fox, F., *Memoria reportajului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.
Celarianu, Mihail, *Polca pe furate*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983.
Demetrius, Vasile, *Scrieri alese*, vol. II, Bucureşti, Editura pentru Literatură,1967.
Mihăescu, Gib I., *Zilele şi nopţile unui student întârziat*, Bucureşti, Editura Cugetarea, 1934.
Teodorescu-Braniște, Tudor, *Fundătura Cimitirului No. 13*, Bucureşti, Editura „Adevărul", 1932.
Zamfirescu, George Mihail, *Maidanul cu dragoste*, Bucureşti, Editura Naţionala Ciornei, vol. 1–2, 1933.

Lucrări de critică literară

I.L. Caragiale interpretat de:, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.
Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, 1, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.
Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, 5, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1971.
Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, 6, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1972.
Constantinescu, Pompiliu, *Studii şi cronici literare*, Bucureşti, BPT, Editura Minerva, 1981.
Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale* (ediție revăzută), vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.
Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.
Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*. 1900–1937, Bucureşti, Editura Librăriei Socec & Co.,1937.

Lucrări de sociologie, istorie, geografie urbană, antologii, enciclopedii, interviuri, dicționare:

Alţi Bucureşti interbelici: studii şi cronici gustiene, antologie de Zoltán Rostás, Bucureşti, Editura Vremea, 2014.
Articole vorbite. Conferințe radiofonice, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.
Dicționar de terminologie literară, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1970.
Giurescu, Constantin C., *Istoria Bucureştilor*, Bucureşti, Editura Sport–Turism, 1979.
Kunisch, Richard, *Bucureşti şi Stambul. Schițe din Ungaria, România şi Turcia*, traducere din limba germană, prefață şi note de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2000.
Majuru, Adrian, *Bucureştii mahalalelor sau periferia ca mod de existență*, Bucureşti, Editura Compania, 2003.
Majuru, Adrian, *Cum trăiau românii odinioară*, Bucureşti, Editura Adevărul Holding, 2011.
Vossen, Joachim, *Bucureşti. Dezvoltarea spațiului urban de la începuturi până în prezent*, Bucureşti, 2007.
Zamfir, Cătălin, Stănculescu, Simona (coordonatori), *Enciclopedia dezvoltării sociale*, Iaşi, Editura Polirom, 2007.

ABSTRACT

The article is focused on the theoretical distinguo between "slum" and "periphery", as well as on the representations of these socio-cultural concepts in the Romanian interwar fiction. On the one hand, we should keep in mind that, since the end of the 19th c., the "slum" is imagined both psychologically, as a state of mind, and geo-sociologically, as an earlier stage in the development of Bucharest's suburban areas. Following in I.L. Caragiale's footsteps, the "slum" was depicted by such novelists as Mihai Celerianu, Damian Stănoiu, or Gib Mihăescu. On the other hand, the "periphery"

represents a space newly created due to the expansion of the city, during industrialization. The social report was the non-literary genre which informed the realist fiction depicting this space and its specific social issues. George Mihail Zamfirescu, Carol Ardeleanu or Constantin Barcaroiu were the most significant novelists who dealt with this topos. This paper also aims to look at the gradual displacement from the cosmic and critical perspective on the "slum" to the compassionate and militant attitude towards the "periphery" and its social problems, in the Romanian interwar fiction.

Key-words: *slum, periphery, interwar-fiction, report.*

UN SCRIITOR PUȚIN CUNOSCUT: I. IGIROȘIANU

Gabriela Dancțiș*

Prozator, memorialist şi traducător, I.(osif) Igiroşianu descinde dintr-o familie de vază, ca fiu al magistratului Iosif Igiroșianu, deputat şi senator liberal de Mehedinți, şi al Elenei Igiroşianu, născută Coandă, vară cu savantul Henri Coandă. Numele familiei paterne s-ar trage de la moşioara Igiroasa, pe care un strămoş, mercenar în oastea lui Mihai Viteazul, ar fi primit-o în dar de la voievod. Născut la 14 iunie 1905 la Turnu Severin, I. Igiroşianu urmează Liceul „Traian" din oraşul natal, susținându-şi bacalaureatul în 1924, apoi Facultatea de Drept la Paris (licențiat în 1928), unde îşi va pregăti şi doctoratul, între 1928 şi 1932, fără a-şi susține teza. Frecventează Institut de Hautes Études Internationales din Paris, obținând diploma în 1929. Intrat în acelaşi an în diplomație, ca secretar al lui Nicolae Titulescu, va funcționa la Societatea Națiunilor din Geneva (1930–1936), apoi va fi secretar de cabinet al ministrului de Externe Victor Antonescu (1936–1937), secretar de legație la Ambasada României de la Varşovia (1937–1939), scurtă vreme, din martie 1939, rechemat în centrală, numit secretar I de legație la Sofia (1940–1943), în fine, consilier (1943–1944) în Ministerul Afacerilor Străine/Externe. Trimis în iunie 1944 la Paris, pentru a stabili o legătură clandestină cu Guvernul generalului De Gaulle, va fi, până spre mijlocul anului 1947, însărcinat cu afaceri la Ambasada României. Chemat în țară, este eliberat din funcție în noiembrie şi i se ridică dreptul de semnătură în presă. Urmează o lungă perioadă de privațiuni, fiind nevoit să se izoleze, între 1948 şi 1952, la Mănăstirea Suzana. Traduce, fără semnătură, în franceză, un volum din publicistica lui Tudor Arghezi, opere de Mihail Sadoveanu, Petru Dumitriu, Zaharia Stancu (*Desculț*), continuând, mai întâi, să „stilizeze", după moda timpului, traducerile altora, apoi, recâştigându-şi dreptul de semnătură, va transpune din scriitorii francezi sau din cei români în limba franceză. Având afinități cu dramaturgia (în 1947, Marietta Sadova îi pune în scenă, în octombrie, comedia *Ochii care nu se văd*, iar în manuscris mai lasă o comedie, *Încurcă-i, drace!,* variații pe un motiv de Georges Feydeau), între 1964 şi 1968 va fi referent la Asociația Oamenilor de Teatru din România. I. Igiroşianu debutează în 1925 ca ziarist în „Universul literar", colaborează permanent la „Curentul", semnează cronică de film în „Rampa". Face parte din grupul scriitorilor Mihail Sebastian, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Ion Vinea, Henriette Yvonne Stahl (căreia îi va traduce în franceză romanul *Voica,* apărut, în trei numere consecutive, în revista pariziană interbelică „La Courte paille"), Gala Galaction. La

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

RITL, nr. 1–4, p. 285–291, Bucureşti, 2014

Paris îi frecventează pe Henry de Montherlant, Paul Claudel, Antoine Bibescu, Elena Văcărescu, Martha Bibescu, Ilarie Voronca. De-a lungul vieții, mai colaborează, cu studii și articole, la „Cuvântul", „Adevărul literar și artistic", „Revista Fundațiilor Regale", „Teatru", „Secolul 20", „Viața românească", „Revue d'histoire du théâtre", „Bulletin de la Société Paul Claudel" ș.a. Prima carte publicată este romanul *Neliniști* (1936), al cărui manuscris, intitulat *Și pe urmă* (scris în 1928 și completat în 1933), obținuse Premiul de Debut al Societății Scriitorilor Români în 1931. Piesa lui Samuel Beckett, *Ce zile frumoase!,* în tălmăcirea lui, s-a jucat la Teatrul Nottara în 1964, iar la Lisabona, în 1968, piesa lui Aurel Baranga, în versiune franceză, *Soyez sage, Christophore!* În 1990 devine membru al Société Européenne de Culture de la Veneția, iar în 1991 se numără printre fondatorii Asociației „Nicolae Titulescu". Pentru romanul „de sertar" *Firul Ariadnei* (1993), început la Lausanne în 1940 și terminat la Mănăstirea Suzana în 1952, inspirat din viața diplomatică, i se decernează, în 1996, Premiul „Lucian Blaga" al Academiei Române. A fost decorat cu Ordinul „Coroana României" în grad de Cavaler și cu Medalia comemorativă „Carol I". I. Igiroșianu s-a stins la București, la 23 mai 1999.

Romanul de debut al lui I. Igiroșianu, *Neliniști*, probează certe calități de prozator, spirit de observație și fină analiză psihologică, stil matur și rafinat nuanțat. Recurgând la tehnica romanului în roman, autorul transpune frământările unui student în pragul licenței, ziarist începător ce frecventează lumea teatrală a Bucureștiului din primul deceniu interbelic, confruntat cu obsesia erotică pricinuită de o actriță destul de accesibilă. Când romanul pare să ajungă în impas, după ce aproape epuizează gama oscilațiilor sufletești ale eroului, care disecă semnificațiile oricărei nuanțe, oricât de efemere, cu o luciditate torturantă, „autenticistă", în linia Gide–Proust–Montherlant, prozatorul îl răstoarnă inteligent, propunând revenirea la viață a personajului. Deghizat acum în autor al cărții, în căutare de epilog, după mulți ani de abandonare, îl găsește în preajma soției muziciene, cu care împărtășește o existență epicureic superioară, după cum indică nenumăratele afinități și aluzii intelectuale, final ce devine „jurnalul critic al propriului său roman" (cum aprecia Mihail Sebastian în cronica sa din „Rampa"). Și în biografia literaturizată *Babeș* (1961, scrisă în colaborare cu fiul savantului, Mircea Babeș), publicată în colecția „Oameni de seamă" a Editurii Tineretului, e mai mult decât străveziu condeiul romancierului, inițiator de scene, psihologii și dialoguri, dezvoltate în fraze cumpănite, care dau totuși culoare reconstituirii, eludând prozaismul plictisitor, inerent genului.

Roman-frescă al lumii diplomatice geneveze din perioada premergătoare declanșării ultimului flagel mondial, deopotrivă relatare autobiografică a experienței din tinerețe, în egală măsură *Firul Ariadnei* este și un roman de construcție balzaciană. Alegându-și ca motto al întregii cărți un pasaj din Thomas Mann care justifică arta zugrăvirii minuțioase (de altfel, fiecare capitol, în absența unui titlu, e prevăzut cu un motto potrivit care preîntâmpină derularea întâmplărilor), I. Igiroșianu ne introduce în Palatul Ariadnei, cum era cunoscut în acea vreme sediul Societății

Națiunilor, adică în labirintul tuturor ițelor diplomației. Apărut după decenii de la consumarea „evenimentului" aflat în centrul acțiunii – o sesiune aproape banală, în care marile puteri se întrec care mai de care să nu se implice vizibil împotriva unei Germanii tot mai belicoase, într-un moment când jocurile de culise nu mai lasă nicio îndoială în privința viitoarelor victime –, romanul ar putea părea pe alocuri fastidios cititorului de astăzi, prin sumedenia amănuntelor (referiri la persoane şi întâmplări colaterale, mai mult ori mai puțin episodice, sau chiar la rapoarte diplomatice). Dificilă – dacă nu de-a dreptul imposibilă – ar fi decriptarea personajelor sub care se ascund persoanele reale, istorice. Prozatorul conturează câteva personaje memorabile, mai întâi descrise în capitole separate, din perspectivă omniscientă, clasică, fiecare revelându-se ca o piesă într-un puzzle, abia apoi lăsându-le să acționeze. Din galerie se detaşează Alexandru Băltescu, ministru plenipotențiar, cosmopolit la modul superior, dar mândru de ascendența sa românească şi de valorile ei intelectuale, „rousseau-ist fără s-o ştie", în sensul că încheiase cu țara (adică statul) un contract social şi moral pe care să-l respecte ca şi străbunii săi, interpretat însă egotist, atent la cele mai mici nuanțe care ar putea tulbura fragilul echilibru ce i-ar pune şi lui soarta în cumpănă, altminteri rafinat *bon viveur*, ce se crede înrudit cu Des Esseintes, eroul lui Huysmans din romanul *À rebours*. Poate cel mai realizat personaj este însă prințul Scarlat Muşatin (sub chipul căruia se întrevede în parte cel al lui Antoine Bibescu, vărul Marthei şi prieten al autorului, schițat şi în memorii), de uluitoare mobilitate intelectuală, personalitate sclipitoare, cu pătrunzător spirit de observație, vervă înnăscută, abilă experiență şi imprevizibilă capacitate de acțiune, calități dublate în acelaşi timp „de un bun-plac necontenit schimbător", care-i destramă însă orice imbold coerent şi temeinic, în fine, un intrigant de geniu. Recent numitul ministru de Externe Barbu Piteşteanu, avocat celebru, excelent cărturar latinist şi elenist, de o logică elegantă imbatabilă în argumentație, versat în ale lumii („Vulpoiul e mai şiret decât îmi închipuiam", cum constată un ziarist elvețian), cu toate acestea gafeur în ale diplomației, rămâne totodată o figură pitorească, la fel de surprinzătoare ca şi în manifestările politice, străbătând la pas Geneva, după ce dejoacă vigilența agenților de pază, în căutare de autentic şi de specific. Alter-ego al scriitorului, ziarist şi romancier, este tânărul secretar de legație Şerban Deleanu, mâna dreaptă a lui Alexandru Băltescu, implicat în toate episoadele narațiunii, chiar şi în cele secundare, de altfel singurul personaj liant al complicatelor fire ale acțiunii, profesionist subtil, ins sensibil şi generos, receptiv la frământările celorlalți, doritor de trăire reală, în aşteptarea „eternului feminin". Pe fundalul derulării ițelor diplomatice, alte planuri, întrucâtva senzaționale, îl intersectează pe cel principal, pentru a oferi poate un tablou cât mai complet al societății europene din acel timp. Mai întâi, episodul desprins parcă din marea proză rusească al exilaților Arcadie Prohorâci Velicikov, ajuns, de nevoie, grădinar la Geneva şi băcan de delicatese, fost ofițer în armata țarului, cititor al lui Seneca şi implicit filosof pe cont propriu, şi al rafinatei sale soții Xenia, descendentă dintr-o mare familie princiară. Un alt episod la fel de senzațional este cel țesut în

jurul misterioasei ziariste norvegiene Anita Berg, fire inflexibilă, directă şi chiar glacială, dar de un farmec inefabil (de care Şerban Deleanu se simte atras, sfârşind prin a se căsători cu ea), angajată la agenţia de ştiri a lui Dag Larsen, care o terorizează o vreme, până se lămureşte a fi tatăl ei natural, personaj cvasihugolian prin inteligenţa malefică şi fizicul monstruos, în urma mutilării de către piraţii asiatici, posesor al unei averi fabuloase, adunată pe căi cam obscure, puternic conturat ca posibil erou scelerat, comportament pus în cele din urmă pe seama unei afecţiuni intratabile. Şi în jurul altor personaje feminine se întreţes intrigi foiletonistice, de pildă al adolescentei evreice Ema Tager, salvată de Şerban Deleanu dintr-o Austrie ocupată, tulburătoare prin feminitatea ei debordantă şi prin caracterul voluntar şi posesiv, sau al exaltatei şi obstinatei Françoise Brichaud, tânără şi neexperimentată jurnalistă, sedusă de un escroc interesat de impresionanta moştenire ce i-ar fi revenit fetei de la bunici, dar care, sfâşiată de prejudecăţi, sfârşeşte patetic, prin suicid. Portretul fizic al personajelor e complinit de profilul moral şi de cel spiritual, executate cu îndemânare, uneori prin replică sau anecdotică, cu un ochi mereu scrutător la semnificaţia destinelor. Alteori, inventivitatea dialogului, mai ales în mediul diplomatic şi în cel monden, se structurează pe tăişul alert al replicilor şi pe aluzia învăluitoare. Fin degustător de medii şi atmosferă, I. Igiroşianu le rezolvă balzacian, prin descriere meticuloasă, încărcată de ecouri livreşti. E o Genevă amorţită între sesiuni, un burg cu patină pe alocuri medievală, pe alocuri romantică, nu prea solicitată de mondenităţi, zguduită când şi când de scandaluri benigne ale protipendadei europene, un oraş ce se revelă treptat, spre bucuria sufletului vizitatorului (antologică rămâne zugrăvirea prăvăliei lui Arcadie, dar şi a altor interioare sau locuri, de pildă partea medievală din jurul Universităţii). Scuturarea de „prea marea îngrămădire de întâmplări şi personaje într-un timp prea scurt", pusă, într-o conversaţie cu prinţul Muşatin, pe seama realizării impresiei de autenticitate de către Şerban Deleanu, în calitate de critic al propriului său roman neterminat (critică în care răzbate cu uşurinţă insatisfacţia auctorială), ar fi dus la decantarea reziduurilor acestei proze masive, somptuoase, simfonice prin multitudinea vocilor şi a evenimentelor, prin puterea de evocare şi harul povestirii.

O adevărată delectare intelectuală, *pour les connaisseurs*, prilejuiesc volumele de memorialistică ale lui I. Igiroşianu, *Clepsidra amurgului. Evocări marginale* (1976) şi *Fărâme de la un festin* (1991), care precedă, în ordinea apariţiei cronologice, cel de-al doilea roman al său, scris însă cu mult înainte. Sub semnul faimoasei „memorii involuntare" proustiene, evocată într-un capitol (*Debussy şi a doua memorie*), proza sa memorialistică pendulează între evocare şi digresiune, glosă şi disociere fină, excurs eseistic şi însemnare fugitivă, validate de surse livreşti incontestabile, recurgând la întâmplările din viaţa cuiva, scotocite de o memorie mereu vie, lucidă, la reproducerea dialogurilor şi a cozeriei din saloanele elitei aristocratice şi intelectuale şi chiar la anecdotică, tot atâtea mijloace de caracterizare a personajului creat. O mare vocaţie regizorală de a pune în scenă destine completează filonul memorialistic,

vocație animată de cultul trăirii autentice, sub semnul căreia se află, de altfel, întreaga sa creație. Împrejurările vieții i-au scos în cale personalități de dimensiune europeană și elevată conștiință civică și artistică. Excelent portretist, dotat cu un înnăscut dar al observației vizuale, distilată de o necontenită reflecție de moralist, I. Igiroșianu a lăsat pagini remarcabile. În galeria portretistică se întâlnesc, alături de Nicolae Titulescu, figură tutelară a carierei tânărului diplomat, căruia îi va păstra o neștirbită venerație, definit prin excepționala „mobilitate de spirit, de expresie, de atitudini, de gesturi", capricios, fără a fi cabotin, vanitos și plin de generozitate, elegant și monden, iluminat de o fascinantă forță lăuntrică și „dezinvoltă prestanță" („Când i se însuflețea privirea și când își lăsa în voie zâmbetul, nici o perfecțiune de trăsături nu putea egala strania frumusețe a urâțeniei sale", *Cum era Titulescu*), și alte persoane, la fel de emblematice pentru lumea lor: „Ocsebibii" (anagramă creată de Proust și grupul său pentru verii Bibești, Martha și Antoine), prezentați comparativ, în oglinzi paralele, spre a evidenția marile deosebiri structurale dintre ei (Martha, „mereu în reprezentație", înzestrată „cu un prodigios simț regizoral", folosit „pentru a pune necontenit în valoare personajul construit de ea, menținându-l mereu la rampă sub o orgă de lumină magistral mânuită", de o „tenacitate puțin obișnuită", altminteri grandilocventă, nereușind „să fie simplu umană", având ca asemănare cu vărul ei „strălucirea prin propriile daruri"; dimpotrivă, Antoine e definit de o „nestinsă sete de trăire, plină de fantezie, de capricii și de neprevăzut", de un umor „în veșnic neastâmpăr", de luciditatea caustică întoarsă chiar asupra sieși și de plăcerea de a se juca gratuit cu oamenii), personalități la care va reveni de multe ori; Léon Blum, surprins magistral, într-o pagină antologică, străbătând un culoar al Ligii Națiunilor, apăsat, aproape strivit sub demnitatea funcției; Paul Claudel, „un vrednic țăran greoi, dar șiret, costumat în director de bancă", emanând însă o forță telurică, aproape cosmică, exersându-și privirea intens cercetătoare, „generoasă și totodată implacabilă", individualizat și de un glas hârâit, aspru, sacadat, „tăindu-ți apoi răsuflarea prin debitul care părea să se reverse în răbufniri de furtună, în tornade", dar cuceritor prin jovialitate și nedisprețuind „râsul din toată inima" (*În lumina lui Claudel*); Henry de Montherlant, portretizat fizic în mai multe rânduri, memorialistul fiind izbit de urmele timpului lăsate asupra chipului său, de pierderea magnetismului și a distincției de altădată, a superbiei ostentative, la care, însă, apreciază îndeosebi „setea de adevăr, de trăire integrală și curajul unei sincerități neîntâlnite nici în confesiunile lui Rousseau" (*Popasuri cu Montherlant pe țărmul Styxului*); Elena Văcărescu, „urcată pe un soclu glorios, ca o statuie impavidă", individualizată prin această calitate de neînfricată luptătoare pentru prestigiul țării, manifestându-se preponderent emoțional, în acțiune (cum o evocă la una din rotondele de la Muzeul Literaturii Române); colonelul polonez Beck, jucând periculos și megaloman soarta Poloniei și chiar a războiului, mort în refugiu la București (*Crima și pedeapsa lui Joseph Beck*); Marya Kasterska-Sergescu, jansenistă prin felul de a trăi, intelectuală subtilă, lucidă și rațională, având în

comun cu Montherlant – de care a legat-o un timp o prietenie concretizată într-o bogată corespondență, încă inedită – „severitatea în judecată" și „un anume aristocratism de gândire și de cântărire a valorilor", surprinsă în ultimele zile ale vieții (*Filtre magice*); Céleste Albaret, devotata și apreciata menajeră a lui Proust, prototipul Albertinei (*Un personaj în carne, oase și tentacule în căutarea unui romancier*); Guy de Pourtalès, scriitor fecund, apreciat în epocă, dar repede uitat, în pofida reeditării unora din cărțile sale de peste o sută de ori, neinclus însă în nici o istorie literară (*Un romantic clasicizant îndrăgostit de o cenușăreasă*) și mulți alții. Unele pagini sunt proză pură, povești de viață cărora scriitorul încearcă să le decripteze tâlcul tainic, ca *Niculina*, adevărată nuvelă brodată în jurul unui destin. Comedie balzaciană cu zeci de personaje, memorialistica lui rămâne documentul unei umanități de adâncă vibrație spirituală.

Practicant al traducerii, I. Igiroșianu s-a exprimat în mai multe rânduri asupra exigențelor actului transpunerii, evidențiind inerentele dificultăți ce țin nu numai de cunoașterea în profunzime a ambelor limbi, ci și de regândirea climatului literar, de deosebirile de viziune, de experiență artistică, de intuiție. Convins că „transpunere totală nu există", însăși „patina cuvântului" creând atmosferă într-o limbă, el militează pentru o „fidelitate de grad mai înalt, de spirit, nu de literă, fidelitate implicând o colaborare – desigur discretă, extrem de măsurată, dar totuși activă – a traducătorului cu autorul", bazată pe instinct, pe desăvârșitul „simț al valorilor de rezonanță lăuntrică, al echivalențelor și al vieții proprii fiecărui cuvânt", cum precizează în *Cale întoarsă de la frumoasele infidele ale lui Mounin la apelpisitele fidele ale lui Macedonski* (text ilustrativ pentru modul în care poetul român și-a lipsit de vibrația și tensiunea lor specifică versurile franceze). Și alte exemplificări sunt concludente: necunoscător al realităților engleze ale timpului, Gide traduce discutabil *Hamlet*, iar Proust, nepătruns încă de subtilitățile limbii pe care abia o învăța, l-a transpus mediocru pe John Ruskin. „Inexportabil" ar fi Eminescu, după părerea lui Valery Larbaud, din insuficienta cunoaștere a specificului literaturii române în spațiul francofon (cum intraductibili, crede autorul, sunt Caragiale ori Creangă).

În fapt, realizările lui I. Igiroșianu ca traducător sunt îndeosebi din scriitorii afini și prieteni Paul Claudel (*Teatru.Cap-de-aur. Schimbul. Cumpăna amiezii,* 1973) și Henry de Montherlant, din care a tălmăcit romanul *Celibatarii* (apărut în 1968) și mai multe piese (*Malatesta,* în 1972, și *Teatru,* în două volume*,* în 1981). Mare iubitor și cunoscător de teatru, s-a oprit, de pildă, la piesele păgâne ale celui dintâi, scrise în lungi versete fără rimă, versuri libere ca o proză cadențată, susținute de amplitudinea ritmului propriu și de mișcarea lăuntrică tumultuoasă, stihială. Nu puține – lămurește traducătorul în nota introductivă – au fost dificultățile puse de aceste texte eliptice, enigmatice, de stranie sintaxă personală, uneori uzând de cuvântul obișnuit într-o accepție contradictorie față de context,

secondate de o putere de sugestie subînțeleasă, reverberând reminiscent, în pofida muzicalității incantatorii cu aparență de claritate.

Fin observator, de vocație saint-simoniană, al lumii, fermecător „boier" al spiritului în necontenită combustie, cu aplecare spre cunoașterea dinlăuntru a omului, I. Igiroșianu rămâne, pe nedrept, o personalitate nepusă în valoare de vremurile vitrege sub care a viețuit.

RÉSUMÉ

L'article met en valeur l'activité de l'écrivain I. Igiroșianu, prosateur, excellent mémorialiste et traducteur. De lui a resté le « roman à tiroir » *Firul Ariadnei (Le fil d'Ariadne),* publié seulement en 1993 (couronné avec le Prix « Lucian Blaga » de l'Académie Roumaine en 1996), l'action duquel a lieu dans le monde diplomatique, dans l'ambiance de la période de l'entre deux-guerres au Palais des Nations de Genève, nommé ailleurs le « Palais d'Ariadne ». On peut lire supplémentairement les deux volumes de ses mémoires, *Clepsidra amurgului. Evocări marginale (La clepsydre du crépuscule. Évocations marginales)* (1976) et *Fărâme de la un festin (Miettes d'un festin)* (1991), riche galerie de personnages que l'auteur a connue, parmi les plus importants du dernier siècle: Nicolae Titulescu, Marthe Bibesco et son cousin, le prince Antoine Bibesco, ses amis Henry de Montherlant et Paul Claudel, Marie Kasterska-Sergescu et plusieurs d'autres. La perspective d'observation du monde est assez saint-simonienne, celle d'un esprit en incessante combustion, encliné vers la connaissance intérieure de l'homme, avec un grand charme de narrer les grands événements ou les petits faits, dans un style riche, parfois somptueux, de surprendre les pulsations les plus infimes de l'être humaine. Non-publiée à son temps, à cause de l'hostilité des circonstances, peu connue après la parution de ses livres assez tardivement, sa création risque injustement de rester hors jeu du son siècle.

Mots-clés : roman à tiroir, mémoires, personnalités du XX^{e} siècle, le monde diplomatique, traductions en roumain.

TIPOLOGII FEMININE ÎN DRAMATURGIA LUI ROMULUS GUGA

Cristina Rotaru

Printre scriitorii cu notorietate în anii antedecembrişti, bine prizaţi de public şi critica de specialitate se numără şi Romulus Guga, a cărui dispariţie prematură la doar 44 de ani a generat un fenomen de solidaritate intelectuală în jurul unei opere impresionante pentru un interval creativ atât de scurt. Părea că sunt întrunite toate premisele pentru o reeditare a *Operei omnia* şi pentru o receptare nuanţată care să faciliteze intrarea în istoria literară pe poarta cea mare. Conul de umbră, o vamă, etică şi estetică, s-a prelungit mai bine de trei decenii, nici reeditarea şi nici receptarea n-au reuşit să înlăture decât parţial spectrul uitării într-un sertar al conştiinţei critice. Rămân, aşadar, deziderate majore ale editologiei şi criticii literare de împlinit pentru ca omul care a edificat o operă, impresionantă cantitativ şi validă estetic, să-şi găsească locul cuvenit în Pantheonul literelor române.

Cantitativ, opera nepublicată, prin voia autorului sau hazardului editorial, o depăşeşte semnificativ pe cea publicată, cât despre cea reeditată lucrurile sunt departe de ceea ce ar trebui să fie o receptare adecvată peste ani şi generaţii de cititori. Poetul Guga e sinonim cu cele două volume de versuri *Bărci părăsite* (1968) şi *Totem* (1970), care înglobează o mică parte din textele publicate în periodicele vremii (87 au fost deocamdată identificate), alte trei cicluri lirice, *Carnetul alb*, *Scrisori* şi *Ultimele*, însumând 116 texte cărora autorul le gândea o soartă mai bună decât cea a sertarului. Volumul *Poezii* (1986) de la Editura Dacia, îngrijit de Romulus Vulpescu şi prefaţat de Ştefan Augustin Doinaş, vine ca o reparaţie morală pentru o conştiinţă lirică ce nu a abandonat poezia până în ultimele clipe de viaţă, lăsând în seama urmaşilor să-i descopere rostirea inconfundabilă.

Similarităţi cantitative sunt sesizabile şi în cazul prozei. Tentaţia romanului pare a fi lăsat în surdină sonorităţile lirei, încât cele cinci romane publicate (*Nebunul şi Floarea* – 1970; V*iaţa post-mortem* – 1972; *Sărbători fericite* – 1973; *Adio Arizona* – 1974 şi *Paradisul pentru o mie de ani* – 1974) par a fi gândite ca o descoperire a unei noi vocaţii. Ipoteza enunţată este susţinută de existenţa unui fond secret de proză, mai exact trei romane masive (*Autopsie sentimentală*, *Bunicul din cămară* şi *Prinţul incinerat*) care egalează şi chiar depăşesc paginile publicate. Din păcate doar romanul prim (*Nebunul şi Floarea*) a fost reeditat în 1991, prin

RITL, nr. 1–4, p. 293–301, Bucureşti, 2014

grija zelatorului său Nicolae Băciuț, o ediție integrală a prozei, similară cu cea existentă în cazul poeziei, lipsind deocamdată.

A treia etapă din devenirea scriitorului e cea dedicată dramaturgiei. Autorul și-a reorientat energiile creative spre această structură literară și socială din rațiuni subiective și de conjunctură: fenomenul teatral românesc intrase într-o zodie fastă. I s-au jucat patru drame (*Speranța nu moare în zori*, *Noaptea cabotinilor*, *Evul Mediu întâmplător* și *Amurgul burghez*), unele în mai multe teatre din țară, cu succes de public și de critică teatrală. În reviste de profil, din țară și din străinătate chiar, i-au fost publicate unele texte; în faza de șantier au rămas însă, în diferite faze de elaborare, alte două drame *Moartea Domnului Platfus* și *Cele cinci zile ale orașului*. Din relatările soției scriitorului, Voica Foișoreanu Guga, veritabil „trezorier" al manuscriselor acestuia, au rămas neterminate drame precum *Candelabrul*, *Elefanții* și o alta inspirată din martirajul soldaților români de la Oarba de Mureș. Reeditarea celor patru drame care au văzut lumina scenei și a celor două nejucate vreodată, de către soția sa în volumul cu titlul *Evul Mediu întâmplător* (1984), constituie o recuperare necesară pentru istoria literară, nu însă și suficientă.

O ediție critică a *Operei omnia*, inclusiv a paginilor manuscrise sau a variantelor de laborator literar se impune de la sine, cu atât mai mult cu cât trecerea timpului scurs de la dispariția fizică a autorului e în defavoarea unei recuperări, a unei scrituri polifonice și cu mărci originale evidente. Etapele creației sale sunt efectul unei opțiuni conștiente și de aceea ultimul efort constructiv focalizat pe teatru și teatralitate a beneficiat din plin de experimentele anterioare, fiind sesizabilă chiar o migrație de structuri dintr-o etapă în alta.

Modelele avute de autor în vedere pentru teatralitatea actului literar sunt unele de maximă autoritate. Pentru mutarea accentului de pe acțiune pe idee, model absolut i-a fost Camil Petrescu, cel care are un traiect literar asemănător cu al lui Guga, adică a debutat cu poezie, s-a dedicat o vreme prozei, cele două structuri fiind considerate acte pregătitoare pentru teatrul maturității. Pentru infuzia de lirism din textul dramatic, tiparul Blaga e mai mult decât evident, astfel că regăsim nu doar pasaje preluate ca atare din poeme, ci și o structură lirică dominantă. Pentru așteptările fără finalitate, pentru suspendările spațio-temporale și pentru absurdul infuzat textului, calea urmată de Eugen Ionescu i-a fost călăuză în propria structurare a discursului. Invocarea celor trei modele nu înseamnă însă că teatrul lui Guga e o pastișă după textele acestora, nota de originalitate fiind evidentă la fiecare pas, pentru că personalitatea autorului era mai mult decât evidentă în sens diferențiator față de aceștia. E vorba mai degrabă de un act de frondă asumat cu curaj, ținând cont că ultimii doi nu se bucurau de un bun renume în viziunea autorităților comuniste. Analiza de profunzime a textelor dramatice poate evidenția oricând aceste preluări de ideație, modelate însă de o gândire dramatică proprie.

Debutul dramatic propriu-zis are loc în 31 martie 1973, când se produce premiera piesei *Speranța nu moare în zori*, pe scena Teatrului Național din Târgu Mureș. Ceea ce părea un gest de complezență pentru fostul secretar literar al teatrului și redactorul-șef al „Vetrei" s-a dovedit până la urmă a fi un eveniment cultural de anvergură, salutat cu entuziasm de cronicarii dramatici ai vremii. Peste un an de zile Teatrul „Victor Ion Popa", din Bârlad, include în repertoriu piesa dramatică, orice bănuială de aranjament omenesc fiind exclusă. Televiziunea română începe, în noiembrie 1974, repetițiile pentru spectacolul înregistrat, difuzat și premiat mai apoi la Festivalul de Teatru de Televiziune de la Praga din 1975. Receptarea pozitivă a spectacolului, cronicile elogioase și Premiul pentru Dramaturgie, la Festivalul de la Piatra Neamț, inclusiv, Premiul Juriului din Praga n-au împiedicat oficialitățile mureșene să pună la cale o înscenare odioasă acuzând-l și judecându-l public în Sala Oglinzilor din Palatul Culturii pentru atitudini anticomuniste.

Cabala își are originea în mașinațiunile celor care nu priveau cu ochi buni ascensiunea rapidă a acestuia și de aceea au profitat de inserția tot mai accentuată a politicului în actul de cultură, încercând eliminarea sa din peisajul artistic local și, mai apoi, național. Tentativa nu a avut sorți de izbândă, dar i-a lăsat scriitorului un gust amar. Reiterarea scenelor de judecată publică din piesele sale păstrând câte ceva din atmosfera ședinței otrăvite din somptuoasa sală cu oglinzi. Piesa sa de debut anticipa oarecum propria judecată, doar locul (o gară oarecare) și timpul (5 martie 1945) nu coincid, în rest detaliile judecății pot fi ușor echivalate.

Patru ani mai târziu, Guga revine în actualitatea teatrală cu altă dramă, *Noaptea cabotinilor*, montată pe aceeași scenă a Teatrului Național din Târgu Mureș, cu premiera în 13 octombrie 1977. Nici în cazul acesteia nu au lipsit ecourile pozitive și premiile, semn că autorul intrase deja într-un circuit al valorilor certe. Glisări de situații și profiluri umane din romanul *Viața post-mortem* se vor regăsi în noua piesă centrată pe problematica familiei în care tatăl, Anton de Lambi, își exercită autoritatea îndoielnică și de aceea contestată de către cei trei fii. Și în cazul acesteia Premiul pentru Dramaturgie al Uniunii Scriitorilor a răsplătit, cu promptitudine, prezența în peisajul teatral al autorului care începea să aibă anvergura națională certă, scena Naționalului mureșan și „Vatra" fiind cele două repere ale unei evaluări în continuă creștere. Deși centrată pe dezbaterea morală, piesa face trecerea din regim parabolic pe o atitudine politică tot mai evidentă de la un text la altul. Era semnul implicării curajoase a scriitorului care ieșea tot mai des și tot mai hotărât din chingile unei condiționări a conștiinței cetățenești, ceea ce i-a și adus ostilitate fățișă din partea regimului. Deși focalizată pe autoritatea îndoielnică a tatălui (*pater familiae*), drama vizează, în mod evident, puterea politică, minată de compromisuri și excesivă în multe privințe. E, deci, parte a unui registru esopic prin care se încerca în epocă „rezistența prin cultură", o formă de protest, tolerată și chiar încurajată uneori, prin care regimul politic își justifică aparența de democrație. Citită în cheie politică, piesa exprimă o atitudine tranșantă a omului

Guga în raport cu resorturile mecaniciste ale unei puteri pentru care raţiunea de a fi era registrul infinit al terorii.

Pentru Romulus Guga discursul dramatic este punctul final al devenirii personale ca scriitor şi al devenirii în sine al actului creator. Revenind la analogia cu Camil Petrescu, Guga procedează similar, singura deosebire în raport cu înaintaşul său ilustru fiind acea migrare a elementelor lirice şi epice în textul dramatic, veritabil „punct de fugă" al unei opere scrise sub presiunea unui timp istoric imprevizibil şi al unui timp biologic ce îl avertizează că răgazul pe care îl mai are la îndemână se diminuează cu fiecare zi. Ambele presiuni îşi găsesc expresia directă, în replicile unor personaje, sau în acele spaţii alveolare, marcant tenebroase, alese special pentru a sugera lirica tragică a existenţei sale, iar prin extensie a umanităţii ultragiate de aceste provocări ale destinului, posibil de abordat fie în postura de actor, fie în cea de spectator ce empatizează cu actorul-erou. Dacă întâiul model nu a fost asumat public la modul declarativ, cel de-al doilea se impune de la sine şi este menţionat explicit de autor: Lucian Blaga. Şansa de a-l vedea în timpul peripateticelor plimbări pe străzile burgului transilvan, de a păşi prin sălile şi coridoarele universităţii pe care înaintaşul a slujit-o ca dascăl şi bibliotecar, de a respira aerul din „bârlogul lui Faust", de a frecventa cafeneaua Arizona şi de a lucra în chip de „organizator cultural" în Casa Universitarilor, ambele călcate repetat de piciorul miticului scriitor, de a frecventa teatrul şi de a urca pe aceeaşi scenă ca şi autorul lui Zamolxe, sunt repere suficiente pentru ca să căutăm în structura de adâncime a textelor discipolului tipare de gândire dramatică preluate din venerație pentru o scriitură ce consuna cu propria personalitate.

Formula teatrală expresionistă, practicată cu rigoare, dar şi cu inventivitate etnică de înaintaşi, devine pentru tânărul dramaturg model pe care îl urmează cu pietate scriitoricească. Spaţiile închis-tenebroase, personajele generice, aproape fără identitate fiinţială, replicile acestora, paradoxale şi absconse în acelaşi timp, iar pe deasupra tuturor acestor detalii constructive şi constitutive se regăseşte, fără echivoc şi excepţie, ecoul evident şi chiar explicit al acelui *Der Schrei* expresionist.

Al treilea model, nu însă şi cel din urmă, care ni se impune aproape de la sine e cel al teatrului antic grec, al tragediei în mod special. Cititor avid de texte dramatice şi de teoria teatrului, Romulus Guga şi-a asumat modelul arhetipal al teatrului european, adică regulile clasice instituite încă de Eschil de la mijlocul sec. al V-lea a. Chr., la care se vor raporta, ca într-un adevărat „eternelle retour", toţi cei care şi-au pus problema rosturilor spectacolului teatral în viaţa cetăţii. Dincolo de acţiunea în sine, de conflictul numit dramă, accentul pus pe personajul tragic vine din condiţia primară a teatralităţii antice, vina lui tragică îşi are originea în lipsa de măsură (*hybris*), iar lupta cu soarta vitregă are asentimentul spectatorului din amfiteatru. În lupta cu voinţa despotică a zeilor el este învins, dar tocmai această asumare a morţii drept unică şansă de a-şi salva condiţia umană îi conferă măreţie:

„ El se bate împotriva diverselor obstacole de care oamenii se lovesc în activitatea lor, obstacole care stânjenesc libera dezvoltare a persoanei lor, se bate pentru ca să nu existe o nedreptate, pentru ca o moarte să nu aibă loc, pentru ca crima să fie pedepsită, pentru ca legea unui tribunal să învingă asupra linşajului, pentru ca duşmanii învinşi să ne inspire fraternitate, pentru ca misterul zeilor să nu mai fie mister, ci dreptate, cel puțin pentru ca libertatea zeilor, dacă trebuie să ne rămână de neînțeles să nu o jignească pe a noastră. (Andre Bonnard – *Civilizația greacă*, I, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1967, p. 178–179)

Dincolo de modele mărturisite sau nu, detaliu ce nu exclude filiația sau asociativitatea hermeneutică, e de căutat nota specifică, „unghiul de incidență" pe care îl evocă Eugen Lovinescu atunci când vorbește despre modele culturale de împrumut (Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971). Estetica teatrală, pe care Guga şi-o însuşeşte şi o pune apoi în aplicare, e un *summum* al modelelor invocate mai sus, căci accentul pus pe ciocnirea ideilor de Camil Petrescu, pe resurecția mitului de Lucian Blaga sau pe vina tragică de autorii greci precreştini se regăsesc în formula teatrală gândită de dramaturgul ce a trăit cu iluzia că un nou clasicism e posibil în spațiul cultural românesc, în acei ani de liberalizare vremelnică a vieții publice. Nu i-au lipsit deziluziile, ce merg de la refuzuri de a-i fi jucate anumite texte până la judecata publică pentru curajul de a fi spus lucruri care nu concordau cu linia partidului. În ciuda acestor probe sau vămi ale timpului, s-a încăpățânat, până în ultima clipă a vieții, să creadă în misiunea teatrului, forma de artă cu contact direct şi pertinent cu un public inițiat oarecum în regulile convenției teatrale. Această nuanță de elitism, artistic şi social în acelaşi timp, o regăsim în modelele invocate şi în ceea ce oferă o lectură la distanță a textelor autorului *Amurgului burghez*. Toate piesele sale, jucate sau rămase în manuscris, invocă acea cumpănă a lumilor, cea veche încăpățânându-se să supraviețuiască, iar cea nouă mult prea intempestivă pentru a fi biruitoare fără cedări morale şi de altă factură. O astfel de ideație, justificabil şi argumentabilă prin biografia autorului, ea însăşi o „operă" (*la vie comme une oeuvre d'art*) reclamă structuri parabolice, formule prin care cenzura putea fi înşelată sau convinsă de gratuitatea actului declarativ.

O regulă fundamentală a teatrului şi a teatralității este existența unui conflict suficient de tensionat, încât să determine spectatorul să şi-l asume ca pe un fapt de viață real sau plauzibil. Regula conflictului obligatoriu este respectată de Guga, numai că accentul nu mai e pus, în principal, pe acesta, ci pe personajul gândit generic, amănunt ce excede tipizarea din teatrul clasic, ceva în genul *Caracterelor* lui La Bruyère. E mai degrabă un recurs la masca tragică din Antichitatea greacă, structura dramatică din care împrumută mai multe elemente (acțiune, conflict, varietate tipologică, catharsis, cor etc.) sau la *commedia dell arte*, o resuscitare a convențiilor din teatrul clasic elin şi latin. Tot acest paseism, invocat de noi aici, are o justificare doar dacă e vizată structura de adâncime a textelor autorului care a

crezut, alături de alți numeroşi confrați ai vremii sale sau artişti plastici, în posibilitatea faptică de a construi un neoclasicism românesc, în pofida contextului politic constrângător şi relativ permisiv în acelaşi timp. În sprijinul ipotezei de lucru vine şi predominanta cantitativă a personajelor masculine, gândite complex şi transformate în protagonişti ai acțiunii dramatice. Personajele feminine sunt prezente cu o oarecare parcimonie în actul dramatic, probabil şi pentru că autorul a ținut cont de amănuntul că atât în teatrul antic, grec şi latin, cât şi în *commedia dell'arte* rolurile feminine erau jucate tot de bărbați, femeilor fiindu-le interzis să urce pe scenă. Un rol de femeie jucat de un bărbat e altceva decât atunci când femeia aduce pe scenă sensibilitatea şi delicatețea genului. În consecință, masculinizarea personajelor feminine din teatrul lui Guga e un fapt pe care nu-l putem neglija, dincolo de distinctivitatea constructivă fiind de căutat un recurs la o poetică a personajului ce presupune o reîntoarcere la rădăcinile teatralității moderne. Scriitor al cetății, Guga şi-a gândit opera dramatică din perspectiva unui timp închistat în formule şablonarde, aluziile la tiranii cetăților greceşti nefiind chiar una inocentă sau neintenționată.

Viziunea clasicizantă, motivată prin varii rațiuni personale şi conjuncturale, se regăseşte şi în ceea ce înseamnă, la modul generic, poetica personajului feminin, văzut de autor, ca o supunere la regulile caracterologice. În consecință, nota de previzibilitate a tipologiei feminine nu a fost gândită la modul reducționist, ci mai degrabă ca un eşafodaj prestabilit peste care autorul adaugă, de la caz la caz, note particularizante, şi ele însă în limitele unui „orizont de aşteptare" ce presupune conlucrarea cu spectatorul. Prevalența cantitativă a personajelor masculine, incumbă o opțiune constructivă, nemărturisită de autor, dar sesizabilă la o lectură atentă a replicilor personajelor feminine. Dacă cele dintâi transmit spectatorului şi-i solicită solidaritate ideatică în ce priveşte mesajul politic, adesea dubitativ sau revoltat, cele din urmă asumă o latură de umanitate, de sensibilitate, de toleranță chiar. Din perspectiva genderului, discursul feminității dramatice, cu notele lui evidente de misandrism, e provocat de atitudini, mai mult decât misogine ale personajelor masculine. În plus, autorul adaugă acea notă sesizabilă de diferență atitudinală dintre discursul oficial şi cel din mentalul colectiv, pe care sistemul politic o tolera şi chiar o încuraja. În consecință, personajele feminine din dramele tragice ale lui Guga sunt depozitarele insolite ale unor date istorice, sociale, religioase şi culturale, pe care le etalează apoi prin cuvânt şi atitudine în replici, când previzibile, când de o radicalitate surprinzătoare.

Printr-un decupaj sui-generis, se impune identificarea a trei categorii mari de personaje feminine, gândite de autor cu nuanțe diferite de la caz la caz şi cu posibile subcategorii, aceasta însă doar din rațiuni de sistematică a tipologiei feminine. În aparență, încadrarea personajelor în categorii atât de previzibile, pare a le atribui acestora un rol secundar în conflictul dramatic, un fel de retractivitate comportamentală şi atitudinală, menită parcă să avantajeze personajele masculine. În esență însă, conflictul e centrat şi pe rolul jucat de acestea în discursul dramatic

de tip parabolic, cu o trimitere directă la o realitate politică ce clama cu emfază, rolul femeii în societate, deşi în realitate o marginaliza, atribuindu-i roluri secundare, preponderent tradiționaliste. Doar în acest mod poate fi validată această reducție vizionară de care Guga profita pentru a exprima o atitudine civică radicală şi de a-şi fi dobândit un rol semnificativ în teatralitatea românească a anilor ’70 şi ’80.

Ipostaza cea mai previzibilă a rolului feminin e cea de soție şi mamă, pentru care personajele sale arată ataşament comportamental şi atitudinal, nu însă şi fără ieşiri din rolul captiv pentru care nu se simt pregătite în suficientă măsură, ci doar obligate de o societate care le îngrădeşte existența, fără să le ceară consimțământul. Autorul este interesat de o schimbare de mentalitate pe care le-o atribuie personajelor feminine, gest prin care ține să–şi arate insurgența socială. Probabil că ceva din zona frustrărilor proprii l-a făcut să evite aducerea în scenă a ipostazei materne, astfel că un singur personaj (Iulia din *Amurg burghez*) e doar menționată în replicile celorlalți, ea urmând să nască acasă tocmai ca să continue tradiția femeilor din familia Lambi. Ipostaza de soție supusă şi devotată e ilustrată de Eleonora din acelaşi text. Femeie inteligentă şi frumoasă care a acceptat însă autoritatea soțului, Anton de Lambi, care o obligă să i se supună necondiționat, nu însă fără conştiința pierderii libertății de gândire din partea acesteia. I-a născut soțului fiii doriți, dar nu face din maternitate un act de eroism („omul care naşte copii e o patrie, dar nu toate faptele lui sunt demne de a fi continuate”). În schimb, are un acut sentiment al captivității în propria condiție („Trebuie să ştii să spui nu. E semnul conştiinței”.)

Mai bine reprezentată e categoria femeilor ultragiate în diferite moduri de personajele masculine, dar şi de sistemul care le transformă în victime pentru vini închipuite sau din motive rutinier-sadice. În acest caz, varietatea tipologică e mult mai mare, amănunt ce trebuie privit ca mesaj dramatic adus în scenă tocmai pentru a genera o atitudine de nesupunere, pentru care cere asentimentul publicului feminin. Capacitatea acestuia de a rezona cu situațiile ultragiante la care sunt supuse personajele feminine presupune un asentiment atitudinal şi faptic. O femeie traumatizată prin presiuni psihologice e Claudia din *Noaptea cabotinilor*. Deşi este o făptură inteligentă cu replici memorabile, directe şi tăioase, cu un acut simț al dreptății şi adevărului, e maltratată de soț şi renegată de familia acestuia. Radicalismul ei diferă de cel al femeilor care acceptă compromisurile pentru avantaje variate. E cazul doamnei Zalaxa din *Speranța nu moare în zori*, soția adulterină a moşierului Zalaxa pe care îl înşeală cu Colonelul, ce i-a promis o viață plină de plăceri. Acceptă chiar să fie părtaşă la uciderea soțului, atitudinea ei, conjuncturală-cameleonică, fiind o aluzie transparentă la delațiunile comise de femei în istoria recentă. O categorie apropiată e cea pe care o ilustrează Augusta din *Amurg burghez*, oportunistă şi detestabilă în comportament şi fapte, nu însă fără accente de radicalism şi cu replici ce se vor memorabile. („Dacă nu eşti porc, nu ai nicio şansă în lumea asta”, „Mitocănia a devenit o profesie, se practică pe unde nu te aştepți”, „Libertatea nu există nicăieri”). În sens larg, ea este o scelerată, numai că replicile

ce îi sunt atribuite o transformă într-o revoltată contra unei lumi în care fățărnicia şi servilismul erau criterii valorice. Contrastul dintre ceea ce i se atribuie şi ceea ce spune este evident, semn că dramaturgul a creditat-o cu rolul de porta–voce a propriei conştiințe. Feminitatea ultragiată răzbate şi din tandemul celor două bocitoare din *Amurg burghez*, Sofia şi mama acesteia, Isabela; cea dintâi se revoltă împotriva mamei care boceşte cu ora morții altora, dar nu e în stare să se deplângă pe sine. E motivul pentru care Sofia nu mai vrea să o urmeze şi alege soluția prostituției, o replică vitalistă la atitudinea morbidă a mamei. Dincolo de acest pragmatism atitudinal („N-am să fiu o proastă ca tine, şi să plâng pe banii altora, să capăt un colț de pâine, eu am să o duc bine, ştiu ce am de făcut”.) e de citit nu atât conflictul dintre mamă şi fiică, ci mai degrabă aluzia transparentă la ceea ce înseamnă compromisul moral în epocă, cel care oferea avantaje, nu însă şi echilibru sufletesc. Tocmai de aceea Sofia are un caracter vulgar, primitiv, mediocru, care însă era soluția succesului social şi de aici caricatura cu care dramaturgul o investeşte. Este o categorie apropiată de cea a femeii care trădează pentru a supraviețui, precum Victoria din *Evul Mediu întâmplător*, un personaj arhetipal, întâlnit în epoci diferite şi regăsibil într-un prezent dramatic, când supraviețuirea presupunea renunțarea la propriile convingeri. Replicile ei nu sunt deloc comode pentru sistem şi pentru spectator („Să slujeşti o idee în care nu crezi, e cea mai murdară politică! Să nimiceşti în numele ei pentru bunăstarea şi lâncezeala ta de pe pământ, e odios...”), imundul din politică fiind sancționat cu replici de o severitate extremă („Murdăria mea! Murdăria voastră de farisei şi mincinoşi, propovăduind de veacuri minciuna, spaima şi neliniştea, invidioşi de libertatea şi bucuria de viață a omului!”). Tipuri apropiate de resemnări şi umilințe (actanți în expresie greimasiană) sunt materializate în scenă de personaje ca Îndrăgostita din *Speranța nu moare în zori* sau Flavia din *Amurg burghez*, ori alte ipostaze pasagere de feminitate, gândite de autor, cu grad ridicat de generalitate umană, întotdeauna însă cu o acută conştiință a spiritului ultragiat de un sistem autocrat ale cărui mecanisme kafkiene nu pot fi controlate de om, dar revolta nu i-o poate împiedica nimeni şi nimic.

A treia categorie generică de feminități caracterologice o reprezintă personajele care au şi demnitate şi un acut simț moral, dar se prostituează, tocmai pentru a înfrunta o convenție socială incriminatorie. Nu era deloc în consonanță cu pudibonderia epocii să aduci în scenă astfel de personaje incriminate de o ideologie austeră şi ipocrită, dincolo de care însă se găseau compromisuri mult mai mari decât ceea ce putea face o femeie ca să supraviețuiască. Un astfel de personaj arhetipal e cel numit de-a dreptul Maria Magdalena, tocmai pentru aluzia biblică de care autorul nu se fereşte, sau Gloria, cea dintâi din *Speranța nu moare în zori*, iar cea de-a doua din *Evul Mediu întâmplător*. Ambele sunt gândite ca impunând simț moral, umanitate şi chiar dorința de îndreptare. Autorul nu-şi gândeşte personajele în categorii dihotomice absolute, în alb si negru, preferând mult mai numeroasele şi nuanțatele griuri. De aceea atribuie unui personaj precum Gloria o mai acută conştiință morală decât cea pe care o aduce ca mesaj uman preotul, căreia aceasta îi

şi dă o replică memorabilă, spusă, e adevărat, într-un limbaj destul de crud („Eu, când îmi pun fundul jos, dumneata habar n-ai că sunt cea mai profundă creatură, care fac lumea în fiecare noapte. D-zeul dumitale nu a făcut asta decât o singură dată. Deci îmi este total inferior. Eu fac asta de 25 de ani şi mai bine...şi mă simt stăpâna lumii acesteia în care vrei dumneata să păstoreşti facerea mea ...").

Dincolo de tipologia sau lectura atentă a discursului dramatic al lui Romulus Guga e de văzut mai degrabă o viziune teatrală care îşi gândeşte rolurile ca voci ale propriei conştiinţe, ca verbalizări curajoase şi relevante ale unor trăiri interioare pe care scriitorul cu o acută conştiinţă a timpului ce l-a avut drept martor şi actor, le-a metamorfozat în text, apt să supravieţuiască şi să-şi transmită mesajul emoţional contemporanilor şi urmaşilor.

BIBLIOGRAFIE

Surse primare

Guga, Romulus, *Evul Mediu întâmplător*. Teatru comentat, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984, ed. îngrijită de Voica Foişoreanu-Guga.

Surse secundare

Bonnard, André, *Civilizaţia greacă*, I, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1967.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.
Cubleşan, Constantin, Romulus Guga, *Bărci părăsite*, în „Tribuna", 16 septembrie 1968.
Dugneanu, Paul, *Polivalenţa creatorului (Demnitatea conştiinţei scriitoriceşti)*, în „Contemporanul", 21 oct. 1983.
Greimas, Algirdas J.; Fontanille, Jacques, *Semiotica pasiunilor*, Bucureşti, Editura Scripta, 1997.
Munteanu, Cornel, *Polifonia unei voci*, Târgu-Mureş, Editura Tipomur, 1998.
Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, în vol. *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura Minerva.
Silvestru, Valentin, *O viziune dramatică îngândurată şi sarcastică a lumii de azi şi o previziune asupra celei ce n-ar trebui să fie mâine*, prefaţa la *Evul Mediu întâmplător*. Teatru comentat, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984.

ABSTRACT

The analytical approach, focusing on the plays of Romulus Guga, aims to make a constructive distinction between the male and female discourse, not mainly for gender-specific reasons, but in order to identify a dramatic vision in which the female character plays the role of outlet for feelings of frustration, rebellion or obedience, that can be reproached not to feminine stances which became roles, but to the authorial consciousness. The identified typologies are designed archetypally and therefore I looked for their roots in theatrical solutions that stem from the Greek Antiquity, going through the Commedia Dell'arte and connect to the expressionist model of character development. Masks of the ego, female characters, all these are tuning forks that allow the voice deep down to take the shape of the word, designed as a poetic message and sent from the creator to the audience with whom it cohabitates in a moral ambiguity that is specific to the resolute time.

Key-words: archetype, revelation, gender, introspection, polarity, theatricality.

NUANȚELE TIPOLOGIILOR UMANE ÎN PROZA SCURTĂ A LUI MARIN PREDA, NICOLAE VELEA ŞI GEORGE BĂLĂIȚĂ[1]

Oana Safta[*]

Valeriu Cristea echivala momentul Preda cu o revoluție atât în modul de percepție al țăranului, cât şi datorită filiației evidente între nuvelistica scriitorului şi adepții prozei scurte de mai târziu. Volumul de debut poate fi considerat o carte de căpătâi a nuveliştilor generației şaizeciste care şi-au ales ca mediu de observație lumea satului, căci la autorul *Întâlnirii din pământuri* „[...] săteanul încetează de a mai fi prin excelență tipic, robust, elementar, instinctual, se diferențiază, se singularizează, iar la scriitorii tineri ce descind din Marin Preda se umple de bizarerii, ca aristocrații plecați irevocabil în căutarea timpului pierdut”[2]. Apropierea respectivelor proze de subtilitățile proustianismului – forțată la prima vedere – se justifică prin decelarea nuanțelor de rafinament şi plasticitate care învăluie planul secund al scenariului epic.

Majoritatea nuvelelor publicate de Preda în primii ani de activitate literară au un laitmotiv, deşteptarea, ca moment simbolic atât pentru evoluția personajelor şi a intrigii narative, cât şi pentru semnificațiile sociale, căci, „prin dimineții le lui Marin Preda, cultura română îşi sărbătorea resurecția”[3]. Numele prozatorului poate fi plasat în spațiul epicului pe acelaşi palier valoric cu cel al lui Nichita Stănescu în planul liricului, ca moment de referință pentru evoluția literaturii române. Nuvelistica sa marchează un progres în sincronie (în raport cu creațiile deceniului al cincilea) şi în diacronie (prin depăşirea orizontului mărginit şi a tematicii şi mijloacelor artistice redundante, caracteristice sămănătorismului şi poporanismului). După negarea perspectivei idilice a curentelor amintite de către realismul marilor eposuri rurale ale lui Rebreanu, Preda înfățişează noi dimensiuni ale lumii țărăneşti prin alegerea unor protagonişti ce ies din tipare, a căror „suceală”, înregistrată ca abatere de la normă, vorbeşte despre complexitatea ființei umane, indiferentă la condiția socială a individului, despre divorțul dintre cognitiv şi emoțional, despre dificultatea de a gestiona momentele cruciale de pe traseul existențial. Ion Cristoiu vedea motto-ul ales de Preda pentru bucata *Dimineață de iarnă* reprezentativ

[1] Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

[*] Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

[2] Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, p. 100.

[3] Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, p. 200.

pentru întreg ansamblul nuvelistic al scriitorului. Conduita sucită pe care Jonathan Swift o surprinde în *Călătoriile lui Guliver* („Stăpânul meu mai pomeni de o însuşire pe care câţiva din servitorii lui o descoperiseră la unii *yahoo*-i şi pe care el nu o înţelegea de fel. Îmi spuse că, uneori, câte unui *yahoo* îi venea o trăsnaie şi că atunci se retrăgea într-un colţ, se trântea pe jos şi începea să urle şi să geamă, ba chiar să gonească pe oricine se apropia de el, măcar că îl vedeai tânăr şi voinic şi că n-avea nevoie nici de nevoie şi nici de apă; şi niciun servitor nu ştia să spună ce îl doare".)[4] se înscrie pe o traiectorie comună cu bizareriile comportamentale ale eroilor predişti.

O tematică pe care aprigul susţinător al modernismului, E. Lovinescu, o considera compromisă încă din interbelic cunoaşte, prin amploarea dimensiunii umane şi procedeele stilistice care o redau, o nouă existenţă. Prozatorul are ambiţia de a demonstra că profunzimea intimităţii nu este în raport de interdependenţă cu apartenenţa la o categorie socială şi că aspectele unei existenţe prozaice pot îmbrăca forme valoroase estetic. Optica sa este inedită prin surprinderea naturii duale a individului, tras în direcţii opuse de forţe contradictorii. Nu protagoniştii nuvelelor sunt complicaţi, ci unghiul din care sunt priviţi, căci Preda s-a orientat „spre zonele neguroase ale psihologiei, unde sublimul, în formele speciale ale eticii săteşti, se uneşte cu trivialul, afecţiunea cu duritatea, spiritualul cu patologicul"[5]. Mijloacele pe care scriitorul le pune la lucru nu sunt propriu-zis cele clasice ale prozei de analiză; acesta respinge până şi persoana I şi optează pentru naraţia la persoana a III-a. Fără a avea însă orgoliul naratorului omniscient, căci nivelul de la care transmite este adesea cel la care se situează şi personajele, ceea ce conferă tensiune prozelor. Preda înţelege că interpretările fastidioase şi explicaţiile ar spulbera imprecizia indispensabilă atmosferei, drept pentru care îşi limitează intervenţia la înregistrarea exteriorizărilor pe care le ia tumultul sufletesc. Este şi observaţia lui Ion Cristoiu, cel care adună scrierile de tinereţe ale prozatorului într-un volum, pe care îl completează cu un amplu studiu introductiv: „Graţie perspectivei propuse de Marin Preda, misterul adâncurilor umane se degajă cu o forţă nicicând egalată de obositoarea proză introspectivă. [...] Acceptând imposibilitatea omniscienţei, Marin Preda o exprimă într-o formulă originală: prin intermediul unei naraţiuni strict obiective, menite a demonstra că lumea altui eu decât a celui propriu nu poate fi cunoscută"[6]. Un paragraf din interviurile realizate de către Florin Mugur cu prozatorul, Preda încuviinţează de altfel eticheta de „comportamentist" pusă de crtica literară, sugerând că a adoptat maniera aceasta oarecum instinctiv, fără un program prealabil: „Dacă prin comportamentism înţelegem că nu înfăţişăm cu precădere gândurile eroilor, ci căutăm să ne dăm seama la ce se gândesc urmărindu-le comportarea, fără să eliminăm deliberat şi programatic analiza, atunci eu sunt un astfel de scriitor, comportamentist. Rareori, cum am spus, fac o

[4] *Ibidem,* p. 127.
[5] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978, p. 400.
[6] Ion Cristoiu, *Marin Preda. Scrieri de tinereţe*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. XXII.

investigație directă în gândirea unui personaj, ca să indic sursa acțiunilor sale. Prefer să înfățişez omul în mişcare, iar mişcarea o văd când din afară, când din perspectiva eroului”[7].

Întâlnirea din pământuri, volumul de debut, nu cuprinde toată nuvelistica din primii ani de activitate. Acelaşi Ion Cristoiu găseşte o explicație în dorința de a folosi anumite teme în romanele de mai târziu, dar nu exclude şi o posibilă teamă în fața cenzurii. Preda debutează editorial într-un an dificil, considerat adesea ca marcând trecerea de la perioada de încercare de subordonare şi de transformare a literaturii în element propagandistic la cea a controlului drastic, în care orice posibilitate de opoziție dispare. Ideea controlului cenzurii este susținută şi de sumarul volumului la republicarea din 1960. Astfel, din structura volumului de debut sunt păstrate doar trei narațiuni, cele cu pronunțate aspecte sociale (*Întâlnirea din pământuri*, *În ceată*, *O adunare liniştită*), la care se adaugă nuvele realist-socialiste (*Îndrăzneala*, *Desfăşurarea*, *Ferestre întunecate*).

Bucățile rămase în presa vremii sunt însă cel puțin egale ca valoare cu cele reținute spre publicare. Beneficiind de concentrarea impusă de spațiul epic restrâns, nuvelele punctează foarte precis momentele subiectului, beneficiază de încărcătura punctului culminant şi evită astfel pierderea semnificațiilor într-un cadru larg, precum cel al romanului. Este de reținut compartimentarea prozelor care alcătuiesc volumul realizată de Eugen Simion[8]. Este evident însă că anumite fragmente pot oricând glisa într-o altă grupă, căci depăşirea primului nivel, cel al metodei de creație realiste, dezvăluie – în majoritatea nuvelelor – o încărcătură semnificantă ce îşi propune sondarea straturilor profunde ale conştiinței.

Cei mai mulți dintre eroi sunt măcinați de un rău interior. Țăranii lui Preda încearcă să pună de acord rațiunea şi instinctul şi, când tentativa eşuează, totul scapă de sub control. Panica provocată de ieşirea din cutume antrenează mişcări haotice şi dezarticulate (*Rotila*), gesturi reprobabile (*La câmp*), înfierate social (*Nepotul*), violențe verbale şi gestuale (*În ceată*, *Casa de-a doua oară*, *Dimineață de iarnă*). Agresiunea este îndreptată în primul rând împotriva propriei persoane, căci „suceala” este resimțită de aceşti indivizi ca o devianță. Cunoscând conduita pe care trebuie să o adopte, cea determinată de simțul practic al lumii căreia îi aparține, protagonistul se pierde. Toți țăranii lui Preda au „o groază de treburi”, dar prozaismul unei existențe plate se vede contracarat de un alt ritm, pentru care

[7] Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, Bucureşti, Editura Albatros, p. 142.

[8] Marin Preda, *Întâlnirea din pământuri*, Editura Jurnalul Național, 2010, pref. Eugen Simion, p. 23–24 [O primă categorie, cea a „realismului dur”, cu o consemnare precisă a faptelor, lipsită de orice lirism, cuprinde *Calul*, *La câmp* şi *Înainte de moarte*. O a doua categorie (*Colina*, *Amiază de vară*) este caracterizată de alunecarea spre fantastic, un fantastic care se dovedeşte însă de factură psihologică, ale cărui surse sunt departe de supranatural. Aici s-ar încadra, dintre nuvelele neincluse în volum, *Strigoaica, Noaptea*, *Rotila*. În cea de-a treia categorie ar putea fi grupate povestirile care urmăresc subtilitățile sufletului rural (*Întâlnirea din pământuri*, *O adunare liniştită*). Extinderea spre întreaga nuvelistică a scriitorului ar mai adăuga clasei: *Nepotul*, *Întâia moarte a lui Anton Tudose*, *Dimineață de iarnă*, *Iubire* (variantă amplă a *Întâlnirii din Pământuri*)]

dimensiunea utilitară a vieții nu-şi mai găseşte rostul. Sub invazia unor senzații străine, aceştia caută gesturi şi acțiuni menite să despovăreze („se scutură", grăbesc pasul). Încercările de reechilibrare conduc adesea la reacții inexplicabile chiar şi pentru protagonişti, care – când determinați, când ezitanți - nu mai izbutesc să se regăsească: „Când deschise uşa şi intră în grădină, băgă de seamă că se întâmplă ceva cu el. Ridică rotila şi se uită la ea plin de nedumerire, numaidecât vru s-o arunce, dar se răzgândi şi porni strângându-şi fălcile. [...] Iarăşi se opri şi porni de câteva ori. [...]. El ascultă câtva timp, şi capul îi era ridicat în sus şi înfipt parcă spre a suferi un rău pe care nu-l înțelegea"[9]. (*Rotila*)

Spaima fără nume năvăleşte de cele mai multe ori la ivirea zorilor, în momentele în care individul se află fără apărare. Trecerea de la nocturn la diurn prilejuieşte astfel descoperirea adevăratului eu, este un moment cheie în care conştientul încă adormit se dovedeşte vulnerabil la presiunile din adâncuri. Invadat, acesta caută disperat repere stabile, explicații: „Într-o dimineață de toamnă, înainte de revărsatul zorilor, Vasile Catrina se trezi deodată din somn cuprins de o spaimă grozavă. Numaidecât îşi dădu seama că a visat ceva rău, dar buimăceala îl ținea încă înțepenit în pat şi nu ştia unde se află: vedea cele două ferestre ale odăii şi afară cerul înalt şi plin de stele; nu cunoştea nici odaia şi nici patul în care stătea culcat"[10]. (*Colina*). Psihicul preia stările abisale şi caută să le dea o rezolvare logică, o lămurire.

Infuzia straniului se produce printr-un proces complex, la care conlucrează alerta simțurilor. Sub presiunea terorii lăuntrice, proporțiile se schimbă, contururile se amestecă. Ochiul deformează şi supradimensionează: „Rotila acoperea cu spițele ei jumătate de cer, tăia satul cu linii mari, se întorcea peste viroage şi peste şurile întinse de paie ale oamenilor, apoi se înfigea în el şi-i acoperea soarele"[11]. (*Rotila*) Halucinațiile împresoară ființa şi câştigă în expresivitate prin reflectarea interiorității în elementele peisajului: „Acum, flăcăul începuse să zărească înainte păduricea de lăstari şi colina, care parcă îi jucau în fața ochilor. Ceața trecea despletită peste colină, şi Vasile Catrina, o clipă, ameți şi-şi duse mâna la ochi. *I se părea* că păduricea se aprinde şi piere cu iuțeală. Colina se ridica mereu în sus, se umfla ca o băşică uriaşă, se clătina, cumpănindu-se ca o înaltă balanță; pământul se legăna, se lăsa în jos, se scufunda"[12]. [*s.n.*]. Granița dintre închipuire şi realitate este fragilă şi permanent oscilantă, sugerând că normalul poate oricând să nu mai funcționeze. Natura are de altfel funcție simbolică, este un pretext care traduce starea abisală. Ea vine să susțină treptele neliniştii, de la sentiment difuz la angoasă sufocantă. În *Casa de-a doua oară*, teama este abia perceptibilă, mai mult o înfiorare, sugestie a remuşcărilor, la care contribuie cadrul epicului: „Frunzele verzi vâjâiau ca izbite de furtună, un val de pulberă începu a se învârti amestecând în mijloc fluturi şi păsărici speriate şi se mări înfigându-se fără sfârşit în albastrul

[9] Marin Preda, *op. cit.6*, p. 36.
[10] Marin Preda, *Întâlnirea din pământuri*, Bucureşti, Editura Cartex Serv, 2004, p. 14.
[11] Marin Preda, *op. cit.6*, p. 37.
[12] *Ibidem*, p. 31.

depărtat al cerului. Femeia se opri lângă o podişcă şi-şi încleştă o mână de stănoaga văruită a şanțului. Vârtejul veni spre ea şi-i izbi ochii [...] Clocotul frunzelor se îndepărtă şi vârtejul intră ca *un duh* în miezul stufos şi negru al satului. Petra lui Sandu Bădună deschise ochii şi-şi apăsă mâna pe piept. Inima îi bătea ca un clopot. [...] În cap, în piept, în mâini, mai mult în gât se urcau şi se spărgeau ca nişte băşici de apă, noduri mici, nişte scântei, o apă de neînțelegere, un gust amar pe care nu-l simțise niciodată ca acum" [*s.n.*][13]. Există în nuvele o invazie a umbrelor, duhurilor, nălucilor şi o predilecție către ceață, ca fenomen meteorologic ce permite şi explică instabilitatea contururilor.

O gamă variată de gesturi redau violența în nuvelistica lui Preda. Uneori, aceasta este chemată să disculpe, să contracareze reproşurile celorlalți. Imputarea pe care Tudor Călăraşu o vede în ochii vecinilor atunci când taie salcâmul îl bulversează şi, atâta timp cât nu găseşte o justificare, caută instinctiv să contracareze sentimentul de vină: „Făcu câțiva paşi şi strânse securea în mâini, luând vorba din gura vecinului: – Ce e, mă, ce vreți? Ce căutați aici?"[14] Şi protagonista din *Măritişul* duce cu sine o suferință pe care greu o poate gestiona. După moartea soțului, aceasta îşi reface viața şi îşi lasă fiica din prima căsătorie în grija unui ursuz şi bizar bunic, figură care pare a funcționa ca o reamintire a suferinței şi ca un reproş. În momentul în care află că fata s-a măritat fără a-i cere consimțământul, femeia porneşte furioasă să-i ceară socoteală. Monologul violent pe care îl are pe drumul către fosta locuință se dovedeşte a avea alt destinatar, căci reproşurile pe care i le adresează în gând pretinsei vinovate țintesc spre propria persoană. Măritişul îi oferă ocazia să se disculpe pentru alegerea făcută. Mecanismul psihologic este complicat; în ochii mamei, gestul fetei o face pe aceasta la fel de culpabilă ca cea care i-a dat viață. Furia îndreptată către copil maschează disprețul față de sine şi demonstrează că eroina nu s-a putut ierta. Verosimilitatea finalului vine din intuiția corectă a lui Preda, care ştie că eroina nu-şi va găsi liniştea decât în momentul în care îşi va accepta greşeala şi se va pocăi: „Parcă îi ardea pieptul, şi lacrimile îi veniră acum ca o ploaie fierbinte, înfăşurând-o şi topindu-i obrajii. I se părea că plânge abia acum pentru toată viața ei şi fața ca o coajă de copac a bătrânului socru o atinse iar, şi capul îi era aprins într-o vâlvătaie de foc. [...] Se trezi târziu, înfrigurată, cu obrajii uscați de sarea lacrimilor. Se sculă încet, uşoară ca fulgul, şi îşi simți sufletul împăcat şi liniştit, ca o apă"[15].

În *Noaptea*, doi flăcăi atacă un străin fără chip şi identitate, o „mogâldeață", pe care o bat până la epuizare. Violența este aici greu justificabilă, ea irupe ca punct culminant al preaplinului de energie, este o pulsiune ce caută modalități de soluționare. Întrecerea cailor într-o goană nebună, înjurăturile, furtul pepenilor, toate gesturi prin care se încearcă cheltuirea energiei acumulate, nu epuizează, şi abia lupta inegală de la sfârşit este urmată de acalmia dorită.

[13] *Ibidem*, p. 77.
[14] *Ibidem*, p. 16.
[15] *Ibidem,* p. 81–82.

Cu siguranță cel mai teribil episod din punctul de vedere al durității apare în *Calul*: uciderea şi jupuirea de către stăpân a unui cal bătrân, devenit inutil. Violența este cu atât mai pregnantă şi curioasă, cu cât întreaga desfăşurare a acțiunii nu lasă să se bănuiască deznodământul. Pe drumul spre văgăuna unde va fi sacrificat, animalul este tratat cu o blândețe care, privită în ansamblul contextului, se dovedeşte o palidă compensație a atrocității.

Uneori, factorul declanşator al unei conduite aberante are o motivație absurdă, ca în *Rotila*, unde un tânăr se trezeşte cu gândul de a-şi ucide câinele, ajutor în bătăile cu alți săteni, pe care nu-l găsise în vederea unei asemenea confruntări. Revolta stăpânului este cel puțin inexplicabilă, cum greu justificabil este întreg comportamentul acestuia. Pornirea ucigaşă pare o nevoie organică, iar situația incriminată un pretext, căci protagonistul se detaşează complet de ea în momentele ce precedă actul. Absorbit complet de idee şi de ritualul punerii în practică, Nilă acționează ca în transă, ghidat parcă de forțe străine. Vederea se obnubilează, dar vălul de ceață este unul simbolic, de natură obsesivă. În ochii naratorului, individul regresează până la pierderea atributelor umane: „Nilă se urca spre vârf, încet, dar cu putere, şi aşa cum îmbrățişase salcâmul şi înainta, parcă era un broscoi uriaş, cu două labe şi pe care le împlânta în tulpină ca într-un duşman”[16]. Obsesia lăuntrică amorțeşte simțurile şi sugerează o dedublare: „Simți că are ochii deschişi, se opri la jumătate şi clipi de câteva ori; îl ustura fața şi se zgâriase. Şi acum, a doua oară, băgă de seamă că se întâmpla ceva cu el; i se părea că visează. Un lucru anapoda i se întâmpla lui numai atunci, dar rotila era în mâna lui şi vedea că a ridicat-o în sus şi o învârteşte ca pe o stea”[17]. Tot un fals conflict este surprins şi în *Colina*, căci confruntarea ciudată din final este consecința întregii tensiuni pe care protagonistul o acumulase în interior, o răbufnire ce găseşte un destinatar inocent pentru defulare.

De multe ori disperarea provine din conştientizarea unor adevăruri existențiale implacabile şi incomunicabile. Bolnav de tuberculoză, Stancu lui Stăncilă din *Înainte de moarte* este scindat între resemnare şi speranța de a trăi, ca pulsiune normală a ființei. Personajul are perspectiva cosmicității, dar conştientizarea faptului că moartea sa nu afectează cu nimic ansamblul universal nu aduce decât o falsă acceptare a unui sfârşit iminent. În final, spaima în fața morții şterge orice convenience, lăsând omul pradă deznădejdii. Doctorul pe care acesta încearcă să-l sugrume este un simplu intermediar, căci disperarea individului țintește mai departe de gestul făcut, este revolta în fața finitudinii. *Întâia moarte a lui Anton Tudose*, varianta extinsă şi mai bine realizată artistic a unei alte proze, *Nepotul*, are ca intrigă o moarte care iese din tipare. Stan Tudose se prăpădeşte la o vârstă încă tânără, fără ca cineva să poată stabili o cauză. Moartea lui îl marchează pe nepot, care nu poate accepta caracterul intempestiv al evenimentului. Revolta tânărului se prelungeşte însă dincolo de întâmplare, care apare privită în cadrul extins, cel al dificultății acceptării sorții omeneşti. Nuvela redă foarte expresiv infuzia neliniştii pe care subconştientul o transmite individului. Într-o confesiune pe care Anton

[16] *Ibidem*, p. 36.
[17] *Ibidem*, p. 37.

Tudose i-o făcuse băiatului, acesta îi dăduse de înțeles că boala ar fi una a sufletului: „«Asta e! Am terminat sau nu mai pot. Nu mai am chef... » «Unchiule, de ce n-ai spus, să te fi îngrijit? » «Taci din gură, spune el. Nu e o boală pe care să ți-o îngrijească *altul*. Începe întâi de pe os, pe urmă vezi o grămadă de prostii, de nimicuri. Cum te văz eu acuma [...] Aşa începe: vezi o grămadă de fleacuri şi te gândeşti anapoda la ele.»”[18]. Tânăr şi naiv, nepotul nu bănuieşte că suferința nu este una comună. El caută soluții practice, iar când inevitabilul se produce şocul e bulversant. Moartea antrenează o maturizare dureroasă şi forțată prin conştientizarea unor realități ineluctabile.

Eugen Simion îi punea nuvelistului Preda eticheta de „poet al terifiantului”[19]. Însă nu doar aspectele angoasante îmbracă nuanțe lirice în prozele de început. Dimensiunea sentimentală este elocventă în *Iubire*, nuvelă care are toate datele pentru a fi una de referință: ştiința de a creiona verosimil sentimente umane, încărcătura metaforică, priceperea organizării scenariului epic. Adolescentul Dugu o surprinde pe Drina goală, în timp ce fata se scaldă în apa ce trece prin Valea Morii şi, din acel moment, nu-şi mai găseşte liniştea. Locul, în care tânărul ajunge aproape din întâmplare, este un cadru aproape ireal, ce funcționează ca un simbol al inițierii. Ca vrăjit de iele, băiatul intră în transă, într-o toropeală asemănătoare unui leşin. Farmecul care îl împresoară şi îl subjugă pare a-i anula discernământul, căci eroul începe să se comporte bizar şi alternează buimăceala de somnambulic cu agresivitate şi gesturi deconcertante. În mintea acestuia secvența inițială revine la nesfârşit, funcționând ca un laitmotiv, cel al erosului care metamorfozează: „O văzuse iar, visase că plecase dimineața în pădure cu caii, şi pe urmă se făcea în Valea Morii. Dar Valea Morii nu mai semăna, era altfel. Începuse să se frământe, dealurile se mişcau ca nişte grămezi mari de fum şi piereau. Pe urmă închidea ochii. [...] Sufletul îi ieşea la gură, să fugă iute, să se trântească la pământ în cotitura pârâului. Pe urmă, iar Valea Morii parcă era de fum, parcă se scufunda, se ducea în jos, un vânt neprevăzut îi împrăştia dealurile, grădinile, şi pierea tot. Apoi salcia ieşea din nou din cotul pârâului, mişcându-se încet, şi mereu i se tăiau picioarele, şi vroia să se ducă”[20]. Atmosfera care învăluie faptele este cea care impune scenariul epic din punct de vedere estetic. Ochiul naratorului se fixează atât de aproape de mişcările lăuntrice, încât reuşeşte să surprindă vibrații greu sesizabile. La rândul ei, Drina se vede atinsă de aceeaşi forță erotică, care-i anulează dorința şi o determină să-şi urmeze iubitul în locul unde fusese văzută, deznodământul conturând astfel o ciclicitate.

Marin Preda are o predilecție pentru fizionomie pentru redarea nuanțelor intimității. În *Casa de-a doua oară*, ochiul funcționează ca o veritabilă oglindă sufletească. Confruntarea dintre Tudor Gîngoe şi Gheorghe, unul din fiii din căsătoria precedentă, care se revoltă împotriva autorității parentale, primeşte o coloratură simbolică prin jocul dintre luminile şi umbrele din ochii personajelor.

[18] *Ibidem,* p. 122.
[19] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 398.
[20] Marin Preda, *op. cit. 6*, p. 55.

Alternanța prefigurează viitorul conflict violent: „Gheorghe nu zicea nimic, îşi întorcea cu blândețe ochii în altă parte, dar în fiecare zi Tudor Gîngoe văzu mărindu-se şi licărind mai nestăpânit o umbră grea şi întunecoasă în fundul ochilor limpezi şi liniştiți ai lui Gheorghe”[21]. Deşi blând şi supus, băiatul este văzut de tată ca o permanentă imputare a refacerii vieții printr-o a doua căsătorie. Proza se deschide cu punctul culminant, momentul în care, printr-un pretext banal, cei doi se găsesc în fața unei situații fără posibilitate de întoarcere. Urmează o retrospectivă care surprinde cadrul lărgit al evenimentelor şi explică natura situației conflictuale, pentru ca, ulterior, o abilă revenire în prezent să reia jocul nuanțelor: „Deodată, ochii lui Gheorghe, blânzi şi liniştiți până acum, începuseră a se mişca şi se întunecară. [...] Tudor Gîngoe se uită la băiat şi în clipa aceea nu simți răspunsul greu şi nemaiauzit al lui Gheorghe. Ochii acestuia, umbriți, întunecoşi, i se păru că îl învăluie, ca o judecată a neamului lui, sângele mamă-si”[22].

Alături de ochi, glasul este cel care trădează cel mai uşor frământarea lăuntrică. Eugen Simion identifică la Preda o „veritabilă tehnică a glasurilor”[23]. Evidentă în *Morometii*, semnificația acesteia nu poate fi trecută cu vederea nici în nuvele. Există o multitudine de sunete pe care le îmbracă vocile eroilor: scrâşnete însoțite de grimase, vociferări dezlânate, monologuri alerte. În *Salcâmul*, decizia de a tăia copacul-simbol este însoțită de o varietate de consecințe. Sugestia este că, odată cu dispariția salcâmului, atât priveliştea, cât şi peisajul interior cunosc prefaceri esențiale. Vocea devine ecou al intensității evenimentului: „Câtva timp, omul parcă se zăpăci, apoi deodată începu să se învârtească jur-împrejurul copacului, cu iuțeală, aproape repezit, şi băiatul îi ascultă glasul parcă străin, un mormăit care întreba şi răspundea, cu o furie care din nou îl înfioră pe băiat”[24].

Nicolae Velea, scriitor care s-a bucurat de o bună apreciere la debut, nu a confirmat şi prin construcții epice ample, poate şi din senzația că proza scurtă, prin concentrarea impusă de dimensiune, punctează mai bine complexitatea sufletului omenesc. Planurilor arhitecturale ample ale romanului, autorul le preferă contorsiunile intimității. Toate povestirile dezvăluie surprinzătoarea capacitate de a urmări sinusoidele sufleteşti şi de a le reda nuanța.

Critica literară a apreciat la unison talentul de a descoperi gesturi revelatoare, aparent insignifiante, care anunță turnuri esențiale în existența individului. Toate acestea ca urmare a umanismului care ghidează privirea scriitorului către o omenire ce ascunde nebănuite resorturi intime. Selecția pe care prozatorul o face ar putea să nu spună nimic altor scriitori, căci tipurile umane ar putea părea comune sau chiar rudimentare. Dar țăranii săi suferă de o „boală domnească de rafinamente, contorsiuni şi derogări neprevăzute”[25] şi noblețea lor nu ține de mediul de existență, ci de frumusețea lăuntrică. Notele abstracte în care se îmbracă neliniştile eroilor îl

[21] *Ibidem*, p. 107.
[22] *Ibidem*, p. 108.
[23] Marin Preda, *op. cit. 8*, p. 18.
[24] *Ibidem*, p. 14.
[25] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 100–101.

determinau pe Eugen Simion să-i apropie de aristrocații prozei proustiene[26]. „Sucitul" lui Velea dezvăluie resurse psihologice surprinzătoare, depărtându-se astfel de prototipurile promovate de literatura proletcultistă. Deşi cadrele de viață sunt comune (oraşe în curs de industrializare, mediul rural în care proprietatea privată a fost desființată etc.), conflictele nu cunosc platitudinea schemei promovate de realismul-socialist, unde acestea se rezumă la probleme sociale. Situațiile istorice şi sociale marcante prin care aceştia trec nu sunt exploatate în direcția tragismului conformist, cum se întâmplă la alți prozatori care urmăresc aceleaşi evenimente, căci prefacerile pe care autorul le surprinde sunt nuanțate, sufleteşti.

Povestirile prezintă analogii de structură şi tematică. Toate au o intrigă bazată pe o criză, născută din conflictul între dorințe, aspirații şi factorii exteriori, care se opun, fie că aceştia țin de biologic, mediu familial şi social sau structură psihică. Şi punctul culminant este adesea similar, prezentând revelațiile personajelor drept momente de „trezire" care echivalează cu intuiția că existența înseamnă altceva. Toți protagoniştii trec prin transformări semnificative, dar acestea rămân de cele mai multe ori la nivel senzitiv, intuitiv, fără a găsi resorturile pentru a putea fi transmise, verbalizate. Traseul urmăreşte cauzalitatea şi debutul unei stări, cum se înfiripă un sentiment. De multe ori, revelațiile iau forma unor stări confuze, contradictorii,, căci prozatorul nu este interesat de cogniție, ci de sondarea emoționalului. Despre o deşteptare simbolică este vorba în *Odihnă*, povestire care surprinde cel mai bine conflictul dintre libertate şi obligativitate, dintre aspirații şi existența concretă în mediul rural. Dănilă Lencioiu, „unul dintre oamenii care toată ziua au ce face", desfăşoară un monolog lung şi complicat în încercarea de a transpune în vorbe senzațiile pe care le încearcă. Povestirea lui este încâlcită, cu ruperi de ritm, alternanțe de timpuri şi ezitări în a devoala ceva ce l-a marcat. Într-o zi de sapă gândul începe să umble aiurea şi țăranul se înduioşează la redescoperirea propriului trup. Dar corpul se dovedeşte doar un conductor către sinele profund: „Mă uit la deşte şi la lungul fluierului şi mă trăsneşte aşa că, uite de la laba piciorului în sus țiu eu. Că talpa şi gleznele şi pulpa sunt eu. Cum m-o fi pocnit gândul, c-am simțit că nu-l mai încape capul, că mi se desfac tâmplele din încheieturi şi mă ia cu amețeli"[27]. Revelația, banală în aparență, este năucitoare. Într-un moment de respiro, țăranul face un gest de aducere aminte a ceea ce înseamnă el ca ființă umană, a dimensiunii ample a persoanei: „Îmi dau iar ocol cu ochii şi-mi zic că, uite, ăsta sunt eu. Gândirea asta nu m-a mai amețit ca înainte, dar tot am avut o tresăltare, ca şi cum aş fi cunoscut atunci pe cineva cu care mersesem alături o căruță de ani şi nu-l cunoşteam, nu schimbasem o vorbă cu el"[28]. Insul activ regăseşte răgazul contemplației, al reflexivității, coborând pe panta trecutului până într-o copilărie marcată de norme sociale rigide. Dornic de învățătură, îndrăgind cărțile, copilului i s-a predat prin violență lecția supraviețuirii. Înăbuşirea reveriilor a însemnat un proces dureros, echivalent cu abrutizarea prin muncă

[26] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 647.
[27] Nicolae Velea, *Povestiri*, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1997, p. 71.
[28] *Ibidem*, p. 72.

epuizantă. Ca majoritatea personajelor lui Velea, Dănilă Lencioiu, într-un moment de răscruce a vieții, se scutură de tirania trecutului şi iese de sub zodia unei existențe cu coordonate impuse de alții. Revelația va antrena un alt ritm cotidian, cu momente de răgaz şi răsfăț.

Deşi multe povestiri au în centru universul copilăriei – subiect greu prin capcana desuetudinii – acestea se impun prin verosimilitate. Nicio notă falsă, nimic strident, căci sentimentalismul este ținut în frâu. Maturizarea are consecințe devastatoare în sfera emoțională, şi pierderea inocenței este adesea însoțită de plânsul contrariat şi eliberator: „Şi plângea şi mai tare, ştia că nu de asta plânge, ci de altceva şi mai dureros pe care nimeni nu-l poate înțelege, nici chiar el însuşi, şi nimeni nu-i poate spune de ce plânge el”[29]. (*Poarta*) Ieşirea din copilărie, însoțită de pierderea inocenței, declanşează în interioritatea hipersensibililor eroi ai lui Velea intuiții şi revelații dureroase: „Şi acum trecuse orb şi surd prin fața Şipotului. Se întoarse, privi atent, îndelung, însă nu-l bucură niciun fior. Se apropie şi începu să pipăie scoarța teilor. Şi când îşi încleştă duşmănos până la durere palma pe tei, căznindu-se să simtă ceea ce nu putea, îl înfricoşă bănuiala că libertatea lui de a gândi şi a face orice îl despărțea de toate bucuriile pe care le simțise până acum”[30]. (*Zbor jos*) Suferința produsă de pierderea ingenuității e greu de gestionat şi lupta pentru recuperarea farmecului pe care lucrurile îl aveau odinioară se însoțeşte de stări de sfârşeală expresiv creionate. În fața intuiției maturizării, copiii prozelor lui Velea sunt neajutorați, se opun cu înverşunare şi caută refugii: „El nu putea să răspundă nimic. Plângea, cuibărindu-se mic în brațele ei, căutând parcă ocrotire de ceva neînțeles şi îngrozitor care-l înspăimântase”[31]. (*Poarta*) Velea demonstrează o extraordinară afinitate pentru sentimentele ce încearcă sufletul copiilor. Intuițiile lui sunt juste şi capacitatea de a pătrunde în ungherele cele mai intime ale individualității îl confirmă ca un fin psiholog. Trecerea într-o altă vârstă este surprinsă de prozator ca ruptură, viraj comportamental şi de atitudine. În *Treceri* I, creşterea înseamnă refuzul pasivității în fața unei autorități resimțite ca inhibatoare. Tudor Dindelegan rememorează episoade dintr-o copilărie terorizată de un unchi şi de o apariție stranie, un fel de dublu cu trăsături androgine al băiatului. Eroul suportă dominația celor doi din inerție, întâlnirile fiind resimțite ca o fatalitate. Dar într-o dimineață atitudinea lui se schimbă radical. Velea are acest simț al scânteii declanşatoare. Şi de multe ori, deşteptarea matinală are un corespondent simbolic, conştientizarea şi schimbarea unei stări de fapt.

Descendenți ai unor adulți care nu ştiu să-şi exteriorizeze sentimentele, copiii din proza lui Velea nu reuşesc să-şi comunice afectivitatea decât prin gesturi: „[...] pe copil îl cuprinse o bucurie mare, pe care ar fi vrut să o spună lui taică-său. Însă pentru că nu găsea cuvinte cu ajutorul cărora l-ar fi putut face să înțeleagă, îi prinse mâna de sus, de aproape de cot şi începu să i-o mângâie”[32].

[29] *Ibidem*, p. 34.
[30] *Ibidem*, p. 22.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*, p. 66.

Toți adulții lui Velea întâmpină dificultatea exprimării sentimentelor și de multe ori își maschează emoțiile. În *Zbor jos*, sosirea copilului acasă este întâmpinată de mamă cu o exaltare care nu-și găsește cuvinte, iar gesturile i se par prea sărace. La rândul lui, tatăl se simte stânjenit de duioșia care îl cuprinde și o ascunde în spatele unui atent examen fizic: „În timpul acesta, tatăl, apăsat de mustrările din ochii nevestei, mai prinse o dată capul băiatului între palme, îi apăsă nasul și-i desfăcu larg, cu degetele, pleoapele. Se uită mult timp în ochi. Pe urmă se rușină, se întoarse cu spatele, scuturându-și abia simțit umerii, și-și găsi ceva de făcut”[33].

„A face, nu a vorbi” ar trebui să fie principiul după care se ghidează această lume pragmatică. Dacă în nuvela amintită există totuși momente de intimitate, modelul familial din *Răgaz întins* este reprezentativ pentru o lume în care asprimea existenței înăbușă orice sentimentalism. Într-un spațiu cu un epic condensat, prozatorul zugrăvește un fragment de existență revelator pentru o întreagă categorie socială, țăranul prins în vârtejul concretului. Doar dramele oferă răgaz și întrerup lupta pentru supraviețuire. Copilul Benone adoarme și pierde vaca pe care o păzea. De frica tatălui, nu se întoarce acasă și își petrece noaptea sub un pod, pe pământul înghețat. Atunci când înțelege că băiatul s-a îmbolnăvit grav, spaima și remușcările părintelui determină o modificare drastică în comportament și adresare. Vorba dură este înlocuită de un emoționant „Benone, tată” rostit cu voce gravă. Odată cu însănătoșirea, întoarcerea la existența cotidiană pare a antrena aceeași distanțare emoțională. Dar sugestia prozatorului este că aceasta nu se petrece decât la nivel verbal, ca un mecansim de apărare în fața sensibilității. Pentru tată este dificil să găsească resursele necesare pentru a gestiona sentimentul de vină pe care-l resimte, și încearcă să-l ascundă sub bariera cuvântului. Dar dragostea părintească, neclintită în profunzimile sufletești, este redată gestual, rezonând cu senzitivitatea copilului. Secvența finală surprinde consonanța emoțională a protagoniștilor, care nu are nevoie de cuvinte mari, ci de armonie sufletească: „Din colțul leagănului căruței, unde fusese îmbrâncit, Benone se apropie și se strânse lângă taică-său. Simțea cum începe să-l năpădească o bucurie neînțeleasă. [...] Și-i mai părea bine că taică-său, chiar dacă nu-i mai spunea *Benone, tată*, avea acum o vorbă moale și parcă împăcată, cum n-avusese niciodată”[34].

O altă semnificație a „sucelii” personajelor poate fi găsită în singurătate. Prizonieri ai forului interior, eroii lui găsesc anevoie modalități de exteriorizare, ceea ce remarca și Sorin Titel atunci când constata că Velea nu s-a limitat la descripția plată a bizareriei și ciudățeniilor comportamentale: „Personajele din prozele lui Nicolae Velea sunt complicate, autorul lor le privește parcă întotdeauna cu puțină ironie. Nu râde însă niciodată de ele, nici chiar atunci când fac lucruri cu totul ieșite din comun, când de complicate ce sunt, greu mai poți înțelege ceva din comportarea lor sucită și de mirare foarte. Din contră, încearcă să le explice. [...] Velea caută cauza care face ca eroul său să se poarte ciudat și în această căutare a

[33] *Ibidem*, p. 24.
[34] *Ibidem*, p. 31.

sa prozatorul afirmă calităţi indiscutabile de artist. [...] Velea caută să explice cauza ciudăţeniei, a sucelii lor şi o găseşte în singurătate. Singurătatea îi îndeamnă pe toţi aceşti adolescenţi timizi, brigadieri, şoferi, tractorişti să recurgă la jocuri ciudate”[35]. În acest context, ironia pe care Eugen Simion o identifica drept notă definitorie a prozelor poate fi văzută ca un scut al interiorităţii

Povestirile din *Călătoria*, volumul de debut al lui George Bălăiţă, se înscriu în acelaşi orizont al sensibilităţii ce caracterizează proza scurtă a lui Preda şi Velea. Înrudirile tematice sunt evidente: ţărani care în momente de străfulgerare cad pe gânduri şi-şi disecă neliniştile, copii a căror senzitivitate are în permanenţă nevoie de reciprocitatea adultului, adolescenţi care cunosc primul fior al dragostei. Şi tot ca la Velea, intriga naraţiunilor este un simbolic moment de cumpănă ca punct declanşator al revelaţiilor.

Ceea ce se reţine fără efort la lectura volumului este receptivitatea autorului, care se deschide către exterior, către vibraţiile ambientului, dar mai ales spre profunzimea sufletului uman. Există în *Călătoria* un permanent sistem de corespondenţe între gestică, fizionomie şi subiectivitatea pe care acestea o traduc. Avalanşa gestuală merge în două direcţii, spre simbioza gesturilor şi a gândurilor sau pe divorţul lor, în sensul în care acestea sunt adeseori chemate să mascheze trăirile. Ochiul prozatorului scrutează nemilos, pândeşte detaliul, disecă amănuntul şi lasă un spaţiu larg de acţiune sugestiei. Fragmente de viaţă arhicunoscute, care ar indica mai degrabă o tratare prozaică, cunosc în aceste povestiri o coloratură literară cu tente lirice.

Culesul dintâi aduce în prim-plan un protagonist din aceeaşi familie a ţăranilor „suciţi”. Florea Inu are toate datele. Disimulant, acesta face apel fără ruşine la tertipuri menite a-l confirma drept cap al familiei fără a fi nevoie de forţă. Şiretenia ţăranilor lui Bălăiţă ţine de inteligenţa practică, de o intuiţie care îi ghidează mereu corect. Acelaşi Inu evadează însă periodic din dimensiunea concretului. Ca şi la Velea, momentele de răgaz sunt periculoase, căci ele aduc un ritm neobişnuit pentru această lume pragmatică: „O pasăre plutea chiar în drumul lor. Omul vru să întindă mâna, s-o ia de pe cer. Dar nu-i trebuia pasărea. O lăsă cu zborul ei. Atunci simţi că n-are ce face cu mâinile, cu picioarele, ele deveniră uşoare, străine. Neînvăţat să stea, trupul lui aştepta să fie dat jos”[36].

Eroul are momente de reverie. Ceasurile nopţii, când cei ai casei dorm, sunt pentru el clipe de reflexivitate, de căutare a unui echilibru liniştitor, străbătut pe alocuri de intensitatea unui prea plin sufletesc şi de presimţiri: „Era somnul apelor, timp de odihnă şi cugetare şi timp de dragoste. Inu se aşeză pe prispă şi ascultă somnul casei sale. Era un somn liniştit şi adânc [...] Toată această linişte, Florea Inu o văzu cum intră în el, nu dând năvală, ci cu încetul, pătrunzându-l. Era însă foarte multă, şi el se temu că n-o să încapă”[37]. Toţi ţăranii lui Bălăiţă poartă în cele mai ascunse unghere sufleteşti intuiţia fragilităţii, frica de necunoscut, de ruptură,

[35] Sorin Titel, *Pasiunea lecturii*, Timişoara, Editura Facla, 1976, p. 115.
[36] George Bălăiţă, *Călătoria*, pref. Fănuş Neagu, EDPL, 1964, p. 17.
[37] *Ibidem*, p. 27.

de răsturnare a unei ordini menită să protejeze. Personajul este unul complex. Bântuit de imaginea fântânii din grădină, o groapă în care apa a secat, nu-şi poate găsi liniştea, căci gândul revine obsesiv. Sugestiile merg însă mai departe, căci obsesiile par a avea rădăcini pe care nici individul nu este capabil să le afle. Terapia ocupațională, în care va intra şi curățarea fântânii, nu este capabilă să diminueze o spaimă care se infuzează cu perfidie şi a cărei cauză nu transpare.

Există în întreg volumul un elogiu al fiorului, care oferă verosimilitate şi consistență tipologiilor. Florea Inu, Iacob Nesfântu (*Un om şi lucrurile sale*) sunt înfiorați de o anxietate greu de gestionat, atâta timp cât ea nu are legătură cu latura vizibilă a existenței; Viluță (*Zăpezile rămân curate*) tresaltă la chemările carnale ale vârstei; Aritina şi soțul (*Într-o vară, gândurile...*) se cutremură atunci când pânda reciprocă le confirmă supozițiile dureroase şi temerile.

Motivul îndrăgostitului este tratat în *Zăpezile rămân curate*, narațiune cu o evidentă notă lirică. Viluță, personajul principal, oscilează între atracția carnală față de o femeie măritată şi fiorul de dragoste adolescentină pentru o tânără. Narațiunea e frumoasă prin coloratura etnografică care se împleteşte armonios cu observația scrutătoare a intimităților. Modelul este *Întâlnirea din pământuri* a lui Preda, atât ca scenariu, cât şi ca atmosferă. Materia epică se desfăşoară în jurul unei nunți săteşti, prilej cu care autorul surprinde spectacolul obiceiurilor. Dar substratul narațiunii are un fond aluziv, alcătuit din nuanțe, umbre, vraja şi ezitările surprinse în tatonările celor îndrăgostiți. Prozatorul surprinde într-o secvență plastică întâlnirea tinerei cu flăcăul care, pentru a-şi masca stângăcia, este tentat să fie brutal: „Fata era acolo. Viluță ar fi avut poftă s-o ia la rost, să spună o vorbă de duh, ca flăcăii s-o vadă plecând ochii în pământ. Dar el se uita doar la ea, mâinile lui mai stăteau îndoite, țineau scoverzile ca pe ceva foarte gingaş ori nemaipomenit de greu. Nu mai auzi nici muzica, nici glasurile oamenilor, toată hărmălaia din jur dispăruse; el se întrebă fără rost de unde vine fata asta, o întrebare de-a dreptul nepotrivită: crescuseră împreună, se ştiau de mici”[38].

Cea mai abstractă şi incitantă bucată, prin misterul care se păstrează de la un capăt la altul, este *Într-o vară, gândurile...* O proză construită pe o rețea de gesturi şi aluzii, cu o acțiune plasată într-un decor casnic banal, cu un debut din care cititorul n-ar bănui tensiunea ce se amplifică progresiv. Un cuplu trăieşte drama despărțirii, o despărțire cel puțin sufletească, dar durerea nu izbucneşte strigată decât în final. Totul e până în acel moment o acumulare de gesturi interpretabile şi răstălmăcite, o pândă reciprocă, căci cei doi caută modalități de abordare, dialoguri care să nu le trădeze gândurile, toate menite să ocolească adevărul, să păstreze aparențele. Naratorul redă sugestiv tensiunea care antrenează o lentoare paralizantă: „Începu să se scufunde cu încetul, în ceva moale, lipicios, căruia nu i se putea împotrivi. Se ducea la fund; după o luptă mare, picioarele, numai ele, opriră această cădere; apoi, singure, întoarseră trupul, porniră spre uşă. Tălpile nu se desprindeau de podea, nici nu lunecau. Se târau”[39]. Cuvintele protagoniştilor

[38] *Ibidem*, p. 88.
[39] *Ibidem*, p. 59.

spun cu totul altceva decât gesturile. Orice nuanţă care scoate individul din zona de confort creează tulburare: „Faptul că descoperise la ea ceva necunoscut, despre care nu ştiuse nimic, îi umbri mulţumirea de adineauri. Poate locul acela nu-i aparţinea lui, femeia îl păstrase pentru ea, sau poate îl dăduse cuiva, cine ştie...”[40].

BIBLIOGRAFIE

Volume esenţiale

Bălăiță, George, *Călătoria*, EDPL, 1964, pref. Fănuş Neagu.
Cristoiu, Ion, *Marin Preda. Scrieri de tinereţe*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987.
Preda, Marin, *Întâlnirea din pământuri*, pref. Eugen Simion, Bucureşti, Editura Jurnalul Naţional, 2010.
Velea, Nicolae, *Povestiri*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997.

Volume consultate şi citate

Cristea, Valeriu, *Interpretări critice*, 1970, p. 100–101.
Mugur, Florin, *Convorbiri cu Marin Preda*, Bucureşti, Editura Albatros, /s.a./.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.
Titel, Sorin, *Pasiunea lecturii*, Timişoara, Editura Facla, 1976.
Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.

RÉSUMÉ

L’étude qui suit tente à identifier des points de convergence entre la prose courte de Marin Preda, Nicolae Velea et George Bălăiță, concernant la thématique, les prototypes humains, les techniques narratives etc. D’une influence marquante pour la narration à dimensions restreintes de l’ainsi dite génération ’60, le tome de Preda – *Întâlnirea din pământuri* – enregistre un progrès en synchronie (par rapport aux créations de la cinquième décennie) et en diachronie, dépassant l’horizon limité, la thématique et les moyens artistiques redundants qui caractérisaient les courants littéraires de la fin du XIX^{e} siècle et du début du vingtième. Le moment Preda sera considéré par la critique littéraire l’un révolutionnaire grâce à la modalité de percevoir le paysan, ainsi que pour la filiation entre son œuvre nouvellistique et les adeptes de la prose courte qui vont suivre la voie de l’écrivain.

L’insolite des protagonistes que les prosateurs mentionnés apportent sur la scène de la littérature roumaine connaît une grande diversité. Des individus moqueurs, d’une réelle intelligence native, l’œil des écrivains glisse vers les psychologies abyssale, vers le divorce entre le cognitif et l’émotionnel qui donne naissance à des états confusionnels et inexplicables pour les héros eux-mêmes.

Mots-clés : prose courte, génération ’60, personnage, étrangeté, filiation.

[40] *Ibidem*, p. 58.

VASILE ALECSANDRI, ESPRIT ANTIMODERNE?

Oana Soare[*]

Une autre façon d'imaginer la Révolution

La Révolution de 1848 est un des sujets de prédilection du théâtre de Vasile Alecsandri à commencer par *Iorgu de la Sadagura* [*Iorgu de Sadagura*] (1844) et jusqu'à *Boieri şi ciocoi* [*Seigneurs et nouveau riches*] (1874), qu'il s'agisse de brosser le portrait des personnages auxquels elle a donné naissance ou de ses conséquences dans la vie politique et sociale. L'événement, dont il a été un des principaux protagonistes, l'obsède sans aucun doute. Néanmoins son interprétation est critique, à contre-courant, parfois contre son gré. Les portraits grotesques des libéraux tels qu'ils apparaissent dans *Clevetici ultrademagogul* [*Clabaudin l'ultra-démagogue*] ou de *Sandu Napoilă, ultraretrogradul* [*Sandu Reculescu, l'ultra-rétrograde*] (deux textes de 1861) intéressent moins que la façon ambigüe dont Alecsandri présente la Révolution, soit par des allusions à des effets que personne, et lui non plus, n'avait prévu (comme c'est le cas dans *Iaşii în carnaval* [*Iaşi en carnaval*], une pièce de 1844)[1], soit par une rétroprojection bovaryque de la Révolution, dont l'exemple typique reste *Boieri şi ciocoi.*

Bref, en tant que telle la Révolution de 1848 ne satisfait pas Alecsandri. Il reste néanmoins acquis aux idées de 1848, même si, pour les préserver, il doit se détacher de la réalité et réinventer cette fameuse révolution en remontant le temps pour en changer le scénario.

Pour commencer, Alecsandri la décompose et la présente dans une série de textes dramatiques qui sont les pièces d'un puzzle burlesque où l'on reconnaît les principales figures et éléments significatifs de la Révolution. Mais celle-ci n'apparaît telle qu'elle est dans l'esprit d'Alecsandri que lorsque celui-ci la réinvente en 1874 dans *Boieri şi ciocoi* sous la forme d'une utopie idéologique. Trop didactique pour que sa valeur littéraire n'en souffre, cette pièce est aussi un essai idéologique intéressant, surtout si l'on se donne la peine de s'apercevoir que l'auteur dit ici ce que généralement il préfère taire, même dans sa correspondance. La genèse, par syncopes, de cette pièce ne correspond pas à la façon de travailler de l'auteur : il la commence vers 1860, à un moment crucial de sa vie et la remet plusieurs fois sur le métier pour ne lui donner une forme définitive qu'une

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

[1] Toutes ces pièces se retrouvent dans Vasile Alecsandri, *Opere* [*Œuvres],* v. V et VI, textes, notes et variantes établis par Georgeta Rădulescu-Dulgheru, éd. Minerva, 1970–1989.

RITL, nr. 1–4, p. 317–333, Bucureşti, 2014

douzaine d'années plus tard, en décembre 1873. Cette élaboration atypique donne une idée de ses enjeux subjectifs. Sans vouloir être une caricature, la pièce est imprégnée d'un pessimisme renforcé par l'analyse des circonstances de la révolution, que la fiction éclaire d'un jour nouveau selon un scenario sans rapport avec la réalité. Cette projection dramatique d'une idéologie permet de mieux comprendre la façon ambigüe dont un des « enfants » de la Révolution s'y rapporte. Si les premiers textes avaient en ligne de mire les conséquences ou les apparences de la Révolution, cette dernière pièce de théâtre la réinvente pour mieux en saisir les mécanismes latents afin d'en réviser le sens et l'évolution.

Ce n'est certainement pas un hasard si l'action dramatique se déroule de 1840 à 1846. Achevée en 1873 la pièce *Boieri şi ciocoi* serait donc une utopie rétrospective, une façon de reprogrammer subjectivement un passé qui déçoit un esprit dont les idées libérales sont démenties par la réalité. Cette réalité est perçue, elle aussi, de manière subjective – ce qui pousse à croire que, dans l'esprit de l'auteur, les années qui ont suivi immédiatement la révolution, mais surtout celles d'après 1860 ont trahi et dénaturé de manière flagrante les véritables enjeux de 1848. Vingt ans après les événements et après avoir passé dix ans à donner une forme définitive à cette pièce, Alecsandri prend sa revancha sur la Révolution en modifiant la configuration des événements évoqués.

Dans la pièce, la Révolution n'est plus le soulèvement bourgeois. Elle n'est plus une victoire des esprits progressistes et libéraux sur les « rouillés » et les « tombateres[*2] ». Elle est une évolution organique qui relie l'ancien seigneur aux idées libérales. Le « bonjouriste »[3] n'est plus un démagogue et le paysan idéalisé devient l'arbitre du renouvellement. Conçus dès le départ comme symboliques, quintessences des catégories sociales qu'ils représentent, ces trois personnages – le seigneur, le bonjouriste et le paysan – ne pouvaient être que des fantoches, des « masques ». Dans cette confrontation entre les seigneurs qui possèdent les terres,

[*] Mot formé dans l'esprit de la langue roumaine à partir du français « tombe à terre » ; *ibidem* plus loin « bonjouriste » également du français « bonjour ».

[2] Les « rouillés » et les « tombateres » désignaient à l'époque les esprits hostiles à la Révolution.

[3] Le « bonjouriste » est un archétype sociologique et culturel de la modernité roumaine. Il s'agit en règle générale des enfants des grandes ou des petites familles de l'aristocratie roumaine, envoyés pendant la première moitié du XIX[e] siècle faire des études à l'étranger, le plus souvent à Paris. Revenus au pays, ils deviennent les promoteurs de l'idéologie révolutionnaire française, ce qui les met en opposition avec leurs propres parents. Bon nombre de bonjouristes ont participé à la Révolution de 1848. Alecsandri lui-même appartient à cette catégorie dont il décrit d'une façon quelque peu ambiguë les racines sociologiques dans un texte nostalgique intitulé *Nicolae Bălcescu în Moldova* [*Nicolae Bălcescu en Moldovie*], où il évoque Nicolae Bălcescu, une autre personnalité du même type (*cf.* note 325, p. 117) : « Une inspiration divine a poussé nos parents à envoyer leurs enfants à l'étranger, pour acquérir le savoir dans les universités de Munich, Heidelberg et Paris. La séparation était cruelle pour les pauvres parents qui avaient du mal à contenir l'amertume de leur âme déchirée au moment où, les yeux pleins de larmes, ils dirigeaient vers l'Occident lumineux de l'Europe leurs enfants, misérables petites recrues destinées à devenir les soldats de l'avenir ». (Vasile Alecsandri, *Opere,* IV, *Proze,* éd. cit., p. 339).

les nouveaux riches, les bonjouristes et les paysans, il n'y a qu'un « véritable » seigneur, au nom significatif de Stâlpeanu (Pilier). Cette figure d'aristocrate de vieille souche est une construction idéologique artificielle destinée à incarner une utopie réunissant les idées libérales fondamentales avec l'esprit d'une tradition organique essentielle. Stâlpeanu représente ce type de vieux seigneur atemporel dont la noblesse se double d'un nationalisme profond, qu'Eminescu, véritable antimoderne, reléguait au Moyen Age pour mettre en évidence la faille temporelle. Esprit de la génération de 1848, Alecsandri fait de Stâlpeanu le « pilier » du pays et, partant, de la Révolution qui s'annonce. A la différence d'Eminescu qui ne lui aurait associé que le paysan Arbore [Arbre], conçu comme figure emblématique de la paysannerie, Alecsandri, qui a la nostalgie de la Révolution, ajoute le bonjouriste Radu. Cette trinité idéologique fait pièce aux nouveaux riches, c'est-à-dire à presque tous les autres personnages de la pièce, ces « faux » aristocrates aux idées rétrogrades et orientales, qui représentent le bastion conservateur.

Dans la fiction idéologique d'Alecsandri, Stâlpeanu, Radu et Arbore ont le dessus sur ceux qui l'avaient emporté en réalité, les différents Clevetici, le « collectiviste », le libéral « rouge », l'« ultradémagogue ». Le libéralisme d'Alecsandri comporte aussi une dimension conservatrice : le noble de souche appuie le bonjouriste et rend justice au paysan. Elle va d'une certaine manière et jusqu'à un certain point dans le sens du réalisme et de l'organicisme de Maiorescu – qui publie la pièce d'Alecsandri dans sa revue *Convorbiri literare*[4]. La présence d'un représentant de l'ancienne et véritable aristocratie aurait été surprenante dans les pièces de jeunesse d'Alecsandri, où ce type de personnage n'apparaissait que pour donner à l'auteur la possibilité de s'en moquer. Maintenant, lorsqu'il a disparu en tant que réalité sociale, lorsqu'il n'est plus que le symbole d'une époque révolue, il devient, comme le remarquait avec justesse Nicolae Iorga, un symbole de la nostalgie[5]. Le pessimisme de cette construction utopique d'Alecsandri est d'autant plus évident qu'il s'agit de la première partie d'un cycle qui devait continuer par une autre pièce dont le titre aurait été *Ciocoii din zilele noastre* [*Les nouveaux riches d'aujourd'hui*][6]. Les « nouveaux nouveaux riches », variante actuelle des

[4] *Convorbiri literare*, VII^e^ année, n° 10, 1 janvier 1874, p. 365–383, n° 11, 1 février 1874, p. 405–416, n^o^ 12, 1 mars 1874, p. 437–452.

[5] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte*, [*Histoire de la littérature roumaine du XIX^e^ siècle, à partir de 1821*], éd. Socec, Bucarest, 1908, v. II, p. 60: Alecsandri « souhaitait susciter une petite tendresse pour d'autres types [que celui de l'aristocrate à l'ancienne, par exemple] qu'il avait lui-même attaqués, les ayant mal compris, et qui acquièrent dans sa vision, maintenant qu'ils sont en voie de disparition, une dimension idéale ».

[6] Vasile Alecsandri en fait part à Ion Ghica, entre autres, dans deux lettres, la première du 25 novembre 1861 et la seconde, sans date précise, de janvier 1862. Quelque cinq ans après, dans une lettre du 20 mars 1866, Alecsandri semble avoir changé d'avis quand au titre de sa pièce : « J'ai commencé une comédie en cinq actes *Les Nouveaux riches du Règlement* [il s'agit de l'époque du Règlement organique, loi à vocation constitutionnelle de 1831], qui sera suivie d'une autre, *Les Nouveaux riches de la Convention* [il s'agit de l'époque d'après la Convention signée à Paris en 1858 qui ouvre la voie à l'union des principautés roumaines] ». Cf. *Opere,* éd cit., v. VI *Note şi variante* [*Notes et variantes*], p. 839.

« anciens nouveaux riches » (les conservateurs), sont sans aucun doute les libéraux. Alecsandri trouve sa place à mi-chemin entre les deux : il est libéral pour les conservateurs et conservateur pour les libéraux qui sont tous, pour lui, les uns comme les autres, de « nouveaux riches ». Cette ambigüité de son appartenance idéologique n'est pas ressentie uniquement par les partisans des deux tendances qui s'affrontent. La confusion est réelle en raison des deux forces constitutives contradictoires de la personnalité d'Alecsandri : le libéral joue de mauvais tours au conservateur et, réciproquement, le conservateur voudrait changer le scénario et le trajet de la Révolution par une projection utopique.

Ce n'est donc pas un hasard si, pour faire un commentaire de la pièce, Eminescu choisit de la considérer dans la perspective des textes qui devaient la prolonger, projet abandonné par Alecsandri : « Cette comédie dresse un tableau des mœurs des années 1830–1848 et montre avec une grande fidélité l'état des choses et les vices dont souffrait cette société. Pour bon nombre de gens d'aujourd'hui le contenu de cette pièce sera nouveau, cela pour la bonne raison qu'il n'y a plus de seigneurs et que les nouveaux riches sont devenus tous des libéraux et des patriotes – du moins sur le papier. De la *chrysalide* des nouveaux riches est sorti le *papillon* libéral»[7].

Le révolutionnaire déçu par la Révolution

Une des figures significatives de l'esprit antimoderne est, pour Antoine Compagnon, la figure historique ou politique de la contre-révolution : « Théoriciens de la Révolution, familiers de ses raisonnements – ou la plupart d'entre eux, ou les plus intéressants – sont des enfants des Lumières, et souvent même d'anciens révolutionnaires. […] Le vrai contre-révolutionnaire a connu l'ivresse de la Révolution »[8].

Ancien quarante-huitard et critique modéré des libéraux intransigeants tels Constantin A. Rosetti (dont il avait contesté les positions et fait la caricature dans ses pièces de théâtre d'après 1860), Vasile Alecsandri est néanmoins reçu avec une extrême déférence à Junimea : « Tout le monde se lève lorsqu'il apparaît et Maiorescu avec Negruzzi se bousculent pour l'aider à s'asseoir dans son fauteuil », note avec une pointe d'ironie George Călinescu[9]. Les historiens de la littérature laissent croire, il est vrai, que le rapport d'influences entre Alecsandri et Junimea est à sens unique. Ils mettent en évidence surtout ce qui paraît une adhésion d'Alecsandri à l'idéologie junimiste, ce qui explique, à leurs yeux, sa présence parmi les membres du groupe dont il fréquente les réunions. Il est pourtant tout aussi légitime de se demander ce que les Junimistes doivent à Alecsandri. Ils lui

[7] Mihai Eminescu, article non signé publié dans la rubrique « Chronique interne » de *Timpul*, IV^e année, n^o 51, 6 mars 1879, repris *in* Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală* [*Ecrits critiques concernant le théâtre*], Cluj, éd. Dacia, 1972, p. 131.

[8] Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, éd. cit., p. 24.

[9] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*Histoire de la littérature roumaine dès origines à nos jours*], p. 397.

doivent en premier une ébauche de la théorie de formes sans fond qui représente l'idée fondamentale du mouvement, théorie que Titu Maiorescu n'a pas encore formulée mais qui se retrouve en forme latente chez plusieurs révolutionnaires de 1848 déçus. Si Alecsandri, agent et produit de la Révolution rejoint Junimea par affinité idéologique, la théorie des formes sans fond étant l'expression de ses désillusions, Titu Maiorescu subit lui aussi, à son tour, d'une certaine manière, l'influence de son aîné. Militant infatigable au service de la Révolution et puis de l'Union des principautés roumaines, Alecsandri regarde ces événements d'un œil critique et il est en désaccord avec les concepts progressistes et libéraux qu'ils ont engendrés.

Revenu de Paris vers 1830, Vasile Alecsandri se proclame aussitôt « adorateur assidu de la sainte et salvatrice trinité liberté-égalité-fraternité » qu'il compte introduire dans un pays où « la Liberté a été enchaînée par le fait du prince qui gouverne » et où « l'égalité se trouve écrasée, la pauvre »[10] . Participant direct à la Révolution de 1848, il constate *de visu* que celle-ci suit à la lettre le schéma dont il s'était servi pour édifier la structure symbolique de sa pièce *Iaşii în carnaval* [*Iaşi en carnaval*]. Il l'avait écrite et représentée en 1845 sans se douter que trois années plus tard le mouvement dont il est un des promoteurs semble la copie conforme de sa comédie. Toutefois, vers la fin de l'année 1848 son exaltation n'est pas tout à fait éteinte : « Nous sommes Français de cœur et adorons la France, comme notre propre patrie. […] Notre ambition enfin c'est d'être aux confins de l'Europe civilisée… *les sentinelles dévouées du drapeau tricolore de la France* », écrivait-il à une amie parisienne[11]. Plus tard, en 1857, dans une lettre à Edouard Grenier, Alecsandri note déjà qu'en règle générale, on trouve dans la façon dont on traite ces questions « plus d'enthousiasme, susceptible d'évaporation, que de raison »[12]. Comme nous le verrons par la suite, bien que le déroulement tel quel de la Révolution ne lui eût apporté qu'« ennui » et « dégoût »[13], Alecsandri hésite à s'en dédire d'autant plus qu'elle commence à être intimement liée au processus qui doit aboutir à l'union des principautés roumaines, une cause qui lui tient à cœur. Prié de profiter de sa présence à l'étranger et de son influence pour faire avancer la cause de l'Union, déçu par la Révolution mais persuadé de l'importance de cette noble mission, Alecsandri « triche » : il invente une autre Révolution, qui puisse être honorablement présentée en France : « Que de belles phrases j'ai attribué du fond

[10] Vasile Alecsandri, *Opere complete, Teatru* [*Œuvres complètes, Théâtre*], éd. Socec & Co, Bucarest, 1875*,* v. I, p. VIII.

[11] Lettre datée « [Paris], 14 oct. 1848 », sans indication du destinataire, in Vasile Alecsandri, *Opere* [*Œuvres*]*,* texte établi, traduction, notes et commentaires par Marta Anineanu, Bucarest, éd. Minerva, 1982, v. VIII, *Corespondenţă (1834–1860)* [*Correspondance (1834–1860)*]. Marta Anineanu suppose que le destinataire est une amie française de l'écrivain. La version française est celle de l'auteur qui emploie le français dans la plupart de ses lettres, même adressées à des Roumains. Dans la Roumanie du XIX^{e} siècle l'élite employait le français aussi souvent que le roumain.

[12] Lettre à Edouard Grenier, datée « Jassy, mai 1857 », in Vasile Alecsandri, *Opere,* éd. cit., v. VIII, p. 271.

[13] *Ibidem*, p. 153 et 154.

de mon cabinet aux principaux personnages de la révolution de Bucarest ! Sous quelles magnifiques couleurs j'ai présenté cette révolution aux yeux du public français ! »[14] On pourrait légitimement employer à son égard les mots de Maurras à propos de Chateaubriand : « Chateaubriand demeur[a] toujours attaché aux idées de la Révolution. […] Ce qu'il voulait c'était les idées de la Révolution sans les hommes et les choses de la Révolution »[15]. Cette dernière phrase surtout convient à Alecsandri, à cela près que le mot « révolution » a perdu, pour lui, sa magie d'autrefois, du temps où l'on croyiat celle-ci à même de résoudre tous les problèmes. Ion Ghica, un des meilleurs amis d'Alecsandri, avait raison d'affirmer que ce qu'il ressent ce n'est pas de la nostalgie, mais une antinostalgie.

Un révolutionnaire qui commence à croire que la Révolution a une forme carnavalesque

Comme l'avait remarqué Garabet Ibrăileanu en premier, jusqu'en 1860 – date importante dans la biographie idéologique d'Alecsandri – celui-ci fait figure de Janus bifrons[16]. La tension entre les parties antagonistes de sa personnalité se fait sentir vivement. Sa conscience est celle d'un bonjouriste acquis aux principes de la Révolution française et ouvert à la cause de la Révolution moldo-vlaque, dont il reste un militant actif. Il veut le progrès et veut faire accéder son peuple à la civilisation occidentale – partisan, on dirait, avant la lettre de la synchronisation d'Eugen Lovinescu. Il est l'enfant de son siècle.

Son inconscient est d'un autre avis et développe des sentiments contraires.

De manière suggestive, et peut-être sans s'en rendre compte, Alecsandri fait sa propre caricature dans *Iorgu de la Sadagora*. Iorgu a fait des études à l'étranger comme presque tous les révolutionnaires de 1848. Là, il a « développé son esprit à la chaleur de la civilisation occidentale comme un chou-fleur »[17]. Il est l'enfant de cette civilisation, « nourri de son lait »[18]. Alecsandri réunit dans cet Iorgu, pour s'en moquer, tous les traits du bonjouriste. C'est d'autant plus surprenant qu'il s'agit d'un alter-ego. Dans la confrontation père-fils, qui reflète celle entre le nouveau et l'ancien, variante approximative de la querelle des Anciens et des Modernes, ce n'est pas le fils qui vainc mais le père. Ibrăileanu est celui qui l'a compris le mieux : « Ainsi, la dimension quarante-huitarde d'Alecsandri est l'expression de ses intérêts de classe et de quelques motivations personnelles, de

[14] Lettre rédigée, selon Marta Anineanu, en 1856 ou 1857 et adressée à Abdolonyme Ubicini, in *Opere,* éd. cit., v. VIII, p. 254.

[15] Apud Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes,* éd. cit., p. 24.

[16] Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*], éd. cit., p. 99. Voilà la citation exacte : « Alecsandri se rend ridicule et devient sa propre caricature, et celle de sa génération et des aspirations de celle-ci. […] Le Junimiste Alecsandri se moque de l'Alecsandri de 1848 ».

[17] Vasile Alecsandri, *Opere,* éd. cit., v. VI, p. 30.

[18] *Ibidem,* p. 30.

son parisianisme, de son nationalisme aussi et finalement de son idéalisme. Mais le même Alecsandri est un esprit conservateur et patriarcal. […] Il méprise les idées audacieuses nées des tourmentes, des besoins et des aspirations populaires. Il est un Junimiste »[19].

Il est tout aussi surprenant de constater que dans sa pièce *Iaşii în carnaval*, publiée en brochure en 1845 et représentée pour la première fois le 22 décembre de la même année, Alecsandri anticipe son évolution idéologique et semble avoir déjà le pressentiment du regard qu'il portera sur la Révolution bien des années plus tard. Il est légitime de se demander où se situe exactement cette pièce dans l'ensemble de l'œuvre d'Alecsandri.

D'autant plus lorsque l'on connaît l'interprétation subliminale que donne indirectement Ion Luca Caragiale à cette pièce qui est tout aussi significative par les motivations qui ont poussé Alecsandri à l'écrire. Auteur d'une ample et minutieuses biographie d'Alecsandri, Gheorghe Constantin Nicolescu fournit quelques détails significatifs à ce sujet. En laissant croire que ceux qui redoutent la révolution sont aussi débiles que les personnages de la pièce qui prennent pour une insurrection une fête de carnaval, Alecsandri voulait dissiper les appréhensions de ceux qui craignaient la Révolution et dont la vigilance devait être endormie pour permettre au groupe de Teodor Râşcan de préparer en toute quiétude les troubles de rue prévus pour les 24, 25 et 26 janvier de l'année suivante. Le spectacle a provoqué pourtant des remous : « Sur ordre venu d'en haut, le préfet de police a voulu interrompre la représentation, mais le public l'en a empêché ; la cohorte de bonjouristes s'est mise debout avec un air décidé et menaçant et a demandé que la représentation puisse continuer »[20]. L'auteur aurait été menacé de prison s'il ne retirait pas sa pièce, ce qu'il a refusé de faire. Finalement le conflit avec les autorités est réglé à l'amiable.

Alecsandri lui-même considérait sa pièce une simple pochade autour d'un complot imaginaire, ce qui lui permettait d'ironiser ceux qui redoutaient les changements qu'aurait pu apporter un mouvement inspiré par les idées de la Révolution française. Curieusement, Alecsandri ne change pas d'avis lorsqu'il réédite ses pièces en 1875 : il croit toujours qu'elle vise « ceux qui ont tout intérêt à empêcher chez nous l'apparition d'une opinion publique susceptible de condamner leurs méfaits ». Cette obnubilation se doit peut-être aussi à la façon dont il se situe maintenant par rapport aux années 1840–1846. Cette période prérévolutionnaire et l'année 1860 sont d'une importance capitale pour comprendre les oscillations idéologiques de Vasile Alecsandri.

Il n'est pas sans intérêt de faire quelques remarques concernant cette pièce qui se lit toujours avec plaisir en raison de son comique de situation et d'idées. Elle anticipe l'antimoderne Caragiale (notamment celui de *Monsieur Leonida aux*

[19] Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română,* in *Opere,* éd. cit., v. I, p. 100.

[20] Ces informations sont tirées d'une lettre envoyée en 1844 par Alecsandri à Abdolonyme Ubicini, insérée par Alecsandri dans la préface de la première édition de son volume *Teatru* [*Théâtre*]. *Cf. Opere* [1875], éd. cit., p. 24.

prises avec la réaction). A la différence des autres pièces de la même époque, celle-ci n'est pas manichéiste et n'oppose pas systématiquement et de manière didactique les « rouillés » aux « bonjouristes ». Il est évident qu'Alecsandri a voulu aller aussi loin que possible dans l'effort de ridiculiser le type du conservateur rétrograde, du boyard hostile aux idées nouvelles – mais le résultat n'est pas une simple parodie. Tachi Lunătescu, qui fait partie des « rouillés », n'a devant lui qu'une variante de seconde main de la révolution. Dans un dialogue dont la maladresse ne doit pas étonner, vu qu'il s'agit d'un des premiers textes dramatiques roumains, Lunătescu redoute (comme Alecsandri lui-même plus tard – étrange coïncidence !) l'idée d'égalité et cette fameuse opinion publique qu'il évoque pour épouvanter Tarşiţa – première ébauche de l'Efimiţa de Caragiale : « LUNĂTESCU – Mais, bon Dieu, ce que tu peux être bête. Comprends qu'aujourd'hui le monde s'est ouvert, il s'est même trop ouvert. Là, ils voudraient que nous soyons tous égaux parce qu'on a tous deux yeux, un nez et une bouche et parce que personne n'est de la cuisse de Jupiter. Tu parles ! Ce qui voudrait dire que je sois égal, moi, avec un de ces nouveaux riches et toi, qui es quand même dame de l'aristocratie, que tu le sois avec une femme de chambre ! TARŞIŢA – Tais-toi, cela me met dans tous mes états ! C'est que le monde est devenu fou ! […] Mais, dis, qui la fait cette égalité ? LUNĂTESCU – Qui ? Comme s'il n'y avait pas assez de ces bonjour-bonjour qui nous traitent de « rouillés ». TARŞIŢA – (*furieuse*) Moi rouillée ?! LUNĂTESCU – Toi. Mais pas la peine de prendre la mèche… Non seulement qu'ils ne se donnent plus la peine de nous baiser la main, comme autrefois, mais aussi ils vous cassent les oreilles avec des mots dont je ne sais pas à quel diable vauvert ils sont allés les chercher : tiens, l'opinion publique ! Vois un peu ?! Qu'est-ce qu'ils veulent que ça me fasse à moi leur opinion publique ? Mes parents et mes grands parents et tous mes ancêtres ont très bien vécu sans savoir à quoi elle ressemble, cette opinion publique »[21].

L'auteur fait à nouveau preuve de candeur lorsqu'il inscrit le destin des personnages plutôt dans leur nom que dans leur caractère. Terrorisé à l'idée que l'ordre social où il vit mentalement pourrait être ébranlé par un complot révolutionnaire, le lunatique Lunătescu a l'esprit tellement chauffé par cette appréhension qu'il prend ses craintes pour réalité et voit des complots même là où il n'y en a point.

La pièce a pourtant deux centres d'intérêt : l'un hypertrophié et affiché, l'autre latent. L'intention d'Alecsandri était de faire une caricature de l'esprit rétrograde, tel qu'il se manifestait à cette époque trouble et ambiguë d'avant 1848. Hyperbolique, la peur de complots de Lunătescu permettait aux spectateurs de reconnaître la leur. Le deuxième centre d'intérêt est exactement contraire. Le thème du carnaval prend le dessus dès que l'on renonce à déchiffrer la pièce selon un code qui est celui voulu par l'auteur, il faut le reconnaître. Il apparaît alors que la pièce peut être aussi la caricature de la Révolution, ce dont Alecsandri n'est

[21] Vasile Alecsandri, *Opere,* éd. cit., v. VI, p. 94–95.

certainement pas conscient à l'époque. La Révolution, discréditée déjà par le titre de la pièce qui la situe d'emblée dans un registre carnavalesque, est non seulement ridiculisée mais aussi anticipée de façon parodique. Devenu un complot terrifiant dans l'esprit malade de Lunătescu, cette révolution imaginaire prend des formes d'autant plus hilarantes qu'elle est totalement absente en tant que telle de la structure véritable de la pièce, ce qui est déjà une anticipation de l'ironie de Caragiale. Somme toute, beaucoup de bruit pour rien : la révolution supposée n'est qu'un innocent jeu de fêtards. Sans le vouloir, Alecsandri fait de la révolution un carnaval : « Ne vit-on pas dans le siècle des guignolades ? » demande Alecu, le personnage qui mène la danse et qui prend soudain un air d'alter ego de l'auteur. Ici, c'est le texte qui crée l'auteur, et non pas l'inverse.

A sa grande surprise, Alecsandri va se retrouver dans une position identique à celle de ce brave Alecu quelques années plus tard, en 1848, lorsqu'il sera un des dirigeants de la Révolution. En Moldavie le mouvement sera étouffé rapidement par le prince Mihail Sturdza. Il n'a aucun mal à le faire en raison de l'invraisemblable nonchalance des conjurés. Alecsandri découvre qu'il a été dupé : ce qu'il croyait être une révolution, n'est qu'une « simple conspiration » menée par de « pauvres diables » : « Oui, j'ai été indignement trompé, car on m'a mêlé indirectement à cette malheureuse affaire, sans me faire connaître le plan qu'on avait formé. J'ai agi de bonne foi jusqu'au dernier moment dans l'espoir d'une révolution qui devait assurer la nationalité roumaine et au dernier moment je me suis trouvé surpris dans un simple complot contre Michel Stourdza »[22]. Dans une lettre à Abdolonyme Ubicini il parle de « mascarade révolutionnaire » et de « débâcle ridicule »[23]. A cette occasion Alecsandri comprend enfin ce que savait déjà son personnage Alecu de *Iaşii în carnaval* : c'est le siècle des guignolades. A son retour en Roumanie Alecsandri fait le point dans une lettre, adressée à Alexandru G. Golescu-Arăpilă, un autre révolutionnaire qui se trouvait encore à l'étranger : « La vie est une bouffonnerie et le monde est un tréteau où chaque homme joue un rôle quelconque, plus ou moins mal !»[24] Alecsandri ressent « le dégout de toute chose » et fait un aveu surprenant, cioranien avant la lettre : « L'ennui me dévore »[25]. C'est dans cet esprit qu'il évalue, le moment venu, la « révolution » d'Ion C. Brătianu ou de Constantin A. Rosetti, et le verdict est sans appel : un carnaval démagogique.

Désenchantements politiques

1860 est une année charnière pour Alecsandri. Cet homme aux idées libérales commence à regarder avec un détachement ironique les réalités issues de la

[22] Vasile Alecsandri, lettre à Zulnia Sturdza, [Hangu, mars–avril 1848], in *Opere,* éd. cit., v. VIII, p. 115.

[23] Vasile Alecsandri, lettre sans date [1857–1858], in *Opere,* v. VIII, p. 252.

[24] Vasile Alecsandri, lettre à Alexandru G. Golescu-Arăpilă, éd. cit., du « [30] avril [12 mai] 1850 », in *Opere,* éd. cit., v. VIII, p. 153.

[25] Vasile Alecsandri, *Opere,* éd. cit., v. VIII, p. 154.

Révolution dont il avait été un des promoteurs. C'est vrai aussi que chez lui les idées libérales se greffaient sur un fond conservateur, qui se manifeste surtout lorsqu'il apporte son soutien à Alexandru Ioan Cuza[26], candidat à la magistrature suprême dans les deux principautés roumaines. Le libéral de 1848 disparaît pour faire place à un diplomate particulièrement habile et souriant qui se fait ouvrir les portes des grandes chancelleries européennes. De ce point de vue sa correspondance avec le futur prince est éloquente[27].

Le même enthousiasme nationaliste qui fait d'Alecsandri un des plus fervents militants de l'Union l'incite à accepter le poste de ministre des Affaires étrangères d'Alexandru Ioan Cuza. Une certaine hostilité de plus en plus manifeste des milieux politiques roumains et étrangers à l'égard de celui-ci et les intrigues de coulisses qui prennent des proportions gênantes le poussent à démissionner. Deux de ses amis libéraux, participants actifs à l'édification de la Roumanie moderne, se retrouvent dans le nouveau cabinet : Ion C. Brătianu est ministre des Finances et Constantin A. Rosetti ministre des Cultes et de l'Instruction publique. Alecsandri ne tardera pas d'en faire la cible de ses ironies.

Déçu par l'évolution politique et sociale du pays, Vasile Alecsandri se retire dans sa propriété de Mirceşti avec l'intention de se consacrer à la littérature. Choix typique d'un antimoderne qui refuse le militantisme politique libéral et considère aussi que la place de sa littérature est dans le champ des « conservateurs ». Après 1860 le côté « junimiste » d'Alecsandri s'impose et fait la loi dans un espace intellectuel jusqu'alors ambigu et hésitant. Dans une lettre du 28 mai 1860, il fait part à son ami Costache Negri à la fois de sa décision de présenter sa démission et de quitter la vie politique pour se retirer sur ses terres : « Nous nous retirons devant une misérable cabale, la conscience pure et avec le sentiment du devoir accompli, à d'autre[s] maintenant à conduire les affaires pour la plus grande prospérité de la Nation Roumaine. Quant à moi, je me retire à Mirceşti, cette chère Capoue, où l'on ne parle pas politique, et dans quelque temps je prendrai mon vol vers Paris et l'Amérique »[28]. Peu de temps après, il confie à Ion Ghica le projet de faire de Ion C. Brătianu et de Constantin A. Rosetti, dissimulés sous des noms d'emprunt, les personnages comiques de sa prochaine pièce de théâtre : « Afin de tenir ma promesse, j`ai fait entrer dans le personnel de *Zgârcitul* [L'Avare] deux saltimbanques politiques du nom de *Clevetici* [*Clabaudin*] et de *Tribunescu* [*Tribunesco*] dont le profil est calqué sur celui de Rosetaki et de Jean Bratiano. Ils te feront rire, je l'espère, car mes personnages sont tout aussi grotesques que leurs modèles »[29].

[26] Alexandru Ioan Cuza (1820–1873) réalise en 1859 l'union des Principautés roumains, la Moldavie et la Valachie, en se faisant élire simultanément à la tête des deux pays. L'union avec le troisième pays roumain, le Transylvanie, n'adviendra qu'en 1918.

[27] Vasile Alecsandri, *Opere,* éd. cit. v. VIII ; surtout les p. 400–442.

[28] *Ibidem*, p. 502.

[29] *Ibidem*, p. 515.

Constantin A. Rosetti, alias Clevetici ultrademagogul [*Clabaudin l'ultra-démagogue*]. *Alecsandri, un junimiste d'avant Junimea*

On reconnaît Constantin A. Rosetti sous les traits du personnage Clevetici [Clabaudin] du monologue *Clevetici ultrademagogul* [*Clabaudin l'ultradémagogue*] qu'Alecsandri écrit et fait jouer en 1861. C'est une vindicte personnelle, ce qui exclut d'emblée des ambitions esthétiques trop élevées. Il s'agit d'une caricature du politicien libéral typique, combattant infatigable pour la cause de la Révolution et du progrès. « Ultra-libéral en tant que journaliste / mais aussi constitutionnaliste » Clevetici écrit dans le journal *Gogoaşa patriotică* [*La Salade patriotique*]. Il s'habille selon le goût du jour : « jaquette et gilet à la Robespierre, cravate de soie blanche et barbe en deux dents de fourchette »[30]. Comme le fait remarquer à juste titre Garabet Ibrăileanu, Alecsandri, pour les besoins de la cause, n'hésite pas à déformer les motivations et les principes de la Révolution française dont son personnage veut « imiter chez nous toutes les étapes » : « Comme toujours, à trop caricaturer la „démagogie", l'écrivain finit par malmener l'idée démocratique. La démagogie n'est qu'un alibi pour s'en prendre à la démocratie. L'auteur nourrit l'espoir intime qu'en faisant la caricature du démagogue, il finira bien par rendre ridicule le démocrate »[31]. Garabet Ibrăileanu ajoute avec une certaine nostalgie : « [Alecsandri] n'a pas compris qu'implanté dans un pays féodal – où il ne pouvait pas être implanté – le libéralisme apparaît nécessairement comme une outrance et engendre nécessairement des manifestations ridicules, inhérentes dans une époque de transition. Les Junimistes, plus tard, ne l'ont pas compris eux non plus »[32]. Le beau plaidoyer de Clevetici pour la Convention qui joue, à l'époque, le rôle d'une Constitution que la Roumanie n'a pas encore, est réduit à néant par une seule phrase qui est déjà du Caragiale avant la lettre : « Je suis pour le respect de cette Convention à condition de la changer de fond en comble, puisqu'elle a été élaborée par des étrangers sans le concours patriotique des Roumains »[33].

Réunis dans une phrase que le personnage déclame avec emphase, presque tous les principes de la Révolution perdent en un tournemain toute leur signification : « Citoyen libre et libéral de ce pays, j'entends accomplir le mandat sacré qui m'a été confié, et de défendre avec toute mon énergie mais aussi dans le respect de la logique (*de plus en plus vite*) la liberté, l'égalité, la vérité, la fraternité, l'inviolabilité, l'inamovibilité, l'autonomité, la Conventionalité, et aussi le droit national, la garde nationale, le parti national et tout le reste… (*respire*) pour la bonne raison que moi aussi… pourquoi pas ? j'ai toutes les qualités requises pour devenir ministre ! »[34] La parodie du discours révolutionnaire démolit aussi l'idée du suffrage universel, bête noire des antimodernes : « Je veux le suffrage universel pour que tout le pays soit une seule et unique urne électorale »[35].

[30] Vasile Alecsandri, *Opere,* éd. cit., v. V, p. 59.

[31] Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*], in *Opere,* vol. I, éd. cit., p. 95.

[32] *Ibidem*, p. 97.

[33] Vasile Alecsandri, *Opere,* éd. cit., v. V, p. 60.

[34] *Ibidem*, p. 63.

[35] *Ibidem*, p. 60.

Ce qui inquiète surtout Alecsandri, c'est la rupture brutale avec le passé. L'utopie moderniste lui paraît suspendue dans le vide d'un futur qui ne s'appuie sur rien de réel. Lu *a contrario*, le discours de Clevetici devient un plaidoyer antimoderne pour l'organicisme : « Je veux renverser tout ce qui existe. Des ruines du présent je veux me faire un socle du haut duquel proclamer la république démocratique et sociale. Le passé appartient aux revenants, le présent aux modérés, le futur est à moi »[36].

Toujours à mi-distance des libéraux et des conservateurs, Alecsandri rédige la même année un deuxième monologue, pendant du premier dont il est l'antithèse : *Sandu Napoilă, ultra-retrogradul* [*Sandu Reculescu, l'ultrarétrograde*]. Ibrăileanu, toujours lui, est le premier à remarquer qu'ici la virulence comique est moindre. Clevetici serait moins épargné par la verve critique de l'auteur que Napoilă. Ce n'est qu'une apparence, peut-être. Alecsandri s'en prend cette fois-ci aux formes extrêmes du conservatisme, sans pour autant se montrer plus indulgent avec la démagogie libérale, au contraire. Les principes clamés par Clevetici font peur à Sandu Napoilă et, par un jeu de bascule naturel, puisque la pièce est la caricature de ce dernier, l'auteur semble avoir de la sympathie pour le premier. Ainsi lorsqu'il est question du principe d'égalité : « Moi aussi j'ai dansé La Ronde de l'Union au coin de la rue de Petre l'épicier. Moi aussi j'ai perdu ma voix à force de crier : vive la liberté et l'égalité !... mais j'entendais une égalité avec les grands boyards, être *ena mu che ena su* [kif-kif] avec le connétable Hârzobeanu et le sénéchal Protipendescu ; papoter avec eux, tous allongés sur des canapés, avec narguilé et cafés, comme entre seigneurs du même rang ; mais pas l'égalité avec Barabulă et compère Trohin, le vacher ! »[37]

Somme toute, comme dans *Boieri şi ciocoi* [*Seigneurs et nouveaux riches*], Alecsandri préfère les seigneurs d'autrefois et leur époque. Il a la nostalgie de « l'autrefois ». Le temps présent lui répugne parce qu'il est celui des libéraux, certes, mais aussi celui des « juifs », des « palabres » et de la « politicaillerie » dont il faut convenir qu'elle « rend les gens un peu zinzins »[38].

Le refuge dans la littérature. Le Mal et « la corruption moderne » ont un nom : Berlicoco (alias Constantin A. Rosetti). Nostalgie et antinostalgie

A partir de 1860 chaque fois que les mots « politique » ou « politique libérale » apparaissent dans sa correspondance, Alecsandri ne peut retenir un mouvement de dégoût. L'ironie devient mordante. Un abîme sépare désormais les illusions révolutionnaires de sa jeunesse des réalités vues tous les jours depuis pas mal de temps déjà. Il en fait part à son ami Pantazi Ghica dans une lettre du 10

[36] *Ibidem*, p. 61. Les autres pièces antilibérales d'Alecsandri : *Zgârcitul risipitor* [*L'Avare prodigue*], *Lipitorile satului* [*Les sangsues du village*], *Rusaliile în satul lui Cremene* [*La Pentecôte au village de Cremene*] sont des variations sur le même thème, vitupérations de la modernité et de ses excès.

[37] *Ibidem*, p. 67.

[38] *Ibidem*, p. 81.

octobre 1863 : « Il y a longtemps que j'ai divorcé, pour ma part, de cette affreuse compagne, dont *la barbe fleurit* […] »[39]. Dans une autre lettre, envoyée de Mirceşti le 17 novembre 1865, il lui parle du « démon de la politique »[40]. La politique lui apparaît comme maléfique – et c'est sous ce jour qu'il faut désormais considérer toutes ses déclarations et confessions, celles de sa correspondance surtout. Le « non » au politique signifie un « oui » à la littérature – ce couple dont les termes s'appellent l'un l'autre pour s'exclure réciproquement est souvent évoqué dans les lettres de cette époque et témoigne de la force compensatoire de la littérature. Le 12 novembre 1861, à un moment où il occupe encore ses fonctions diplomatiques, Alecsandri écrit de Paris à Ion Ghica : « Hé quoi ! dira-t-on, quand la politique fait bouillonner toutes les cervelles, Alecsandri se retire sur le Parnasse !... Mon Dieu, oui, il se cacherait même dans une tanière d'ours pour ne plus voir les singes, ni entendre les perroquets de la politique de Bucarest »[41]. L'idée d'une Valachie plus prompte à singer n'importe qui et n'importe quoi[42], prédisposition que l'on ne retrouve pas en Moldavie, plus récalcitrante, sera reprise par Ibrăileanu, entre autres. Il s'en sert pour édifier sa théorie des physionomies différentes des deux principautés roumaines qui se situent, à son avis, sur les deux versants d'un même pic : Révolution d'un côté, Réaction de l'autre. Dans la même lettre à Ion Ghica, Alecsandri lui fait savoir à quel point quitter la politique le rend « heureux au-delà de toute expression »[43]. Il le répète à de nombreuses occasions pendant les années suivantes, avec, comme point culminant, l'imprécation contenue dans une autre lettre à Ion Ghica, envoyée de Mirceşti le 2 décembre 1871 : « *vade retro* à la politique de clocher, aux polémiques mesquines et aux personnalités qui irritent, dégoûtent et discréditent »[44]. Un autre exemple, tiré d'une lettre au même Ion Ghica du 30 mai 1863 : « Quant à moi, cher ami, j'ai pris ma retraite pour faire autre chose que de la politique. On m'en blâmera, peut-être, je m'en moque ; on m'accusera de tiédeur, je m'en fiche ; on me déclarera mauvais patriote, je m'en f..... »[45]. Alecsandri reprend la même idée dans une lettre du 10 janvier 1866 : « La politique ! voilà le ver solitaire qui nous rend maussades. Heureux ceux qui, comme toi et moi, trouvent un remède contre ses ravages au fond de leur encrier »[46].

Le remède à la politique c'est la littérature, certes, mais les voyages aussi. Nomade de naissance, Alecsandri rêve de destinations lointaines, extravagantes, presque inexistantes : il voudrait aller « au-delà des mers et des terres »[47]. La

[39] *Ibidem*, éd. cit., *Corespondență (1861–1870)* [*Correspondance (1861–1870)*], v. IX, p. 192.
[40] *Ibidem*, p. 214.
[41] *Ibidem*, p. 74.
[42] A ce propos *cf.* la lettre de mai 1857 envoyée par Alecsandri à Edouard Grenier : « À Bucarest, on adopte toute innovation politique, littéraire et même sociale, avec une légèreté étonnante, tandis qu'à Jassi on y réfléchit à dix fois avant de l'adopter ». Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. VIII, p. 271.
[43] *Ibidem*, p. 75.
[44] *Ibidem*, v. X, *Corespondență (1861–1870)* [*Correspondance (1861–1870)*], p. 39.
[45] *Ibidem*, v. IX, p. 176.
[46] *Ibidem*, p. 249.
[47] *Ibidem*, p. 171.

sensation qu'il est à la recherche d'un refuge n'en est que plus forte : « Je m'en irai loin, très loin, en Egypte, par exemple »[48], écrit-il de Iaşi à Ion Ghica le 30 mai 1863 ; et trois ans après, le 10 janvier 1866, il lui fait part de ses « continuelles tendances à filer vers l'Amérique et les Indes »[49]. Faute de pouvoir entreprendre ces voyages mirifiques, Alecsandri reste à Mirceşti, endroit idyllique qu'il s'emploie à transfigurer dans ses *Pastels* rédigés dans les années soixante, poèmes auxquels il doit d'ailleurs sa place particulière dans la littérature roumaine. C'est surtout à ces textes d'après 1860 – poésie, prose et surtout correspondance, une de plus éminentes de la littérature roumaine – qu'Alecsandri doit de ne pas se retrouver dans quelque oubliette de l'histoire littéraire, d'où on ne l'aurait tiré que pour lui reconnaître le mérite d'avoir été un des pionniers de la dramaturgie roumaine. Pour Alecsandri, Mirceşti est l'antithèse parfaite de la civilisation moderne. Alecsandri le nomade, le jeune homme fasciné par l'éclat de l'Occident et surtout de la France, y découvre un monde à part dont l'éclat n'est pas évident à une époque fascinée par « les grands centres de la civilisation » qui, Alecsandri l'a bien compris, « réduisent l'humanité à un degré d'abaissement qui avoisine la décadence», et où « l'homme disparaît, altéré par une atmosphère tristement égoïste »[50].

Ces allégations sont celles du révolutionnaire déçu. « Hélas ! devrions-nous en arriver là, nous les premiers pionniers arrivés sur le terrain ! »[51], s'exclame Alecsandri dans une de ses lettres. Le gentil et solaire Alecsandri, celui dont Eminescu a irrémédiablement faussé l'image en le qualifiant de « toujours jeune et joyeux », est arrivé à un point où il ne peut plus et ne veut plus retenir son ironie caustique, expression de ses désillusions. Ses lettres, quelque peu négligées par les historiens de la littérature, laissent deviner un révolutionnaire dont la vie a été bouleversée par une crise profonde, en rapport avec cette révolution même. Une révolution aussi démoniaque que la politique à laquelle elle a donné naissance, une révolution qui à donné à l'anormalité le statut de norme absolue : « Notre époque produit toutes sortes de guignolades politiques et sociales. Elle donne naissance à une multitude d'impudences audacieuses et à des personnages hétéroclites qui ont leur place légitime dans le musée de Barnum, le célèbre montreur de monstruosités », écrit Alecsandri dans *Le Pain amer de l'exil*, un texte dont l'auteur indique qu'il a été rédigé en 1881 à Mirceşti[52]. La devise de l'époque est, pour Alecsandri : « les charlatans prospèrent »[53]; ils sont assurés de vaincre car « ils n'hésitent pas de traverser des tas d'ordures pour parvenir à leur but »[54].

[48] *Ibidem*, p. 176.

[49] *Ibidem*, p. 248.

[50] Vasile Alecsandri, lettre à Alexandru Hurmuzaki, envoyée de Paris en février 1867, in *Opere*, éd. cit., v. IX, p. 287.

[51] Vasile Alecsandri, lettre à Ion Ghica, 30 mai 1863, in *Opere*, v. IX, p. 176.

[52] In Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. IV, *Proză,* [*Prose*], p. 696.

[53] *Ibidem*, lettre à Ion Ghica, du 30 mai 1863, v. IX, p. 176.

[54] *Ibidem*.

La calamité politique qui afflige le pays a un nom : Constantin A. Rosetti (surnommé Berlicoco), incarnation du parti libéral, bastion de la « modernité » roumaine. Retranché à Mirceşti, Alecsandri a des mots d'une extrême dureté pour la politique libérale. C'est « une lèpre » qui ronge le pays sous prétexte de le « civiliser » et de le faire « progresser », entreprise aussi mensongère et grotesque que les pitreries vulgaires des « sauteurs burlesques » ou de quelques « paladins » en train de chevaucher une malheureuse Rossinante[55]. Ce don quichottisme des chimères abstraites et démagogiques accouche de cette immonde « farce constitutionnelle qui se joue à Bucarest », une « mauvaise pièce, destinée à subir un fiasco complet »[56]. Ceux qui y participent ont l'air de pauvres illusionnistes de fête foraine : « Ils rappellent ces malheureux escamoteurs de bas étage, que l'on voit exercer leur industrie dans les foires : „Voyez, Mrs et Mesdames, rien dans les mains, rien dans les poches, un, deux, enlevez, le tour est fait !" »[57] Pour faire pièce à cette « corruption moderne », dans *Boieri şi ciocoi* Alecsandri invente une galerie de personnages idéalisés et symboliques, dont surtout Arbore, simple paysan, « un de ces caractères comme nous en avons connus avant 1840 »[58]. En faisant le bilan des années écoulées, Alecsandri constate que le mal et la déchéance sont le résultat inattendu de la Révolution. La démarche d'Alecsandri qui fait un retour dans le passé pour retrouver un temps pas encore corrompu est hautement significative. Imaginer une autre Révolution traduit la nostalgie d'Alecsandri pour un passé dont l'irréversibilité est dramatique. Le présent ? « Un foyer infect de toutes les sanies pestilentielles qui corrompent le moral d'un peuple »[59] – seule consolation, ce mal impur et mesquin est trop débile pour faire craindre l'explosion d'une nouvelle Commune : « Il y règne une atmosphère de haine et de canaillerie qui produirait facilement des communards si elle n'était tempérée par la lâcheté des caractères : on est méchant, violent en paroles, haineux jusqu'à la rage, mais poltron ! C'est là ce qui sauve encore la société »[60].

La colère d'Alecsandri vise tout particulièrement Constantin A. Rosetti, libéral radical et un des principaux pionniers de la modernisation de la Roumanie. Démoniaque et grotesque, la figure de Rosetti hante le discours roumain antimoderne d'avant 1880, cible privilégiée d'Alecsandri et d'Eminescu. On doit à ce dernier l'image que les générations suivantes ont conservée du sinistre personnage « aux yeux exorbités de crapaud », phare maudit de la prétendue « modernité » roumaine. Quelle distance entre le monologue naïf de *Clevetici ultra-demagogul* et

[55] *Ibidem*, p. 191.
[56] *Ibidem*.
[57] *Ibidem*.
[58] Vasile Alecsandri, lettre à Matei Millo, datée « Mircesti, 6 sept. 1874 », in *Opere,* éd.cit., v. X, p. 154.
[59] Vasile Alecsandri, lettre de Mirceşti du 15 juillet 1876 à Costache Negri, in *Opere*, éd.cit., v. X, p. 299.
[60] *Ibidem*.

le pamphlet d'Eminescu : « Les mêmes physionomies et caractères se retrouvent, ici, dans les ministères et à Vacaresti* ; un parvenu bulgare, Ion C. Brătianu, et un parvenu grec, Constantin A. Rosetti, tiennent, ici, les rênes du pouvoir […], aucun mot n'est suffisamment dur, aucun coup suffisamment fort, ici : je l'ai dit et je le répète, ici l'écrivain doit tirer sa révérence et céder la place au bourreau »[61].

Alecsandri tient lui aussi Rosetti, l'« *hideux* estropié »[62], pour responsable du « chaos » du pays. Celui-ci « ulule comme une chouette sur les ruines de la patrie»[63] et cette prémonition si dramatique d'une mort certaine de la nation est tellement angoissante qu'Alecsandri n'ose plus ressusciter le souvenir de sa jeunesse révolutionnaire : « souvent, en fermant les yeux, je vois se faufiler sous l'aile des souvenirs tout un monde d'événements historiques, d'épisodes curieux qui, couchés sur le papier, pourraient intéresser…, mais j'ouvre les yeux et je vois épouvanté le chaos présent sous la domination du *hideux* estropié »[64]. La perte des illusions ne provoque pas des mouvements nostalgiques. Au contraire, elle est la source d'une antinostalgie, ce qui paraît naturel pour quelqu'un persuadé que les maux d'aujourd'hui sont le résultat de « sa révolution » d'hier.

Dans une lettre à Ion Ghica, Alecsandri évoque justement cette « antinostalgie ». Elle est « un mal affreux, dont le nom pathologique ne pouvait être inventé qu'à Bucarest et dont le remède ne se peut trouver qu'en dehors des barrières de cette double capitale »[65]. Le remède imaginé par Alecsandri est sur mesure : « la centième partie d'un gramme de voyage en Autriche, trois grammes de voyage dans la Haute Allemagne, cent grammes de séjour à Paris, vingt de visite à l'Exposition de Londres, cinquante de tourisme en Italie ; le tout avalé sous forme de pilules pendant une ou plusieurs années consécutives et arrosé d'eau de Léthé (ne pas confondre avec l'eau trop douce de la Dâmbovitza) »[66].

BIBLIOGRAPHIE

Alecsandri, Vasile, *Opere* [*Œuvres],* v. V–X, textes, notes et variantes établis par Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Ed. Minerva, 1970–1989.

* Prison réputée de Bucarest.

[61] Mihai Eminescu, [„Dacă tonul foii noastre… »] [« Si le ton de notre journal… »] in *Opere* [*Œuvres*], éd. cit., v. X, *Publicistică* [*Articles de presse*], p. 238. L'article avait été publié dans *Timpul* [*Le Temps*], IV^e année, n° 110, 20 mai 1879, p. 1.

[62] De manière surprenante Eminescu emploie le même syntagme « *hideux* estropié » pour désigner Constantin A. Rosetti dans son article « Ca la noi la nimenea » [« Chez nous comme nulle part ailleurs »] publié dans *Timpul* [*Le Temps*], IV^e année, n° 200, 1^er septembre 1878, p. 1, repris in *Opere*, éd. cit., v. X, p. 111.

[63] Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. X, p. 398.

[64] *Ibidem*, p. 398.

[65] *Ibidem*, v. IX, p. 113–114.

[66] *Ibidem*, p. 114.

Compagnon, Antoine, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*Histoire de la littérature roumaine dès origines à nos jours*], Editura Fundațiilor Regale, 1941.

Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală* [*Ecrits critiques concernant le théâtre*], Cluj, Ed. Dacia, 1972.

RÉSUMÉ

Alecsandri, qui n´utilise presque jamais la notion de «moderne», pourrait-il être considéré un esprit antimoderne? Dans cet article on se propose de présenter le cas spécial de cet écrivain du XIXe siècle, un enfant déçu de la Révolution de 1848 qui se venge de ses effets dans son théâtre et dans sa correspondance.

Mots-clé: antimoderne, Révolution, théâtre, correspondance.

ARHITECTURI URBANE ÎN PROZA LUI MIHAI EMINESCU

Roxana Patraş[*]

Tipologii realiste: mobilitatea verticală, foiletonistul şi publicul burghez

Chiar dacă nu pare a fi un fan al romancierilor francezi, Eminescu precizează că, la temelia „naturilor catilinare" (roman numit apoi şi *Geniu pustiu*), au stat trăiri şi fapte autentice: întâi „*impresiunile nemijlocite* [s.n.] din anul 1868, pe când eram în Bucureşti", apoi „un episod ce mi l-a povestit un student din Transilvania" (I.E. Torouţiu & G. Cardaş, 1931: 321–327). Pe scurt, romanul se inspiră din două tipuri de situaţii ce pot servi drept eşafodaj al relatării „realiste", una filtrată subiectiv (episodul bucureştean), alta asumată la persoana a treia (episodul transilvan). De altfel, romantismul structurii (anticonstrucţia, eclectismul, hibriditatea, tonul inspirat, modernitatea), apropiată de *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu. Cultură şi creaţie*, 1976: 177–178), poate fi pus pe seama incompletitudii şi fragmentarismului acesteia.

Odată reaşezate de Perpessicius într-o ordine cronologică şi odată revelat travaliul autorului de a înţelege şi „teoretiza" scriitura epică, piesele în proză pierd ceva din aerul „fantastic"-„oniric"-„romantic" surprins de toţi comentatorii, de la N. Iorga şi Ion Scurtu până la Eugen Simion, Aurel Petrescu şi Nicolae Ciobanu. Reflecţiile despre arta scriiturii în proză şi despre conformitatea acestei arte cu exigenţele gustului public burghez se găsesc în textul numit *Contrapagină*, construit ca o prefaţă pentru o nuvelă originală. Eminescu nu se războieşte aici numai cu modelele „leşinânde" ale romanului francez, negate numai în producţiile prozatoarei George Sand şi ale lui Paul de Kock. Se denunţă, pe de o parte, un mod de a scrie conform unei paradigme narative laxe şi diluate („foiletonistic"), pe de alta, un public burghez incapabil să observe procesul transfigurativ de la faptele reale la scriitura romanescă, între Lume şi Destin. Dispunând realităţile pe două coloane, tânărul prozator aspirant arată cum relatarea foiletonistică poate transforma „farsorul en gros şi en detail" într-un „om politic", „omul beţiv sau hengheri" într-un „journaliste" sau, invers, „compozitorul de geniu" într-un „muritor de foame în Viena", „poetul de geniu" într-un „muritor de foame în Berlin" şi „epicul de geniu" într-un „idiot" (M. Eminescu, 1997: 122–123).

În ciuda văditei enervări, scriitorul român conştientizează, aşa cum susţine o întreagă tradiţie hermeneutică de la Ion Negoiţescu (1968) la Iulian Costache

[*] Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi.

RITL, nr. 1–4, p. 335–346, Bucureşti, 2014

(2008), că trebuie să-şi „negocieze" imaginea, negocierea implicând un joc al ascunderii şi revelării faţă de un public burghez, cu gustul educat în spiritul romanului foiletonistic francez. Ca atare, renunţă cu greutate la o serie de modele epice realiste sau le foloseşte inconştient. Reperele romanului franţuzesc rămân pentru scriitorul român esenţiale, unele declarate, altele latente: Dumas (amintit în introducerea romanului *Geniu pustiu*), Theophile Gautier (amintit în încheierea nuvelei *Sărmanul Dionis*), Balzac, Stendhal sau chiar Victor Hugo (G. Vanhese, 2014: 91–159).

Surprinsă deja în paradigma relaţiei dintre personajul balzacian şi oraş, urbanitatea personajelor lui Eminescu şi obstinaţia lor de a-şi lega destinul de numele marilor capitale descriu două tipuri psihologice. Primul se referă la acţiunea socială a personajelor lansate în cursa pentru „aur, mărire şi amor" (cum e intitulat chiar un fragment eminescian), aşa-zisa „mobilitate verticală" („upward mobility") despre care Bruce Robbins (2007: 7–10) spune că ar fi favorizată de permeabilizarea elitelor urbane (aristocraţia, burghezia), dipusă să-i invite pe inşii din categoriile inferioare (ca Rastignac sau Iorgu) să preia controlul capitalului şi al resurselor concentrate în inima oraşului. Al doilea, versiune eticizată a primului tip, descrie aspiraţia „căutătorilor de absolut", a căutătorilor schemei arhitecturale a lumii, fascinaţi de alchimie, astrologie, ocultism (ca Balthazar Claes sau Dionis).

Tematizată în câteva fragmente narative eminesciene (v. *Aur, mărire şi amor*, episoadele „marchizul de Bilbao" şi „Angelo" în *Avatarii faraonului Tlà*), relaţia dintre „aur, mărire şi amor" se explicitează şi în destinul personajelor eminesciene, extinzându-se, conform modelului laclosian sau stendhalian, spre scenele de „queer tutelage" între o damă în etate şi un tânăr neiniţiat, între o femeie hiperactivă şi un bărbat pasiv, activat apoi de agresivitatea partenerei. Se conturează aici o situaţie de mentorat erotic, de „iubire cerebrală", aflată în afara ciclului reproducerii biologice, care subliniază, şi pentru visătorii eroi închipuiţi de Eminescu, o sublimată dorinţă de avansare socială. Or, numai personajul lansat pe traiectoria mobilităţii verticale („upward mobility"), fie aceasta şi metafizică, poate constitui subiectul fertil al unui „romanţier indiscret". „Indiscret" nu semnifică însă şi „foiletonist", adică dispus să renunţe la proiectul evidenţierii, prin intermediul mijloacelor narative, unei cauzalităţi sau unei arhitecturi a lumii: marea miză a naratorului poveştii lui Toma Nour ar fi, prin urmare, să nu dilueze coerenţa internă a biografiei eroului, să îi păstreze, cum ar spune E. A. Poe, unitatea de efect, principalul vector al viziunii artistice.

Deschis cu o ilustraţie panoramică, cu o vedere de sus asupra capitalei imperiale, splendidul eseu al Ilinei Gregori pare a reaşeza în scenă situaţia fictivă din *Père Goriot* unde, într-un moment narativ foarte dens, Rastignac exprimă antagonismul cu oraşul însuşi. Privind asupra Berlinului de la începutul imperiului (Ilina Gregori, 2008: 16–17), ne putem imagina că şi tânărul Eminescu va fi putut spune „*À nous deux maintenant!*". Spre deosebire de faimosul erou balzacian, scriitorul român intuia totuşi pericolele încleştării cu marile oraşe; dacă datarea lui Perpessicius ne susţine şi *Contrapagina* a fost scrisă într-adevăr în 1868, atunci avem în faţă un caz de predicţie acurată: la Berlin, „poetul de geniu", fie că se

numeşte L. Burghardt sau M. Eminescu, poate deveni un „muritor de foame"; de asemenea, „poeta de geniu" (cine să fie această „Mme..."?) îşi poate rata menirea, ajungând „cerşitoare în Paris".

Cluj–Bucureşti–Iaşi–Copenhaga–Torino–Hohenschwangau–Sankt-Persburg–Sevilla

Revoluția paşoptistă reprezintă un pretext ideal pentru junele Toma Nour ca să revină, după un plicticos sejur rural, pe orbita oraşelor transilvane, atras de o formă coruptă, dar fascinantă a citadinismului. Personajul povesteşte cum, după decepția erotică şi aventura eroică, se întoarce în mahalaua Clujului, acolo unde se află căsuța iubitei sale Poesis. Apoi, destinul său se trasează ca o rătăcire „prin lume", o lume ordonată totuşi de periplul urban, de schema unor marcaje citadine explicite, narativizată nu numai în povestea lui Toma, ci şi în biografia aventuroasă a prietenului Ioan: Bucureşti–Copenhaga–Torino–micul oraş german, servind drept reşedință unui „rege-miniatură, rege-parodie, rege-satiră" (*ibidem*: 143–145), probabil primul castel al excentricului Ludwig II de Bavaria, Hohenschwangau.

Dacă vom corobora indicațiile textelor în proză, harta călătoriilor urbane are un aspect complex, atât din perspectiva tipologiilor arhitecturale ilustrate, cât şi sub raportul unor posibile deschideri „parabiografice" – ca atare, fantasmatice – pentru o serie de biografii ficționale construite, până la un punct, într-o cheie aproape realistă. Subiectul din *Geniu pustiu* se dispută între Bucureşti şi Cluj, între anii revoluționari din jurul lui 1848 şi perioada aşezării administrative (aproximativ 1860), de după unirea principatelor dunărene. Identitățile lui Dionis-Dan se conturează prin contrastul între noua şi vechea capitală a României, între Bucureştiul pipernicit al mahalalelor de după 1859 şi Iaşiul aproape gotic al Trisfetitelor. Apoi, schița realistă din *Aur, mărire şi amor* se petrece tot la Iaşi, în preajma comoției revoluționare, prin 1840; spre deosebire de nuvela *Sărmanul Dionis*, acest fragment în proză, ca şi episodul „Angelo" din *Avatarii faraonului Tlà*, descrie un Iaşi al interioarelor, al spațiilor intime, deschizând, prin schimbările butaforice bruşte, calea dramei de salon. Fragmentul ce a intrat în circuitul exegetic sub titlul *Pe podelele reci de cărămidă* ilustrează o istorie de pe „ulița jidovească a Sucevei", din mahalaua unei şi mai vechi capitale a Moldovei. *Basmul cel mai fantastic*, o altă piesă din *Iconostas şi fragmentarium*, proiectează imaginea Sankt-Petersburgului şi a drumului spre Siberia. „*Avatarii*" regelui Tlà din microromanul eponim îşi derulează existențele între Memfis, Sevilla, Madrid şi, cel mai probabil, un Iaşi hibernal, un Iaşi franțuzit, prerevoluționar, un Iaşi al asociațiilor secrete. Aici personajele de tipul *deus ex machina* tehnicizează recuzita misterului (doctorul de Lys) şi îi dau un aspect melodramatic; asemenea teatrului din mahalaua clujeană, unde joacă Poesis (iubita lui Toma Nour din *Geniu pustiu*), „subterana" casei cu două caturi în care ființează asociația „Amicii întunericului" se poate modela, sub acțiunea efectelor scenografice, dintr-o „peşteră urâtă", într-un

„salon" sau într-o „sală de bal". Cât priveşte nuvela *Cezara*, legată intim de ultimul episod ţesut în povestea „avatarilor" lui Tlà, aceasta se petrece, fără îndoială, în Veneţia.

Romanul *Geniu pustiu* şi nuvela *Sărmanul Dionis*, de pildă, debutează pe „stradele nepavate ale Bucureştilor", într-o „aşa-numită capitală" care, în ciuda promovării sale în rândul centrelor civilizaţiei, păstrează încă un aer de mahala, de arhitectură meschină, apărută ca un impuls al noroiului mai curând decât ca sumă de măreţe „gândiri arhitectonici", aşa cum va fi prezentată cetatea Romei în *Mememto mori*: „Era o noapte tristă. Ploaia cădea măruntă pe stradele nepavate ale Bucureştilor, ce se trăgeau strâmte şi noroioase şi noianul de case mici şi rău zidite din care constă partea cea mai mare a aşa-numitei capitale a României" (*GP*, 1997: 131–132); „Era noapte şi ploaia cădea măruntă pe stradele nepavate, strâmte şi noroioase ce trec prin noianul de case mici şi rău zidite din care constă partea cea mare a capitalei României [...] De prin crâşme şi prăvălii pătrundea prin ferestrele cu multe geamuri, mari şi nespălate, o lumină murdară, mai slăbită încă prin stropii de ploaie ce inundase sticlele. Pe ici pe colo trecea câte un romanţios fluierând; câte un mitocan cu capul lulea de vin şi îşi făcea de vorbă cu pereţii şi cu vântul; câte-o femeie cu faţa înfundată în capşon îşi desfăşura trecătoarele umbre prin spaţiul neguros, asemenea zeilor întunecaţi din epopeile nordice" (*SD*, 1997: 44).

Lărgimea străzilor nu măsoară gradul de civilizare a urbei. Străzile măsoară uşurinţa eroilor de a parcurge distanţe: imediat ce devine umbră, „ulițele strâmte" şi întunecate ale târgului (*ibidem*: 57) i se par lui Dan adevărate „strade" de oraş, „luminate" şi „largi" (*ibidem*: 66); galopul celor doi amici, Toma şi Ioan, spre casa celor două surori Sofia şi Poiesis (aflată undeva în mahalaua Clujului) este asemănat zborului cu toate că străzile capitalei transilvane nu sunt pavate, ci acoperite de „un prund mărunt", asemenea ulițelor bucureştene (*GP*, 1997: 168); mănăstirea lui Ieronim e legată de „oraş" printr-un „drum mare", dar urmărirea iubitului Cezarei de către marchizul Castelmare se produce pe străzi strâmte şi întunecoase (*C.*, 1997: 92, 111); străzile legendarei cetăţi Memfis sunt „largi, pavate cu pietre lungi şi albe" (*AFT*, 1997: 224), în timp ce străzile toride ale vechii Sevilla, unde se trezeşte cerşetorul Baltazar din *Avatarii...*, deşi sunt „pavate", par „strâmte" şi „deşerte", creând impresia unui oraş „orb şi nelocuit" (*AFL*, 1997: 229). Oraşul unde se petrece istoria amorului dintre Angelo şi „demonul iubirii", androginul Cezar-Cezara, are străzile „largi şi ninse" care pot fi traversate cu sania. În general, aceste străzi duc spre un centru, având un evident aspect labirintic.

Materialul construcţiilor îl constituie, fără îndoială, „piatra pusă pe piatră" sau blocul de marmură, unităţi cubice observabile în structura tuturor arhitecturilor colosale aşezate în interiorul sau în marginea spaţiului urban: piramida şi palatul, castelul şi mănăstirea, casa albă şi chilia. Înălţarea „murilor" (mur pe mur) se realizează, ca în planul vechilor cetăţi, conform unor „gândiri arhitectonici" sau a „gândului" modelat în piatră.

Dincolo de indicaţiile geografice destul de clare (Iaşi, Bucureşti, Cluj, Copenhaga, Torino, Sevilla, Madrid), prozatorul urmăreşte să pună în acelaşi tablou labirintul şi

piatra, aşa cum procedează şi Ann Radcliffe în *The Misteries of Udolpho*. Dacă ar fi să urmărim indicaţiile lui John Ruskin asupra stilului gotic, putem spune că şi prozatorul Eminescu urmăreşte minunea modelării liniei curbe din materia rigidă a pietrei sau felul în care arhitectura oraşului (esenţializată în harta labirintică a străzilor sale) poate reda volutele gândurilor.

Un laborator al neliniştii urbane: camera înaltă şi casa albă, miniatura şi catedrala

Nevoiţi să caute adăpost de ploaie, nici naratorul expoziţiunii romanului *Geniu pustiu*, nici Dionis nu optează pentru „cârciumă", ci pentru „cafenea". Spre deosebire de „cârciumă" unde priveliştea promiscuităţii, sărăciei şi brutalităţii îi descurajează, „cafeneaua" reprezintă un microunivers ce poate conţine toate datele simbolice ale lumii mari de afară: cafeaua şi berea, cărţile şi domino-ul, biliardul, portretul eroului războaielor balcanice Dibicz-Zabalkanski, mecanica melodramei umane, ca în romanele lui Mauriciu Jokay (un urmaş al lui Arpad scriind cu cretă de biliard numele unei Ilma). De asemenea, ca instigator al conversaţiei şi ca loc al expresiei multiculturale, „cafeneaua" esenţializează trăsăturile comunitare ale vieţii la oraş; în *Geniu pustiu* se problematizează ideea „cosmopolitismului", disputată între o definiţie peiorativ-sceptică, autohtonistă (a naratorului) şi una idealist-socialistă (a lui Toma Nour): „Cosmopolitismul cel mai fericit va încălzi pământul" când monarhii şi diplomaţii vor fi sfărâmaţi, iar omenirea va fi ca o „prismă" cu mii de culori (*GP*, 1997: 134, 136–137). Partajat între figuri precum „romanţiosul", „beţivul"/ „mitocanul", „femeia spoită"/ femeia „umbră", spaţiul urban pare parcelat între „cârciumi şi prăvălii", casele cu „perdele roşii" (bordeluri) şi „cafenele".

Fragmentul intitulat *Umbra mea* propune o altă structură demografică citadină, angajată într-o formă de mobilitate ascensională, mai pregnantă în prozele din laboratorul vienez. Fetele se leagănă în visele bogăţiei, studenţii îmbrăţişează visele gloriei, dandyies şi proşti nutresc visele zădărniciei şi nimicului: „când ieşii afară, închisei uşa după mine şi începui a merge încet în lumina lunii, pe stradele largi ale oraşului cu ferestre şi porţi închise, cu ziduri albe şi gălbenite de lună, cu perdele lăsate, cu câte-un păzitor de noapte cu mustaţa înfundată în gulerul şi gluga mantalei şi c-o prăjină la subsori [...] case nalte a căror streşini de cărămidă se uitau la lună – iată tabloul. Fetele ce dormeau în budoarele lor profumate, [...] studenţi care dormeau cu capul în cărţi visând ministerii, dandi visând vânări şi cai, proşti nevisând nimica" (*UM*, 1997: 127). Asemănătoare chiliei ocupate de unii eroi eminescieni, o singură „cârciumă", numită şi Arca lui Noe, poate fi trecută în rândul spaţiilor familiare (A, 1997: 274)

Mici funcţionari, Dionis şi Toma îşi petrec timpul între „casa de pustnic", „arhiva unei cancelarii" şi „atmosfera leneşă şi flegmatică a cafenelei" (*SD*, 1997: 46). „Chilia" eroilor nu face parte însă din mahalaua joasă şi chircită, descrisă la începutul nuvelei. Ei ocupă o cameră într-o construcţie pe două caturi, cu vedere

direct spre „salonul strălucit" din palatul sau casa albă a unui aristocrat, înconjurată de o grădină de-o sălbăticie şi neregularitate aproape englezească. Locuinţa Cezarei din nuvela eponimă se numeşte chiar „palatul Bianchi" (palatul/ clădirea albă). Tot într-o „casă albă" aşezată în mijlocul unei grădini de flori locuieşte şi fata Mumei-Pădurii din basmul *Făt-Frumos din lacrimă*. Este interesant cum, imediat după surprinderea cadrului învecinat (fecioara muzicală şi parfumată din casa albă), personajele masculine închid ochii, îi întredeschid şi apoi îi închid din nou, estompând percepţia senzorială imediată. Astfel, „naturile catilinare" trăiesc experienţa coincidenţei arhitecturii transfigurate şi a spaţiilor imediate, a „viziunii" şi „vederii" (Ioana Em Petrescu: 1978). Este vorba despre viziunea unui tablou îngheţat, executat cu aceleaşi linii ondulate ca peisajul urban al anticei Memfis: „Şi apoi priveşte asupra oraşului întreg, pe acest amestec strălucit de palate şi drumuri, vezi cum, ajunse la lună, strălucesc asupra maselor întunecoase vârfurile turnurilor şi pânzele de la corăbii pe râu [...] Priveşte, zise el încet, strada aceea strâmtă şi întunecoasă: numai într-un singur colţ îi taie umbra o dungă de lumină, dar în acel loc pare c-a nins" (*C*, 1997: 110); „El îşi închise ochii ca să viseze în libertate. I se păru atunci că e într-un pustiu uscat, lung, nisipos ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică şi palidă ca faţa unei virgine murinde [...] Pustiul tace, aerul e mort şi numai suflarea lui e vie, numai ochiul lui e viu, pentru ca să vadă pe un nor de argint, în naltul cerului, un înger alb, îngenuncheat, cu mâinile unite, care cânta o rugăciune divină, adâncă [...] Întredeschise ochii şi văzu prin fereastra arcată şi deschisă, în mijlocul unui salon strălucit, o jună fată muiată-n haină albă [...] Părea că geniul divinului brit Shakespeare expirase asupra pământului un nou înger lunatec, o nouă Ofelia [...] Închise iar ochii până ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se confundă cu nourul de argint şi juna fată cu îngerul în genunchi. Apoi, strângând ochii silit şi tare, a înecat visul său în întuneric" etc. (*SD*, 1997: 53–54); „Dintr-o fereastră deschisă din catul de sus auzii, prin aerul nopţii, tremurând notele dulci ale unui piano şi un tânăr şi tremurător glas de copilă adiind o rugăciune uşoară, profumată, fantastică. Îmi închisei ochii pentru ca să visez în libertate [...] Întredeschisei ochii şi văzui prin fereastra arcată şi deschisă [...] o jună fată [...] Am închis iar ochii, astfel încât, recăzut iar în pustiul cel lung, palatul cel alb se confunda cu nourul de argint, iar juna fată cu îngerul în genunchi" (*GP*, 1997: 140). Asemenea faraonului Tlà şi avatarilor săi, întreaga serie de figuri masculine (Ieronim, Toma Nour, naratorul poveştii lui Toma Nour, Dionis) trece printr-o singură experienţă – relatată aproape cu aceleaşi cuvinte! – a revelării „spiritului Universului" în panorama oraşului-prototip, a oraşului cu „conture fantastice", a tabloului urban uimit şi adânc. Raportul acestei viziuni cu formele arhitectonice ale oraşului ilustrează tensiunea între ideal şi real, între unu şi multiplu.

Între „casa albă" a iubitei şi, peste drum, camera înaltă locuită de personajul masculin se formează un „sistem al dorinţei", se expune „laboratorul neliniştii sociale" specific oraşului (A. Blum, 2003: 21). Dionis şi Toma se bucură de privilegiul verticalităţii habitatului, asemeni unor aristocraţi deposedaţi, ocupând „o cameră

naltă, spațioasă şi goală"; năzuința lor către vila de-o eleganță patriciană nu are numai un resort erotic, ci şi unul de natură arhetipală, privind recuperarea unei condiții nobiliare, a unui spațiu ordonat de limpezimea idealului clasic. Elementele definitorii, subliniate cu emfază, ale spațiului intim masculin nu sunt păianjenii sau „neordinea păgânească", previzibile în camera unui tânăr burlac, visător şi metafizician, orfan şi sărac, ci amestecul de caractere „greceşti" (în vechile ediții), „latine" şi „gotice" (scrijelite pe masă) şi portretul unei „femei travestite" (tatăl lui Dionis sau amicul lui Toma Nour). Cele trei tipuri de alfabet (grecesc – de fapt, ebraic, latin şi gotic) anticipează, în caligrafie, tot atâtea stiluri arhitectonice experimentate de personaj: vila romană, unghiulară, clasică reprezintă un loc al proiecției intimiste, erotice („casa albă" a iubitei); „palatul lunii" (şi toate clădirile care ajung în lună, de la palatul regelui Tlà la palatul Genarului[1] din *Făt-Frumos din lacrimă*) sunt locuri ale aspirației clădite după modelul cabalistic al templului Sionului, de unde şi preponderența domei, coloanei şi mesei cu sfeşnice în descripția acestor edificii; catedrala gotică, care bântuie întreg imaginarul arhitectonic şi literar al secolului al XIX-lea, ca model al profunzimii sufletului uman (ruinele unor castele şi mănăstiri, oraşele subterane sau catacombele aşezate sub veşmintele de piatră ale marilor oraşe). După un model de interacțiune estetică descris de Roger Scruton, cele trei stiluri arhitecturale nu vor „iradia", ci vor „capta" stările şi mişcările mentale ale locuitorilor (Roger Scruton, *Architectural Aesthetics*, în *Aesthetics. Critical concepts in philosphy*, 2005: 291).

Spre deosebire de cei doi locatari ai unor case abandonate (Toma şi Dionis), Ioan, Ieronim şi Dan (dublul lui Dionis) ocupă camere mici şi întunecoase sau chilii. Numai aparent barbare, aceste spații respiră totuşi „eleganță fină şi artistică". Abandonată de Ioan şi lăsată lui Toma, camera amicului ascunde un tip de confort mic-burghez, ilustrat în prezența „căminului" (şemineul) şi a „sofalei" (*GP*, 1997: 171–173). Apoi, chilia lui Ieronim se distinge prin aerul cochet de un întreg complex de aşezăminte monahale părăsite: „În zidul lung şi înalt al mănăstirii, privit din grădină, se văd fereşti cu gratii negre, cu *ferestrele de chilii părăsite*, *numai una e toată-ntrețesută cu iederă* [s.n.] şi în dosul acelei mreje de frunze-ntunecoase se văd în oale roze albe ce par a căuta soarele cu capetele lor. Acea fereastră dădea într-o chilie pe pereții cărei erau aruncate cu creionul fel de fel de schițe ciudate – ici un sfânt, colo un cățel zvârcolindu-se în iarbă, colo icoana foarte bine executată a unei rudaşte, flori, tufe, capete de femei, bonete, papuci, în fine, o carte de schițe risipită pe perete" (*C*., 1997: 90). Trăitor în vremea Moldovei feudale, călugărul Dan locuieşte „într-o chiliuță din casele unui boier mare" şi are, ca orice locuitor al oraşului, o viață nocturnă foarte activă. Deseori îşi pune „mantie de cavaler" şi, în spiritul trubaduresc al traiului din cartierele boiereşti ale

[1] Numele porneşte de la luna „ianuarie" şi trimite la figura arhetipală a Regelui Nord, imagine cardinală a imaginarului nordic, secret insinuat în toată opera eminesciană (v. Roxana Patraş, 2013: 28–32).

Iaşiului, se duce să vegheze parfumatul iatac al iubitei sale. Ba chiar, adoptând o explicaţie literară a arhitecturii catedralei gotice, aplicată întâi de Victor Hugo în romanul *Nôtre Dame de Paris*, Eminescu pare convins că orice construcţie – fie şi o chilie sau o cameră de mansardă – poate fi citită ca o carte sau ca parte a unei cărţi.

Deosebindu-se de „camerele înalte" – corelate, într-un „sistem al dorinţei" citadine, şi al coerenţei urbanistice, „caselor albe" –, chiliile ilustrate mai sus lasă impresia unei aglomerări figurale, a unei „miniaturi" ce poate concentra maximum de semnificaţie într-un minimum de spaţiu locativ. Gaston Bachelard observă că „miniatura" reprezintă o expresie a infinitului (2003: 177–211), idee redată şi de construcţia catedralei gotice, în opinia lui Erwin Panofsky (apud David Anton Spurr). Raportul între chilia ermiţilor lui Eminescu şi peisajul urban poate fi rezumat în relaţia simbolică dintre miniatură şi catedrala gotică: în timp ce peisajul accidentat, gotic, încearcă să traducă invizibilul în vizibil, miniatura propune translarea vizibilului în invizibil.

Chintesenţă a misterului şi, practic, a relaţiei periculoase între vizibil şi invizibil, casa maistrului Ruben are o siluetă gotic-accidentată şi pare, în marginea târgului Iaşiului, „o bucată din ruina unei cetăţui": „casa era c-un acoperământ ţuguit, pereţii erau de piatră mică ca ceea cu care se petruiesc fântânele şi orice tencuială căzuse de pe ele" (*SD*, 1997: 59). Curând, ea se va transforma într-o „peşteră cu pereţii negri ca cerneala", în timp ce cărţile vor deveni „beşici mari de sticlă, la gură legate cu pergament, în mijlocul cărora tremurau într-un fluid luminos şi vioriu draci mici spânzuraţi de coarne" (*SD,* 1997: 61). Biblioteca se converteşte în laboratorul unui diabolic alchimist, cupola clasică a „academiei" (nu întâmplător Ruben este dascăl la Academia de la Socola) sau a templului Sionului sucombă şi se deformează în „ieroglifica" mahala a Suceavei din vremea dinastiei Muşatinilor: „În mijlocul mahalalei adormite, templul sur – Sionul ruinat – de jur împrejur proptit de bârne de stejar [...] Sur era templul pe dinafară, tăcut înăuntru [...] Grilajul de la corul femeilor zugrăvea în perete o mreajă de umbră. Eloimii deasupra intrărilor străluceau ca scrişi cu stele... Nu era aceasta cu bolţi mândre înălţate, cu icoane luminoase pe ele, cu şiruri de stâlpi sfinţiţi de cântări melodioase – era o arhitectură ţapănă, rece, goală – era atât de pustu de frumuseţe ca pieptul unui om mort" (*PRC*, 1997: 214).

Conversia invizibilului în vizibil şi a vizibilului în invizibil accentuează un proces de acomodare a proiectului ideal (cetatea celestă, Doma lui Dumnezeu) la spaţiul real. Cercetătorul canadian A. Blum observă că, datorită tensiunii între palpitul vital şi aspiraţia sa estetică, oraşul exprimă cel mai bine „rămăşiţele conflictului între ideal şi real" (A. Blum, 2003: 13). Pe măsură ce identificăm reziduurile ireductibile ale unei arhitecturi transcendente în mitologia latentă a reliefului urban, conştientizăm că registrele neliniştii („registers of uncanniness") – ce alimentează şi genul prozei fantastice – sunt modelate de coexistenţa vechiului şi noului, spaţiului public şi locului intim, urbanizării şi urbanităţii, fragmentării şi participării, aproapelui şi departelui (*ibidem*: 294).

Architecturae cosmicae sive astronimiae geocentricae tocmită pe măsura lui Eminescu

Dincolo de specificul fiecărui stil perceput de călătorii prin variate peisaje citadine, îl surprindem pe Dionis aplecat asupra problemei „arhitecturii lumeşti" (*SD*, 1997: 52) şi a revelării spiritului universului în tabloul urban. Se prezumează, aşadar, un sistem geometric al proporţiilor imuabile, care nu poate fi alterat nici de percepţiile senzoriale, nici de părelnicele stiluri şi dimensiuni ale habitatului uman. Teza e enunţată încă din preambulul filosofic al nuvelei şi dezvoltată în alte pasaje din *Archaeus*, *Umbra mea* sau *Avatarii faraonului Tlà*. Astfel, picătura de rouă sau mărgăritarul aninat la gâtul iubitei pot cuprinde tot cerul înstelat al nopţii, întrucât „mărimea" e numai „relativă": „ceea ce nouă ni-i mare altora li se pare mic, se-nţelege că atomii microscopici din acel mărgăritar a cărui margini le era cerul, stropii-stele şi lună şi soare, acei pitici aveau regii lor, purtau războaie, se urau mereu, închipuindu-şi diferite bazaconii despre închipuita lor mărime" (*UM*, 1997: 128). Chiar dacă s-ar mări acea picătură, păstrându-se relaţiile proporţionale dintre elementele întregului, armătura universului rămâne aceeaşi. Tot astfel, ideea arhitectonică a „ansambului" rămâne aceeaşi, fie că lumea e privită în mic sau în mare, ca în faimoasa poveste a lui Gulliver.

Înşelătorul joc al percepţiilor îşi are sursa în hipertrofierea văzului (un ochi sau o mie de ochi), a creierului sau chiar în elasticizarea întregii structurii somatice: „Nu ştiu dacă cineva s-a visat vreodată elastic... că poate creşte, se poate umfla, se poate contrage [...] Şi acest om s-ar contrage-ntr-o cartoafă care ar striga oamenilor de pe uliţă să ia seama să nu-l calce, ori s-ar subţia într-o prăjină cu barbă englezească şi cu pălărie naltă, ori s-ar îngroşa ca un birtaş bavarez" (*A*, 1997: 277); „I se părea că corpul lui întreg e ceva ce se poate întinde şi contrage şi poate lua orice formă din lume... I se părea mai întâi că i se umflă capul din ce în ce şi el devine un bătrân ghebos, gras şi glumeţ... ori că acuşi se usucă ca ţârul şi devine un om lung, cu ochii clipitori şi mici, îmbrăcat în straie lungi negre... ori că i se umflă corpul şi i se subţiază picioarele, de pare un sac de făină pus pe două fuse subţiri... Apoi simţi că se contrage repede, repede, repede şi devine un grăunte mic în mijlocul unui gălbenuş de ou" (*AFT*, 1997: 229–230). Dacă am aplica teoria lui Vitruvius despre „corpul arhitectural" şi despre reflectarea directă a proporţiilor somatice în proporţii arhitectonice, deformarea autoreprezentărilor somatice ar trebui să se regăsească în elasticitatea sau fluiditatea spaţiilor urbane. Nu întâmplător, abulicului rege Tlà – cel ce îşi va deforma eul în felurite ipostaze – i se arată divina Memfis ca un „oraş infinit", ca „un ocean de palate urieşeşti", ca o revelare arhitectonică a „spiritului Universului". Comentând opera lui Eminescu, şi G. Călinescu presimte aici o disproporţie dintre subiectul muritor şi „arhitectura colosală" (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. III, 1985: 299).

Totuşi, deformarea fizică şi fluidizarea reliefului arhitectonic poate anunţa o traumă a definirii propriei corporalităţi în spaţiu, o traumă a vecinătăţii edificiului monumental, relevată în psihopatologia urbană modernă. (David Anton Spurr,

2012: 38). Din această perspectivă, parte din profunda melancolie a măreţului rege Tlà se explică prin pierderea iubitei, în timp ce o altă parte pare a fi cauzată de faptul că, sub „cupola" şi „bolţile urieşeşti" ale palatului său, personajul nu numai că pare „un gândac negru", dar chiar are revelaţia „micimii" de „furnică" într-o „lume atât de măreaţă". Aceeaşi stranietate a raportului cu monumentalul halelor subpământene regăsim şi în istoria vieţii marchizului Alvarez-Bilbao. Trauma somatică explicitată prin „elasticizare" anunţă de fapt trauma difuziei identitare (în „avatari") şi, în plan spaţial, panorama blurată, din care nu se poate percepe decât conturul ondulat al cupolelor, ca un desen al valurilor. Tabloul oraşului-ocean – aşa cum este divina Memphis sau incendiata Romă a lui Nero din *Memento mori* – se arată, în proza lui Eminescu, în momentele de dereglare a percepţiei somatice, i.e de epifanie a coincidenţei dintre vedere şi viziune.

Sursă a acelui *unheimlich* amintit de teoreticienii literaturii fantastice, proza eminesciană problematizează relaţia între individul trecător şi edificiul ce asigură condiţiile de extensie şi perpetuare a unei vieţi colective, încifrându-i mesajul (A. Blum, 2003: 88–90). Recurgând la exemplul lui Napoleon, împăratul capabil să pună ordine în haosul parizian şi să redeseneze planul urbanistic al capitalei Franţei, scriitorul român susţine că „neînsemnata mărime a corpului omenesc nu stă defel în raport cu puterea, cu imensitatea voinţei" (*A*, 1997: 281). Nu numai modelul napoleonian, care marchează mentalităţile secolului al XIX-lea (la fel ca şi obsesia pentru stilul gotic!), ci mare parte a poveştilor cezarilor adevereşte ideea că trupurile pieritoare nu s-au lăsat zdrobite de „urbancolia" cauzată de problema succesiunii cetăţii în timp şi a extensiei sale în spaţiu. Detaliile urbanistice ale acestor naraţiuni focalizează mai ales acţiunea modelatoare asupra Romei, un mod de exprimare a puterii politice şi a voinţei individuale; istoria arată că, fugind de neurastenia specifică vieţii urbane, împăraţii au incendiat şi au reconstruit oraşul real în câteva rânduri, confirmând paradigma instabilităţii descrisă de A. Blum. Asemenea cezarilor descrişi în poveştile lui Suetoniu şi asemenea eroului de la Jena, personajele lui Eminescu se lansează într-o formă de mobilitate ascendentă atât pe versantul fizic, cât şi pe cel metafizic. Dar ei reuşesc să depăşească orizontul închis al reţetarului „realist" şi individualist numai când mecanica repetitivă a panoramei urbane le deschide percepţia vizuală spre viziunea cetăţii divine şi spre intuiţia „arhitecturii universului".

Odată mistuită, forţa cezarului se interiorizează şi se converteşte în ambiţia de a aşeza categoriile proporţiei şi armoniei în ordinea intimităţii. De a oglindi conturul monumental al unei catedrale în oglinda lucie şi periculoasă a sufletului. Sălbăticia şi mobilitatea, naturalismul şi grotescul, rigiditatea şi redundanţa se potrivesc ca o mănuşă nu numai cu stilul şi cu „spiritul gotic" descris de John Ruskin, ci şi cu profilul personajului eminescian. Mai ales prin cultivarea redundanţei în atâţia inşi diferiţi, Eminescu reuşeşte să deceleze acea structură ideală care, ori de câte ori se va reîntoarce la ea, îl va stimula să măsoare modificările produse în propria sa viziune artistică. Să se măsoare cu îndepărtata cetate a zeilor şi nu, precum Rastignac sau Napoleon, cu oraşul de la picioarele sale.

BIBLIOGRAFIE

Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, 2003.
Blum, A., *The Imaginative Structure of the City*, McGill-Queen's University Press, Montreal, Canada, 2003.
Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, III, Bucureşti, Editura Minerva, 1985.
Călinescu, G., *Viața lui Mihai Eminescu*, Chişinău, Editura Litera, 1998.
Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Iaşi, Editura Polirom, 2008.
Crețu, Ion, *Mihail Eminescu. Biografie documentară*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.
Davies, Stephen, „Is Architecture Art?", în *Aesthetics. Critical concepts in philosophy*, edited by James O. Young, vol IV. *Individual Arts*, Routledge, London & New York, 2005, p. 300–315.
Dobrescu, Caius, *Mihai Eminescu. Monografie*, Braşov, Editura Aula, 2004.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu. Viața*, Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2009.
Eminescu, Mihai, *Geniu pustiu. Proză literară*, Chişinău, Editura Litera, 1997.
Eminescu, Mihai, *Opere*, I–V, ediție îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Fundațiilor Regale; Editura Academiei RSR, 1939–1958.
George Munteanu, *Hyperion* 1. *Viața lui Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.
Gregori, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Bucureşti, Editura Art, 2008.
Ibrăileanu, G., *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974.
Iorga, N., *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1981.
Negoițescu, Ion, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.
Panofski, Erwin, *Renaştere şi renaşteri în arta occidentală*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1974.
Patraş, Roxana*, „Visul unei nopți de iarnă": proiecții ale Nordului în opera eminesciană* (*A Winter Night's Dream: „The North" in Eminescu's Works*), în „Transilvania", nov.–dec., nr. 11–12, p. 28–32.
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.
Raşcu. I.M., *Eminescu şi cultura franceză*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.
Ruskin, John, *The Stones of Venice*, 2009, http://www.gutenberg.org/files/30755/30755-h/30755-h.htm#page151.
Scruton, Roger, „Architectural Aesthetics", în *Aesthetics. Critical concepts in philosophy*, edited by James O. Young, vol IV. *Individual Arts*, Routledge, London & New York, 2005, p. 275–292.
Spurr, David Anton, *Architecture and Modern Literature*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012.
Torouțiu, I.E. & Cardaş, G., *Studii şi documente literare*, vol. I, Bucureşti, 1931: 321–327.
Vanhese, Gisèle, *„Luceafărul" de Mihai Eminescu. Portretul unei zeități întunecate*, traducere de Roxana Patraş; prefață de Eugen Simion, Iaşi, Editura Timpul, 2014.

ABSTRACT

The present paper represents a development of my article *Proza eminesciană în câteva clişee critice: rusticitate şi urbanitate*. By relating Mihai Eminescu's fundamental urbanity with the Realist trend in the European novel, on the one hand, and with the reading expectance of the Romanian public, on the other, I endeavour to establish a few coordinates of urban experience into fiction. The first part of my analysis focuses on Eminescu's reaction (emulation, difference) to the narrative patterns and to typologies of the French Realist novel. As proven by early short-stories and sketches, the male characters inherit the impulse of upward mobility, which is specific for Realist prose. However, once

the map of the characters' journeys (*Cluj–Bucureşti–Iaşi–Copenhaga–Torino–Hohenschwangau–Sankt-Persburg–Sevilla*) grows more and more Gothic, the relationship individual-environment loses its tensed appearance. Thus, my research tracks down two types of architectural perception that change the inner structure of Eminescu's characters and turn them into "Gothic spirits": the first is formed by instances of visual apprehension of Gothic traits, especially redundancy; the second refers to those moments of vision, when the architecture of the universe is revealed, and "miniature" is turned into "cathedral", and the invisible is made visible. Eminescu has the intuition of their coincidence and, by that, his prose moves from a Realist model to the more elaborated style of uncanny stories.

Key-words: Realism, Upward mobility, Gothic cathedral, Miniature, White House, Temple, Dome, Outskirts, Uncanny.

MIHAIL EMINESCU, DORA D'ISTRIA ŞI *VISUL LUI OSMAN*

Ileana Mihăilă[*]

Scrisoarea III a fost, fără putință de tăgadă, cea mai populară dintre creațiile eminesciene, cel puțin atâta vreme cât școala românească s-a preocupat de cultivarea sentimentului național. Supranumită adesea *Eroica* noastră în versuri, ea cuprinde relatarea poetică a Bătăliei de la Rovine (17 mai 1395), ea însăși obiect de multe şi contradictorii viziuni istorice, în pofida existenței unei serii de documente de epocă ce validează viziunea îmbrățișată şi de poet, a victoriei fără egal a domnului Țării Româneşti, Mircea cel Bătrân (sau, după alte surse poate încă mai justificate, Mircea cel Mare), împotriva unuia dintre cei mai de seamă sultani otomani, Bayezid I, supranumit *Ildîrîm*, Fulgerul.

Scrisoarea III este îndeobște divizată pentru necesitățile analizei în două părți (poemul trecutului eroic şi satira prezentului nedemn de măreția trecutului), cu evidenta diviziune a primei părți în mai multe momente, două, trei sau patru, în funcție de modul în care confruntarea dintre români şi turci este văzută unitar sau separată în secvențe (dialogul dintre Mircea şi Baiazid, lupta, reinstaurarea păcii idilice). În realitate însă, această viziune asupra eroismului trecut se realizează prin punerea pe același palier poetic a două momente simbolice pentru cele două națiuni în conflict, a căror alăturare ar fi meritat poate o mai profundă analiză. Căci dacă partea a doua este cea a momentului de mare glorie militară a victoriei lui Mircea la Rovine (unica înfrângere a unui sultan pe câmpul de luptă de către un șef de stat creştin din istoria Imperiului Otoman!), prima parte a poemului este în schimb destinată rescrierii cu cele mai perfecte mijloace poetice eminesciene a răsăritului mitic al Semilunii. Această opțiune eminesciană este cu atât mai interesantă cu cât, la urma-urmei, redactarea acestei prime părți a *Scrisorii III* răspunde unei dorințe clare a poetului de a evidenția începuturile gloriei dușmanului tradițional pe câmpul de bătălie cu cea mai mare căldură posibilă exprimată prin prisma viziunii sale romantice, rescriind în stilul său inimitabil şi cu toate mijloacele ce-i erau proprii povestea de dragoste înscrisă de legendă ca leagăn al gloriei turcești. Geneza poemului a făcut însă obiectul unei pregătiri prealabile, prin consultarea atentă a surselor bibliografice, cu acea atenție specifică lui Eminescu, întotdeauna preocupat de verificarea detaliilor istorice ca bază a versificării ulterioare. Câtă atenție a acordat poetul acestei părți (menită desigur inițial a figura în ampla epopee mitico-istorică *Memento mori*, inspirată de creația hugoliană *La Légende*

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

RITL, nr. 1–4, p. 347–356, Bucureşti, 2014

des Siècles, după cum consideră îndeobște criticii[1]) se poate urmări din numărul mare de versiuni în versuri pe care-l cunoaște această parte a poemului : A. ms. 2276, ff. 103–107, B. ms miscelaneu 2260, ff. 83–96 + 263, C. ms. 2282, ff. 38–55[2].

Desigur, stabilirea sursei ce a determinat această primă parte, și anume relatarea privind celebrul vis, datează din primii ani ai secolului XX. Primul ce va fi descoperit consultarea în acest scop de către Eminescu a *Istoriei Imperiului Otoman* a lui Hammer apare a fi fost Angel Demetriescu, în 1903, urmat în mod independent de Ion Grămadă, în 1914, cu trimitere la ms. 2276, referindu-se însă la atribuirea visului respectiv lui Baiazid însuși (varianta de interpretare care va fi circulat în mod curent), pe care o corectează într-o notă prin identificarea visătorului cu Osman, „întemeietorului imperiului turcesc”[3]. Perpessicius însuși completează această documentare prin identificarea cu precizie a momentului în care se știe că Eminescu va fi tradus pasajele din Hammer privitoare la români pentru tomul I din *Fragmente din Istoria Românilor* a lui Eudoxiu de Hurmuzaki, apărut în 1879. Din corespondența lui Ion Slavici, Perpessicius reconstituie cu destulă precizie împrejurările în care Eminescu ar fi primit această însărcinare, bine remunerată, din partea comisiei însărcinate cu traducerea și publicarea documentelor Hurmuzaki. În fapt, scopul acestei misiuni era, în primul rând, să i se creeze condițiile să se odihnească la aer curat, așa cum îi recomandase doctorul Kremnitz, îngrijorat de începutul șubrezirii sănătății poetului. Traducerea primului volum, redactat în germană și publicat în 1877, atribuită lui Eminescu în urma unei însemnări descoperite de Perpessicius însuși pe exemplarul aflat în fondurile Bibliotecii Academiei, va fi fost deci realizată în vara și toamna lui 1878, Eminescu aflându-se, precum rezultă din corespondența sa, în comuna Florești, jud. Dolj, în apropiere de Filiași. După cum subliniază Perpessicius, că va fi fost sau nu cunoscut mai de dinainte Hammer lui Eminescu, oricum el îi va fi fost adus în atenție cu prilejul respectivei traduceri, în care lucrarea lui Hammer apare citată în legătură cu jurământul de vasalitate a lui Mircea față de Baiazid (p. 213 în ediția germană, p. 263 în ediția românească). Tot acolo se află și descrierea luptei de la Nicopole. Într-un manuscris eminescian (2257, f. 413) se găsește chiar un fragment

[1] Pentru importanța proiectului eminescian *Memento mori*: G. Călinescu, *Opera lui Eminescu,* t. I, ed. îngr. de Ileana Mihăilă, București / Chișinău, Editura Academiei Române / Editura Litera Internațional, 2003, p. 48 („lunga cronologie ce avea să îmbrățișeze istoria omenirii până în prezent”), dar și p. 562. Pentru legătura dintre începutul *Scrisorii III* și Hammer, precum și despre studiile anterioare dedicate genezei poemului, p. 536.

[2] Cf. Perpessicius, în: M. Eminescu, *Opere,* ediție critică îngrijită de Perpessicius, t. II, *Poezii tipărite în timpul, vieții. Note și variante de la Povestea Codrului la Luceafărul,* București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943, p. 289–305. Toate referirile la variantele manuscrise ale *Scrisorii III* sau la demonstrațiile lui Perpessicius privind geneza poemului trimit la această ediție.

[3] *Ibidem,* p. 289. Demetriescu trimite cu exactitate la „vol. I, cart. II, p. 65 sqq. Ed. din 1834” și traduce fragmentul respectiv ca dovadă. Studiul său *Mihail Eminescu* a fost reprodus în *Opere*, ed. Ovidiu Papadima, București 1937, iar fragmentul privind *Visul lui Osman* se găsește la p. 262–263. În volumul lui Ion Grămadă *Mihail Eminescu (Contribuții la studiul vieții și operei sale)*, apărut la Heidelberg în 1914, trimiterea la Hammer se află la p. 31.

de traducere din Hammer privitor la bătălia de la Câmpia Mierlei. Anume sintagme sunt reluate în *Scrisoarea III* (de exemplu, mult-discutata poveste a *pristolului de la Roma*).

Dar în acelaşi volum al monumentalei lucrări a lui Hammer se află şi relatarea acestuia, în proză, a foarte celebrului în lumea otomană *Vis al lui Osman*[4]. Poemul apare chiar atribuit lui Osman I de tradiţie, dar studiile contemporane înclină să-l atribuie unui autor anonim din veacul al XIII-lea[5], subliniind importanţa lui în imaginarul colectiv otoman[6]. Desigur, răspândirea sa în Occident s-a produs îndeosebi în baza versiunii narate de Hammer, care la rândul său citează o serie de surse turceşti la care a avut acces, în particular versiunea din secolul XVI a lui Idris Bitlisi, integrată poemului său *Hasht Behesht* (Cele Opt Paradisuri) şi la cea în versuri a lui Hoca Sadeddin Efendi (finele secolului XVI), aflată în lucrarea sa *Tâc üt-Tevârîh* (Coroana Istoriilor).

Ce se observă însă, de îndată ce ne aplecăm cu ceva mai multă stăruinţă asupra versiunii originare a *Visului lui Osman,* nelimitându-ne la traducerea lui Anghel Demetriescu ?[7] În primul rând, complexitatea naraţiunii prezentate de Hammer, în conformitate cu sursele otomane, este cu totul alta decât o întâlnim în versurile lui Eminescu. Desigur, povestea iubirii prinţului Osman, întemeietorul dinastiei ce avea să conducă Imperiul Otoman (1258–1326) pentru frumoasa fată a Şeicului Edebali, Mal Hatun (în traducere aproximativă *femeia-comoară)*, este în centrul povestirii. Neam de nomazi, Osman însuşi îşi datora poziţia primul sedentar din familie, tatălui său, Ertuğrul, care obţinuse o poziţie administrativă şi militară graţie calităţilor sale şi, ca urmare, fiul său, devenit moştenitor al acestei poziţii la moartea tatălui său (c. 1280) avea să fie în măsură ulterior să declare micul său principat independent.

Dar *Visul lui Osman* cuprinde, între prima întâlnire dintre Osman şi Mal Hatun, cu prilejul vizitei pe care Osman, om pios, o face înţeleptului ei tată, care-l iniţiază în tainele Coranului, o lungă şi complicată poveste orientală generată de refuzul iniţial al şeicului de a-i da fata de soţie, din cauza prea marii distanţe sociale între un bey ca Osman şi fiica unui şeic sărac. Disperat, Osman îşi varsă focul inimii în poeme de dragoste, ce stârnesc interesul pentru frumoasa fată unuia din prea-puternicii locului, Eskişehir, care la rândul lui, cerând-o de soţie, va fi refuzat din aceleaşi considerente. Edebali, din dorinţa de a se pune la adăpost de mânia acestuia din urmă, hotărăşte să se mute din satul Itbourouni într-un alt sat învecinat, Ertuğrul. Dezamăgit, cel de-al doilea pretendent încearcă să se răzbune

[4] Atribuit, ce e drept, de Ioannes Leunclavius în a sa *Annales Sultanorum Othmandiarum* (Frankfurt, 1588), la p. 4, lui Ertoğrul, părintele lui Osman. Majoritatea versiunilor turceşti, precum şi a relatărilor occidentale, i-l atribuie însă lui Osman.

[5] Caroline Finkel, *Osman's Dream: The History of the Ottoman Empire*, Basic Books/Perseus Books Group, New York, 2007, p. XIII.

[6] Edward Shepherd Creasy, *Turkey,* University of California Libraries, 1910, p. 15.

[7] Citată de Perpessicius, *op. cit.*, p. 291–292.

pe Osman, pe care-l consideră vinovat, şi îl atacă, în timpul unei vizite pe care acesta o făcea unui şef local împreună cu unul din fraţii săi, însoţit de aliatul său grec, Mihail Cel-cu-barba-ascuţită (sau, mai bine-zis, cu barbă de capră, cum apare în alte traduceri), guvernatorul cetăţii Khirenkia. Osman şi aliaţii săi îi învinge în luptă pe duşmani, îl iau prizonier pe Mihail, cu care de altfel Osman se şi împrieteneşte şi devine aliat.

Nemângâiat însă în dragostea lui pentru Mal Hatun, Osman o caută până ce o regăseşte. Cerându-i tatălui ei adăpost peste noapte, acesta nu poate să-l refuze, conform principiilor sacre ale ospitalităţii tradiţiei islamice, deci (poate şi ca să-l ţină aproape!) îi propune să se culce împreună în grădină. Aici se desfăşoară bine-cunoscutul moment al visului, în care Osman se visează alături de gazda sa, văzând cum luna se înalţă din pieptul lui Edebali şi coboară în pieptul lui, provocându-i o fericire de nedescris. Apoi, din pieptul său răsare cunoscutul de-acum nouă copac, ce-şi întinde crengile peste „Caucaz, Atlas, Taurus şi Hemus", iar de sub rădăcinile lui ţâşnesc Tigrul, Eufratul, Nilul şi Dunărea. Frunzele-i sunt ascuţite ca nişte lănci şi se înclină deasupra mai multor cetăţi, dar mai cu seamă deasupra oraşului Constantinopole, văzut ca un inel neasemuit, cu un diamant între două safire şi două smaralde. Când Osman încearcă să şi-l pună în deget, se trezeşte. (Între noi fie spus, imaginea oraşului, privit de pe o înălţime, cel puţin cea a cartierului Fanar, aşa cum este el cuprins între braţele de ape şi câmpiile verzi, arată destul de asemănător cu imaginea din poem...). Desigur, prinţul îndrăgostit îi povesteşte visul imediat şeicului, ce, interpretând aşa cum se cuvine visul, nu se mai opune căsătoriei dintre cei doi tineri... Ei vor fi căsătoriţi după legea Profetului de piosul derviş Turud, discipolul lui Edebali.

La Hammer, în perfectă conformitate cu tradiţia otomană, poemul apare descris în toate aceste amănunte. În ediţia franceză pe care am consultat-o[8] el se află la p. 64–67. Ce rămâne însă din toate acestea în versiunea lui Eminescu? Să ne referim, în primul rând, la versiunea finală, cea publicată de poetul însuşi, în 1881, în *Convorbiri literare*[9].

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă,
Ce cu-a turmelor păşune, a ei patrie ş-o schimbă,
La pământ dormea ţinându-şi căpătâi mâna cea dreaptă;
Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deşteaptă.
Vede cum din ceruri luna lunecă şi se coboară
Şi s-apropie de dânsul preschimbată în fecioară.
.....
Şi cum o privea sultanul, ea se-ntunecă... dispare;
Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,
Care creşte într-o clipă ca în veacuri, mereu creşte,

[8] M de Hammer, *Histoire de l'Empire ottoman, depuis ses origines jusqu'à nos jours,* traduite de l'allemand sur la deuxième édition par M. Dochez, Tome I[er], Imprimerie de Bethune et Plon, Paris, 1844.

[9] XV, 2, 1 mai 1881.

Cu-a lui ramuri peste lume, peste mare se lăţeşte;
Umbra lui cea uriaşă orizontul îl cuprinde
Şi sub dânsul universul într-o umbră se întinde;
Iar în patru părţi a lumii vede şiruri munţii mari,
Atlasul, Caucazul, Taurul şi Balcanii seculari;
Vede Eufratul şi Tigris, Nilul, Dunărea bătrână –
Umbra arborelui falnic peste toate e stăpână.
Astfel, Asia, Europa, Africa cu-a ei pustiuri
Şi corăbiile negre legănându-se pe râuri,
Valurile verzi de grâie legănându-se pe lanuri,
Mările ţărmuitoare şi cetăţi lângă limanuri,
Toate se întind nainte-i... ca pe-un uriaş covor,
Vede ţară lângă ţară şi popor lângă popor –
Ca prin neguri alburie se strevăd şi se prefac
În întinsă-mpărăţie sub o umbră de copac.

Vulturii porniţi la ceruri pân' la ramuri nu ajung;
Dar un vânt de biruinţă se porneşte îndelung
Şi loveşte rânduri, rânduri în frunzişul sunător,
Strigăte de-Allah! Allahu! se aud pe sus prin nori,
Zgomotul creştea ca marea turburată şi înaltă,
Urlete de bătălie s-alungau dupăolaltă,
Însă frunzele-ascuţite se îndoaie după vânt
Şi deasupra Romei nouă se înclină la pământ.

Se cutremură sultanul... se deşteaptă... şi pe cer
Vede luna cum pluteşte peste plaiul Eschişer.
Şi priveşte trist la casa şeihului Edebali;
După gratii de fereastră o copilă el zări
Ce-i zâmbeşte, mlădioasă ca o creangă de alun;
E a şeihului copilă, e frumoasa Malcatun.
Atunci el pricepe visul că-i trimis de la profet,
Că pe-o clipă se-nălţase chiar în rai la Mohamet,
Că din dragostea-i lumească un imperiu se va naşte,
Ai căruia ani şi margini numai cerul le cunoaşte.

Nu încape îndoială că poetul limitează la partea finală cele câteva nume, corect redate („plaiul Eschişer", „şeihul Edebali", „frumoasa Malcatun"), precum şi imaginile geografice din vis. Constantinopolul devine „noua Romă", iar Hemusul îşi transformă numele în mai familiarul nouă „Balcani". De altfel, o singură dată, şi anume în versiunea B, versul 54, poetul încercase să introducă numele Balcanilor aşa cum apare la Hammer, şi anume Hemus: „ Ici Caucazul, colo Atlas, Taurul, Emul secular". Numele lui Osman nu mai apare însă, îngreuind identificarea sursei

primilor cercetători[10]. Rămâne nomadismul inițial al familiei sale („ce cu-a turmelor păşune..."), ce nu ar mai fi avut de ce să fie pomenit în cazul lui Baiazid, luna din vis și, desigur, arborele profetic. În schimb, poetul își desfășoară toate temele poeziei sale de dragoste, de la versul 6 la versul 20, cu imagini şi motive inexistente în vreuna din sursele turcești:

Înflorea cărarea ca de pasul blândei primăveri;
Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri;
Codrii se înfiorează de atâta frumusețe,
Apele-ncrețesc în tremur străveziile lor fețe,
Pulbere de diamante cade fină ca o bură,
Scânteind plutea prin aer şi pe toate din natură
Şi prin mândra fermecare sun-o muzică de şoapte,
Iar pe ceruri se înalță curcubeele de noapte...
Ea, şezând cu el alături, mâna fină i-o întinde,
Părul ei cel negru-n valuri de mătasă se desprinde:
– Las' să leg a mea viață de a ta... În brațu-mi vino,
Şi durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o...
Scris în cartea vieții este şi de veacuri şi de stele
Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân vieții mele.

Dar oare versiunile mai vechi cuprind detalii suplimentare, din intriga inițială a poemului epic? Iată versiunea notată de Perpessicius cu A :

Adormit-a în Adana lângă verdele platan
Pribegitul fiu de rege și nemernicul Osman
Lângă el alături doarme un derviș Edebali
Deși e sărac dervișul tot îi poate dărui
Lui Osman un dar pe care nu l-ar da pe nici un bun
Este fiica lui cea dulce ca și luna – Malchatun.

Așa cum era de așteptat, această versiune mai veche este mai bogată în detalii: numele lui Osman, numele cetății Adana, de unde era originar Edebali, informație care apare la Hammer, faptul că cei doi dorm împreună sub cerul liber. Luna, aici, răsare „din pieptul cel puternic" al șeihului Edebali, „se ridică sus în ceriu / Pe Osman de-asupra vine, pe-a lui piept plin de dureri", așa cum am văzut că se întâmpla în sursa otomană. Balcanii sunt aici numiți la singular, „Balcanul", detaliu minor, dar nu lipsit de importanță. Iar scena de dragoste tipic eminesciană

[10] După opinia lui Perpessicius, nota lui Ion Grămadă la care ne-am referit mai devreme, ce corijează această eroare, este o trimitere la „referința lui Scurtu" (Ion Scurtu, editorul volumului de *Poesii* din 1908) (p. 289).

lipseşte sau, mai exact, încă nu a apărut. Restul visului este asemănător cu varianta finală, cel puțin în privința conținutului.

Versiunea B, desigur ulterioară, are caracteristici comune atât variantei A, cât şi celei publicate :

La un şeich sărac şi gârbov, din Adana pribegit
Un Sultan fără de țară peste noapte a sosit
Un sultan dintre aceia ce domnesc peste o limbă
Ce cu corturi şi cu turme zilnic patria şi-o schimbă.
E Osman începătorul cel de vremuri mari şi grele
Pe o mantie-aşternută la pământ dormea sub stele.

Raportul dintre şeic şi Adana natală apare aici exprimat mai corect decât în versiunea A; apare încă de la început numele lui Osman, iar idila din vis cu frumoasa Malchatun/Malhatun este chiar mai întinsă, mai bogată decât în poemul publicat (versurile 14–42), cu splendide imagini din care multe vor fi păstrate de poet pentru forma finală. Restul visului decurge în noua formă de versificație, dar cu aceleaşi detalii de-acum cunoscute. Versiunea notată de Perpessicius cu C, intitulată de poet *Scrisoarea a IV. Patria şi patrioții* este desigur ulterioară, căci grija pentru detaliile istorice scade la început :

La un şeih sărac şi gârbov din Adana pribegit
Un Sultan fără de țară peste noapte a sosit.

În continuare poemul se apropie din ce în ce mai mult de varianta finală, totuşi, la versul 25 apare şi numele de Osman : „Ştii tu cine sunt Osmane cavaler rătăcitor...".

Ce constatăm? În niciuna dintre aceste patru versiuni Eminescu nu se preocupă de vreun alt moment al legendei decât acela al visului propriu-zis. Numărul de detalii istorice sau geografice poate să crească sau să scadă, dar nici unul din celelalte episoade epice care compun *Visul lui Osman* nu trezeşte interesul lui Eminescu. Să fie această reducție a subiectului proprie doar poetului nostru? Trebuie să mărturisim că ea apare pentru prima oară cu puțin înainte de data la care Eminescu începe să versifice această frumoasă legendă otomană, sub pana unei compatrioate ale cărei scrieri pe acelaşi subiect el nu le-ar fi putut ignora. Este vorba de scriitoarea română de expresie franceză celebră în epocă, Dora d'Istria, prințesa Elena Ghica, nepoata de frate a lui Grigore al IV-lea Ghica. Între multele ei lucrări asupra culturii orientale, de o atenție specială se bucură până astăzi *La poésie des ottomans*, apărută în volum în 1877[11]. Studiul fusese publicat anterior în *Revue des Deux Mondes* în 1873[12] şi făcea parte dintr-o serie mai amplă de

[11] Republicată în 2010, de către Nabu Press, Charleston.

[12] Sub titlul *La poésie populaire des Turcs orientaux,* în data de 1 februarie. Completat, articolul va fi reprodus, înainte de a apărea în volum, în *Rivista europea*, februarie–martie 1877, sub titlul *Histoire des poètes ottomans.*

cercetări ale sale asupra poeziei populare a popoarelor din Balcani (români, greci, bulgari, sârbi[13]). Or, Dora d'Istria, ea însăși datoare pentru o bună parte a materialului prezentat în cartea sa aceluiași Josph von Hammer, pe care îl citează frecvent și îl folosește încă și mai frecvent, se oprește la rândul ei asupra *Visului lui Osman*[14], și anume în capitolul II, *Épopées nationales* :

„La légende épique se développe et prend un caractère plus littéraire quand paraît sur la scène le fils d'Ertogroul que les Ottomans considèrent comme le premier de leurs sultans. Osman Ier avait tout ce qu il fallait pour passionner un peuple subissant forcement les puissants instincts qui poussent en avant les nations jeunes. Les Perses, ces puritains du paganisme, avaient autrefois trouvé dans leur zèle pour Ahoura-Mazda (Orzmud) un puissant encouragement à la conquête. Osman partageait les croyances ardentes de son peuple, porté à s'imaginer que les propagateurs de l'Islam étaient les soldats d'Allah, le dieu jaloux, ennemi des idoles et des superstitions. La puissante impulsion religieuse qui avait précipité les Arabes sur le monde chrétien, après avoir perdu son action parmi les Sémites, poussait en avant la nombreuse et guerrière famille turque, et les Ottomans étaient, comme leur chef, animés de la ferveur qui possède les croyants donc les convictions ne se sont pas usées (on se rappelle les réflexions mélancoliques de La Bruyère sur l'influence des voyages) au contact de civilisations et de religions différentes de la leur. Aussi la légende a-t-elle aimé à entourer la vie d'Osman de ces créations merveilleuses dont la Muse populaire est prodigue pour ses favoris.

La fille du scheik *Erdebali*, Malkatoun (femme-trésor), si souvent chantée par les poètes ottomans, avait inspiré à Osman une de ces passions dont la violence est énergiquement caractérisée par la poésie turque. Mais le docte et pieux scheik se défiait des sentiments d'Osman ou ne se souciait pas de donner sa fille à un prince qui la ferait sortir de l'existence modeste dans laquelle sa jeunesse s'était passée. Une manifestation céleste changea ses résolutions en lui montrant que d'Osman et de Malkotoun, figurée par la lune (la lune est pour les Orientaux le type de la beauté parfaite), devaient naître les vainqueurs des giaours.

Osman dormait chez le scheik qui lui avait donné l'hospitalité. Il rêva qu'il voyait s'élever du sein de Malkacoun la lune qui, grossissant à vue d'œil, devenait pleine et se perdait dans sa propre poitrine. Ensuite un arbre gigantesque sortait de ses reins et, pareil à une immense tente verdoyante, couvrait de ses innombrables rameaux la terre et les mers, les sommets de Caucase et de l'Adas, les cimes du Taurus et de l'Hémus [note de Dora d'Istria : Le Balkan]. De ses racines s'élançait le Nil africain, avec le Tigre et l'Euphrate asiatiques, avec le Danube européen,

[13] Am prezentat aceste studii în articolul *Dora d'Istria and the Springtime of the Peoples in South-Eastern European Nations*, apărut în: Amelia Sanz, Francesca Scott, Suzan van Dijk (dir.), *Women Telling Nations,* Rodopi, Amsterdam, 2014, p. 191–206. Versiunea inițială a acestei cercetări, redactată în franceză, am publicat-o sub titlul *Dora d'Istria et le printemps des peuples du Sud-Est Européen*, în „Revista de istorie și teorie literară", anul IV (serie nouă), nr. 1–4, ianuarie–decembrie 2010 , 2013, p. 329–342.

[14] *La poésie des ottomans*, Paris, Maisonneuve, 1877, p. 8–11.

qui, chargés de navires, comme des mers, traversaient d'opulentes campagnes, retentissant du chant des rossignols, et des villes couronnées de dômes, d'obélisques, de pyramides, sur le sommet desquels le croissant resplendissait. Enfin un vent d'orage se mit à souffler, et les feuilles, pareilles à des lances de cimeterre, si l'on en croit Idris, se tournèrent vers les cités de l'univers et surtout vers la ville de Constantin, bâtie entre deux mers et deux continents, comme un diamant entre les saphirs et les émeraudes d'un anneau, dont le possesseur est destiné à être le maître du monde. Osman allait mettre à son doigt cet anneau merveilleux lorsqu'il s'éveilla".

Am reprodus *in extenso* acest fragment pentru a arăta că, prima, Dora d'Istria a avut ideea de a reduce acest celebru poem epic otoman la episodul visului. Eminescu va fi citit, cu acea curiozitate fără limite care-i caracteriza orice interes ştiinţific, şi volumul de-abia apărut, cu atât mai mult cu cât tema otomană îl preocupa în chiar acea perioadă, şi va fi considerată utilă în plan poetic selectarea acestui unic episod din poemul medieval. Ştim ce forţă de expresie îi va dărui în versurile sale. Totodată, el nu se va fi limitat la această sursă, căci va corecta, în baza lecturii directe din Hammer, cele câteva erori ale Dorei d'Istria: în primul rând, numele şeicului, Edebali, fusese transcris în textul ei greşit (Erdebali); în al doilea rând, doar la ea luna apare din pieptul fecioarei Malkatoun, în vreme ce în toate celelalte variante ea iese din pieptul tatălui ei, aşa cum se regăseşte şi la Eminescu în varianta A (în celelalte trei versiuni poetul renunţă la această precizare, luna coborând singură din cer spre a se preschimba în fecioară în visul îndrăgostitului, prevestind astfel *Luceafărul*). Dar ea găseşte cea dintâi versiunea de echivalare a toponimului Hemus în Balcan, pe care Eminescu o va îmbrăţişa la rândul său, aşa cum am arătat, după o încercare repede abandonată de a româniza denumirea în Em.

Versiunea Dorei d'Istria nu va fi fost, fără îndoială, decât un intermediar între varianta primară (în lectura lui Hammer) şi poemul eminescian. Dar, când este vorba despre o capodoperă de valoarea *Scrisorii III,* orice îi va fi servit poetului spre a-şi găsi forma „ce exprimă adevărul" merită atenţia noastră. Dora d'Istria îşi găseşte un loc în laboriosul proces de creaţie eminescian care va îmbogăţi poezia universală cu cea mai minunată transcriere originală a poemului turcesc ce, încă din veacul al XIII-lea, anunţa gloria imperiului născut din visul lui Osman. Paginile ei n-au reprezentat decât o treaptă. Dar această treaptă este, totuşi, o treaptă pe care a păşit Mihail Eminescu.

RÉSUMÉ

L'article apporte quelques nouvelles informations concernant la genèse de la première partie du poème de Mihaïl Eminescu, *Scrisoarea III [Troisième Lettre],* en l'occurrence la rédaction personnelle du célèbre poème médiéval turc *Le Rêve d'Osman* (XIII^{e} siècle), qu'il choisit comme ouverture de sa création poétique à structure polyphonique. Si, depuis le début du XX^{e} siècle, la

critique roumaine a identifié comme source première d'Eminescu la relation du baron Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall sur ce poème, intégré dans son ouvrage *Geschichte des osmanischen Reiches* (10 vols., 1827–1835), dont, selon les recherches de Perpessicius, Eminescu avait entrepris la traduction de la première partie, en revanche personne n'a observé certains détails non dépourvus d'intérêt qui rapproche la version d'Eminescu de la présentation du même poème par Dora d'Istria dans son ouvrage *La poésie des ottomans* (Paris, Maisonneuve, 1877, publié antérieurement dans la *Revue des Deux Mondes* en 1873). Or, selon Perpessicius, les premières versions manuscrites du *Rêve d'Osman* d'Eminescu étant de 1878, il est très probable qu'Eminescu ait consulté également l'ouvrage de Dora d'Istria et ait utilisé certaines solutions qu'elle avait intégrées dans sa propre version.

Mots-clés : Mihaïl Eminescu, Dora d'Istria, *Le Rêve d'Osman,* Joseph von Hammer, Perpessicius.

EVENIMENTE ŞTIINŢIFICE DESFĂŞURATE ÎN INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE, ÎN ANUL ACADEMIC 2014

Simpozioane, conferinţe, dezbateri:

25 aprilie. La Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", a fost organizată Conferinţa Internaţională *DGLR – canon şi identitate culturală*. Coordonator general: acad. Eugen Simion. Din Institut, au participat cu lucrări de specialitate: Cristina Martha Balinte, *Ovidiu Hurduzeu – portret critic*; Nicolae Bârna, *Postmodernismul*; Bianca Cernat, *Radu Aldulescu – portret critic*; Paul Cernat, *DGLR, o carte de vizită a istoriei literaturii* române ; Lucian Chişu, *DGLR în perspectiva (erei) informaticii*; Alexandra Ciocârlie, *Alexandru Philippide: clasicismul ca mod de a simţi*; Teodora Dumitru, *E. Lovinescu – între sincronism şi estetism*; Raluca Dună, *„Omul exorbitant": părintele Mihail Avramescu, alias Ionathan X. Uranus*; Alexandru Farcaş, *Scriitori de la sfârşitul secolului al XIX-lea în DGLR*; Simona Galaţchi, *Prezenţe feminine în DGLR*; Laurenţiu Hanganu, *Aspecte ale modernismului literar românesc: Gib I. Mihăescu*; Mihai Iovănel, *Norman Manea – portret critic* ; Ileana Mihăilă, *Literatura în viziunea lui Ioan Petru Culianu*; I. Oprişan, *DGLR – soluţia optimă*; Andrei Terian, *Critica literară*.

25–26 aprilie. S-a desfăşurat, la Bucureşti, Colocviul Naţional al Tinerilor Critici Literari, ediţia a VIII-a. Temele generale supuse dezbaterii au fost: *Cartea şi spiritul critic în societatea informaţiei şi a formatelor* (moderator: conf. dr. Paul Cernat); *Genurile biograficului. O privire critic* (moderator: acad. Eugen Simion). Institutul a fost reprezentat de: c. ş. I. dr. Nicolae Mecu, c.ş. I. dr. Lucian Chişu, asist. cercet. dr. Bianca Burţa-Cernat, c.ş. II dr. Paul Cernat, cercetător dr. Teodora Dumitru, c.ş. III dr. Mihai Iovănel, c.ş. III dr. Cristina Balinte, cercetător dr. Raluca Dună, c.ş. III dr. Oana Soare, asist. cercet. drd. Ana-Maria Dascălu, c.ş. III dr. Bogdan Dascălu, cercetător dr. Andrei Terian.

18 iunie. A fost iniţiat oficial proiectul POSDRU (contract nr. 159/1.5/S/136077) cu tema: *Cultura română şi modelele culturale europene. Cercetare,*

1–2 octombrie. Bursierii POSDRU, cercetători ai Institutului, au participat la Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, la atelierul tematic: *Perspective ale cercetării în ştiințele socioeconomice şi umaniste. Metodică, strategii, cooperare şi competitivitate europeană*.

3–4 octombrie. În Aula Academiei Române, s-au desfăşurat lucrările celei de-a XIII-a ediții a Colocviului Internațional „Penser l'Europe", pe tema *Y a-t-il deux Europes?* Coordonator: Acad. Eugen Simion. Din Institut, au fost invitați să participe: Bianca-Burța Cernat, Paul Cernat, Gh. Chivu, Teodora Dumitru, Oana Soare, Andrei Terian.

Susținеri de doctorat:

19 mai. Alunița Codruța Cofan a susținut teza de doctorat cu tema: *Estetica şi hermeneutica grotescului în literatura română interbelică*, elaborată sub coordonarea acad. Eugen Simion.

15 iulie. Alexandru Farcaş a susținut teza de doctorat cu tema: *Romanul periferiei bucureştene*, coordonator: prof. dr. Crişu Dascălu.

Cristina Balinte