Revista de istorie și teorie literară

anul XIX (serie nouă), ianuarie–decembrie 2025

SUMAR

COLOCVIUL „EUGEN SIMION – MODELELE CRITICII LITERARE ROMÂNEȘTI“, EDIȚIA A II-A, INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU“, 18-19 IUNIE 2025

Gisèle VANHESE, Eugen Simion. Un exégète de la profondeur 7

Sorin ALEXANDRESCU, Eugen Simion și existențialismul românesc 23

MIRCEA MARTIN – 85

Vasile GRIBINCEA, O cale în critică dincolo de metodologie, o carte dincolo de exclusivitatea criticii literare: Mircea Martin, *Identificări* 39

AUREL RĂU – 95

George CORBU JR., Flori din dedicații 55

COLOCVIUL „G. CĂLINESCU – 60 DE ANI DE POSTERITATE“, MUZEUL NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE, 14 MARTIE 2025

Ileana MIHĂILĂ, Starea de poezie în viziunea profesorului G. Călinescu 70

Lucian CHIȘU, Marin Sorescu atins de „aripa” destinului 84

Carmen BRĂGARU, Când diamantele redevin cărbuni. Două articole despre artă ale lui G. Călinescu 103

Radu VOINESCU, *The Universe of Poetry* or the Hidden Dimension of G. Călinescu's Criticism 113

Ana-Maria BĂNICĂ, *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu: între receptare critică și teorie literară 127

A.C. COFAN, G. Călinescu față-n față cu propaganda comunistă 148

Maria Ioana OANCEA, Gestica personajelor lui G. Călinescu 158

George NEAGOE, G. Călinescu și pedagogia estetică 178

Iuliana BARNA, Nuvelele lui G. Călinescu – între partituri epice și pilde didactice 195

DOCUMENT

Alexandru FARCAȘ, O scenă inedită a *Actului venețian* de Camil Petrescu.....201
Petruș COSTEA, Corespondență Constantin Silvestri – Paul Cornea 214
Andreea TELIBAN, În umbra ilustrului nume: locotenentul-poet M.D. Macedonsky II 235

MARII CLASICI

Gabriel NEDELEA, Titu Maiorescu și romantismul românesc.....250
Paul CERNAT, Istorii miniaturale. Insectele imaginarului eminescian 263
Ștefan DUMITRAȘ, Un exercițiu didactic de traducere în latină.
Dorința eminesciană față în față cu inconsecvența.....301

ISTORIE LITERARĂ

Laura BĂDESCU, Plurivocitatea tăcerii în literatura cantemiriană 324
Alexandru DUMITRIU, Un *muckraker* al înaltei literaturi: Geo Bogza.....335
Bianca BURȚA-CERNAT, *Noaptea de Sânziene*. O cronologie a scrierii romanului.....378
Mirela NAGÂȚ, Radu Stanca și modelul tatălui. Paradigma unui salt calitativ cultural ... 416

VARIA

Cristina BALINTE, Instantanee ale memoriei. Sinaia perioadei *Belle Époque*,
în cărți poștale ilustrate.....426

UNIVERSALIA

Radivoje KONSTANTINOVIĆ, De l'identité de l'écrivain.....438
Alexandra CIOCÂRLIE, Ecouri homerice în *Întâlnirea* Gabrielei Adameșteanu.....444
Dorin GAROFEANU, The Curious Case of *A.P.* 9. 363.....455

Revue
d'histoire et théorie littéraire

année XIX (nouvelle série), janvier-décembre 2025

SOMMAIRE

LE COLLOQUE « EUGEN SIMION – LES MODÈLES DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ROUMAINE », DEUXIÈME ÉDITION, L'INSTITUT D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE « G. CĂLINESCU », 18-19 JUIN 2025

Gisèle VANHESE, Eugen Simion. Un exégète de la profondeur 7

Sorin ALEXANDRESCU, Eugen Simion et l'existentialisme roumain 23

MIRCEA MARTIN – 85

Vasile GRIBINCEA, Une voie dans la critique au-delà de la méthodologie, un livre qui surpasse l'exclusivité de la critique littéraire : Mircea Martin, *Identificări* 39

AUREL RĂU – 95

George CORBU JR., Fleurs des dédicaces 55

LE COLLOQUE « G. CĂLINESCU – 60 ANS DE POSTÉRITÉ » LE MUSÉE NATIONAL DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE, 14 MARS 2025

Ileana MIHĂILĂ, L'état de poésie selon le professeur G. Călinescu 70

Lucian CHIȘU, Marin Sorescu touché par « l'aile » du destin 84

Carmen BRĂGARU, Quand les diamants redeviennent charbon. Deux articles de G. Călinescu sur l'art 103

Radu VOINESCU, *L'univers de la poésie* ou la dimension cachée de la critique de G. Călinescu 113

Ana-Maria BĂNICĂ, *La vie de Mihai Eminescu* par G. Călinescu : entre réception critique et théorie littéraire 127

A.C. COFAN, G. Călinescu face à face avec la propagande communiste 148

Maria Ioana OANCEA, Le langage gestuel dans les romans de G. Călinescu 158

George NEAGOE, G. Călinescu et la pédagogie esthétique 178

Iuliana BARNA, Les nouvelles de G. Călinescu – entre partitions épiques et paraboles didactiques 195

DOCUMENT

Alexandru FARCAȘ, Une scène inédite de *L'Acte vénitien* de Camil Petrescu 201
Petruș COSTEA, Correspondance Constantin Silvestri – Paul Cornea 214
Andreea TELIBAN, À l'ombre du nom illustre : le lieutenant-poète M.D. Macedonsky II 235

LES GRANDS CLASSIQUES

Gabriel NEDELEA, Titu Maiorescu et le romantisme roumain.....250
Paul CERNAT, Des histoires en miniature : Les insectes de l'imaginaire eminescien 263
Ștefan DUMITRAȘ, Un exercice didactique de traduction en latin. Le désir eminescien face à l'inconsistance 301

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Laura BĂDESCU, La plurivocité du silence dans la littérature cantemirienne.....324
Alexandru DUMITRIU, Un *muckraker* de la haute littérature : Geo Bogza 335
Bianca BURȚA-CERNAT, *Forêt interdite*. Une chronologie de l'écriture du roman 378
Mirela NAGÂȚ, Radu Stanca et le modèle du père. Le paradigme d'un saut qualitatif culturel..... 416

VARIA

Cristina BALINTE, Instantanés de la mémoire. La Sinaia de la Belle Époque, dans des cartes postales illustrées 426

UNIVERSALIA

Radivoje KONSTANTINOVIĆ, De l'identité de l'écrivain 438
Alexandra CIOCÂRLIE, Échos homériques dans le roman *Întâlnirea* de Gabriela Adamești eanu 444
Dorin GAROFEANU, L'étrange cas de *A.P.* 9. 363.....455

The Journal of
Literary Theory and History

The XIX^h year (new series), January–December 2025

CONTENTS

COLLOQUIUM "EUGEN SIMION – MODELS OF ROMANIAN LITERARY CRITICISM," 2ND EDITION, INSTITUTE OF LITERARY HISTORY AND THEORY "G. CĂLINESCU," 18–19 JUNE 2025

Gisèle VANHESE, Eugen Simion. An Exegete of Profundity 7

Sorin ALEXANDRESCU, Eugen Simion and Romanian Existentialism.....23

MIRCEA MARTIN – 85

Vasile GRIBINCEA, A Path in Criticism beyond Methodology, a Book beyond the Exclusivity of Literary Criticism: Mircea Martin, *Identificări*.....39

AUREL RĂU – 95

George CORBU JR., Flowers from Dedications 55

COLLOQUIUM "G. CĂLINESCU – SIXTY YEARS OF POSTERITY," NATIONAL MUSEUM OF ROMANIAN LITERATURE, 14 MARCH 2025

Ileana MIHĂILĂ, The State of Poetry in Professor G. Călinescu's View.....70

Lucian CHIȘU, Marin Sorescu Touched by the "Wing" of Destiny 84

Carmen BRĂGARU, When Diamonds Turn Back into Coal: Two Articles on Art by G. Călinescu 103

Radu VOINESCU, *The Universe of Poetry* or the Hidden Dimension of G. Călinescu's Criticism 113

Ana-Maria BĂNICĂ, George Călinescu's *Life of Mihai Eminescu*: Between Critical Reception and Literary Theory 127

A.C. COFAN, G. Călinescu Face to Face with Communist Propaganda 148

Maria Ioana OANCEA, The Gestures of G. Călinescu's Characters 158

George NEAGOE, G. Călinescu and Aesthetic Pedagogy.....178

Iuliana BARNA, G. Călinescu's Novellas – Between Epic Scores and Didactic Parables ..195

DOCUMENT

Alexandru FARCAȘ, An Unpublished Scene from Camil Petrescu's *Venetian Act*.....201
Petruș COSTEA, Correspondence Constantin Silvestri – Paul Cornea 214
Andreea TELIBAN, In the Shadow of the Illustrious Name: Lieutenant-Poet M.D. Macedonsky II 235

THE GREAT CLASSICS

Gabriel NEDELEA, Titu Maiorescu and Romanian Romanticism.....250
Paul CERNAT, Miniature Histories. The Insects of Eminescu's Imaginary 263
Ștefan DUMITRAȘ, A Didactic Latin Translation Exercise: The Eminescian Desire Face to Face with Inconstancy.....301

LITERARY HISTORY

Laura BĂDESCU, The Plurivocality of Silence in Cantemirian Literature 324
Alexandru DUMITRIU, A Muckraker of High Literature: Geo Bogza.....335
Bianca BURȚA-CERNAT, Noaptea de Sânziene [*The Forbidden Forest*]. A Chronology of the Novel's Composition 378
Mirela NAGÂȚ, Radu Stanca and His Father's Model. The Paradigm of a Qualitative Cultural Leap 416

VARIA

Cristina BALINTE, Snapshots of Memory: Sinaia of the Belle Époque Period in Picture Postcards.....426

UNIVERSALIA

Radivoje KONSTANTINOVIĆ, On the Identity of the Writer 438
Alexandra CIOCÂRLIE, Homeric Echoes in Gabriela Adameșteanu's *Întâlnirea* [The Encounter] 444
Dorin GAROFEANU, The Curious Case of *A.P.* 9. 363.....455

COLOCVIUL „EUGEN SIMION – MODELELE CRITICII LITERARE ROMÂNEȘTI“, EDIȚIA A II-A, INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU“, 18-19 IUNIE 2025

EUGEN SIMION. UN EXÉGÈTE DE LA PROFONDEUR

Gisèle Vanhese*

Yves Bonnefoy reconnaît que l'interruption, dans la lecture d'un texte, « peut avoir valeur essentielle et quasiment fondatrice dans le rapport du lecteur à la poésie, et d'ailleurs aussi, et d'abord, dans celui de l'auteur à sa création en cours »[1]. En effet, continue l'écrivain :

> C'est le moment où le poème se défait de l'emprise des significations mais du coup *prend sens* : dans la mesure où ces significations, qui n'étaient que structures intemporelles, se voient affrontées à la finitude, jetées dans le temps, réclamées par une autre nécessité[2].

Si Yves Bonnefoy se réfère ici à la poésie, nous pensons que cette expérience peut aussi survenir à la lecture d'une œuvre de critique littéraire. Nous nous demanderons si la lecture de la critique d'Eugen Simion – qui témoigne certainement de ces interruptions créatrices dans sa propre interprétation des poètes et prosateurs – n'est pas susceptible elle-même, pour nous lecteurs au second degré, d'être interrompue étant donné l'importance des problématiques que suscitent ses considérations.

1. Mythe et littérature. *Mircea Eliade, romancier*

Dans la vaste production critique d'Eugen Simion, plusieurs parcours peuvent être mis en évidence. Nous voudrions ici l'interroger selon la perspective du « discours mixte »[3], pour reprendre une notion de Paul Ricœur.

* Profesor emerit, Universitatea din Calabria (Italia), Facultatea de Litere și Filosofie; email: gvanhese@unical.it.

[1] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, Mercure de France, Paris, 1990, p. 229.

[2] *Op. cit.*, p. 230.

[3] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 383.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 7–22, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.01.

Plus que de mixité, nous pourrions parler de dialogue entre deux voix, une voix diurne, basée sur une réflexion conceptuelle rigoureuse et une voix nocturne ouverte au mystère de la création artistique, les deux voix se fondant toujours harmonieusement chez lui. Nous avons décelé, dans cette fusion, un grand schème mythique – dont la symbolique traverse tous ses écrits et sa personnalité même – que nous désirons proposer.

À côté de chapitres concernant la vie de l'écrivain et la présentation de ses œuvres, auxquelles Eugen Simion consacre sa sagacité et sa sensibilité, une autre partie consiste en une exégèse en profondeur qui éclaire des territoires où se réfugie l'énergie spirituelle de l'artiste étudié. Parmi les différents points de vue méthodologiques qu'il utilise dans ce but, nous retiendrons la perspective mythique. Dans *Le Retour de l'auteur*, il remarque en effet, parlant des biographèmes, que nul détail « ne peut nous être trop utile pour la compréhension de la profondeur de l'œuvre, des signes, des mythes cachés dans son texte et dans son sous-texte »[4].

La mythocritique est une méthodologie où l'imaginaire, les symboles et les mythes assument pleinement un statut épistémique selon le philosophe Jean-Jacques Wunenburger[5]. Corin Braga observe, de son côté, que le terme « imaginaire » propose deux significations :

> il désigne les produits de l'imagination collective, le corpus passif des images et des représentations créées par une fantaisie collective (l'imaginaire est le monde des croyances, des idées, des mythes et des idéologies qui imprègnent tout individu et toute civilisation). Mais il désigne aussi la faculté humaine dynamique qui crée ce système complexe d'images[6].

Pour Gilbert Durand, cette complexité peut être ramenée à ce qu'il nomme les « structures anthropologiques de l'imaginaire »[7], que Jean-Jacques Wunenburger présente selon deux axes :

---

[4] Eugen Simion, *Le Retour de l'auteur. Essai*, Traduit du roumain par Constantin Frosin avec la collaboration de Denis Emorine, Editura Nemira / L'Ancrier Éditeur, București, 1996, p. 158 (R.). Toutes les citations de ce volume seront directement suivies de la page. Nous reproduisons la transcription orthographique adoptée par la traduction. Constantin Frosin est l'auteur de nombreuses traductions et de recueils de poésie reconnus par plusieurs Prix ; Eugen Simion a été le directeur de sa thèse de doctorat.

[5] Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imaginaire*, P.U.F., Paris, 2003, p. 74.

[6] Corin Braga, « Imaginaires de l'Europe », *Fabula*, 2022, p. 4 (http://www.fabula.org/colloques/document8810.php, consulté le 2 août 2025).

[7] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1969.

> L'imaginaire doit son efficacité à une liaison indissoluble entre, d'une part, des structures, qui permettent de réduire la diversité des productions singulières d'images à quelques ensembles isomorphes, et, d'autre part, des significations symboliques, réglées par un nombre fini de schèmes, d'archétypes et de symboles[8].

Ces significations symboliques forment en général des constellations qui peuvent s'organiser en scénarios mythiques. L'analyse essaie alors de repérer les unités minimales ou mythèmes, que Frédéric Monneyron et Joël Thomas définissent comme le « plus petit dénominateur commun de sens symbolique », « courte séquence fonctionnant en tant qu'une unité autonome, et en même temps reliée à un système mythique plus vaste »[9]. L'identification des mythèmes peut donner lieu à la reconstitution d'un mythe dans son entièreté, à travers ses nombreuses articulations, mais elle peut aussi mettre en évidence uniquement un nombre minime de mythèmes qui suscitent un mythe latent dans le texte même – ou camouflé comme l'écrirait Mircea Eliade.

Qu'il y ait un intérêt certain de la part d'Eugen Simion pour ce point de vue, nous le constatons – par exemple – dans sa monumentale étude sur Mircea Eliade. Il est tout à fait significatif que, dans *Mircea Eliade, romancier*[10], l'auteur propose, avant l'examen de certains romans d'Eliade, d'importantes considérations théoriques sur *Le récit mythique* (chapitre IX) comportant deux sous-sections : *L'anthropologie d'Eliade* et *Les mythologies insoupçonnées de l'artiste*. Comme nous l'avons déjà exposé, Eugen Simion a transposé l'herméneutique philosophique d'Eliade à la démarche de la critique littéraire, effectuant ainsi un déplacement du plan métaphysique au plan esthétique[11]. De la même façon qu'Eliade « retrouve le mythique, le symbolique, les rites *camouflés* dans la banalité de l'histoire » (M., p. 171), l'herméneute retrouve à son tour les traces des mythes et des symboles dans l'espace textuel même le plus anodin : « L'intuition d'Eliade est exacte et son herméneutique ouvre une voie vers des régions de l'œuvre généralement ignorées par l'exégèse du XX^e^ siècle » (M., p. 165).

Il confirme ainsi les considérations de plusieurs exégètes, en particulier de Paul Ricœur qui définit le symbole comme « toute structure de signification

---

[8] Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit*., p. 22.

[9] Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Mythes et Littérature*, P.U.F., Paris, 2002, p. 71.

[10] Eugen Simion, *Mircea Eliade romancier*, Traduction de Marily Le Nir, Oxus, Paris, 2004 (M.). Toutes les citations de cette œuvre seront directement suivies de la page. Nous reproduisons la transcription orthographique adoptée par la traduction.

[11] Sur les rapports entre critique et esthétique, se référer à Bogdan Crețu, « Spiritul critic într-un câmp cultural isterizat », in *Caiete critice*, 2022, n. 420-422, pp. 96-97.

où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé que par le premier »[12]. Eugen Simion s'inscrit ainsi dans une herméneutique « amplifiante » (par opposition à une herméneutique « réductrice »), qui vise à « reconstituer, par l'acte de lecture, les sens dénivelés et cachés d'un texte, en leur multiplicité et leur richesse »[13]. Elle se fonde avant tout sur l'interprétation des symboles, particulièrement actifs dans l'imaginaire mythique. Pour Simion, « Le signe est le messager d'un symbole non encore révélé, un émissaire du miracle. Le rôle des signes est de maintenir les faits dans une zone d'ambiguïté et de donner au lecteur l'impression qu'une autre histoire se déroule à ses côtés » (M., p. 105). Dans *Le Retour de l'auteur*, il notait que « Le livre réclame ce découvreur de signes (symboles, mythes) qu'est le critique et, généralement, le lecteur » (R., p. 104). Il y a donc toujours au moins deux plans d'interprétation, comme le précise – de son côté – Wunenburger en ce qui concerne l'image, assertion que l'on peut étendre au symbole et au mythe :

> Appréhender le sens de l'image implique donc, au-delà du sens immédiat, un dévoilement du sens indirect et caché, dont seule une partie superficielle est présente dans l'intuition première. Autrement dit, le représenté loin d'être clair et distinct, à la manière d'une évidence, se tient dans un clair-obscur opaque[14].

Simion souligne combien le récit éliadien est souvent « une histoire au cours de laquelle se manifestent des signes cosmiques, et où des événements sacrés se déroulent derrière une intrigue profane » (M., p. 178). Il relève en particulier le schéma herméneutique binaire : « Deux manières d'être, deux scénarios pour une histoire banale. L'un fait défiler des gens et des événements ordinaires ; l'autre permet une présentation déguisée de signes, de mythes. C'est un schéma qu'Eliade reprendra désormais dans tous ses récits » (M., p. 179).

Plusieurs titres de chapitres, dans *Mircea Eliade romancier*, sont déjà révélateurs: *Tristan et Yseult : forêt interdite* ; *Le mythe de Schéhérazade. Le Vieil Homme et l'Officier* ; *Une Perséphone moderne. La mutation biologique*

---

[12] Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations*. Cité par Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imagination*, P.U.F., Paris, 1991, p. 66.

[13] Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit*., p. 38. Voir aussi Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *op. cit*., pp. 71-72.

[14] Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit*., p. 25. Voir aussi du même auteur *L'Imagination*, *op. cit*., p. 72.

et l'existence post-historique ; *La poésie en tant que sotériologie. Orphée et Eurydice à Bucarest*. Nous ne reprendrons aujourd'hui que quelques exemples, en nous réservant de consacrer un essai aux mythes présents dans *Mircea Eliade romancier* et dans *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*[15]. Examinons un premier exemple. Dans le chapitre X, Eugen Simion fonde en grande partie son analyse sur le mythe de *Tristan et Yseult* déjà intégré, par Eliade, dans le roman *Forêt interdite* :

> Je veux que tu saches tout. Je veux que tu saches, qu'alors, quand il m'a semblé pour la première fois que je t'aimais, quelques semaines après t'avoir connu, j'ai trouvé ridicule de pouvoir t'aimer parce que je t'avais vu quelques fois, à l'époque, en 1936, et je me disais, pour me moquer de moi et me réveiller, je me répétais, que c'était ridicule, qu'on se serait cru dans *Tristan et Yseult*. Stefan, pour moi, c'était comme dans *Tristan et Yseult* (M. p. 177).

Il s'agit d'un mythe littéraire[16] qui ne possède pas une origine ethnologique, mais consiste en une création qui remonte au Moyen Âge. On ne peut exclure, selon nous, une influence sur Simion du célèbre livre de Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, qui a contribué à focaliser l'attention sur ce mythe. Eliade réutilise plusieurs mythèmes, en particulier le philtre magique. Il s'agit ainsi d'un mythe explicite, que reprend Eliade à côté d'autres mythes (Ulysse, le Labyrinthe), et que Simion élit comme structure sous-jacente de son étude. Wunenburger distingue trois types de transformations du mythe littéraire. C'est le second qui est actualisé dans ce roman : le mythe n'est plus repris dans sa totalité, mais subit une décomposition en mythèmes qui deviennent de « véritables électrons de sens »[17], qui seront développés singulièrement ou entreront dans de nouvelles constellations mythiques[18]. On note le même processus dans le chapitre XII – *Une Perséphone moderne. La mutation biologique et l'existence post-historique*. Â côté du mythe de Perséphone qui, pour Eugen Simion, organise souterrainement toute la narration de *Les Trois Grâces*, il mentionne aussi celui de l'éternelle jeunesse qu'il mettra en évidence dans le récit *Jeunesse sans jeunesse*, inspiré par un conte du folklore roumain (M., pp. 219-220).

---

[15] Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.

[16] André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, P.U.F., Paris, 1993, p. 30.

[17] Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 60.

[18] Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *op. cit.*, p. 93.

Dans le chapitre XI, Eugen Simion découvre le mythe de Schéhérazade comme schème du roman *Le Vieil Homme et l'Officier*. Il s'agit d'un autre mythe littéraire que le critique retrouve implicitement dans le texte : « Le premier mythe qui vient à l'esprit en lisant les histoires compliquées de Farama, c'est celui de Schéhérazade. Le vieil instituteur raconte à l'infini et les enquêteurs s'intéressent de plus en plus à ses affabulations » (M., p. 196). Cette vision créatrice est accompagnée du repérage de nombreuses références à un autre mythe, celui du Labyrinthe (M., p. 197, p. 198, p. 207, p. 213). Surgi comme des visions de Piranèse, il renforce la perception d'une narration compliquée : « *Le Vieil Homme et l'Officier* (titre roumain : *Pe strada Mântuleasa*) (1968) est le roman le plus complexe d'Eliade » (M., p. 195). Citons encore la Descente aux Enfers et le renouvellement d'identité (M., p. 206) qui, à côté de Schéhérazade et du Labyrinthe, « s'entremêlent dans le récit » (M., p. 205) :

> Ils partaient tous les deux, on aurait dit qu'ils ne prenaient jamais le même chemin, parce qu'ils suivaient toujours d'autres couloirs et ils ne cessaient de monter et de descendre des marches et de traverser de grandes salles, sombres, ou trop violemment éclairées (M., p. 213).

Le Labyrinthe est aussi, pour Simion, une grande métaphore de l'écriture et de la lecture :

> Ces images peuvent être lues de plusieurs manières : d'abord, comme une allusion au Labyrinthe dans lequel a pénétré Farama, pour une série d'*épreuves* auxquelles il doit se soumettre. Mais c'est aussi une métaphore du récit mythique et des difficultés à l'écrire. Tous ces couloirs, ces salles (tantôt sombres, tantôt éclairées), les étages, les montées et les descentes, peuvent donner une idée des différentes strates du texte et de l'ambiguïté de son message (M., p. 213).

Simion observe qu'il ne s'agit pas seulement d'une représentation symbolique de l'écriture, mais aussi du processus de la lecture elle-même : « J'ai l'impression qu'Eliade offre, grâce à de tels détails romanesques, la clé d'une rhétorique intérieure de la lecture. Il suggère donc non seulement la genèse (l'écriture) du récit mythique, mais aussi les possibilités des différentes lectures » (M., p. 211). Il arrive ainsi à dévoiler non seulement une des voies de la démarche créatrice éliadienne, mais aussi le parcours qui instaure sa propre démarche exégétique : « À mesure qu'il dévoile quelque chose, quelque chose d'autre se cache, s'obscurcit. Le récit mythique vit de

(et par) ce processus de succession d'hiérophanies et d'occultations » (M., p. 210). Réalisant un dialogue fécond entre, d'un côté, la dialectique du sacré et du profane et, de l'autre, le domaine esthétique, il appuie un tel examen sur une affirmation d'Eliade :

> Quand un aspect du sacré se manifeste (hiérophanie), quelque chose s'occulte en même temps, devient cryptique. C'est cela la véritable dialectique du sacré : par le simple fait de se *montrer*, le sacré *se dissimule* (M., p. 210).

Dans cette perspective, le critique – comme l'auteur – entreprend un trajet herméneutique comparable à un trajet initiatique. Le symbole, comme le mythe, « recèle une dimension de révélation et de mystère et s'expose, du fait de sa plurivocité, à une interprétation sans fin »[19]. Reconnaissant le voisinage du déchiffrement du symbole avec l'exégèse religieuse, Gilbert Durand avance que le symbole « est apparition, épiphanie d'un secret, d'un mystère »[20] et note que :

> Le symbole est donc une intensification extrême du figuré qui transfigure l'image en icône véritable, recélant intimement son sens, incarnant dans le « ventre » de sa matérialité la constance d'une promesse significative[21].

Le chapitre XIII *La poésie en tant que sotériologie. Orphée et Eurydice à Bucarest* dévoile, dans toute sa profondeur, la perspective et les enjeux de la mythocritique que Simion propose explicitement lorsqu'il déclare : « La *lecture mythocritique* nous suggère de traduire ainsi ces phrases » (M., p. 231). Le fait que l'expression apparaisse en caractères italiques pourrait indiquer qu'il adopte le terme et la méthodologie – peut-être avec précaution –, d'un autre champ du savoir. Ce qui est certain, c'est que ce chapitre – consacré au mythe orphique dans *În curte la Dionis*[22] – reprend pleinement cette méthode heuristique qu'il va actualiser à deux niveaux. Il affirme d'abord que le mythe d'Orphée et Eurydice est occulté dans ce roman et

---

[19] Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit*., p. 39.

[20] Gilbert Durand, « L'Occident iconoclaste », in *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1962, n. 2, p. 5.

[21] *Ibidem*.

[22] Il note que « dans les récits *In curte la Dionis*, *Incognito la Buchenwald* et, avec une moindre importance, dans *Uniforme de general*, Mircea Eliade reprend de façon allusive le même mythe, celui d'Orphée et d'Eurydice sous deux aspects : création et amour » (M., p. 227).

relève qu'il est « modifié, ou plutôt déplacé : Leana (Eurydice) est celle qui par son chant charme les bêtes sauvages » (M., p. 227). Il s'agit ici du troisième type de transformation, que Wunenburger nomme la « transfiguration baroque »[23] et qui coïncide avec une récriture complète ou partielle du mythe. Pour lui, il faut « réenchanter les modèles et laisser s'enflammer de nouveaux désirs d'absolu »[24].

À un premier niveau, Simion revient à sa réflexion fondamentale sur la création éliadienne – « Mircea Eliade adapte la technique de son récit à la révélation (au "*dé-camouflage*") du mystère » (M., p. 229) – pour la prolonger ensuite dans sa propre activité de critique. En effet, il multiplie les exemples de décryptage des symboles occultés dans le texte (comme le Labyrinthe, le Miroir), tels les vestiges d'une connaissance ésotérique, en utilisant ce que nous appellerons le *doublet herméneutique* unissant sens littéral et sens symbolique, monde réel et monde transcendantal, profane et sacré :

> "Tel qu'il est rêvé au commencement" signifie "tel que l'homme a vécu à l'époque mythique " (M., pp. 231-232).
>
> Adrian suit un *couloir* qui se perd, au loin dans la pénombre. Image du labyrinthe, dirons-nous aussitôt (M., p. 232).
>
> Cet individu au nom « phanique » se cache quelque part dans cet hôtel (dans le labyrinthe de la vie) (M., p. 232).
>
> Le miroir (éternel symbole du dédoublement), "l'ange de la mort" et l'énigmatique visage dont le poète ne se souvient pas : autre série de symboles (M., p. 232).
>
> La suite du récit nous oriente vers une *annexe* de l'hôtel (une extension, un prolongement du labyrinthe) (M., p. 233).
>
> Remarquons également qu'une des interlocutrices d'Adrian tient en main un anneau avec plusieurs clés. Autre signe, autre symbole. Mais c'est incontestablement l'ascenseur qui joue le rôle le plus important. Instrument du confort de la vie moderne, il fait aussi fonction de véhicule mythique, permettant la *descente* ou l'*ascension* vers d'autres lieux. C'est une version désacralisée de la barque de Charon (M., p. 233).

Eugen Simion accède ensuite à un second niveau qui, à partir de son dévoilement des mythes et symboles dans le roman, concerne l'actualisation

[23] Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit*., p. 60.
[24] *Op. cit*., p. 92.

d'un glissement de l'anthropologie religieuse d'Eliade à l'esthétique avec cette affirmation : « Dans ces conditions (celle d'une société désacralisée) la poésie est une *sotériologie*, elle préfigure une *doctrine du salut* » (M., p. 228). Il le montre clairement en illuminant le personnage de Leana :

> Leana (Eurydice) est celle qui par son chant charme les bêtes sauvages. Elle est secrètement investie d'un grand mythe. Orphée, lui, est amnésique. Eurydice le remplace pour chanter, avec le sentiment d'exercer une mission sacrée : charmer des gens qui ont perdu le sens du spirituel et du mystère. Le chant (la poésie) est une voie du salut, la seule (M., pp. 227-228).

Il arrive à la conclusion que « le *labyrinthe des signes* devient, dans le récit d'Eliade, un *labyrinthe de significations* » (M., p. 233). Dans une des dernières phrases du chapitre, il reconnaît même que « le symbole de la recherche du mythe, s'est mué soudain en symbole de la création, et peut-être en une métaphore textuelle » (M., pp. 234-235). Cette proposition, dense de sens et d'énigme, ouvre pleinement sur la problématique de l'herméneutique critique parallèlement à celle de la création artistique. L'expression « métaphore textuelle » nous renvoie au statut de l'image littéraire tel qu'il est tracé par Wunenburger :

> Le sens symbolisé, ou sens figuré, qui est indiqué ou suggéré dans l'image littérale, confère au symbole une « profondeur », c'est-à-dire une signification transcendante, dans la mesure où ce sens ne se laisse jamais pleinement communiquer de manière claire et intégrale. Mais d'un autre côté, ce lien de signifiance reste exposé à une certaine dénivellation et opacité qui confère à la relation symbolique un halo de mystère. L'image verbale ou spatiale se dérobe à la saisie intellective en se revêtant d'un aspect énigmatique. La surface de l'image, tout en restant identifiée et reconnue dans sa littéralité propre, masque une autre face occultée, appréhendée comme source d'une vérité autre[25].

2. Mythe et critique. *Le Retour de l'auteur*

Parmi les mythes étudiés, un a retenu particulièrement Eugen Simion sur un plan encore plus profond car il concerne ici sa pensée non seulement de critique littéraire, mais aussi de théoricien. Dans *Le Retour de l'auteur*, qui forme une version indépendante par rapport à l'original roumain

[25] J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, P.U.F., Paris, 1997, p. 207.

Întoarcerea autorului[26] – comme il nous l'a confirmé –, une grande partie de sa démarche semble d'abord être aimantée par plusieurs récits mythiques qu'a convoqués Jean Starobinski dans son examen des enjeux de la critique littéraire. Après avoir souligné que l'œuvre « attend de nous sa résurrection, ou du moins son évocation la plus intense »[27], le critique génevois se réfère au mythe d'Orphée et, plus longuement, à celui d'Ulysse durant son *descensus ad inferos* :

> Je me rabattrai sur l'image de la quête orphique ou sur celle de la *Nekuia* homérique, où le héros fait remonter, près du sang des bêtes sacrifiées, des ombres qui lui révèlent leur destin et qui lui enseignent la route qu'il devra suivre pour accomplir son propre destin[28].

Starobinski rappelle ensuite le mythe d'Hermès, qui retiendra aussi l'attention d'Eugen Simion, car il semble concentrer la véritable mission du critique : « Hermès, conducteur des âmes et patron de l'herméneutique, est celui qui franchit les limites entre les mondes, et qui rend à la présence ce qui avait été englouti par l'absence ou par l'oubli »[29]. Contre une critique animée par « une présomption rationaliste, préjudiciable aux véritables intérêts de l'esprit »[30], Starobinski recourt ensuite à un autre groupe de mythes, celui de Psyché et celui d'Actéon. Ce dernier a particulièrement polarisé l'intérêt de Simion et nous examinerons bientôt les motifs profonds de cette attraction. Pour Starobinski

> On répondra ici par le langage du mythe, puisque la psychanalyse elle-même ne craint pas d'y recourir. Psyché, ne pouvant supporter d'ignorer le visage de son monstrueux époux, cède à l'excès de sa curiosité : elle se penche sur le corps endormi d'Eros… La faute sera cruellement punie : Psyché, exilée dans le désert et le royaume de la mort, est condamnée aux épreuves infinies, aux travaux absurdes, et surtout à la séparation. Mais le mythe s'achève par une réconciliation en pleine lumière et dans les définitives épousailles. Psyché est pardonnée parce qu'elle n'a

---

[26] *Le Retour de l'auteur* reprend la première partie (Contre Sainte-Proust) de *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator–operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981. Les rééditions comprennent une dernière partie *P. S. Figura autoruluii* (*Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator–operă*, Postfață și referințe critice de Andrei Terian, Editura Tracus Arte, București, 2019, pp. 469-507).

[27] Jean Starobinski, *La Relation critique*, Gallimard, Paris, 1989, p. 29.

[28] *Ibidem*.

[29] *Ibidem*.

[30] *Op. cit.*, p. 284.

> pas cessé d'aimer. Le regard de la connaissance était en même temps le regard de l'amour. Le mythe de Psyché, à cet égard, est l'inverse de celui d'Actéon. Le regard du chasseur sur le bain de Diane n'est que celui de l'indiscrétion sacrilège. Nul amour. Le regard est agression. Aussi Actéon, transformé en bête, périt-il déchiré par sa propre meute. Critiques, analystes, gardez allumée la lampe de Psyché, mais songez au destin d'Actéon ![31]

Notons que ce passage a aussi suscité les commentaires d'Yves Bonnefoy. À la différence d'Eugen Simion, le poète français privilégie l'examen du mythe de Psyché – en accord par ailleurs avec sa propre vision existentielle et artistique fondée sur l'amour comme Présence et Agapè – et ne consacre que quelques lignes à celui d'Actéon. Après un long examen du premier mythe, il nous laisse seulement une brève annotation sur celui d'Actéon :

> Mais Actéon ? « Le regard du chasseur sur le bain de Diane n'est que celui de l'indiscrétion sacrilège. Nul amour. Le regard est agression. Aussi Actéon, transformé en bête, périt-il déchiré par sa propre meute. » – « Critiques, analystes, gardez allumée la lampe de Psyché, mais songez au destin d'Actéon » écrivez-vous pour conclure. Qui touche sans amour le signifiant, qui se laisse ainsi entraîner à arracher du texte de l'œuvre, tel le taillis qui dissimule le corps de Diane, des lambeaux de polysémie, qui veut violer une intimité et non partager un souci, c'est vrai que devenu texte à son tour – puisqu'il s'est privé d'être amour, d'être présence à soi-même –, le voici lui-même déchirable, le voici bientôt déchiré[32].

Il y a donc ici un fertile dialogue entre trois intellectuels importants et Eugen Simion s'insère pleinement et de manière décisive dans le débat européen concernant le sens de la démarche critique. Dans sa réflexion, qui passe de l'optique centrée sur l'auteur à celle de l'analyse exégétique, ce mythe côtoie celui d'Hermès et celui d'Ulysse, repris ici dans une perspective différente de celle de Starobinski vu que la *Nekuya* starobinskienne disparaît pour faire surgir, chez Simion, les Sirènes et leur chant. Maurice Blanchot aussi leur a consacré des pages essentielles dans *Le Livre à venir*[33], qu'Eugen Simion cite dans l'exergue à un chapitre (R., p. 78). Voici d'abord des extraits des nombreuses pages que Simion a dédiées au mythe de Diane et d'Actéon et son commentaire qui se développe en une longue métaphore filée, où le critique inhabile est assimilé à Actéon et les principes dogmatiques de sa méthodologie aux chiens dévorateurs :

---

[31] *Op. cit*., p. 285.

[32] Yves Bonnefoy, *La Vérité de parole*, Mercure de France, Paris, 1988, p. 326.

[33] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 9-19.

> Le sort d'Actéon peut être également le lot du critique : le regard indiscret peut le conduire à la mort. Une mort symbolique : Actéon le critique est englouti par les chiens de sa méthode. Mais avant d'en arriver là, il subira encore une forme de martyr […]. Dans sa cruauté, Artémis fait preuve d'une certaine perversité : elle ne le tue pas directement, ni d'un seul coup, l'imprudent chasseur, si curieux. Elle le fait d'abord descendre sur l'échelle biologique, en lui enlevant la plus précieuse qualité d'un être humain : celle de communiquer. Vient ensuite la mort proprement dite, une mort, je répète, regorgeant de symboles (R., p. 119).

Un peu plus loin, Simion revient sur le mythe d'Actéon dans la perspective de la critique littéraire :

> Je retrouve dans les textes de Starobinski, critique fixé à la charnière de plusieurs méthodes (de la psychanalyse à la stylistique de Spitzer), la préoccupation de Richard, de Georges Poulet et d'autres, de sauver dans le cadre de l'analyse littéraire, l'unité, la cohésion, et, pourquoi pas, l'éclat de l'œuvre littéraire. Leur souci et, dirais-je, moi, leur loyauté consiste en ce que l'analyse critique ne fasse pas de l'œuvre un tas de morceaux inertes. Que la critique, indépendamment de sa démarche, tende à refaire l'unité de l'univers initial de l'œuvre. Que le critique soit un Hermès (mythe proposé par Jean Starobinski) le patron de l'herméneutique, celui qui pénètre les limites entre les mondes, faisant la navette entre absence et présence, entre vides et pleins, entre les en-deçà et les au-delà de l'œuvre, comme entre les confins de l'univers (R., pp. 124-125).

Non seulement Simion développe, avec un ample commentaire, les observations de Starobinski, mais il introduit même un nouvel actant – le centaure Chiron – complètement absent chez ce dernier :

> […] Chiron est le parent spirituel d'Actéon : c'est lui qui l'initie à l'art de la chasse et modèle la statue du disciple sacrifié […]. L'avertissement de Starobinski est justifié : dans l'enivrement de la méthodologie, pensons au mythe d'Actéon ! Gardons-nous de transformer la critique en un perpétuel *discours sur la méthode*, dans un *discours sur les discours*... (R., p. 120).

Simion conclut que Starobinski « plaide pour la même cause que nous […]. Pour une méthode qui ne sacrifie pas l'œuvre littéraire, mais se dévoue à l'œuvre tout en rendant service à l'analyse. Pour une critique, enfin, qui n'élimine aucun élément essentiel de l'œuvre, ni la relation avec qui l'a écrite » (R., p. 120). L'affirmation « Que la critique, indépendamment de sa démarche, tende à refaire l'unité de l'univers initial de l'œuvre » (R., p. 125), c'est cela le projet critique d'Eugen Simion, ce qui n'est pas exempt

de risque comme il le reconnaît lui-même. Une exégèse profonde du texte donc, mais sans jamais « en atténuer le feu, en interrompre la complexité, en compromettre le mystère »[34].

Eugen Simion va même encore plus loin lorsque, dans un essai sur la littérature migrante, il reprend le mythe d'Osiris, déjà proposé par Jean-Pierre Richard pour caractériser la poésie moderne et par Dumitru Ţepeneag qui parle de « dispositif osiriaque »[35], pour qualifier l'auteur et le lecteur post-modernes. De manière visionnaire, Eugen Simion octroie ce trait aussi bien à la démarche critique qu'à un phénomène culturel marquant comme la littérature migrante et évoque « ces histoires éparpillées comme les dépouilles d'Osiris, dans un vaste espace de cultures, langues, mentalités, destinées »[36]. Il nous semble qu'avec Eugen Simion, nous sommes en présence d'un parcours que nous qualifierons plutôt d'isidien car il ne s'arrête pas tant sur le dépècement, le démembrement osiridien, mais bien sur la réunion – par la mythique Isis – de tous les morceaux dispersés de la littérature roumaine, dans d'autres pays et bien souvent dans d'autres langues, que le critique s'efforce de rassembler. Par ailleurs, on a relevé combien Eugen Simion a marqué de son empreinte le choix des écrivains dans le Grand Œuvre qu'est le *Dictionnaire général de la littérature roumaine*. En particulier, il a voulu y inclure la littérature roumaine de Bessarabie, Serbie (Voivodine), Ukraine (Bucovine du Nord)[37] pour exalter la complémentarité entre la littérature de Roumanie et la littérature roumaine en dehors de ses confins. Dès 1993, il notait aussi en ce qui concerne la littérature de l'exil :

> Il y a encore une partie de la littérature qui doit être ramenée dans l'espace d'où l'histoire l'a forcée de s'évader […]. Je pense à la littérature de l'exil et à sa réinsertion dans la littérature roumaine[38].

---

[34] René Char, *Œuvres complètes*, Introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1983, p. 720.

[35] Eugen Simion, « La littérature migrante », in Eugen Simion et Gisèle Vanhese (eds), *La Letteratura romena migrante – Literatura română « migrantă »*, in *Caiete critice*, Bucarest, 2011, n. 281-282, p. 7.

[36] *Ibidem*.

[37] Consulter Ion Simuţ, « Dicţionarul esenţial Simion 2012 între marile proiecte ale criticului », in Lucian Chişu, Gheorghe Chivu, Andrei Grigor (eds), *Eugen Simion 80*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2013, pp. 170-171.

[38] Eugen Simion, « Un processus nécessaire : la réunification spirituelle de la littérature », *Euresis,* n. 1-2, 1993, p. 161.

Eugen Simion est non seulement un érudit exemplaire, mais aussi un constructeur de projets intellectuels de vaste amplitude comme l'entreprise encyclopédique de plusieurs grands *Dictionnaires* ainsi que la publication intégrale de tous les manuscrits d'Eminescu et la collection *Œuvres fondamentales*, l'équivalent roumain de la *Bibliothèque de La Pléiade*. Le parcours isidien de recomposition se reflète ainsi dans son action. On le perçoit dans le Séminaire *Penser l'Europe*, qu'il a créé en tant que Président de la *Fondation Nationale pour la Science et l'Art*. À chaque fin de sessions, il traçait de brillantes synthèses, basées sur la pluralité des disciplines exposées et sur la variété des considérations offertes par les participants venus d'horizons différents, en vue d'une réunification du savoir. Il s'est attaché surtout, dans ce Séminaire, à l'édification de l'Europe des cultures, une Europe humaniste. Relevant le défi qui fut aussi celui de Titu Maiorescu – « soyons nationaux, le visage contre l'universalité »[39] – Eugen Simion a poursuivi un dialogue incessant avec la littérature européenne, mais il l'a toujours enraciné et relié à ce qui fut sa véritable passion : la littérature roumaine. Cet échange continuel a été aussi son art de vivre. La majesté sévère d'une œuvre critique exigeante, à l'équilibre apollinien, s'unit en effet, chez lui, à un élan vers la vie, cueillie parfois dans ses aspects les plus fugaces comme un bon repas, accompagné d'un bon vin, une conversation ou une promenade.

Permettez-moi de vous livrer un témoignage de l'attention à l'accueil et au rapprochement qu'avait Eugen Simion. Lors de son séjour en Calabre où il était venu, en 2010, pour une conférence dans notre Université, il s'était entretenu avec des collègues et des étudiants au sujet du folklore de cette région d'Italie. Quelle n'a pas été sa surprise quand il a appris que la ballade de *Constantin et Doruntina* était encore chantée dans des petites villes et villages autour de Cosenza habités par les communautés d'Arbëreshes, venus d'Albanie au XV^e^ siècle pour fuir les Turcs. En fait, il s'agit de la même ballade, connue en Roumanie sous le nom de *Voica* ou *Voichița* que Lucian Blaga a reprise dans la pantomime *Înviere*. Le thème du Frère revenant a, par ailleurs, une variante cultivée, le Fiancé fantôme, que l'on retrouve dans *Strigoii* d'Eminescu. Et son visage s'éclaira à la pensée qu'un Méridien unificateur traversait plusieurs frontières pour porter, parfois très loin de son lieu d'origine, une antique légende balkanique aux mille chatoiements.

[39] Cité par Eugen Simion, « Penser l'Europe, penser l'incertain », in *Le Séminaire international "Penser l'Europe". 10 ans*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011, p. 14.

L'œuvre d'Eugen Simion a encore beaucoup à nous dire. Pour lui, interroger la littérature dans ses versants les plus profonds était une véritable mission, tout en sachant – comme le dit un poète – que « la cérémonie de l'obscur est la fatalité de toute œuvre »[40]. Et c'est en pensant non seulement à ses livres, qui rassemblent ses réflexions sur des auteurs qui ont compté pour lui, mais aussi à ces moments qui illuminaient chaque rencontre, qu'il nous vient à l'esprit cette affirmation de Louis Massignon :

> Quand on repense au passé, conversations et lectures, c'est comme une marche dans la nuit, nuit pleine d'incompréhensibles embûches. Mais nous y avons vu passer de temps en temps un éclair, un maître mot a tonné sur nous, forant en nous une source pure, une certitude – c'est cet éclair qui est tout[41].

Bibliographie

Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1971.

Bonnefoy, Yves, *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, Paris, 1980.

Bonnefoy, Yves, *La Vérité de parole*, Mercure de France, Paris, 1988.

Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, Mercure de France, Paris, 1990.

Char, René, *Œuvres complètes*, Introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1983.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1969.

Monneyron, Frédéric; Thomas, Joël, *Mythes et Littérature*, P.U.F., Paris, 2002.

Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

Paul, Ricœur, *Le Conflit des interprétations*. Cité par Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imagination*, P.U.F., Paris, 1991.

Siganos, André, *Le Minotaure et son mythe*, P.U.F., Paris, 1993.

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator–operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Simion, Eugen, *Le Retour de l'auteur. Essai*, Traduit du roumain par Constantin Frosin avec la collaboration de Denis Emorine, Editura Nemira / L'Ancrier Éditeur, București, 1996.

Simion, Eugen, *Mircea Eliade romancier*, Traduction de Marily Le Nir, Oxus, Paris, 2004.

Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator–operă*, Postfață și referințe critice de Andrei Terian, Editura Tracus Arte, București, 2019.

[40] Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, Paris, 1980, p. 110.

[41] Déclaration reprise par Nadjm Oud-Dine Bammate, « Le Congrès des Croyants », in *Question de*, *Louis Massignon. Mystique en dialogue*, 1992, n. 90, p. 183.

Starobinski, Jean, *La Relation critique*, Gallimard, Paris, 1989.
Wunenburger, Jean-Jacques, *Philosophie des images*, P.U.F., Paris, 1997.
Wunenburger, Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, P.U.F., Paris, 2003.

Abstract: In the opening address of the E*ugen Simion – modèles de critique littéraire roumaine*, we examine one of the critical trajectories that define Eugen Simion's vast and multifaceted oeuvre: the mythic perspective. This dimension is most clearly articulated in his seminal exegesis of Mircea Eliade as a novelist (*Mircea Eliade. Nodurile şi semnele prozei*), which we analyze, from this vantage point, in the first part of our study. As we further argue in the second part, Simion's theoretical enterprise in The *Return of the Author* (*Întoarcerea autorului*) appears to be structured around a mythic narrative – the tale of Diana and Actaeon – that comes to symbolize the quest for unity within the literary work, a unity that less discerning critics risk fragmenting. Moreover, Simion advances this vision beyond the limits of literary criticism itself, extending it, in a characteristically prophetic gesture, to a broader cultural phenomenon: migrant literature. It is our contention that, with Eugen Simion, we encounter above all what might be described as an *Isidian* trajectory – one that privileges the reassembly of what has been divided over the *Osirian* experience of dismemberment. This Isidian path of reconstruction and dialogue also finds expression in his role as an architect of major intellectual projects and, we may add, in the very fabric of his own life.

Keywords: Eugen Simion, Mircea Eliade, Jean Starobinski, Yves Bonnefoy, hermeneutics, myth criticism, imagery, myth, symbol.

EUGEN SIMION ȘI EXISTENȚIALISMUL ROMÂNESC

Sorin Alexandrescu*

Existențialismul este adesea înțeles drept un corp de reflecții în sine evidente, chiar dacă rapid formulate, asupra vieții cotidiene în genere, ori a celei dintr-o anumită perioadă istorică, formulate de către cineva care o trăiește direct. În niciunul din aceste cazuri, adevărul respectivelor reflecții nu poate fi verificat de noi, totuși el ne frapează ca atare. Nu este bazat pe documente solide, ci pare un adevăr supra-istoric, comparabil mai curând cu cel din proverbe. De unde fascinația acestor reflecții pe termen lung: așa a fost lumea mereu, așa este ea și astăzi, ne spunem noi și citățm asemenea texte alături de scrieri morale clasice, drept adevăruri evidente.

Într-un sens istoric mai precis, considerăm însă că existențialismul s-a constituit în România înainte de cel de-Al Doilea Război Mondial și imediat după, prin contribuții ale unor filosofi care nu au pornit de la ceea ce este existența în genere, în texte precum cele numite mai sus, ci de la ceea ce *ei* credeau, sau decideau că acestea ar *trebui să exprime*: autorii nu erau moraliști super-conștienți de ei înșiși, ci oameni cu anumite vederi morale ori politice, militând pentru ele sau atacându-le critic: în ambele cazuri, ei se considerau intelectuali *publici*, care, dintr-un motiv sau altul, se simțeau obligați să-și exprime astfel opiniile în cetate. În ceea ce urmează, aș dori să mă ocup de un grup de asemenea intelectuali din perioada interbelică românească, în primul rând de Mircea Vulcănescu, Emil Cioran și Mircea Eliade, activi în anii 1920-1940, adică până la plecarea ultimilor doi definitiv din țară și arestarea lui Mircea Vulcănescu în 1946 de către (pro)comuniști. Toți au fost editați integral și intens comentați de Eugen Simion.

În România, primii existențialiști au fost astfel scriitori și/ sau istorici ori filosofi cu o activitate general culturală, preocupați în primul rând de

* Profesor emerit la Universitatea din Amsterdam și profesor asociat la Universitatea din București (director-fondator CESI), membru de onoare al Academiei Române; e-mail: salexandrescu2005@yahoo.com.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 23–38, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.02.

înființarea instituțiilor publice moderne din țară, prin asemănare cu cele europene. Un al doilea grup a activat, mai târziu, *în cadrul* acestor instituții, preocupat să definească *prin ele* ceea ce era atunci la ordinea zilei: *românitatea* țării și a societății. Primul grup înființa deci cultura românească prin *comparație* cu cele europene, nuanțându-și mereu opiniile în funcție de reușită, sau nu. Al doilea grup pleca, dimpotrivă, de la această primă modelare pentru a demonstra *specificul* local, românitatea, prin *diferență* de vecini. *Europenizarea* obseda prima mișcare ca probă de reușită a ieșirii din Orientul otoman sau balcanic, în Europa. *Românitatea,* dimpotrivă, o obseda pe cea următoare, convinsă că Românii au creat o europenitate *aparte* în Europa, diferită de celelalte. Nu întâmplător, cred, prima generație era integral francofonă, în timp ce a doua, în frunte cu cei trei mari intelectuali, Vulcănescu, Cioran și Eliade, poate și cu Eugen Ionescu și cu marele lor profesor Nae Ionescu, mișcându-se la fel de bine în germană și engleză ori italiană, limbi cărora Eliade le adăuga sanscrita. Tocmai de aceea, stabilirea în Occident, după război, a lui Eliade, Cioran și Ionesco, deși deloc dorită de ei, i-a putut duce, grație culturii, dar și originalității lor, la un remarcabil succes european *inovator*, în ciuda suferințelor personale cu care au trebuit să-l plătească.

Nu mă voi referi însă la această „europenizare" postbelică, ci la „europenitatea" lor *interbelică* din România, în care văd un proces de auto-modelare culturală firesc constituit – departe, în acel moment, de orice gând la viitoare publicații eventuale la Paris. „Transferul" acolo și marea lor carieră occidentală *postbelică* au fost însă posibile, cu atâta succes, printre altele, tocmai grație acelui existențialism *interbelic* sui-generis de acasă, extrem de puternic. În fond, toți trei, dar în primul rând cel de al patrulea, Mircea Vulcănescu, adică tocmai cel care nu a avut șansa de a se salva în Occident la sfârșitul războiului și care, cred, nici nu a dorit să evite soarta neamului, ci a rămas de aceea acasă, tocmai el, deci, poate fi văzut astăzi drept un *deplin* existențialist român. Încerc în cele ce urmează să discut aceste aspecte pornind aici, așa cum mi s-a și întâmplat în realitate, de la un eveniment intelectual precum cel datorat lui Eugen Simion și unui editor precum Marin Diaconu, anume publicarea de către ei în ediția Fundației Naționale pentru Știință și Artă, a două volume dedicate *Existențialismului românesc* în genere, plus, apoi, operele complete ale lui Vulcănescu, Eliade și Cioran, principalii lui reprezentați, ca și cele ale altor autori, adică vreo 10.000 de pagini în total. La acestea se adăugă însă operele separate ale lui Noica, Eugen Ionescu și mai ales alte volume de Eliade, din care au apărut

până acum primele patru, dar sunt în lucru în acest an încă două, editate de echipa coordonată de Oana Soare; primele conțin doar opera de adolescență ale lui Eliade, cea din India, ca și romanele *Întoarcerea din rai* și *Huliganii*.

Deși scriitorii din această generație au trăit anii interbelici în România, ei s-au distanțat de unele probleme sociale locale, poate considerându-le atunci, în mare, rezolvate. Nu au jubilat însă, astfel, de libertate, închizând ochii la orice era negativ, ci s-au dedicat sectorului acesteia *anistoric*, respectiv *existenței general umane*. Nu românitatea ca atare, ci existența acesteia s-a dovedit atunci pentru ei prin definiție *tragică*, de vreme ce moartea o închide oricum, iar nesiguranța viitorului poate oricând șterge tot ce ai clădit în viață. Desigur, așa a fost lumea totdeauna și așa va rămâne; întrebarea este astfel de ce *aceștia* intelectualii români descoperă *tocmai acum* tragicul și de ce noi numim, oarecum parcă de la sine, *existențială* reflecția lor despre acesta. Exact așa au discutat-o Eugen Simion și Marin Diaconu, amândoi, din păcate, de curând decedați, socotind, probabil, gravitatea acestei discuții de la sine înțeleasă. Pe de-altă parte, trecerea de la abordarea *istoric culturală* a vieții din România la *tragicul existențial* al vieții umane în genere, în lume, exprimă un *alt* decupaj problematic decât cel precedent, care era mai curând istoric și local. De ce tocmai atunci devine tragicul uman *evident*, adică aproape simultan cu democratizarea socialului? Tocmai pentru că mai înainte el fusese cumva ascuns de unele nedreptăți ale acestuia? Probabil. Cert este însă și că Cioran descoperă trăirea tragică drept esențială în Berlinul vizitat exact pe când acesta era pe cale să piardă, prin ascendența hitlerismului, viața democratică precedentă. Abia după aceea Cioran se apleacă preponderent asupra tragicului în România democrată, adică tocmai când Nae Ionescu reflecta aici asupra posibilității unei revoluții spirituale (ortodoxe) sprijinite pe democrație rurală, ambele urmând să ducă împreună la o renaștere națională. Eugen Simion nu spune dacă, după el, acest fapt era chiar realizabil în Romania anilor treizeci[1], dar remarcă posibila influență a gândirii lui Nae Ionescu asupra lui Cioran în această reflecție și adaugă: „Când comparăm azi (2019) lucrurile vedem că predicatorul Nae Ionescu s-a înșelat profund. Lumea europeană n-a mers cum o gândea el, a mers cum a vrut ea să evolueze”[2]. Alta este însă întrebarea care mă preocupă pe mine aici. Putem oare spune, precum Cioran,

[1] *Existențialismul românesc: 1919-1947*, vol. 1, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2019, p. XXVI-XXVII.

[2] *Ibidem*, p. XXIX.

influențat, poate, de ideile vehiculate atunci în Germania, că exista în acel moment deja un existențialism românesc autentic, deși local? Sau este mai curând corect să considerăm existențialismul doar ca un curent intelectual european la care au participat – deși din plin – și câțiva români?

Eu reținprima ipoteză drept cea corectă, printre altele și pentru că Eugen Simion și Marin Diaconu demonstrează convingător, prin volumele editate de ei, existența reală a acestui existențialism *românesc*, adică a unui curent de gândire local care-l *precede* pe cel *postbelic* parizian. Ei doi chiar așa numesc, pe drept cuvânt, o întreagă epocă din literatura română modernă, dat fiind marele număr de participanți și de opere în acest sens în *eseistica* tinerei generații din anii treizeci. Mai mult, eu mă întreb chiar dacă existențialismul n-a fost cumva un curent *major* în politica, literatura și filosofia *în genere* din România acelor ani. Toată lumea se întreba ce *este* o operă literară și care este puterea ei în societate exact în publicistica și literatura[3] dintre 1918-1938, adică în timp ce, simultan, politica interbelică tocmai realizase pentru prima oară în istorie integralitatea teritorială a României, incluzând toate regiunile unde românii erau majoritari, ca și alte criterii, precum independență, libertate politică și avânt economic în genere! Mai mult, putem spune că România Mare a existat *ca atare* doar în acești 20 de ani de după 1918, deși ea constituia de fapt o dublă excepție în zonă, politic, tocmai că nu unanim aplaudată: ca *etnie separată, latină*, între slavii si maghiarii vecini, dar și ca *ortodocși latini* între catolici maghiari, poate si protestanți, la nord și la vest, ori alți ortodocși la sud, dar etnici slavi (bulgari). După 1938, Basarabia și o parte din Bucovina sunt însă pierdute de țara noastră, luptele politice interne se duc sângeros, iar comunismul anihilează curând orice formă de democrație reală în țară. Dar nu era de așteptat ca românii, atunci în interbelic, mai curând *să jubileze* public și personal în fața acestui nou statut internațional, chiar dacă el intern nu era tocmai perfect, decât să traverseze atâtea îndoieli cu privire la propria lor identitate? Desigur, multe categorii politice și culturale din populație și cultură au și cunoscut o asemenea jubilare, totuși în același timp, altele, și nu puține, au criticat aceste valori drept plat burgheze și superficiale. Pentru discuția noastră de aici mi se pare însă important să reținem faptul că această critică a adoptat tonuri *existențiale* în limbaj și în scris, denunțând nu insuficiența acelor valori, ceea ce era poate parțial adevărat, ci non-substanțialitatea acestor mari probleme *în genere*. Tocmai la un nivel *filosofic* au fost criticate valorile afirmative,

[3] Este foarte probabil că discuția simultană din celelalte arte era probabil concentrată atunci pe aceleași întrebări, dar nu m-am ocupat de aceasta în textul de față.

politice sau direct statale, grupate sub o anumită lumină burgheză, considerate false ori superficiale de către *noua* intelectualitate. Esențial este deci tocmai faptul că acest curent *existențialist nu a fost atunci politic, ci filosofic și cultural: tot așa trebuie el de aceea discutat și acum*.

Existențialismul românesc, o primă abordare

Existențialiștii sunt primii intelectuali români care *nu sunt* totodată și oameni politici. Ei nu mai ocupă simultan o funcție publică de vârf și nici nu se mai exprimă explicit pentru sau împotriva unui anume partid, sau oficial în interesul statului român, precum numeroși predecesori. Toți acești tineri de acum sunt intelectuali cu opinii strict individuale, pe care și le exprimă spre *discuție*, nu spre *constituire* a unei (noi) politici. Discuția poate *inspira* politicieni, este adevărat, dar nu constituie imediat, ca atare, noi *acte* politice. Ne putem chiar întreba în ce măsură un izvor de inspirație poate fi retrospectiv lăudat sau blamat drept vinovat pentru faptele ulterioare ale unor politicieni care l-au citit sau doar l-au citat. Un exemplu printre altele multe posibile: este Diderot oare blamabil pentru unele exagerări ale lui Saint-Just, de exemplu cele contra lui Danton? Evident că nu. Fără a insista pe asemenea exemple, consider însă că un politician este *el singur* blamabil sau lăudabil pentru propriile lui fapte, și nu autorii pe care i-a citit în sprijin. De fapt, numim aici anumiți autori români *existențialiști* pentru că ei discută ce înseamnă, sau nu, pentru ei înșiși, personal, *existența cotidiană*, și nu un anume angajament politic, fie că l-au semnat vreodată, fie că nu. Această existență nu include viața politică, ba chiar, dacă ea îi este cumva atribuită, fie pozitiv, fie negativ, existențialiștii refuză să fie considerați din *acest* motiv drept oameni politici. Dimpotrivă, cred că pe măsură ce politica a invadat tot mai mult viața cotidiană a românilor, de prin 1930 până astăzi, deci, iată, sigur un secol, noi chiar trebuie să ne întrebăm nu numai în ce măsură această invazie ne-a atins, adesea chiar rănit, viața, ci și în ce măsură noi înșine am acceptat-o, la un moment dat ca atare, de voie sau de nevoie.

Mircea Vulcănescu: dimensiunea românească a existenței în 1933

Cele două atitudini fundamentale discutate de Vulcănescu în anii treizeci ai secolului trecut cu privire la modul în care trebuia să se poarte

în societate generația tânără de atunci sunt uluitor de apropiate de dilemele românești mai recente[4]; chiar mai mult, remarcile lui rămân parcă mereu actuale. Primul eseu pe această temă are titlul grăitor „Istorism prin resemnare”[5] (1933) și se referă la cei care, deși „recunosc primatul valorilor spirituale”, sunt activi într-un mediu strict social, fie civic, fie politic și acceptă cu „resemnare să rămână în istorie chiar dacă asta înseamnă ratare”[6]. Atitudinea este nobilă pentru că ea, în ciuda riscului de „pierdere în lume”, are meritul „hotărârii de a-și face datoria în veac”[7], spune Vulcănescu, deși termenul „resemnare”, sună mai curând negativ. Pe de-altă parte, noi, tinerii de atunci, adaugă el, simțim „faptul brut al existenței și trăim sentimentul tragic al unei crize, lipsiți de adevăratele alimente spirituale... Nici dictatura de clasă, nici naționalismul integral nu ne pot fi nouă semne ale absolutului de care avem nevoie. Dar nici relativismul de altădată nu mai este cu putință...” [8] . Neputând adăuga aici multe alte texte exprimând aceeași atitudine, mă rezum la citarea doar a două eseuri, adevărate expuneri de principiu ale întregii generații tinere de atunci, cum am mai spus: cel amintit deja și cel următor.

Istorism prin resemnare

Aceasta este „atitudinea acelora dintre tineri care, deși recunosc primatul valorilor spirituale și caracterul derivat al preocupărilor politice, în ordinea absolută... în loc să opună acestui mediu o negare, se afundă în el și... încearcă – în sfera lor modestă de acțiune – o operație de îndreptare, cu conștiința că, procedând așa, fac, în fond, un sacrificiu, dar în același timp, cu conștiința că oricare altă atitudine este și inelegantă, și zadarnică”[9].

---

[4] Mă refer la propria mea tinerețe din anii comuniști 1950-1960, deși viața publică era atunci, evident, total diferită. Nu discut aici acest aspect, reflectez doar asupra unor repetiții în politică, de care nu suntem totdeauna conștienți.

[5] Mircea Vulcănescu, „Istorism prin resemnare”, publicat în ziarul *Dreapta,* 26 martie 1933, și republicat în *Opere*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion, vol. 1, *Pentru o nouă spiritualitate filosofică; Către ființa spiritualității românești*, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005, p. 715-724.

[6] Mircea Vulcănescu, *Opere*, vol. 1, p. 716.

[7] *Ibidem*, p. 723, p. 724.

[8] Articolul „Revizuirea de conștiință”, 1928, în *Ibidem,* p. 733.

[9] *Ibidem,* p. 715. Nu citez integral textul respectiv, din cauza lungimii lui și folosesc din acest motiv semnul „...” acolo unde îl întrerup. (S.A.).

Atitudinea aceasta vine dintr-o „sete de realitate", nu din activitatea curentă. „Dacă [eu] sunt numai așa cum sunt... nu sunt. Nu exist spiritualicește decât încercând să fiu așa cum trebuie". Dar cum trebuie, de ce și cine îmi spune cum trebuie? Autoritatea, obligația? Și cine ne transmite această datorie? Autorul nu spune, dar ea vine probabil dintr-un reflex interior puternic, un soi de *Eu* socializat. „Aici intervine a doua rădăcină a istorismului resemnării: conștiința răspunderii colective și sentimentul solidarității. Să încerci să faci ce ți se cere. Și să asculți!" De ce? „Pentru că nu pot să mă sustrag chemării care mi se face". „Cheia întregii atitudini a istorismului resemnării stă-n convingerea că întărirea vieții în comun nu-i cu putință decât dacă o pleiadă a celor mai buni ai generației se va hotărî să se sacrifice, să renunțe la împlinirea lor, la auto-realizarea lor, pentru binele celor mulți"[10]. Aceste idei sunt reluate de fapt în multe alte eseuri. „De ce să nu mărturisim, atunci, că nu mai credem nici în individ în sine, nici în auto-folosința libertății, mai puțin în eficacitatea ei?" Reiau citatul. „*Nici dictatura de clasă, nici naționalismul integral* nu ne pot fi nouă semne ale absolutului de care avem nevoie. Dar *nici relativismul de altădată* nu mai este cu putință pentru oameni cărora, neavând timpul să se plictisească, le trebuie răspuns la întrebările cele mai grave ale existenței. *Dar cu toții ne recunoaștem în același semn: Alternativa, Dubiul în semnul tragic și actual de a fi o generație ce încearcă, între relativismul drag și absolutismul aspru, IEȘIREA CU ORICE PREȚ din îndoială*"[11]. Asemenea luări de poziție sunt definitorii nu numai pentru Vulcănescu, ci pentru (mai) toți cei ce vorbesc în numele generației lui. Ultima frază este o concluzie a zbuciumului întregului său grup: nu anumite idei sau programe sociale sau politice îi chinuie, ci certitudinea că ele nu sunt în niciun caz cheia problemelor și că, în același timp, nu este suficient nici a le sprijini, nici a le combate.

Un *mal du siècle?* Fără îndoială. Eu văd în aceste mărturisiri ale lui Vulcănescu formularea cea mai clară a răului social resimțit de tinerii acestei generații, *deși* ele sunt exprimate literar, nu politic; mai mult, deși ele sunt evident *post-politice* și, ca atare, dezbătute doar de la individ la individ. Sigur, ar trebui analizate mult mai pe larg declarații similare la colegii de generație ai lui Eliade, chiar la prieteni apropiați care împărtășeau același punct de vedere – ceea ce nu pot face eu acum și aici –, pentru a vedea în

[10] Ultimele citate vin toate din același volum, anume de la p. 720, p. 723-724, p. 732, p. 733 și p. 734.

[11] *Ibidem*, p. 734. Cursivele, ca și majusculele ultimului citat, aparțin textului lui Mircea Vulcănescu.

ce măsură acest *mal du siècle* enunțat de Vulcănescu funcționa cam la fel la Eliade și Cioran, așa cum am eu impresia. Aș vrea să trec însă mai departe, deși tot fugar, la al doilea text programatic al lui Vulcănescu.

Activism prin disperare[12]

Eseul începe prin diverse definiții, dintre care le citez pe următoarele: „O generație se naște din întâlnirea, în *timp*, a unui *grup de oameni de aceeași vârstă* cu un *eveniment istoric oarecare*." „O generație nu reprezintă deci o solidaritate indisolubilă cu o idee, cum e unirea efigiei cu materialul în care ia chip; ci numai o relație de *conjunctură*, de întâlnire temporală între un grup de împrejurări istorice și sociale definite și un grup de oameni de o vârstă, care le suferă influența în același timp. ...`Generația` nu e deci decât rezultatul încercării de a cristaliza relația dintre o anume structură sufletească și un complex de circumstanțe sociale, caracteristice unui anumit moment istoric!"[13]. Vulcănescu consideră apoi că generația lui, totodată aceea a lui Blaga[14] este a șasea după generația întemeietorilor Lazăr și Heliade. Ea a fost crescută la școală în spiritul respectului unei anumite ierarhii și al vieții omenești, dar războiul a însemnat sacrificarea individului pentru scopuri colective, astfel încât membrii acesteia nu mai cred „nici în individ în sine, nici în a-toată-folosința libertății". „Și după noi vine o generație pe care n-o mai leagă de libertate nici atât". „*Nici dictatura de clasă, nici naționalismul integral nu ne pot fi nouă semne ale absolutului de care avem nevoie. Dar nici relativismul de altădată nu mai este cu putință* pentru oameni care, neavând timpul să se plictisească, vor răspunsuri la întrebările cele mai grave ale existenței" și vor totodată „*ieșirea CU ORICE PREȚ din îndoială*"[15].

Întrebarea fundamentală rămâne mereu aceeași: care era atunci locul intelectualității în societatea românească? Vulcănescu mărturisește că scrie la două săptămâni după apariția romanului *Întoarcerea din rai* al lui Mircea Eliade: „E un roman al ratării generației, această carte! Al irosirii ei fără sens, fără finalitate....". Personajul central de aici seamănă, continuă autorul, cu Radu Comșa, „eroul din *Întunecarea* lui Cezar Petrescu, reprezentant

[12] Text datat 1934 și publicat în același volum din *Existențialismul românesc*, p. 680-705.
[13] *Ibidem*, p. 681.
[14] *Ibidem*, p. 685.
[15] Preiau aici anumite cuvinte în cursiv și cu majuscule conform grafiei lor din documentul originar (S.A.).

tipic al generației sacrificate”[16]. Și continuă la fel de vehement: „Nu prețuim nimic atât timp cât nu ne robim intereselor lor, ale proletariatului sau ale... burgheziei. Azi trag jandarmii în muncitori; mâine vor trage muncitorii în burghezi. Ce avem noi a face cu unii sau cu alții? Nu ne recunosc nici burghezii, nu ne recunosc nici muncitorii. Și mai vorbiți de tragism!... Nu vedeți că nici nu suntem luați în seamă atât timp cât rămânem intelectuali!”[17].

Citite astăzi, asemenea strigăte de disperare ne uluiesc. Pentru noi, pentru mine, ca să fiu explicit, o asemenea condiție a intelectualului a fost numai cea din comunism, atât sub stalinismul lui Gheorghiu-Dej, cât și în timpul așa numitului „naționalism” ceaușist, care, în plus, ne intoxica și prin pervertirea iubirii de țară; pervertirea ceaușistă ne oripila tocmai pentru că iubirea de țară era reală, deși o ascundeam. Îmi este de-aceea greu să o consider la fel pe cea din anii treizeci ai secolului al XX-lea!

Revenind la problema de bază a scrierilor de aici, anume la definiția și sensul intelectualității, ne întrebăm totuși dacă trăsăturile acestei „inter-clase” nu sunt astăzi aceleași precum cele de atunci. Rămân rolul și prezența unei asemenea inter-clase în societate mereu aceleași, neschimbate? Chiar și astăzi, în 2025, când un intelectual a fost ales prin vot liber drept președinte al României? Nu mă refer însă aici la acest ultim aspect, ci la chestiuni mai generale. Cred de-aceea că cele două tendințe numite de Vulcănescu „istorism prin resemnare” și „activism prin disperare”, definitorii pentru intelectualitatea românească în perioada interbelică, sunt mai curând cele care au rămas aceleași în perioada comunistă, în ciuda enormelor diferențe între politicile oficiale din cele două epoci. Acesta ar putea fi, mai curând, motivul pentru care diferiți intelectuali români pot avea impresia de *repetiție,* ori *continuitate* în viața lor publică în ciuda marilor deosebiri politice și culturale între perioada interbelică și cea comunistă.

Într-un eseu scris recent pentru revista *Observator cultural* despre Tudor Vianu[18], m-am referit și la Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Dacă Vianu s-ar putea regăsi cumva într-un „istorism prin resemnare” al intelectualilor în timpul comunismului, ar putea oare Zoe Dumitrescu-Bușulenga fi văzută ca reprezentantă a unui „activism prin disperare” care includea, poate vrând-nevrând, unele regretabile poncife ale vremii? Discuția este foarte dificilă și regret a nu ști destule fapte concrete despre doamna Bușulenga, spre a avea

[16] *Ibidem*, p. 688.

[17] *Ibidem*, p. 689-690.

[18] Sorin Alexandrescu, „Profesorul și regimul: o lecție despre demnitate”, în *Observator cultural*, nr. 1261, 25 iunie–1 iulie 2025, p. 10-12.

o opinie poate mai clară. Oricum însă, mulți dintre intelectualii români postbelici, cred că și dintre cei actuali, pot fi astăzi văzuți drept considerând că răspund unor astfel de criterii, de care unii sunt poate chiar mândri.

Culorile prezentului

Ca de obicei, prezentul desfide orice clasificare din trecut, deși nu și problemele care au dus inițial la acea clasificare. Mai întâi, cred că în toate perioadele de timp care au trecut de la configurarea lor acum aproape un secol[19], ca și în ciuda diferenței dintre ele, „istorismul prin resemnare" și „activismul din disperare" au co-existat în același sens: al doilea termen al fiecărei expresii a fost totdeauna înțeles drept cauză, scuză ori motiv de mândrie al participării subiectului la primul termen. Cineva întotdeauna s-a scuzat ori s-a mândrit cu faptul că, din *obligație resemnată* fiind într-o anumită situație concretă, a trebuit să adere, ori să participe la o anume misiune, acțiune politică ori atitudine intelectuală din societatea de atunci! Deci nu din convingere direct, chiar brutal, dar liber afirmată. Nici dorința de glorie, nici teama de vreo pedeapsă n-au fost, așadar, cauza public recunoscută a ambiției publice a vreunui intelectual anume, ci doar „obligația impersonală" în situația dată, la care el / ea a trebuit să se resemneze. Toată lumea, s-ar zice, a trebuit la un moment dat să se angajeze activ într-o anumită activitate, din teama că, altminteri, va fi foarte lovit, dar n-a făcut-o nicidecum din acord politic sau moral cu situația respectivă! Totul ar fi fost, cum ar zice un francez, *un faire semblant*!

Sigur, adesea au fost situații atât de periculoase, încât doar așa se putea cineva salva; totuși, în cultura română din anii 1930 încoace, puține cazuri există, cred, în care intelectualii s-au angajat într-o acțiune acceptând *pe față* rezultatele, pozitive sau negative, ale acestei implicații. În multe altele, ei s-au declarat *nevoiți* s-o facă! „N-ar trebui să existe om de vârsta mea care să nu simtă necesitatea unei revizuiri a poziției sale spirituale față de țăranul așa de organic închegat în orizontul lui material, așa de omenește român în toate ale lui, comparat cu lipsa de stil și cu dezaxarea vieții de la oraș", declara la un moment dat Mircea Vulcănescu într-un eseu. Acest sentiment de vinovăție față de țărani ori față de alți români neajutorați economic, indiferent dacă obiectiv justificat sau nu, se datora atunci faptului că

[19] Mai exact, au trecut 91 de ani din 1934 până în 2025, când scriu acest eseu (S.A.).

grupul de intelectuali respectiv se considera moralmente și cultural *dator* să dea socoteală Românilor de actele lor, *deși* nicio obligație formală nu-i constrângea s-o facă. Altfel spus, Vulcănescu și prietenii lui au trăit profund moral datoria lor de intelectuali români față de concetățeni *numai* dintr-un sentiment general de datorie morală și intelectuală față de țara lor și de cei mai săraci români din aceasta, țăranii. Tocmai ei aveau acest sentiment de datorie, exact pentru că erau orășeni get beget! De aici și datoria resimțită de mulți intelectuali „de a desăvârși unitatea sufletească a românilor uniți politicește", apoi „de a obiectiva această unitate sufletească în creații culturale" și mai ales de a pregăti sufletește tânăra generație pentru „ceasurile de încercare care pot veni".

Existențialismul indefinit

I se poate desigur replica lui Vulcănescu faptul că o asemenea generalitate a demersului lor intelectual, al lui și al celor din jurul său, chiar fundamental morală cum era, nu putea fi suficientă pentru a-i asigura acceptarea publică în România, și de altfel, probabil, în nici oricare altă țară. Dar nu în acest sens *social* îi văd eu importanța, ci într-un sens *cultural*. El certifică, cred, actul de naștere al *unei noi intelectualități* românești drept un grup social independent de celelalte, dar și conștient de faptul că este dator să exprime o *nouă* formă de acțiune în lumea modernă *ca atare*. În studii mai vechi, am vorbit de apariția unor discursuri publice în România, reliefând punctele de vedere ale unor categorii sociale emergente în secolul al XIX-lea și la începutul celui de-al XX-lea[20]. Scrise atunci într-un mod poate prea general, ele au fost reluate însă mai târziu într-o încercare de a specifica nuanțele sociale ale fenomenului, pe urmele lui Max Weber și ale distincției pe care el o face între *Besitzbürgertum* (burghezia proprietară) și *Kulturbürgertum* (cea intelectuală)[21], amintită și mai sus. Aș dori acum să

[20] „Ipoteza mea este că poporanismul este discursul «inventat» de notabilii locali (unii de valoare intelectuală certă) pentru uzul micii burghezii de tip economic, așa cum discursul liberal fusese «inventat» de marii dregători pentru burghezia de afaceri și marii proprietari de pământ interesați de comerț" (Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999, p. 11).

[21] Sorin Alexandrescu, „Modernism și antimodernism. Din nou, cazul românesc", în Sorin Antohi, coordonator: *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 103-159. Citatul este de la p. 113.

certific însă faptul, neremarcat mai înainte, că o anumită parte a acestei burghezii intelectuale se desface *voit* la un moment dat din ansamblul social şi se defineşte critic în raport nu numai cu societatea, ci şi cu anumite pături burgheze în particular, într-o mişcare de autonomie totală.

În 1934, apare *Existenţa tragică* a lui D. D. Roşca, odată cu *Nu* al lui Eugen Ionesco. „Noua generaţie optează pentru autenticitate, experienţă, aventură, revoltă. `Huliganul` este tipul exponenţial al acestei noi provocări morale şi sociale. El neagă toate valorile acceptate, vrea să cunoască frenezile ..tinereţii, dar suferă de incapacitate de contemplaţie în suferinţă”[22]. Blaga critică existenţialismul vulgar din România (CVI, 106). Ionescu, Cioran, Eliade „văd în Sartre un oportunist al istoriei” (CVIII, 108). Experienţele estetice sunt pentru ei inesenţiale, în timp ce „Experienţa reală, adevărată, esenţială şi rodnică este doar aşa-zisa trăire (*Erlebnis*)” (CXII, 112). Eliade proclamă: „Agonia este cu totul străină sufletului românesc. Noi nu am experimentat decât ratarea: singura mare suferinţă a intelectualilor noştri a fost, până mai anii trecuţi, aceea `de a nu fi înţeleşi` ”. Tot el deschide discuţia despre spiritualitate în România: „`Noua spiritualitate` înseamnă, mai spun o dată, primatul spiritualului în defavoarea politicului (o opţiune pe care până prin 1933 o au toţi tinerii), apoi atenţia dată experienţei individuale în procesul creaţiei, dar şi al meditaţiei filosofice, refuzul pozitivismului şi al filosofiei `de şcoală`” (CXVI, 116).

Tot el refuză ideea lui Sartre despre alienarea omului: „Omul este o sumă de mituri care-l ajută să nu piardă, într-o lume desacralizată, dominată de obiecte, sentimentul sacrului” (CXXV, 125). Motiv pentru Eliade să declare că „Acest existenţialism românesc ar putea fi numit „Existenţialismul mitic sau... existenţialismul cosmic” (CXXCI, 126).

Eugen Simion

O întrebare esenţială, pentru mine, este însă *de ce* a scris Eugen Simion despre existenţialism. Ce l-a atras? Modernitatea ca obsesie într-o cultură *semi*-modernă? Nu, eu cred că motivul este de fapt mai adânc şi are legătură cu faptul că existenţialismul a rămas, neoficial, cumva *accesibil* sub comunism, deşi *fără* a putea fi numit ca atare. Tot aşa a apelat si Eugen Simion

[22] Aici şi în citate următoare trimit, precum şi mai sus, la volumul *Existenţialismul românesc*: *1919-1947*, vol.1, ed. cit. Trimit la acestea dar alătur cifrele arabe corespunzătoare pentru uşurinţa lecturii (S.A.). Primul citat este de la pagina XCIV, 94.

la el, anume ca la ceva *permis* de comunism, dar nu născut în comunism și nicicum derivat din el. Anumite aluzii erau atunci individual acceptabile, în sensul de întrebări „inocente" ale unor tineri despre „ce viitor pot avea ei", fără a se preciza dacă acesta era gândit și obligatoriu căutat în aceeași societate, ori dimpotrivă, într-o alta! Întrebarea părea neinterzisă de comunism, deși nu era nici vreodată lăudată ca atare, în afara de obsedantele „angajamente" de viitor, luate în sens politic sau economic. Acestea par a sugera o întrebare precedentă, anume „ce mă așteaptă în viitor"; mai abstract formulat, ce fel de existență? Să considerăm atunci că ea presupune drept cadru un soi de *existențialism indefinit*? Ciuntit de un viitor liber ales, acesta se prezenta desigur fără pretenții de aderență la existențialismul european, nici chiar la cel francez, pătat de un Sartre adesea neplăcut echivoc; totuși, el însemna de fapt un mod de trai *individual* în comunism, cu reflecții personale, chiar dacă fără alte planuri publice de viitor decât cele oficiale. Totodată, acesta putea sugera oarecare întrebări, eventual în modul echivoc al vreunor personaje schițate de scriitori precum Nicolae Breban ori Al. Ivasiuc, mai ales. Constituiau ei, și alții, măcar aparent, un soi de teritoriu aparte, acceptat ca atare? Vor fi avut loc și discuții publice în vreun asemenea sens? Oricum, dacă da, acest soi de „existențialism" nu avea nimic politic, deși Sartre, dacă nu mă înșel, primise atunci oficial premii „Lenin" și „Stalin" pentru activitățile și operele sale!

Sub comunism, viața privată era admisibilă dacă nu aluneca în contestare; oricum unii indivizi „semi-asociali" au fost admiși drept „material" de reconstrucție. De fapt, în locul anti-comunismului, interzis ori sever pedepsit, *non-comunismul silențios*, adică o viață mic-burgheză nedușmănoasă, deși criticată, nu era interzisă. La fel, existențialismul părea acceptabil în privat, tot așa precum spiritualitatea laică, uneori chiar cea creștin ortodoxă. Existențialismul se plasa într-un asemenea spațiu ambiguu, *între individual și colectiv*. Dacă România nu a avut o *disidență fățișă, pe scară largă,* în comunism, am putea poate spune că ea a cunoscut, în schimb, un soi de *cultură în culise semi-existențialistă,* în sensul de preocupare frecventă, deși neoficială, pentru *existența individului ca atare*, în ciuda criticii oficiale a individualismului! Într-un mai larg context, *spiritualitatea*, deși non-religioasă și indecisă între lumea de aici și altă lume, s-a păstrat ca un termen *persistent, dar constant indefinit*, nici integral religios, nici exclusiv estetic. Neprecizat nici filosofic, religios, ori literar, termenul a rămas astfel în cultura română modernă un *deziderat major, dar vag.*

Este acesta un blocaj cultural al nostru sau exprimă el intuiția faptului că omului în genere, și Românului, pentru noi poate în mod special, îi este dat doar efortul de a-l atinge, nu și iluminarea de după ce-l va fi atins?

Ispitele lui Eugen Simion

Chiar prefața lui Eugen Simion, de la care am plecat, numește termenul esențial al acestor discuții, *ispite*, dar nu sugerează și mijloacele de a le atinge. Caracterul tinerei generații de atunci, din anii treizeci, este definit prin sete de experiență, autenticitate, spiritualitate, tensiunea dramatică, criză. Desigur, dar la ce au dus toate acestea? Nici existențialistul Mircea Vulcănescu, nici istoricul Eugen Simion, niciunul dintre ei, deci, la vremea lui, nu a acordat întrebării de mai sus un răspuns clar. Desigur, comunismul a făcut mult timp imposibil orice răspuns public propriu-zis. Totuși, nici în România redevenită democratică întrebarea nu s-a pus public, iar când Eugen Simion a readus-o pe tapet, discuția, pe câte știu, tot nu a fost reluată. Extraordinarele remarci ale lui Mircea Vulcănescu au rămas însă la noi, și sunt și acum, încă actuale. *Cultura română pare astfel blocată pe întrebare, nu pe răspuns*. Sau *răspunsul*, în momentul cultural prezent, nu poate fi încă, nici acum, dat? Ori, și mai probabil, dramaticele expresii ale lui Vulcănescu, **„activismul prin disperare, mântuirea prin cultură, istorismul prin resemnare"** nu sunt de fapt întrebări, nici răspunsuri, ci sugerează mai curând căi de urmat, nu spre efecte ori răspunsuri evidente, precum obișnuitele *politici* culturale, ci drept moduri de viață văzute sau ca valori ultime în sine. Mircea Vulcănescu, de fapt, nu ne spune, și cu atât mai mult nu ne impune, să venim cu un răspuns. Romanele zise existențialiste ale lui Eliade din epocă – *Întoarcerea din rai*, *Huliganii* – le exemplifică narativ, dar nu ne propun, nici ele, soluții directe. Poate că, filosofic sau narativ exprimate, aceste expresii sunt într-adevăr doar atitudini, adică *Erlebnis*, experiență, dar nu soluții; altfel spus, moduri de a putea trăi în acord cu *sine însuși*, dar nu adevăruri veșnice și universale pentru care să fim gata a ne război, chiar știind că pierdem lupta. Mircea Vulcănescu, cred că și Mircea Eliade, așa le-au văzut și, dacă într-adevăr le-au admirat fără rezerve – ceea ce rămâne de fapt de controlat, dar nu aici, și nici acum – acceptarea acestora a fost a lor, deși *nu doar a lor*. Ea nu a fost una propusă și, desigur, nici impusă nimănui – probă chiar moartea dramatic acceptată în închisoare a lui Vulcănescu, dar însoțită de apelul de a nu fii răzbunat!

Spiritualitate

Altfel spus, aceasta a rămas, în discuție, o supremă valoare *implicită*, prin Vulcănescu primind chiar un loc central în Panteon, dar unul metaforic. Ea constituie un spațiu indefinit, deși suprem, în cultura română, atât în cea non-religioasă, cât și în cea non-estetică, propusă de artă, respectiv de religie, dar nu impusă drept valoare supremă de niciuna. Spiritualitatea este *un mit central indefinit* în cultura română, cheia ei de boltă, deși una care nu impune nimic nimănui și nu este nici impusă de nimeni imperativ, nici ca valoare creștină, nici laică.

Concluzie? Sau mai curând un răspuns suspendat

Deși nu a scris o istorie a literaturii române, ci o istorie a scriitorilor români, Eugen Simion s-a identificat cu ea. Aceasta este *istoria lui*: nu ca teorie literară, nici ca istorie literară propriu-zisă, ci prin conlucrarea celor două perverse forțe deși extraordinare intuiții discutate mai sus: „istorism prin resemnare" și „activism din disperare", ambele ușor de (re)descoperit în prezent, ca și în istorie. Simion a generalizat ceea ce era individual la diverși scriitori români, Mircea Eliade printre ei, dar adesea în mod special, adesea el chiar în primul rând. Totodată, a trecut sub tăcere, cred, din discreție, faptul esențial, anume acela că însuși Eugen Simion a funcționat *aici* tot după aceste principii, în Bine, dar uneori și în absența lui. Formula îmi pare a avea simultan o largă răspândire în România și a ne caracteriza, probabil, pe mai toți, deși niciodată și pe nimeni definitiv. Oricum, scrisul lui Simion ne pune o oglindă în față tuturor. Intelectualii, cei mai mulți dintre ei, adică dintre noi, astfel trăim, lucrăm și scriem: suspendați între activism, când situația chiar ne disperă („cuțit os!") și resemnare când nu, deși istoria, pe toți, nu-i așa, totuși inevitabil, adesea, în tăcută resemnare ne împinge.

Bibliografie

Ediții:

Existențialismul românesc: 1919-1947, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion, vol. 1, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2019.

Vulcănescu, Mircea, *Opere*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion, vol. 1, *Pentru o nouă spiritualitate filosofică; Către ființa spiritualității românești*, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005.

Studii:

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi*, *modernitatea*, Editura Univers, București, 1999.

Alexandrescu, Sorin, „Modernism și antimodernism. Din nou, cazul românesc", în Antohi, Sorin (coordonator): *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008.

Publicații seriale:

Alexandrescu, Sorin, „Profesorul și regimul: o lecție despre demnitate", în *Observator cultural*, nr. 1261, 25 iunie–1 iulie 2025, p. 10-12.

Abstract: This article aims to discuss the interpretations that Eugen Simion formulated regarding Romanian existentialism. The focus will fall mainly on the intellectual activity of three interwar Romanian thinkers: Mircea Vulcănescu, Emil Cioran, and Mircea Eliade. One of the directions we will emphasize is the fact that Eugen Simion convincingly demonstrated the real manifestation of this Romanian existentialism—that is, a local current of thought which preceded the postwar French existentialism. We will also underline the idea that although Eugen Simion did not write a history of Romanian literature but rather a history of Romanian writers, he built this project under the influence of two expressions coined by Mircea Vulcănescu, both proving to be extraordinary intuitions: "historicism through resignation" and "activism out of despair."

Keywords: Eugen Simion, Romanian existentialism, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran, Mircea Eliade, history of Romanian writers.

O CALE ÎN CRITICĂ DINCOLO DE METODOLOGIE, O CARTE DINCOLO DE EXCLUSIVITATEA CRITICII LITERARE: MIRCEA MARTIN, *IDENTIFICĂRI*

Vasile Gribincea*

„Critica creatoare e de neconceput
fără un efort prealabil de *identificare* [s.a.]"
(Mircea Martin, 1970)[1]

Identificări, în prima sa ediție[2], este (deocamdată) singura carte a lui Mircea Martin – dintre cele publicate în timpul regimului comunist, dar și după 1989 – fără un *Avertisment* ori un *Argument* în deschidere[3].

* Doctorand la Facultatea de Litere a Universității din București; e-mail: gribincea.vasile@gmail.com. Textul de față este un fragment al unui capitol din teza de doctorat a autorului, având-l drept conducător științific pe Prof. univ. dr. Mircea Vasilescu.

[1] V. Ion Pop, „Șansele criticii literare: O discuție cu Florin Manolescu și Mircea Martin", în *Echinox*, anul II, nr. 8-9, august-septembrie 1970, p. 8.

[2] Mircea Martin, *Identificări*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

[3] Articolul lui Ion Pop despre a treia carte a lui Mircea Martin începe cu un excurs edificator și aderent vizând sensul criticii de identificare, în formula reperabilă și în scrierile lui Mircea Martin. Secvența respectivă, citată aici fragmentar, nu se regăsește în decupajul din secțiunea *Ecouri critice (selectiv)* din a doua ediție a volumului *Identificări*: „«Identificarea» nu înseamnă [...] simplă comunicare emoțională cu opera, ci și descifrare atentă a «structurilor obiective» ale textului, pe care se întemeiază acea primă «intuiție globală» și care cer, odată descoperite, desfășurarea «reflecției libere», mobile, a conștiinței critice, despre care vorbește Jean Starobinski. Subordonarea criticului este deci relativă, inițiativa lui creatoare se poate manifesta din plin, fără să ducă totuși la considerații arbitrare. Conjugare a două realități – una «obiectivă», care e *textul* [s.a.] dat, alta subiectivă, a perspectivei cititorului –, critica se definește astfel în punctul lor ideal de întâlnire; ea nu rămâne un simplu inventar de teme și relații, degajate sub semnul recii exactități zise științifice, ci implică variațiile unghiului de vedere, o subiectivitate ce-și asimilează textul și îl face să retrăiască, o capacitate de construcție a unei viziuni personale, un *stil* [s.a.]. Acestea sunt, mi se pare, principalele repere teoretice în funcție de care s-ar putea defini și ultima carte a lui Mircea Martin, intitulată semnificativ *Identificări* [...]" (Ion Pop, „Critică și identificare", în *Luceafărul*, anul XXI, nr. 13 (831), sâmbătă 1 aprilie 1978, pp. 1, 6).

RITL, 2025, anul XIX, pp. 39–54, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.03.

Titlul – concentrat într-un termen asumat și în introducerile autorului din *Generație și creație* și *Critică și profunzime* – are o valoare emblematică, programatică, dar ea rămâne de această dată mai curând implicită, variabilă, într-un proces alternativ-continuu de particularizare și de fixare prin texte, prin însumarea pe care cartea are necesitatea și posibilitatea de a o ridica la puterea unității. Eterogenitatea aparentă a scrierilor adunate poate fi înțeleasă și (re)integrată drept o confirmare suplimentară a perspectivei în care „critica e *una* [s.a.], indiferent de pretextele ei”[4]. *Identificările* sunt diverse nu doar prin subiectele abordate, ci și prin ipostazele corespunzătoare ale criticului. Devine mai limpede faptul că, în opera lui Mircea Martin, identificarea și critica identificatoare nu se confundă cu o aplicare subjugată a modelului criticii de identificare pe filiera Școlii de la Geneva[5].

Criticului atipic de întâmpinare prezent în *Generație și creație*, promovând o reprezentare originală asupra calității cronicii literare și asupra *generației de creație* în actualitate, îi urmează teoreticianul și exegetul din *Critică și profunzime*, cu studii făcând atât proba de anvergură a duratei – din sec. XIX, pornind de la inconturnabilul Sainte-Beuve, la contemporaneitatea marcată de personalități precum Marcel Raymond, Jean-Pierre Richard și Gaëtan Picon –, cât și pe aceea de adâncime și de acuitate conceptuală, în acord cu *Argumentul*. *Identificări* situează în prim-plan alte raporturi ale lui Mircea Martin cu actualitatea și cu tradiția literaturii și criticii literare, de această dată românești.

Recenzând în 2014 a doua ediție a acestei cărți, Răzvan Voncu accentuează calitatea de *istoric literar*, „de care azi se vorbește nedrept de puțin”[6], a lui Mircea Martin. La această remarcă se poate adăuga observația că, într-o parte semnificativă a textelor din *Imposibila gratuitate*, a doua secțiune a volumului *Identificări*, Mircea Martin depășește exclusivitatea criticii literare, prin deschiderile subiective, evocatoare și chiar confesive ale unor eseuri, aspect pus în valoare și de Ion Pop, adăugând un accent etic: „[...] aceste concentrate comentarii, evocări, portrete au – dincolo de calitatea lor propriu-zis critică – și valoarea unor confesiuni: reluându-le în carte [...], Mircea Martin dă acestor texte o valoare simbolică: ele fixează câteva din *reperele de atitudine*

[4] V. Mircea Martin, *Generație și creație*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 5.

[5] V. și Radu G. Țeposu, „Identificare și distanțare”, în *Steaua*, anul XXIX, nr. 4 (371), aprilie 1978, p. 16: „Modalitatea *Identificărilor* lui Mircea Martin […] nu se revendică de la metoda practicată de Georges Poulet, dar nici nu contrazice premisele acesteia”.

[6] Răzvan Voncu, „Mircea Martin, istoric literar”, în *România literară*, anul XLVI, nr. 11, 14 martie 2014, p. 18.

[s.a.] ale generației sale de-a lungul unui timp literar contradictoriu”[7]. Eseurile din compartimentul *Imposibila gratuitate* nuanțează – și, local, potențează – manifestarea creației riguroase corespunzătoare *dicțiunii ideilor*, cu rezonanța sa dincolo de exigențele construcției în teorie, cu *organicitatea*[8] propagând experiența critică dincolo de pariul strict intelectual-moral. Scriind în 1978 despre volumul *Identificări*, Radu G. Țeposu ajunge la o caracterizare esențială a lui Mircea Martin, condensând o viziune integra(n)tă într-o concluzie de etapă „rezumând” *avant la lettre* programul din *Dicțiunea ideilor*: „Stilul criticii lui Mircea Martin nu se sprijină pe gratuitățile inteligenței asociative, pe spectacolul în sine al demonstrațiilor (în acest sens fiind mai aproape de Vianu decât de Călinescu), ci pe *soliditatea unei idei memorabile, formulată și demonstrată memorabil* [s.m., V.G.]”[9].

O probă fină – dar suficient de evidentă și de eficientă – a unității volumului *Identificări* constă în prezența (la distanță) a unor texte mai extinse și a altora mai compacte dedicate anumitor autori[10]: Lucian Blaga, B. Fundoianu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Geo Bogza, cărora li se adaugă – odată cu studiul din 1989 integrat în ediția a II-a („nu neapărat pentru simetrie”[11]) – A. E. Baconsky. Posibila impresie a unei alcătuiri „compozite”[12] va fi depășită

---

[7] Ion Pop, „Critică și identificare”, *loc. cit.*; v. și Mircea Martin, *Identificări*, ediția a II-a, nerevăzută, dar adăugită, Editura Tracus Arte, București, 2013, *Ecouri critice (selectiv)*, p. 243.

[8] Termen cu miză definitorie în manifestul *Dicțiunea ideilor* de Mircea Martin.

[9] V. Radu G. Țeposu, „Identificare și distanțare”, *loc. cit*. Text reluat parțial în *Identificări*, ed. a II-a, p. 246.

[10] Dincolo de evidența acestui aspect la lectură, pornind chiar de la cuprinsul cărții, menționez și observația lui Mircea Zaciu în această privință: „[...] aproape fiecare eseu din prima secțiune a *Identificărilor* e secondat în cea de-a doua prin succinte reacții, corecturi, precizări privind uneori aceiași scriitori” (citat în *Identificări*, ed. a II-a, p. 240, cu precizarea „*România literară*, 16 martie 1977” [1978 – n.m., V.G.]). Și „«Identificări»: etapă și permanență” articolul lui Gelu Ionescu despre *Identificări*, publicat în *Viața românească*, nr. 4/1978, conține o observație referitoare la acest element de structură, „punctând ca un refren unitatea cărții, identificările preferențiale” (p. 37).

[11] *Identificări*, ed. a II-a, p. 9.

[12] Termen-cheie și într-o importantă concluzie de etapă din articolul „Mircea Martin – spiritul critic în acțiune”, publicat de Bogdan Crețu în *Observator cultural*, nr. 1253, 30 aprilie – 6 mai 2025: „Natura aparent compozită a volumelor lui Mircea Martin (și *Singura critică*, și *Dicțiunea ideilor*, și *Radicalitate și nuanță* sunt alcătuite din texte scrise și publicate separat, ca răspuns la provocări diferite) nu trebuie să înșele: puține voci critice au căpătat o mai mare autoritate în câmpul nostru cultural, dinainte și de după 1989, prin articularea unor puncte de vedere și mai ales a unei atitudini critice, egală cu sine, nesupusă intemperiilor politice sau conjuncturale”, online „Mircea Martin – spiritul critic în acțiune“, *Observator cultural*, accesat pe 21.05.2025.

de sesizarea unei compoziții atente, dincolo de recurențele tematice în alternanța ordonată și nuanțabilă a unor texte preponderent analitice cu texte predominant sintetice, prin unitatea dicțiunii: nu doar prin finețea percutantă a acuității lexicale, ci prin organizarea scriiturii la nivelul articulării particulare și globale a ideilor – ideea, nu fraza, reprezentând veritabilul etalon morfo-funcțional și în majoritatea paginilor din *Identificări*[13].

Dincolo de succesiunea propriu-zisă, volumul stimulează (re)lecturi în pandant ale textelor dedicate unuia și aceluiași autor. În fiecare dintre aceste exemple duble, reprezentarea *devine*, se formează prin confluență. Unda infinitivului lung din *identificare* se difuzează și la acest nivel.

Semnificația infinitivului lung al identificării poate fi corelată și relativei dificultăți de a sistematiza tehnic specificul acestei modalități de a concepe și de a realiza actul critic. Există o distanță considerabilă – și necesară, în spiritul însuși al identificării – între un rezumat, fie acesta bine intenționat și pertinent, și concretizarea criticii identificatoare, în libertatea ei riguroasă, în coerența ei depășind predictibilul, constrângerea – dar și confortul – unui algoritm dat și executat. Infinitivul lung se propagă în răspunsul autentic despre – și dinspre – critica de identificare, întrucât acest răspuns se identifică în fond cu experiența pe care discursul rezultat o articulează, în regimul alternativ-continuu al primatului analitic și sintetic, al privirii de ansamblu și al focalizării particulare. *Curentul mental* și *panta* despre care scrie Georges Poulet în *Conștiință de sine și conștiință a celuilalt* exprimă cu o elocvență determinantă – autentificată și de autoritatea autorului – această necesitate organică a perspectivei procesului, a continuității (pe care zonele concludente nu o întrerup, ci o redimensionează) la nivelul trăit al criticii de identificare: „Aceasta îmi era ispita: să fac din critica mea un fel de curent mental paralel și asemănător cu cel pe care-l urmam în lectură; să unific gândirea celuilalt cu a mea, ca două brațe ale aceluiași râu, urmând aceeași pantă”[14].

Unda infinitivului lung a identificării reverberează și în sinteza postúrilor reunite ale lui Mircea Martin din 1966[15]-1977, în a treia a carte a criticului

---

[13] Observația corespunde unui principiu din manifestul *Dicțiunea ideilor*: „Căci nu frazele trebuie să curgă una din alta, ci, pe cât posibil, ideile”, Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 200.

[14] Georges Poulet, *Conștiința critică*, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1979, p. 316.

[15] Și chiar 1965, luând în calcul „reciclarea” unei secvențe din articolul „Ethos călinescian” în eseul *G. Călinescu și literatura străină*.

fiind incluse texte din faza predebutului editorial (cel despre Noica și, revizuite, cele despre Blaga), un studiu introductiv (*Tudor Vianu și idealul clasic al omului*), o prefață (*Viziune și tehnică la Geo Bogza*), precum și pagini care – din perspectiva ulterioară a (re)lecturii – (între)deschid calea spre *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* (în primul rând, *Mitul vechimii la G. Călinescu*, dar și *G. Călinescu și literatura străină*, și chiar *B. Fundoianu*[16] *și Benjamin Fondane*, *Moștenirea de îndemnuri*, *Din nou Blaga*) și *Introducere în opera lui B. Fundoianu*[17] *(B. Fundoianu și lirismul inaderenței*, *B. Fundoianu și Benjamin Fondane*). O variantă a textului *Vocația de luptător*, despre N. Iorga, va fi reluată, sub titlul *O disociere se impune (Lovinescu și Iorga)*, în ediția a doua din *Singura critică*. Dincolo de conexiunile mai evidente ale volumelor *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* și *Introducere în opera lui B. Fundoianu* cu *Identificări*, poate fi remarcată și complementaritatea dintre *Identificări* și *Dicțiunea ideilor*, prin studiile dedicate lui Tudor Vianu, Fundoianu-Fondane și G. Călinescu. Și volumul *Radicalitate și nuanță* are o legătură specială cu *Identificări*, nu doar prin nucleul comun al unor texte diferite despre G. Călinescu și Tudor Vianu – și prin secțiunea *Școala lui Noica* –, ci și prin compartimentele de *Celebrări* și *Evocări* din cartea publicată în 2015, având un precedent semnificativ în partea intitulată *Imposibila gratuitate* din *Identificări*.

Secțiunea *Imposibila gratuitate* din *Identificări* potențează considerația lui Mircea Martin vizând textele „circumstanțiale" și ponderea afectivității și a sensibilității în actul critic, nucleu prezent în *Argumentul* volumului *Radicalitate și nuanță*:

> „Sumarul cuprinde și unele texte circumstanțiale – în sensul că au fost inspirate și declanșate de anumite evenimente fericite sau tragice. Am ținut să le includ pentru că le-am scris cu convingere și cu emoție: am crezut și cred în continuare că afectivitatea și sensibilitatea intră firesc în componența actului critic, în repertoriul său de repere și de resurse"[18].

[16] Autor menționat în *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, mai ales în *Prolog*, dar și în capitolul *Organicism și estetism*.

[17] Faptul este evident la nivelul unei lecturi atente a cărților lui Mircea Martin și a fost remarcat de-a lungul receptării. De ex., v. Al. Cistelecan, „Fișă de dicționar", în Călin Vlasie (coordonator), *Mircea Martin* – 70, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, pp. 93, 97.

[18] Mircea Martin, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 7.

*

Întâietatea studiului *Blaga – poet anticipat* în ordinea volumului *Identificări* poate fi considerată sugestivă și în sensul unui *accent axiologic*[19], pe lângă mărimea textului respectiv. Prioritatea actului valorizant este concentrată, explicitată și nuanțată, în eseul *Din nou Blaga*.

Un precedent comun al acestor texte îl reprezintă articolul publicat de Mircea Martin în numerele din mai și iunie 1966 ale revistei *Amfiteatru*, în două părți intitulate „Poezia lui Blaga: (I) «Poemele luminii»" și „Poezia lui Blaga: (II) «Pașii profetului»". Există diferențe notabile între acest diptic publicistic și cele două texte aferente din *Identificări*.

Cele două texte despre Lucian Blaga din volumul *Identificări* au ecouri în două articole, nereluate în volume, publicate de Mircea Martin în 1985, în contextul celor 90 de ani de la nașterea poetului-filosof: „Poet al mirării" în *Contemporanul*, nr. din 24 mai 1985, și, mai diferit, „Profil", în *România literară*, nr. din 23 mai 1985.

Din nou Blaga are la bază introducerea sintetică (de paisprezece rânduri și două cuvinte), de situare, a textului din *Amfiteatru*. Prima frază a versiunii din revistă, „Reeditarea (prin grija lui George Ivașcu) a poeziilor lui Blaga era o necesitate imperioasă a conștiinței estetice contemporane"[20], devine în volum „Reeditarea poeziilor lui Blaga era o necesitate imperioasă a conștiinței estetice *și civice* [s.m., V.G.] contemporane"[21].

Contextualizarea afirmației *și* la nivelul conștiinței civice e multiplu semnificativă. Ea nu poate fi disociată de interdicția prin care trecuse Blaga sub regimul comunist. Această experiență traumatică reverberează în portretul pe care Mircea Martin i-l dedică lui Lucian Blaga în 1985: „Într-o fotografie făcută, probabil, în deceniul al șaselea de viață, regăsim chipul împuținat, impermeabil, strâns cu totul în suferință, ironie și tăcere"[22].

Totodată, pledoaria (re)valorizantă ținută de Mircea Martin în eseul *Din nou Blaga* avansează într-o perspectivă națională și transnațională.

În planul canonului poetic românesc, este determinantă chestionarea nelipsită de susținere a ipotezei identificării lui Blaga drept „cel mai mare

[19] Adaptez conceptul lui Lucian Blaga din *Trilogia culturii*. V. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 97, *passim*.

[20] Mircea Martin, „Poezia lui Blaga: (I) «Poemele luminii»", în *Amfiteatru*, anul I, nr. 5, mai 1966, p. 75.

[21] *Identificări*, ed. a II-a, p. 198.

[22] Mircea Martin, „Profil", în *România literară*, anul XVIII, nr. 21, joi 23 mai 1985, p. 4.

poet de la Eminescu încoace”[23], inclusiv prin inconturnabila raportare la Arghezi în sondarea aceluiași statut[24]. Argumentele date de Mircea Martin la acest nivel vizează specificul reflexiv, filosofic, al poeziei lui Blaga, aspect tratat altfel și în primul studiu din *Identificări*: „lărgimea orizontului meditativ, infrastructura filosofică a lirismului, mai fermă și mai generoasă la el ca la nimeni altcineva”[25]. Judecata tipologică și axiologică face și de această dată proba nuanțării cu potențial radical, pătrunzând până la o rădăcină a fenomenului – în cazul de față, relația constitutivă și distinctivă a poeziei blagiene cu misterul: „În același timp și din această cauză poezia lui riscă, probabil, să-și piardă mai repede misterul (pe care-l invocă atât de asiduu), decât aceea, mai tulbure și, ca atare, aparent mai complexă a «cuvintelor potrivite»”[26]. Criticul sesizează și semnalează două implicații complementare până la contrarietate ale aceleiași trăsături majore, fapt probant pentru spiritul *singurei critici*, al capacității de a imagina și de a respecta – eventual, de a integra – puncte de vedere diferite în aceeași ordine de idei, precum și pentru regimul reflexiv și deontologic al afirmării non-absolutizante. Locul puternic al lui Blaga în sistemul poeziei românești are legătură și cu potențialul său stimulator, *modelator-catalitic*[27]: „Sigur rămâne însă faptul că opera lui Blaga trebuie implicată în expansiunea actuală a literelor românești. Pentru o serie întreagă de tineri poeți el este deja o prezență tutelară, un zeu bun”[28]. *Tânăra serie poetică* luată aici în considerare de Mircea Martin este analizată selectiv și consistent în *Generație și creație*, un exemplu relevant și bine știut în privința calității influente a modelului poetic blagian fiind cel al Anei Blandiana.

Deschiderea transnațională, coerentă și în raza raportării la conștiința civică, din pledoaria lui Mircea Martin pentru o înaltă (re)valorizare a lui Blaga vizează posibilitatea și necesitatea traducerii, aprecierea autorului *Poemelor luminii* și drept „cel mai traductibil” poet român modern reprezentând o coordonată concludentă a identificării: „Dintre toți poeții

---

[23] *Identificări*, ed. a II-a, p. 198.

[24] În ancheta „Primii zece poeți români din toate timpurile”, publicată în numărul *României literare* făcând trecerea din 2004 spre 2005, Mircea Martin răspunde „2. Arghezi, 3. Blaga” (v. *România literară*, anul XXXVII, nr. 51-52/28 decembrie 2004-11 ianuarie 2005, p. 20).

[25] *Identificări*, ed. a II-a, p. 198.

[26] *Ibidem*.

[27] Adaptez conceptele lui Lucian Blaga din *Trilogia culturii*. V. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., pp. 304, 307, 308, *passim*.

[28] *Identificări*, ed. a II-a, p. 199.

noștri moderni Blaga ni se pare cel mai traductibil și transpunerea lui izbutită într-una din marile limbi europene ar atrage atenția atât asupra tradiției noastre lirice, cât și asupra efervescenței creatoare contemporane”[29]. Urmarea problematizează un „complex” al insuficientei cunoașteri și recunoașteri afectând imaginea asupra istoriei și actualității literaturii române la nivel transnațional: „Prin el s-ar putea face o primă spărtură în zidul de tăcere și ignoranță care ne înconjoară încă [...] și numele lui va putea trage după sine pe al altora, răscumpărând astfel un lung și nedrept anonimat”[30]. Această secvență are un ecou ce merită atenție în textul *Nevoia de traduceri*, prezent în prima ediție din *Singura critică*, Mircea Martin deplângând absența lui Arghezi și a lui Blaga (autori a căror traducere o pune în chestiune nu doar în acest context) din *Structura liricii moderne*, motivând posibilitatea pertinentă a prezenței celor doi poeți români în marea sinteză a lui Hugo Friedrich:

> „Iată, de pildă, o carte cum e *Structura liricii moderne* a lui Hugo Friedrich nu pomenește nici un poet român, deși atâția dintre ei i-ar fi putut ilustra sau chiar nuanța demonstrația, deși autorul însuși e profesor de romanistică și câteva bune traduceri i-ar fi putut da sugestia originalului. *Faptul că Hugo Friedrich a «pierdut» neluându-i în seamă pe poeții români nu ne consolează pentru «pierderea» noastră. Și ce bine s-ar fi putut vorbi despre «idealitatea goală» și «transcendența goală» la Arghezi și la Blaga!* [s.m., V.G.]”[31].

(Cele două fraze marcate prin italice nu se regăsesc și în versiunea articolului publicată în *Contemporanul*, nr. din 28 iulie 1972[32].) Regretul se propagă și în *Hugo Friedrich și poezia ca diferență radicală*, prefața lui Mircea Martin la ediția din 1998 a cărții *Structura liricii moderne*, unde, spre deosebire de Ion Barbu, Tudor Arghezi și G. Bacovia[33], Lucian Blaga nu este menționat[34]. În studiul *Blaga – poet anticipat*, modelul teoretic consacra(n)t din *Structura liricii moderne* e invocat într-o delimitare clarificatoare

---

[29] *Ibidem*.

[30] *Ibidem*, p. 199-200.

[31] Mircea Martin, *Singura critică*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 21.

[32] Nu 15 iulie 1972, cum e indicat la p. 22 a primei ediții din *Singura critică*. Secvența italicizată în cel mai recent citat nu reprezintă singura diferență dintre textul publicat în *Contemporanul* și cel inclus în *Singura critică*.

[33] Prin formula „poemele bacoviene”.

[34] Mircea Martin, „Hugo Friedrich și poezia ca diferență radicală“, prefață, în Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne: de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, în românește de Dieter Fuhrmann, Editura Univers, București, 1998, p. VII.

vizând două coordonate esențiale în sistemul poetic blagian: „Tăcerea nu e la Blaga o «categorie negativă» și nici, cu atât mai puțin, misterul”[35].

Dimensiunea transnațională a receptării creației lui Lucian Blaga de către Mircea Martin este marcată și de raportarea la Rainer Maria Rilke[36] – autorul căruia Lucian Blaga îi dedică textul *Poetul*, din *Nebănuitele trepte* –, la Paul Valéry[37] și la Gaston Bachelard – din perspectiva „conștiinței de minunare”[38] –, precum și de nuanțe potențial (re)structurante la scara mai mare a categoriilor influente în reprezentarea fenomenului poetic: „O operă ca a lui, ținând de vârsta *postmodernă* [s.a.] a lirismului european, ne arată că distincția între «vizionari» și «artiști», valabilă pentru alte etape, se cere acum revizuită”[39].

Dincolo de focalizarea mai cuprinzătoare asupra calității de poet a lui Lucian Blaga, să remarcăm și distanța dintre următoarea evaluare a filosofului Blaga din deschiderea textului publicat în mai 1966 în *Amfiteatru* – „Gândirea sa teoretică ne apare azi depășită în premise și în multe din încheierile sale”[40] – și aprecierea paralelă prezentă în capitolul *Din nou Blaga* din *Identificări*: „Concepția lui filosofică și artistică, discutabilă în atâtea privințe – dar cel mai adesea în chip fecund, stimulator, profitabil –, reprezintă o valoare originală chiar în contextul mai larg al culturii europene”[41]. Nuanțarea finalmente radicală prin virajul dinspre negare spre afirmare poate da de gândit nu doar în legătură cu o schimbare plauzibilă în reprezentarea lui Mircea Martin de-a lungul deceniului respectiv, ci și în privința limitelor în care putea fi apreciată dimensiunea teoretică, filosofică a operei blagiene în 1966.

Interesant este și faptul că în eseul din secțiunea *Imposibila gratuitate* a volumului *Identificări*, Martin afirmă despre Blaga că „trebuie așezat în tradiția enciclopedică a literaturii române alături de Hasdeu și Iorga”[42], pe când în textul publicat cu un deceniu înainte în *Amfiteatru*, înscrierea în aceeași tradiție enciclopedică e propusă „alături de Iorga și Călinescu”[43].

---

[35] *Identificări*, ed. a II-a, p. 21.

[36] În *Blaga – poet anticipat* și în „Poet al mirării”.

[37] În „Poet al mirării”.

[38] În *Blaga – poet anticipat* și în „Poet al mirării”.

[39] Mircea Martin, „Poet al mirării” în *Contemporanul*, nr. 21 (2010), 24 mai 1985, p. 4. O variantă a ideii la care trimite acest citat apare și în primul studiu din *Identificări* (cf. *Identificări*, ed. a II-a, p. 19).

[40] „Poezia lui Blaga: (I) «Poemele luminii»”, *loc. cit*.

[41] *Identificări*, ed. a II-a, p. 198.

[42] *Ibidem*.

[43] „Poezia lui Blaga: (I) «Poemele luminii»”, *loc. cit*.

Concluzia textului *Din nou Blaga* este o mostră de *fixare care deschide* – „La câțiva ani de la moarte, destinul lui Blaga de abia începe”[44] –, comparabilă cu încheierea din *Introducere în opera lui B. Fundoianu*.

La o altă scară, analizând în 1966 volumul de debut *Zeu printre blocuri*, Mircea Martin îl numește „poet anticipat” și pe Petru Popescu: „Paradoxul lui fecund stă în faptul că e un poet anticipat”[45]. Statutul de „poet anticipat” al lui Blaga are legătură cu pregnanța autonomă, dar mai ales prefiguratoare, a volumului *Poemele luminii* în unitatea de ansamblu a operei poetului. Blaga, (re)citit de Mircea Martin, poate fi considerat un poet care *nu debutează* pur și simplu, ci *începe* – concludent –, în spiritul unei idei (de o subtilitate insistentă la limita butadei) din studiul lui Mircea Martin despre cartea bazată pe teza de doctorat a lui Marcel Raymond: „Adevăratul Marcel Raymond începe chiar cu primul său volum, căci un adevărat critic nu debutează niciodată: el începe”[46]. Pornind de la titlul primului text din *Identificări*, Gheorghe Jurma afirmă sub forma unei interogații posibilitatea de a-l considera pe Mircea Martin „un critic anticipat de un program”[47], formulă ce poate fi susținută pornind evident de la rezonanța particulară și progresivă de la o carte la alta a unor principii fixate în *Avertismentul* din *Generație și creație*.

Începutul puternic al poetului Blaga implică firesc în reprezentarea lui Mircea Martin și aspecte problematizabile, integrabile și finalmente profitabile în organicitatea structurii personalității: „Când scria *Poemele luminii*, Lucian Blaga era deja un autor inconfundabil. Unele poeme eșuează, e adevărat, în pură grandilocvență, altele rămân simple suavități. [...] Important rămâne însă faptul că poezia – cu excesele ei cu tot – este de la început blagiană. Poetul se lasă recunoscut chiar și în eroare”[48]. Această introducere este relevantă și pentru capacitatea pătrunzătoare și receptivă a identificării în practica lui Mircea Martin, sesizând și potențialul fecund al erorii în efortul de elucidare a specificității și a coerenței unei conștiințe auctoriale.

---

[44] *Identificări*, ed. a II-a, p. 200.

[45] Mircea Martin, „Petru Popescu: *Zeu printre blocuri*”, cronică literară, în *Amfiteatru*, anul I, nr. 7, iulie 1966, p. 99.

[46] Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor*, ediția a II-a, Editura ALL, București, 2010, pp. 54-55.

[47] Gheorghe Jurma scrie în „Postfața“ celei de-a doua ediții din *Generație și creație*: „Ne întrebăm, prelungind punctul de vedere al criticului, dacă nu cumva Mircea Martin însuși este un critic «anticipat de un program»?” (v. Mircea Martin, *Generație și creație*, ediția a II-a, nerevăzută, dar adăugită, ediție îngrijită și postfață de Gheorhe Jurma, Editura Timpul, Reșița, 2000, p. 239).

[48] *Identificări*, ed. a II-a, p. 11.

(Posibilitatea edificatoare a erorii – dincolo de un primat negativ – e aplicată mai amplu în studiile despre Sainte-Beuve și Brunetière, aspect accentuat chiar de Mircea Martin în *Argumentul* din *Geometrie și finețe*[49].) Și în această afirmare complexă a articulării personalității blagiene chiar din *Poemele luminii* poate fi decelată simbioza dintre spiritul radicalității – reabilitate, disociate de radicalism și extremism – și pregnanța nuanțelor. Reliefarea nuanțării în deschiderea din *Identificări* devine mai evidentă în raport cu secvența inițială a textului corelativ publicat în mai 1966 (în care subliniez câteva deosebiri, elocvente mai ales în cazul unui autor pentru care stilul este o prioritate structurantă reverberând în fiecare moment): „Când scria «Poemele luminii», Blaga era deja un *mare poet* [s.m., V.G.]. Volumul de debut *nu arată incongruențele și ezitările suave ale împrejurării, ci ritmul implacabil al unei structuri artistice organic constituite* [s. m., V.G.]”[50]. Dincolo de nuanțarea penetrantă a premisei axiologice față de versiunea mai restrânsă din *Amfiteatru*, deschiderea perspectivei în *Blaga – poet anticipat* e determinată și de punerea în relație cu *Pietre pentru templul meu*, raportul dintre poet și filosof fiind înscris în aceeași rază a devenirii ulterioare. Și la acest nivel, identificarea face proba sinergiei dintre *radicalitate și nuanță*, în următoarea disociere privind ponderea debuturilor în volum: „[...] scriindu-și primele aforisme, Blaga nu era încă propriu-zis filosof, în vreme ce scriind *Poemele luminii*, el era deja poet”[51]. Dacă, așa cum am văzut, în *Din nou Blaga*, Mircea Martin invocă (și) dimensiunea filosofică a poeziei în motivarea posibilității de a-l considera pe Blaga „cel mai mare poet de la Eminescu încoace”[52] (adevărat, fără a focaliza analiza asupra *Poemelor luminii*), în *Blaga – poet anticipat*, relația dintre poezie și filosofie din prima etapă a creației blagiene este discutată asiduu. Probă de polivalență sau simptom, întrepătrundere sau contaminare – fenomenul rămâne (interpretabil) deschis în proteismul imaginii la care nu se lasă redus. Ideea directoare la acest nivel în receptarea lui Mircea Martin rămâne asociată unității, poezia și filosofia lui Blaga fiind *ab initio* identificabile drept „două variante ale unuia și aceluiași «Urphänomen»”[53]. În aceeași reprezentare, interferența rămâne însă problematizabilă și problematizată. Exegetul

[49] V. Mircea Martin, *Geometrie și finețe*, ediția a III-a, revizuită și augmentată, Editura Tracus Arte, București, 2017 p. 6.
[50] „Poezia lui Blaga: (I) «Poemele luminii»”, *loc. cit.*
[51] *Identificări*, ed. a II-a, p. 13.
[52] *Ibidem*, p. 198.
[53] *Ibidem*, p. 13.

propune un experiment memorabil și sugestiv în planul posibilităților creative ale actului critic, dar și discutabil (și, ca atare, nu mai puțin curajos) din unghiul de rigoare al adecvării (adecvarea fiind, se știe, un cuvânt-cheie în ordinea de idei a operei lui Mircea Martin):

„Să luăm două exemple a căror punere în pagină vrea numai să arate că intervertirea este posibilă. Iată un aforism-poem:

Lumea mi se pare totdeauna
atât de nouă
încât îmi vine să cred
că ea se produce în fiecare zi
din nou
din sufletul meu:
cum Heraclit credea
că soarele se face
în fiecare dimineață
din nou
din aburii mării...

Și iată un poem-aforism:

[...] Dar oare ar rodi-n ogorul meu atâta râs făr' de căldura răului? Și-ar înflori pe buza ta atâta vrajă, de n-ai fi frământată, sfânto, de voluptatea ascunsă a păcatului? Ca un eretic stau pe gânduri și mă-ntreb: De unde-și are raiul – lumina? Știu: îl luminează iadul cu flăcările lui!"[54].

Identificarea înseamnă nu doar capacitate comprehensivă, ci și abilitate imaginativă. „Imaginația altor structuri posibile"[55] ajunge în acest moment la o transfigurare tradusă direct în formă. Coerența propunerii de ansamblu a criticului mobilizează și imprevizibilul. Identificarea se articulează nu doar în relație cu ceea ce este, ci și cu ceea ce putea să fie – și, într-o optică mai strictă, nu putea să fie. Dincolo de evidențele care ar putea deveni în speță obstacole, acest moment nu este departe de fructificarea erorii în compunerea identificării. Același moment este expresiv pentru posibilitatea spiritului de finețe de a se manifesta într-un gest (cel puțin în spirit) radical. *Și* aceasta e o probă a adecvării antonime conformismului.

Considerațiile lui Mircea Martin vizând condițiile poetice ale iubirii și

[54] *Ibidem*.

[55] Sintagmă prezentă în *Critică și filosofie* (v. *Singura critică*, ed. I , p. 13), dar și în cronica lui Mircea Martin despre *11 elegii*, text inclus în *Generație și creație*.

ale peisajului în creația lui Lucian Blaga își află un semnificativ termen complementar în explorarea categoriilor respective de către același critic la nivelul liricii lui B. Fundoianu.

Afirmația potrivit căreia „Analogia regresivă la el [Lucian Blaga – n.m., V.G.] este prin excelență înnobilatoare”[56] surprinde un fenomen urmărit de Mircea Martin la altă scară atunci când analizează *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* de G. Călinescu.

Primul studiu din *Identificări* cuprinde în trecere și o apreciere superlativă, greu de egalat nu doar la nivelul operei lui Mircea Martin – criticul distinge „două versuri pentru care orice mare poet al lumii și toți laolaltă l-ar putea invidia”[57] pe Lucian Blaga.

Altfel, valorizarea extinsă, diferențiată, a creației lui Lucian Blaga de către Mircea Martin este în măsură să actualizeze o idee memorabilă din *Pietre pentru templul meu*: „Numai operele mijlocii sunt ireproșabile, cele mari niciodată”[58].

*

„Pietatea nu e starea de spirit favorabilă unei exegeze de ordin literar”[59], scrie Mircea Martin, având și acoperirea cărții *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, în 1983, în *De-clasicizarea clasicilor*, text inclus în *Singura critică*. Eseul *Pioasă minimalizare*, prezent în *Identificări*, cu datarea „mai 1973”, are și calitatea de a nuanța – în sensul consolidării – această observație principială. Fenomenul problematizat de Mircea Martin la nivelul reprezentării asupra personalității lui Tudor Vianu are un potențial edificator extrapolabil într-un plan care poate fi numit cel al *eticii receptării*. Identificarea problemei mai vaste a modalității adecvate de exprimare a unității unei opere și a unui autor – dincolo de (in)comode exclusivități, insuficiente ca atare – este dublată de identificarea concentrată a(supra) unității caracteristice personalității și creației vianești – unitate marcată și chiar vitalizată de o polivalență (supra)ordonată, de capacitatea – depășind alternativa dintre artă și știință – de a (r)acorda ansamblul și (micro)elementele,

[56] *Identificări*, ed. a II-a, p. 34.
[57] *Ibidem*, p. 34.
[58] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în *Zări și etape. Studii, aforisme, însemnări*, ediție îngrijită și repere istorico-literare de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1990, p. 16.
[59] *Singura critică*, ed. I, p. 49.

de a atinge și de a menține spiritul totalității; densitatea și acoperirea de ordin sintetic pot fi considerate exemplare pentru potențialul și prioritățile identificării în experiența critică a lui Mircea Martin:

> „Diversitatea operei lui observă un principiu de coerență internă, efortul de totalizare se desfășoară în profunzime. Exigența totalității e îndeplinită nu numai la nivelul operei întregi, dar și la acela al fiecărei lucrări în parte. Filosofia, critica, estetica, stilistica, literatura comparată nu reprezintă pentru el doar abordări succesive, cu alte cuvinte, niște etape într-o carieră, ci și preocupări simultane provocate de unul și același obiect. Vianu face estetică și critică literară din perspectivă filosofică, după cum face stilistică din perspectivă estetică și istorică, ori istorie literară din perspectivă comparatistă.
> Specialist în fiecare din aceste domenii el izbutește să fie și pentru că pune la contribuție o experiență câștigată din cultivarea tuturor. El accede, așadar, la specialitate prin multilateralitate, nu prin «parcelare» exclusivistă”[60].

Fragmentul citat concentrează idei centrale în contextul tuturor scrierilor lui Mircea Martin despre Tudor Vianu, făcând în același timp proba armonizării dintre impersonalitatea de fond a conținuturilor (re)prezentate și personalitatea care, cu acuitatea și cuprinderea aferente, le concretizează în expresie – armonizare constituind un alt accent larg al imaginii asupra autorului care a scris și *Idealul clasic al omului*.

Această atenție pledantă acordată unității operei și personalității vianești este completată, printre altele, într-un text publicat în 2023, *Tudor Vianu, Profesorul nostru, Profesorul*, atunci când Mircea Martin demontează acuzația de eclectism – pe fondul unei reflecții asupra noțiunii înseși – în cazul lui Tudor Vianu.

O nuanță acut determinantă la nivelul perspectivei asupra totalității în opera lui Tudor Vianu vizează eficiența rigorii care nu proliferează *ad infinitum*: „De altfel, erudiția lui Vianu n-a mers niciodată spre infinitul mic, coborârea la detalii încetând din momentul în care apărea riscul pierderii orizontului, când obiectul nu se mai lăsa cuprins dintr-odată în întregimea lui”[61]. Observația interesează și dincolo de calitatea remarcată în cazul lui Tudor Vianu. Se află aici un discret – dar profund – punct de convergență cu apropierea valorizantă a lui Tudor Vianu de G. Călinescu, despre care, în *G. Călinescu și literatura străină*, Mircea Martin face și următoarea observație vizând (r)acordul *zoom in* al perspectivei: „«Cunoscător specializat al

[60] *Identificări*, ed. a II-a, p. 215.
[61] *Ibidem*.

literaturii italiene și destul de atent al altora» – cum afirmă el însuși și cum confirmă paginile dedicate autorilor francezi, spanioli, germani sau ruși –, Călinescu nu urmărește o demonstrație de erudiție la infinitul mic, ci evidențierea unei structuri ample și semnificative”[62]. Acestor comentarii identificatoare orientate asupra lui Tudor Vianu și asupra lui G. Călinescu le poate fi asociată, într-o ordine mai generală a principialității, următoarea observație din *Radicalitate și nuanță*, vizând necesitatea de a nu scăpa nuanțarea de sub control, precum și urmările contraproductive în caz contrar: „Dacă nu e oprită la timp, dacă perseverează în a deschide mereu noi paranteze, operația de nuanțare riscă să dezagrege, să pulverizeze sensurile, să-și piardă, în fapt, referința, să transforme obiectul inițial în pură reverberație”[63].

Afirmarea nuanțată a originalității *atitudinii stilistice* și creației critice și teoretice a lui Tudor Vianu ajunge la relevarea valorizantă a unei afinități profunde cu G. Călinescu, dincolo de diferențele și chiar divergențele îngreunând asocierea celor două personalități: „În ciuda rigorii abstracte și a expresiei impersonale căutate cu consecvență, Vianu este posesorul unui stil la fel de greu de confundat ca și acela călinescian”[64]. Această asociere inaparentă și importantă reverberează inclusiv în reluarea unui fragment despre Tudor Vianu și a unui pasaj despre G. Călinescu pe coperta a patra a ediției a doua din *Identificări*.

Bibliografie selectivă

Blaga, Lucian, *Pietre pentru templul meu*, în *Zări și etape. Studii, aforisme, însemnări*, ediție îngrijită și repere istorico-literare de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1990.

Cistelecan, Al., „Fișă de dicționar“, în Vlasie, Călin (coordonator), *Mircea Martin* – 70, Editura Paralela 45, Pitești, 2010.

Jurma, Gheorghe, „Postfață“, în Martin, Mircea, *Generație și creație*, ediția a II-a, nerevăzută, dar adăugită, ediție îngrijită și postfață de Gheorhe Jurma, Editura Timpul, Reșița, 2000.

Martin, Mircea, *Generație și creație*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Martin, Mircea, *Identificări*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

Martin, Mircea, *Dicțiunea ideilor*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Martin, Mircea, *Singura critică*, Editura Cartea Românească, București, 1986.

[62] *Ibidem*, p. 205.

[63] *Radicalitate și nuanță*, p. 540.

[64] *Identificări*, ed. a II-a, p. 216.

Martin, Mircea, „Hugo Friedrich și poezia ca diferență radicală", prefață, în Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne: de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, în românește de Dieter Fuhrmann, Editura Univers, București, 1998.

Martin, Mircea, *Identificări*, ediția a II-a, nerevăzută, dar adăugită, Editura Tracus Arte, București, 2013.

Martin, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Martin, Martin, *Geometrie și finețe*, ediția a III-a, revizuită și augmentată, Editura Tracus Arte, București, 2017.

Poulet, Georges, *Conștiința critică*, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1979.

A WAY BEYOND METHODOLOGY IN THE LITERARY CRITICISM, A BOOK BEYOND THE LITERARY CRITICISM'S EXCLUSIVITY: MIRCEA MARTIN, *IDENTIFICĂRI*

Abstract: This study proposes a (re)reading of Mircea Martin's book *Identificări* (Cartea Românească, 1977; Tracus Arte, 2013), considering elements of unity and polyvalence in the author's critical conception and practice, while also including connections with other writings by Mircea Martin and examples of how the work of this eminent Romanian literary critic and theorist has been received. Any initial impression of a composite construction is dispelled by the perception of a carefully designed composition which, beyond thematic recurrences, emerges in the ordered and subtly gradated alternation between predominantly analytical texts and predominantly synthetic ones, through the unity of diction: not only through the striking refinement of lexical acuity, but also through the organization of the writing at the level of both the particular and the global articulation of ideas—the idea, rather than the sentence, constituting the genuine morpho-functional standard in most of the pages of *Identificări*.

Keywords: Mircea Martin, literary criticism, identification, style, coherence.

FLORI DIN DEDICAȚII

George Corbu Jr.*

Legăturile familiei noastre cu maestrul Aurel Rău încep acum peste o jumătate de secol, când tatăl meu primea, într-un plic cu ștampila *Redacția Revistei Literare Steaua, Cluj,* această scrisoare prefațând o lungă colaborare și mulți ani de relații amicale:

Dragă Domnule Corbu,

Pacostea cea mai mare pentru mine e corespondența. Sunt restant, mereu, cu cel puțin 10 scrisori, deși trimit săptămânal cel puțin 10. În veacul nostru problema încă nu e bine rezolvată. Dar s-o lăsăm.

Vreau să vă scriu de vreo lună. Ca s-o pot face azi mă restrâng la esențial.

Am citit poeziile Dumitale toate. Am ales spre publicare cea în distihuri despre florărească, a plecat la tipar pentru numărul 5 al ***Stelei.*** *Practicați, văd, o poezie de structură clasică, între jocul arghezian, concentrarea barbiană și un anume aforistic, dar deocamdată cu o substanță rarefiată și cu un accent personal nu suficient pronunțat. Un „ce" amatorist, cu aer de facilitate, se insinuează și își dispută locul uneori. Sau numai mi se pare mie. Cred că în direcția asta a mersului exact, concis, plin de virtuți și lacăte, poezia românească are încă de făcut pași străluciți, mina nu e epuizată nici pe departe, cu oricâtă fervoare s-ar oferi clipei modalitatea plină de atracții și promisiuni a versului liber. Deci merită a se persevera.*

Deci în numărul 5. Cu cele mai bune sentimente. Aurel Rău, Cluj, 24.IV.1969.

La rândul său, bunicul meu matern, poetul Nikolai Zidarov, autorul cuprinzătoarei antologii de poezie românească în limba bulgară, *Corăbiile soarelui* (1989), în care Aurel Rău este prezent cu cinci poezii, primea volumul *Micropoeme și alte poezii* (1975) cu dedicația: *Poetului distins Nikolai Zidarov un gând drag și fratern. Aurel Rău, 15 octombrie 1976.* Adaosul sentimental de pe aceste *Micropoeme* a constituit un nou impuls energetic pentru fascinanta

* Cercetător independet; e-mail: gcorbu.j@gmail.com.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 55–69, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.04.

călătorie pe cărările bibliofiliei pe care pornisem mai de mult: … *și – de la bunic la nepot – domnului George Corbu junior, cu bucuria întâlnirii noastre în locuința mea, la, iată, 35 de ani de la cuvintele de pe pagina cu portret, când eu încerc să învingă literare tristeți, nu numai din Ardeal, și multă simpatie. Aurel Rău, 2011.*

Îl regăsesc pe mentorul meu literar, regretatul scriitor și om de cultură Ion Brad, căruia îi datorez privilegiul de a-l fi cunoscut pe „magnificul poet Aurel Rău" (cum îl denumea într-o dedicație din 1962 viitorul laureat al Premiului Nobel pentru literatură Miguel Ángel Asturias), într-o inscripție-martor a unei prietenii de multe zeci de ani de pe cartea *Prin pădurile de simboluri, Poeți simboliști francezi* (2014): *Lui Ion Brad pentru credința lui în scris, pentru dragostea noastră de poezie, pentru credința lui în tradiție, pentru amintirile noastre de la „Almanah" și din Elada, pentru prietenia noastră literară, cu drag. Aurel Rău, iulie 2015.* Bună ocazie pentru o nouă confesiune peste ani: *Lui George Corbu Junior această altă dedicație. Mi-e mai greu să re-direcționez acest exemplar, dar fiindcă merge să reîntâlnească multe alte din cărțile celuilalt destinatar, depășesc obstacolul, nu mic. Eh, cuvintele!: Cum l-am depășit și în cazul lui Dumitru Micu. Poeții simboliști! Carte până la tipărirea căreia a fost un drum de calvar, cu plimbări ale formei electronice la trei editori, prin vreo trei ani. Cu probleme fie de copyright, fie de text bilingv, fie de sponsor. Dar „De la musique avant toute chose". Ceea ce a învins a fost numai muzica prin care poezia s-a regăsit, prin expresia ei românească. Singurul câștigător. Cu prietenie, cu prețuire pentru o mare dragoste de carte. Aurel Rău, 21 aprilie 2022.*

La redeșteptarea *amintirilor de la „Almanah"*, precursorul „Stelei", aveam să contribui și eu, mai târziu, prin volumul *Un catastif ciudat și personajele sale* (2018), care consemna și mărturiile lui Ion Brad și Dumitru Micu despre prima revistă literară din Ardealul postbelic, în lumina unui fabulos *Jurnal de redacție,* și pe care venerabilul poet mi-a făcut onoarea de a-l încheia magistral, moment dăltuit prin preluarea textului în culegerea *Cântece de stea, Articole aniversare „Steaua"* (Cluj-Napoca, 2019): *Lui George Corbu Junior, această a patra carte a mea dintr-un an plin de dăruiri, în care am reluat și articolul despre „Catastif" din cartea în care suntem personagii amândoi, aici cu unele stilizări și scurtări. Cu o urare de an nou bun 2020, cu bucurie și cu drag. Aurel Rău, Cluj-Napoca, 2019, 20 decembrie*.

Într-adevăr, nu e ușor de domesticit flacăra tranzitivității afective a unor gânduri scrise, atunci când primul destinatar nu mai e în această lume, dar iată dovezi de bravură: *Lui Dumitru Micu și doamnei lui, cu amintiri mai noi luminând amintiri mai vechi și cu dragoste prietenească, acest răvaș de zăpadă.*

Aurel Rău, Cluj, 17 decembrie 1975, și: *Lui George Corbu junior aceste bucurii ale scrierii, pentru autor, sărbătorite prin desenele lui Emil Chendea, cu câte o floare de grădină fiecare, un protest împotriva unor stări de lucruri, din timp, cultivând limbajul încifrat, și regăsind jocul din copilăria, poate, a omenirii. Aurel Rău (Micropoeme și alte poezii,* 1975) sau: *Distinsului profesor și critic Dumitru Micu și doamnei sale, aceste alte îndârjiri întru cântec menite să mă ajute să le trimit un semn de prețuire și prietenie. Aurel Rău, octombrie 1980,* lângă: *Lui George Corbu – junior, cum se vede cărțile își schimbă drumurile către cititori… Cu Dumitru Micu porneam împreună, în literatură, acum vreo 70 de ani. Exemplarul, cu însemnări în creion ale primului destinatar, face mărturii despre o lectură critică. Sic transit… Cu bune gânduri. Aurel Rău* (*Septentrion*, 1980). Dar și: *Lui Dumitru Micu, în replică la volumul său „Studii, eseuri, articole (I)", trimis mie, în care primele două capitole se ocupă de simbolism, și în care, în articolul despre poezia mea, regăsesc frumusețea omului, autoritatea termenilor criticului, răbdarea (la lectură) a prietenului, rigoarea profesorului, cuprinderea și perspectiva istoricului literar, cum, în principal, și poetul care vede lucrurile din interior și vede în cuvinte – un gând drag. Aurel Rău, 15 noiembrie 2015, Cluj,* după care: *Cartea trece la George Corbu-jr., croindu-și, iată –sau vai! sau cu un noroc, căci în drum spre un templu de cărți – o „altă soarte". Cu drag, Aurel Rău, 21 decembrie 2018. Acest dar de cuvinte, în sacul lui Moș Crăciun. Aurel Rău* (*Prin pădurile de simboluri, Poeți simboliști francezi,* 2014). Vor mai fi și altele de-a lungul acestui florilegiu, pe cărți trezite din odihnă de drumul către Cluj spre a reveni la mine înnobilate cu inspirate inscripții ale autorului, într-o încercare de a surprinde pluridimensionalitea operei unei valori de marcă a culturii noastre oglindite în ineditul dedicațiilor oferite, ele însele, de cele mai multe ori, realizări în sine, de memorie afectivă și stil. Un demers nu uzual, fruct al osârdiei bibliofile, care ar putea evidenția un alt unghi al cercetării literare și, de ce nu, consacra o nouă disciplină: dedicatologia.

Poetul Aurel Rău își amintește întâlnirea cu G. Călinescu, pe volumul *G. Călinescu, Literatura nouă, ediție întocmită și prefață de Al. Piru* (1972), care cuprinde articolul marelui critic despre începuturile sale poetice, *Omul nou în poezie,* apărut inițial în „Contemporanul" (1959): ***Lui George Corbu junior**, pentru că aici doar se scrie și despre mine, doar să fac vreo două reflexii. Când l-am vizitat pe G. Călinescu, la un an de la articolul din „Contemporanul" (îl vedeam prima și ultima dată) mi-a spus că dacă m-ar fi cunoscut ar fi scris altfel. Am discutat despre lucruri generale literare și colaborările lui, din acel moment, de la „Steaua". Dar prilejuri altele să scrie nu s-au mai ivit. Volumul meu de versuri, de o semnificație, următor, „Jocul de-a stelele", apare*

în 1963. Când am mai fost odată la casa din strada Vlădescu, toate lucrurile din camera unde ne-am văzut și am vorbit, îi păstrau marelui dispărut, violent, amintirea. Aurel Rău, 20 decembrie 2021. Fiind fericitul posesor al cvasiintegralei operei sale, redau cu încântare câteva dintre treptele urcate spre desăvârșire poetică, însoțite de reflecțiile plăsmuitorului, așa cum apar ele din dedicații. Întâi *Focurile sacre* (1956): *Lui George Corbu Junior, cu invitația să arunce și câte o privire prin versuri, în acest exemplar salvat de la incendiul a 6 decenii, unde, cum văd, mai multe însemnări au fost făcute, cu creionul în mână. Cartea a primit Premiul Academiei. Dincolo de semne de timp, ea rămâne frumoasă, în ciuda timpului. Cum spune Lucian Blaga într-un vers, timpul stă. Bunele sentimente ale lui Aurel Rău, iunie 2018,* despre care criticul Mihai Petroveanu scrisese în „Gazeta literară" nr. 11 din 14 martie 1957. De la acest nume, printr-un scurtcircuit al memoriei, *Stampe* (1964), cu un exemplar nepereche prin destin, dedicat întâi *Pentru Veronica Porumbacu și Milo Petroveanu cu dragoste de la un „sentimental și ironist". Aurel Rău, Cluj, 25 august 1964*, apoi relatând un tragic sfârșit printr-o triplă însemnare, ultima, o stranie coincidență: *DEDICAȚIE Lui George Corbu Junior, noul proprietar al acestui exemplar din „Stampe"; exemplar care mă-nfioară, cu o istorie* ***eroică*** *și* ***tristă****, ca să parafrazez un vers din Apollinaire... A venit din București, din Casa „Scânteii", în casă la mine (altă locuință), i-am scris dedicația de pe verso, și le-am trimis-o lui Mihail Petroveanu și Veronicăi Porumbacu, în București, pe strada Bibliotecii; de acolo a căzut cu casa lor și cu ei și cu poetul (soții Baconsky) și soții Gafița, la cutremurul din 1977; i se văd pe copertă rănile din ruine de unde a fost salvată; a fost vândută la un anticariat (probabil), de unde a ajuns în mâinile unui prieten, căruia îi scriu această dedicație[*] cu durere și cu drag. Aurel Rău, Cluj, 5 iulie 2020.*

---

[*] *și o retrimit la București.*

Evident, dacă se ia în calcul conținutul acestei cărți, deci și al acestui exemplar, drumul lui ar fi mai lung. Ca să se scrie versurile de aici, a trebuit să se meargă în toate locurile oglindite de aceste stampe, unde se vor fi și pus pe hârtie unele, ca la venirea acasă să fie duse la o finalizare toate. Apoi, după ce au fost publicate în reviste, prin care au circulat în toate regiunile țării, deci și în cele din care ele au izvorât, au plecat spre o editură din București, de unde s-au întors tipărite, deci și prin acest exemplar, din nou în Cluj. Ca abia după aceste vreo trei perindări să înceapă călătoria, călătoriile, cu partea lor de particularitate, la care s-au făcut referiri, în cea de-a doua „Dedicație" de pe verso. 10 august 2020.

Ca, întâmplător, într-o seară, de prin 15 august, să dau, printre niște plicuri, de o scrisoare fără plic de la Veronica Porumbacu, incredibil, cu acest conținut și nedatată sau datându-se indirect: „Văd că familia Petroveanu e ocupată cu D-ta. Acum ți-am bătut la mașină o cronică a lui Milo pentru V.R. și mă pregătesc și eu de un Machado pentru „România Liberă". Îți mulțumesc și pentru „Stampe". Ce se aude cu antologia sârbă?" Acest fragment. Întâmplător? Aceste însemnări de cronicar. Aurel Rău, 20 august 2020.

Aurel Rău fusese încadrat la *Sentimentali și ironiști*, alături de Alexandru Andrițoiu și Tiberiu Utan, în sinteza *Poezia – expresie a demnității umane,* publicată de Nicolae Manolescu și Dumitru Micu în numărul 5 din 1964 al revistei „Secolul XX", într-*o categorisire arbitrară,* așa cum se menționează în nota intitulată *Surprize,* din „Steaua" nr. 9 din septembrie 1964. Semnatarul, a.i., ne informează că *în acest dublet critic Manolescu e cel care se ocupă de poezie. Sentimentalul și ironistul* din1964 depășește prin ani clipa de insatisfacție și învie cu marele critic, *Alianțe* (2019): *Lui Nicolae Manolescu, această joacă pe o temă de arte plastice (antologie cu poezii din vreo 50 de ani, la care am adăugat și vreo 20 de inedite), un semn de viață din Cluj și o urare numai de frumuseți, sănătate și bucurii! Aurel Rău, 10 iunie 2019*, destăinuite și mie, peste ani, pe același exemplar: *Lui George Corbu junior această antologie care mi-e dragă fiindcă îmi plac poeziile din ea*[*] *Aurel Rău, 23 ianuarie 2023.*

---

[*] *unele dintre ele*

Revenind la familia dispărută în cataclismul din 1977, să notăm că Mihai Petroveanu mai scrisese până atunci despre poezia lui Aurel Rău, pe lângă *Focurile sacre* din „Gazeta literară", 1957, și *Jocul de-a stelele,* în „Viața Românească" nr. 10 din octombrie 1964, articole de substanță reluate apoi în volume. O incursiune *Pe înaltele reliefuri* (1967) naște o referire la un așteptat, posibil, dezgheț adus de acei ani: *Lui George Corbu Junior, acest prim volum de niște destinderi după o primă deschidere mai posibilă, pentru o mai distinctă libertate a cuvântului poetic. Cu o „Rugă de râu", o „Fântână", un „Drum de noapte", o „Febre", un „Cântec șoptit", și altele... Deschidere începând de prin 1965 spre anii 1970, cu alte volume. Cu drag, acest mai mult un vis, de înalte reliefuri; și, cu siguranță, un buchet de flori ale emoției, nu numai la nivelul expresiei, din anul 1967. Aurel Rău, 5 august 2025.*

Poezii (1967) aduce interesante precizări pentru istoricul literar: *Lui George Corbu – junior, prima antologie a mea – volum propus de editură. Prefața i-am cerut-o lui I. Negoițescu, pentru ca să fie un spirit neutru și sobru. Pentru desen,*

i-am pozat Luciei Piso, care era soția lui Ladea și care își avea atelierul lângă cel al sculptorului care lucra la statuia lui Blaga. Aceste câteva amintiri. Cu sentimentele mele de simpatie, prețuire și prietenie literară. Aurel Rău, 25. I. 2019.

Acum un timp am recuperat dintr-un anticariat culegerea de miniaturi *Zodiac* (1991) având pe pagina de titlu textul olograf: *Premiul III se acordă elevului Făt Dan pentru rezultate deosebite la învățătură și purtare bună. Clasa a III a D. Cluj-Napoca, 15 iunie 1993. Înv. E. Gorca.* Faptul l-a distrat copios pe poet care a improvizat cu plăcere aceste ***Două catrene***:

[1]
Premiul III… în el, cuprins de-o lene,
Nu s-a uitat Făt Dan nici la desene.
Bun la purtare, cred, l-a meritat:
Că l-a păstrat atâta de curat.
A.R.

[2]
O să-l iertăm pe Făt, doar un copil,
Cum spune-un dascăl: un merituos,
Cum cartea-ajunge la un bibliofil;
Cum toate-n lume isprăvesc Frumos!
A.R.

Și a înconjurat poezia *Început:*
Acum, că începutul a-nceput,
Să îți întoarcem spatele, Trecut.
Să stăm spre Viitor precișii sau vagi,
Cu ochii în văpăi, ca regii magi.
Dar, ce începe? Un castel pe mare,
O biată-agendă, marea traversare?
Cuvintelor, o știți doar voi. Așa?
Vă chem pe toate. Și-am urcat pe-o șa…
1 Ianuarie,

cu această mărturisire, trimițând la unele versuri: *Lui George Corbu Junior cu drag, această cronică de viață – Aurel Rău. Filosofia aceasta despre timp! Viitorul, trecut; și trecutul, viitor! Cu ce emoție începeam acest „Început”! Și cu ce încheiere: „Cuvintelor, vă chem pe toate!”. Cartea, dusă la capăt în ultima zi*

din an, cum spune datarea și cu ce sentiment: „În liber!" Privesc din urmă cartea, pentru că e un exemplar recuperat, cu o sfială. Referirea la viitor și la propriu: versurile scrise în 1987, de sertar, urmând să apară cândva… Ca acest cândva să fie anul 1991. Directorul editurii fiind poetul și prozatorul Mircea Ciobanu, un prieten literar care a citit ineditul la el acasă, încântat. Ne vedeam adesea, mai recent, când mergeam în București. Autorul coperții și ilustrațiilor e I. Codrescu, un îndrăgostit de haiku, din Constanța. O cronică entuziastă și amplă a scris poetul Nicu Caranica, în locuința lui din Paris, într-un cartier vecin cu Moulin Rouge. Însemnări făcute în Cluj, în 27 septembrie 2019. Ce departe am fi ajuns dacă și premianții zilelor noastre ar fi fost răsplătiți ca în vremurile de demult, pentru strădania într-ale învățăturii, cu cărți de versuri precum un alt elev, *Jalbă Mihail, cl. IV, Premiul I,* care a avut șansa în 1961 să afle *Unde apele vorbesc cu pământul,* iar eu, peste 55 de ani, să fiu propus, la rândul meu, spre premiere, pe aceeași pagină unde este marcat numele său: *Și ar face și autorul o „Jalbă": să i se dea pentru poezie, la români, fie și din urmă, „Premiul I"... Dar prietenului George Corbu junior, cu aceleași bune gânduri. Aurel Rău, 22 septembrie 2016.*

O poveste frumoasă spune și *Septentrion* (1994, cu prefața lui Dumitru Micu, Biblioteca pentru toți) oferit inițial *Pentru Doamna Anda Boldur și Domnul Mihnea Gheorghiu, cu vechi, de simpatie și prețuire sentimente, cu noi speranțe întru cuvânt frumos românesc, un gând drag din Ardealul literaturii și legilor continuității. Aurel Rău, aprilie 1995.* Bun moment de a reflecta savant asupra destinului cărții: ***Lui George Corbu Junior,*** *TABLETĂ, Cărțile sunt călători. Acest exemplar, văd, e în această situație. A plecat de la Cluj la București acum peste 20 de ani, a venit din nou la Cluj, și pleacă iar, cu această însemnare la București, în care autorul n-a mai putut călători, de un timp. Deci ele, cărțile, pot ține locul în niște vis. Acest, de hazard, joc a fost gândit de George Corbu junior, pasionat colecționar de cărți. Îmi vin în minte aceste versuri din Hugo pe care le-am tradus cândva, dedicate fiicei lui, la căsătorie: „Pe cel ce te iubește, iubește-l! Și să-i fii/ Comoară-n veac, tu care ne-ai fost comoară-aleasă!/ Din casa noastră mergi – bun rămas! – în altă casă/" Du de la noi norocul și lasă-ne pustii! Și nu mai încape strofa 2. Aurel Rău, 3 IUNIE 2018.* Meditații profunde despre geneza volumului *Lucruri și stele* (2004) se găsesc pe pagina de gardă a acestuia: *Îi scriu cu drag o însemnare pe această antologie alcătuită îngrijorat, într-o răscruce de transformări și deveniri, nu numai ale insului și nu numai românești, ca și a verbului care se întreabă (ca în poezia „Răsăriteană", cu care închei selecția care m-a solicitat ca un examen de sine melancolic), și într-un semn de prețuire pentru un pasionat din cei mai rari de minunea cărții, prin care*

omul e mai frumos – George Corbu, fiul unui poet, și un netemător și un delicat. Aurel Rău, 2012. Iar pe un alt exemplar, un nou mesaj amical către prietenul Dumitru Micu, amintind de prefața la *Septentrion* (1994, Biblioteca pentru toți) și de situarea poetului în capitolul *„Neotradiționalismul"*, alături de Ion Brad, Ion Horea, Alexandru Andrițoiu și Tiberiu Utan, în sinteza *Literatura română în secolul XX* (2000): *Criticului și istoricului literar, și prietenului Dumitru Micu, să mă scoată de la tradiționaliști în frumoasa lui carte unde îmi dă un loc între poeții buni, cu mulțumiri pentru întâlnirea noastră din B.P.T. și cu dragoste. Aurel Rău, 2 noiembrie 2004*, dar și o definire proprie a unor fragmente din creație: *Dedicație nouă lui George Corbu junior, noul proprietar al acestei cărți, care își urmează un drum al ei prin Timp, cu unele versuri despre care se poate spune ca despre „Porțelanurile de Saxa": „Ele strălucesc și nu mor"/ „Ele se dăruie făr-a-și risca albastrurile"/ „Ele nu pot fi confiscate". În semn de prețuire și prietenie. Aurel Rău, 8 decembrie 2019.*

Bucuria jocului dedicației se relevă în toată plenitudinea și într-un artificiu al autorului de pe *Fântâni și stele* (2016):

Dedicație: Lui George Corbu din București, această carte din Cluj, scoasă de sub tipar de Daniel Corbu din Iași, cu gândul, nu rău, că, prin slăvi, corb la corb nu-și scoate ochii, și cu un surâs. Aurel Rău, 17.II.2021, la 24 de zile de la 24 ianuarie. Ăsta poem!

Tot pe aripile dedicației poetul Aurel Rău îl găsește în zbor *La marginea deșertului Gobi* (1960) pe prozatorul omonim aflat la debut: *Lui George Corbu Junior îi scriu cu drag această dedicație. Exemplarul e din prima ediție a cărții, căci au existat două! Aceasta, cu desenul de pe copertă adecvat. Prima mea carte de proză și a treia din cărțile mele. Înainte de a scrie aceste cuvinte, m-am lăsat furat de lectură și n-am părăsit-o până nu am dat gata primele două capitole, cu experiență de viață, prospețime și încredere în actul scrisului (sau faptul). M-a trecut într-o emoție zborul peste marea țară roșie, numai în accepția ei geografică. Oricum, un document de timp. Așteptat, iată, 65 de ani. Imaginile le-am procurat și le-am ales eu. Mi-a plăcut zeița Tara (p. 32-33). Bunele sentimente ale lui Aurel Rău, 25. VII. 2025.* Iar apoi coborând *În inima lui Yamato* cu *9 priviri lirice asupra Japoniei* (1973) într-o șansă uriașă a întâlnirii cu mai mulți laureați ai Premiului Nobel, printre care și unul din Țara Soarelui Răsare: *Domnului G. Corbu (junior). Mă conformez invitației de a însoți cu două-trei cuvinte acest exemplar găsit undeva, și mai jos mă iscălesc. Aurel Rău, 2013. A se vedea imaginile, inclusiv fotografia cu Yasunari Kawabata.*

Un alt mesaj, de această dată către redactorul-șef din anii '80 al revistei „Convorbiri literare", ni-l proiectează pe prozatorul Aurel Rău ca inventator

al unor *Oameni de aer* (1983): *Lui Corneliu Sturzu, poetului care a primit botezul prozei, cu biruințele mai voluptuoase ale construcției romanești, cu drag și prietenie aceste umblări spre epic, numai pe „cataligi" și spre judecata aspră a „Convorbirilor"… Aurel Rău, 1984.* Mesaj dublat de prețioase notații spre știința celor ce vor veni: *Lui George Corbu-junior, cu iubirea lui de cărți, o amintire: coperta acestui volum am ales-o în muzeul Prado, din Madrid, unde mi-a apărut în față, mare, această pictură a lui Goya, eu aflându-mă între două avioane, în drum spre Cuba, într-o emoție, însoțit de un poet spaniol. Pictura mi-a vorbit într-un mod special și pentru că la pagina 12 am proza scurtă „Pe cataligi". Am comunicat editurii prin poștă alegerea, din călătorie, cu o bucurie. Proza se numise „În catarigi", ca în vorbirea de pe Valea Bârgăului, dar titlul a fost schimbat ulterior. Bunele sentimente ale povestitorului, Aurel Rău, 2018.*

Pentru că am vorbit de prietenul familiei noastre, poetul și prozatorul Corneliu Sturzu, socotesc că este locul potrivit pentru o scrisoare arătând și teroarea vremurilor, expediată de cel mai longeviv redactor-șef al unei reviste literare, depășindu-l și pe Iosif Vulcan la „Familia", după cum îmi preciza de multe ori, cu mândrie, Ion Brad, ca de la „Steaua" la „Convorbiri literare":

30 Oct. 83

Dragă Cornel,

Trimit spre numărul vostru 12 o colaborare a mea constând din 3 prozete, în total a 9 pagini pline la două rânduri. Alt răgaz ar mai fi nr. 1, caz mai puțin fericit însă, fiindcă pe sfârșitul lunii ianuarie–începutul lui februarie e prevăzută apariția pe piață a cărții din care au fost desprinse spre un drum la Țara Moldovei.

În numărul nostru 12 vom avea o cugetare critică despre romanul tău. Așa de târziu, fiindcă un mincinos de critic a ținut lucrurile în loc, iar acum unul bun și de cuvânt se află în curs de redactare elevată.

Ce facem? Nu ne mai cheamă operativii la o ședință, dacă nu de consiliu, una în care să le dăm banii din adjuvante? Până atunci, cu gândurile cele mai dragi și cordiale salutări celorlalți prieteni de la Convorbiri.

Aurel Rău

Nu pot mulțumi îndeajuns, peste tărâmuri, doamnei Rodica Sturzu, soția poetului, care mi-a dăruit cărțile cu dedicații și scrisorile primite de acesta; și tot peste lumi, sentimente de aleasă gratitudine se înalță spre doamna Constanța Micu pentru generozitatea cu care mi-a încredințat biblioteca de

dedicații a soțului său, profesorul Dumitru Micu, la îndemnul lui Ion Brad, ce făcuse deja același gest părintesc cu ceva timp înainte.

Într-un an de posibil nou pentru România, 1968, îl descoperim pe Aurel Rău la un alt început, de critică literară în volum, printr-o inscripție pe *Elogii* (1968): *Îi scriu cu drag o dedicație domnului George Corbu (jr.) pe această carte (prima, de exersări critice, a mea) din depărtate vremi de bătălii pentru cuvânt literar emancipat, și cu aceeași tandrețe. Aurel Rău.* Aceste *exersări* au continuat cu *False proze* (1972), noi dovezi de rezistență prin cultură: *Lui George Corbu Junior, îi scriu cu plăcere două-trei cuvinte despre aceste texte de demult. Cu fiecare încercam să mă laud, față de un spirit de îngustimi și asprimi care era dominant pe atunci – și totodată mă gândeam că trebuie să le apăr – de aceea, publicate întâi în* Steaua*, le-am adunat aici atât de disparate. Cum le-aș fi purtat dosite la piept. Într-un mod discret, fac și ele parte dintr-un război al meu cu epoca. Adaug și floarea unei urări de un an 2019 bun, și cu bucurii! Aurel Rău, februarie 2019.* Pe aceeași orbită, a eseului critic, se înscrie *Flori din cuvinte* (1980), trimisă întâi *Lui Corneliu Sturzu, cu dragoste, Aurel Rău, martie 1980* și apoi mie, după ce „florarul" a adăugat un important amănunt de istorie literară: *Lui George Corbu Junior această carte la care țin. Aici am reușit să inserez textul „Cuvinte pentru Lucian Blaga", pe care l-am rostit la înmormântarea marelui poet, și care mi-a fost interzis să-l public în revistă. După cum și pe toate celelalte texte le-am considerat flori, cum spune titlul, de gând, de sentiment și de timp. Cu prietenie. Aurel Rău.* Dar și *Efigii* (1989) dedicată cu parfum de spirit tot *Lui Cornel Sturzu, la curțile „Convorbirilor literare", cu drag aceste flori de toamnă din Ardeal. Aurel Rău, Septembrie 1989,* lângă un gând tandru destinat *Lui George Corbu junior, în a cărui bibliotecă trebuie să ajungă și să stea cărțile frumoase. Cu prețuire și cu drag. Aurel Rău, 31 octombrie 2018.* De aceeași importanță este și *EXPO 99, de la Olahus la Emil Cioran* (1999), alte *elogii* aduse unor mari personalități ale scrisului românesc: *Domnului George Corbu junior, cu prietenie, această una din cărțile mele de eseuri care trebuia să aibă titlurile din câte șase litere, și pe care mi le imaginam în sufletul literaturii române. Aurel Rău, 24 mai, Cluj.*

O altă lectură dintr-un clasic ne propune volumul de glose *În povești cu Ion Creangă* (1995), prilej de evocare a unor evenimente nici azi pe deplin lămurite din istoria noastră recentă: *Pentru George Corbu junior o mărturisire despre carte: începusem a scrie despre Creangă, de centenar, de prin ianuarie, propunându-mi să-l caut numai în Povești. Un jurnal de lectură. Cu gândul să duc totul la capăt până în decembrie, luna aniversării. Și aproape reușesc, în decembrie scriu despre Popa-Duhu – interesant: la un articol cu titlul „Mânia*

care crește". În 21 decembrie trag tare, copleșit și de munca la redacție, pentru încheierea unui număr aniversar al „Stelei": la 40 de ani de la apariția din 1949, pe la ora 13 fug la revistă și paginez numărul festiv, până la ora 15:30 când suntem anunțați că în piața centrală (în Cluj) „se întâmplă ceva". Oprim lucrul, se merge în grabă spre piață, și acolo, când ajung și eu, începe o rafală de împușcături: sunt primii morți, martiri, de la Cluj. Ceilalți redactori cu care am paginat, sunt și ei prin mulțime... Ajunul căderii comunismului în România. Am reluat scrisul la această carte după vreo 4 ani. În principiu a fost terminată în decembrie 1989. Aurel Rău, noiembrie 2019.

Dar și eseul monografic cu o propunere de lectură completă și sincronizată – poezie, publicistică, traduceri, corespondență – a creatorului Imnului Național, *Andrei Mureșanu în răsăririle magicului* (1996), purtător al unei cugetări amare: *Domnului George Corbu, bibliofil, cu drag, această carte, care ar trebui să fie reeditată, dacă țara în care ne ostenim scriind ar fi o țară din visul și al Mureșanului, și dacă un iubitor de cărți, bunăoară, n-ar fi indiferent și numai la ironia care-i pagina de „erată" inserată de autor, într-o disperare, prin bunătatea unui tipograf, într-o ultimă clipă, în legătorie, printr-un început de an, după paginile de Cuprins. Aurel Rău, 2012, noiembrie 12.*

Tot sub zodia închinării la iluștrii creatori ai literaturii noastre evoluează și truda sa de antologator, adesea în vremuri potrivnice, după cum istorisește cartea *Ion Pillat, Poezii, Antologie și prefață de Aurel Rău* (1965): *Lui George Corbu junior, cu felicitări că a „găsit" acest exemplar curat, neîncercat de dinții timpului, în care se dă o luptă pentru poezia unui mare poet, în „vremi de urgie", cu prietenie și cu drag. Aurel Rău, 20 iulie 2019.* Temerara întreprindere, mi-a precizat cândva, într-una dintre săptămânalele noastre convorbiri telefonice, domnul Rău, începuse prin 1963, când Dinu Pillat era încă în închisoare, într-o nedreaptă ispășire. Despre o luptă pentru resurecția unor uriași cu destine frânte vorbește și dedicația de pe *Lucian Blaga, Versuri, Ediție îngrijită și prefață de Aurel Rău* (1966): *Pentru George Corbu-jr., cu drag această ediție Blaga pentru care m-am străduit ca un luptător, în cenușiul timp. Aurel Rău, noiembrie 2018.* Dar și cea către mine de pe un alt exemplar dedicat inițial *Lui Matei Călinescu, în amintirea pelerinajului nostru cu „Boare atlantică", și pentru bune sentimente. Aurel Rău, Cluj, mai 1967,* care scrisese în recenzia la cartea de pasteluri *Stampe* în „Scânteia" nr. 6490 din 5 ianuarie 1965: *Atras încă de la începuturile activității sale literare de această specie lirică, Aurel Rău a știut să confere elementelor peisajului semnificația unei confesiuni, străduindu-se mereu să imprime evocărilor sale o pecete personală și o vibrație autentic contemporană.* Iat-o și ca piesă de mozaic sentimental: *Lui George Corbu Junior, aceste „cele*

mai frumoase", redirecționate după ce au fost trimise în 1967, ca încă o armă de luptă pentru libertatea poeziei blagiene, și a poeziei românești în ansamblu, cu drag. Aurel Rău. Notă: Referirea discretă din dedicația de pe pagina a treia, e la un „schimb cultural", în Anglia, din partea Uniunii Scriitorilor, în care am fost împreună cu Ion Horea și cu Marin Preda. 20.VI.2025. Pe aceeași direcție, a cutezanței de închinare la sfinții literelor românești în vremi de sfinți interzișși, se plasează și *V. Voiculescu, Poezii, Antologie și prefață de Aurel Rău, text stabilit de I. Voiculescu și V. Iova* (1968): *Lui George Corbu-Junior, la dragostea lui pentru cărți, cu un dram și din dragostea mea pentru acest mare poet și martir. Ediția cuprinde două volume, dar aici se află și două din volumele cele mai decisive într-o devenire poetică superbă, cum și studiul pe care l-am scris cu un sentiment de admirator – și de apărător al unei cauze. Aurel Rău, 21 decembrie 2018.*

Traducerea de poezie, *această taumaturgică lucrare,* după cum o definea Maria Banuș într-o dedicație către mine pe o tâlcuire din *Poeme* de Rainer Maria Rilke (1939), a ocupat întotdeauna un loc important în opera lui Aurel Rău marcând izbânzi prin cărți presărate de-a lungul a peste o jumătate de veac, începând cu *Antonio Machado, Poezii și poeme. Alese și traduse de Aurel Rău; cuvânt înainte de Rafael Alberti; postfața traducătorului* (1964), din care păstrez un exemplar cu o dedicație izvorâtă din laboratorul creației: *Îi dedic lui George Corbu Junior, cu drag, această carte de traduceri, care mă înrobise și mă fascinase prin varietatea formelor poetice, prin cântec andaluz și notație, și prin rima în asonanță, și printr-o gravitate castiliană, și prin alternări de liric și epic… A fost o lucrare grea, și rămâne o carte frumoasă, inclusiv prin aparat critic și grafică. Aurel Rău.* A urmat *Ghiorghios Seferis, Poezii, În românește cu o prefață de Aurel Rău* (1965), cu o rememorare a unei călătorii inițiatice printr-o întâlnire admirabilă: *Lui George Corbu-junior, cu drag*[*] *acest volum, care prin data de apariție îmi amintește de prima mea călătorie în Elada, din 1966, când în casa din Atena de sub Acropole, de pe o colină, o vilă, de unde priveai Parthenonul, a poetului distins, distins și cu premiul Nobel, am avut o superbă discuție despre poezia lumii și despre mările lui Ulise și ale lui Orfeu... Aurel Rău, 2 iunie 2018.*

---

[*] *și cu o urare de frumoase călătorii!*

Apoi *Saint-John Perse, Poeme, traducere și prefață de Aurel Rău* (1969) cu un revelator document de istorie literară și onorantă caracterizare a mea: *Însăilez cu nostalgie două-trei cuvinte pe această ediție primă cu traduceri din*

marele francez, pe care i-am dat-o, personal, și autorului, la vila lui de lângă Aix-en-Provence, prin deceniul opt al veacului XX. Destinatarul: George Corbu, bibliofil pe care îl felicit pentru această nobilă pasiune care-l situează într-un mai-frumos cultural românesc. Cu bune sentimente. Aurel Rău, ianuarie 2012.

De altfel, amintindu-și cu nostalgie de aceste intersecții literare miraculoase în volumul *Întâlniri cu scriitori* (1976), dedicat întâi *Lui Dumitru Micu și Doamnei lui, aceste disimulări și jocuri de-a bătrânețea, cu drag. Aurel Rău, Octombrie 1976,* distinsul autor îmi scria ca de la bibliofil la bibliofil: *Lui George Corbu junior, acest volum, în care am și eu o colecție de dedicații, scrise de mari mâini, cu aceleași bune sentimente, și melancolie. Aurel Rău, 2018.* Într-adevăr, mari „mâini", domnule Aurel Rău, v-au fericit cu dedicații: Yasunari Kawabata, Saint-John Perse, Ghiorghios Seferis, Ernst Jűnger, Lucian Blaga, G. Călinescu, Tudor Arghezi!

Cu *Constantin P. Kavafis, Poezii, Prefață și traducere de Aurel Rău* (1971), tălmăcitorul revine la Grecia și își reafirmă dragostea pentru cartea frumoasă: *Lui George Corbu junior, cu drag, această dedicație, pe această carte pe care am gândit-o și ca un obiect de artă, alegând și procurând eu reproducerile, în relație cu universul poeziilor, care își fac aici, cu verbul lor esențial, intrarea în limba română. Aurel Rău, 25 iunie 2018.* Cu mare dificultate am găsit într-un ungher neumblat de anticariat volumul *12* de Alexandr Blok, *în românește cu o prefață de Aurel Rău* (1972), pe care traducătorul mi-a făcut o nouă confesiune: *Lui George Corbu – o mărturisire: am tradus poemul, de plăcere. Când a terminat de scris autorul a spus: „Azi sunt geniu"**. *I-a plăcut și lui, zdravăn. „Cu tendință", și numai „artă pentru artă". Limbajul vorbit, la superlativ. Cu drag, Aurel Rău, februarie 2021. Superbă și grafica.*

---

* *Și eu, când am terminat traducerea, am zis că sunt cineva.*

Nu se putea ca un creator de anvergură să nu fie *cineva* și în domeniul memorialistic, așa cum se vede în cartea de amintiri *Școli I. Un infinit* (2000), pe care a notat precum un pisar de letopiseț: *HRONIC, Lui George Corbu Junior, la (pentru) muntele lui de cărți și la colecția lui de dedicații, acest album etnografic unde am prima mea fotografie dintr-un basm din România Mare, și această însemnare, într-o zi cu ploi, a unui sfânt mucenic Iuliu Veteranul când între Serbarea Paștilor, la Pontul Euxin, și sărbătoarea, din calendar, a Înălțării, sunt – prima data – numai 3 zile, cu un „Cristos a Înviat!" și cu prietenie. 27 mai 2020, Aurel Rău.* Și pe un alt exemplar: *Lui George Corbu junior, un semn pe o carte a mea frumoasă, cu valoare documentară și cu emoție, și prospețimi*

și etnografie și lirism, cu fotografii unicat și verb vibrat, laudă-te gură... Cu o nostalgie și încredere în rostul scriitoricesc, o evadare dintr-un cerc (al vârstei, al unei claustrări universale, al unui oraș numit și Clausenburg), și cu drag. Aurel Rău, 5 noiembrie 2021. Dar și în continuarea *Școli II, 5 și 7 și 4 ani* (2020), cu noi detalii de viață*: Lui George Corbu junior acest volum de amintiri tipărit pentru împlinirea vârstei de 90 de ani, culori, elemente de timp, viață – 30% din Cluj, 20% din Năsăud, 5% din București, 15% din Valea Bârgăului, și 30% din Bistrița. Cu prietenie, Aurel Rău, 2 decembrie 2020.* Periplul memorialistic este întregit de cele trei volume din *Spațiu și timp* (cu unele texte ce vor fi reluate într-o altă configurare în *Școli II),* primul dintre ele din ediția a doua revăzută (2015) fiindu-mi, de asemenea, dedicat afectuos: *Domnului George Corbu Junior, un cuvânt prietenesc pentru toate trei volumele acestea de proze, care evocă întâmplări pe un fir al vârstelor, și vor să fie nu numai scriitură, ci și probe de timp, crâmpeie de viață reală, inclusiv din lumea literară; și lasă și poeziei un drept de a fi în etern. Aurel Rău, aprilie 2016.*

Tot sub un semn al memoriei stă și volumul *Interviuri* (2024) pe care maestrul Rău le-a dat, printre aleși numărându-mă și eu, după cum spune și dedicația: *Lui George Corbu junior, cu bucuria de a ne afla împreună în această carte*[*] *la povești pe vreo douăzeci de pagini, prin timp – și cu drag. Aurel Rău, 28 iunie 2024.*

---

[*] *pe coperta căreia eu citesc, fiindcă în interior doar vorbesc.*

În aceste *povești* Lucian Blaga ocupă un loc important, iar povestitorul, arhitectul „Stelei" de atunci, relatează isprăvi demne de laudă întru cinstirea *îngânduratei și încercatei de destin, stele din Lancrăm* (magistrală definire a lui Blaga, fragment dintr-o altă dedicație către mine de pe volumul *Cu Lucian Blaga,* din 1985, pe care i l-a prefațat Leliei Rugescu, nepoata poetului): …*A doua, în același număr al revistei, fiind o colaborare, ca o altă floare închinată unui mare, din patru mari ai începutului alfabetului, a lui Lucian Blaga, prin care sărbătorim o victorie într-o acțiune pornită în urmă cu vreun an, pentru obținerea dreptului de a-l publica și cu poezie originală, nu numai cu traduceri, în premieră: „Fântânile". Eveniment pe care cineva îl va numi „reluarea marelui zbor", în baza și a faptului că, prin întregul an, îl vom putea avea pe autor în pagini, cu poezie, încă de două ori, o dată în numărul 8, cu o antologică „Mirabila sămânță", iar în numărul 12 cu un grupaj de patru frumuseți, între care un sonet „Cerbul", și o metaforă despre ce i se întâmplă poetului care se reîntâlnește cu un cititor de absența căruia a suferit, „Risipei se dedă florarul".*

Sărbătoare și în național, cum candidatul la premiul Nobel, parcă din acest an, e publicat, cu poezie originală, numai aici, în timpul vieții, în „socialism", și nici într-o altă revistă, și cum firul vieții lui, „pe care parcele îl torc", va fi rupt, o cruzime căzută din zodii, în primăvara anului următor, ca să fie înmormântat în ziua de naștere, 9 mai, în vârstă de 66 de ani. În revistă, în acest an, Blaga mai având o prezență, cu un articol pe care i-l solicit pentru un număr 10, pe octombrie, „Patriarhul pădurilor", număr consacrat unui alt mare născut în anul 1880, o premieră, redacțional.

La ceas aniversar îi prind cu bucurie magistrului Aurel Rău aceste *flori din dedicații* pe o cunună de lumină, după ce mi-a împodobit de-a lungul anilor, dintr-un autentic *Turn cu ceas* al literaturii, aproape toate cărțile sale cu alese *Cuvinte deasupra vămii* și m-a însoțit *Pe înaltele reliefuri* ale bibliofiliei în adevărate *Ritualuri* prietenești, într-un an de sărbătoare căruia, parafrazând dedicația de pe *Lucian Blaga în timp și în etern, Critică, Versuri, Proză,* 2024, îi spun și eu, în loc de 2025, nouăzeci și cinci: *Lui George Corbu Junior cu un gând și către George Corbu Senior, această urcare, printre pietre, spre o sărbătoare, să-i spui de lumină (s-a spus „Poemele luminii"), pe care o prilejuiește spre culmea unui an căruia eu îi spun, în loc de 2024, nouăzeci și patru. De laudă: „în etern". Cu mult drag. Aurel Rău, 10 XI 2024.*

Nu pot încheia fără a-mi exprima satisfacția pentru șansa de a fi de atâta timp în apropierea unei personalități de prim rang a culturii române și mă întreb: oare nu e cam puțin că doar școala gimnazială din comuna natală a sărbătoritului nostru, Josenii Bârgăului, poartă numele său? Sper că drumurile unor înalte recunoașteri nu vor mai ocoli filonul de preț ivit în lumină în Ținutul Bârgaielor cu aproape un secol în urmă. Forurile culturale au cuvântul.

Abstract: The present article, written on the occasion of the 95th anniversary of the birth of the poet Aurel Rău, editor and later editor-in-chief of the magazine *Steaua*, offers a brief overview of his intellectual biography. Starting from several dedications on books that the writer had originally offered to personalities such as Mihail Petroveanu, Mihnea Gheorghiu, Dumitru Micu or Nicolae Manolescu, volumes which later came into the possession of George Corbu Junior, the study reconstructs, from a memorialistic perspective, several episodes from the postwar history of Romania. The text brings to light information of an emotional nature, as well as cultural and, not least, political aspects.

Keywords: Aurel Rău, anniversary, autographed books, history of Romania, 1977 earthquake, 1989 Revolution.

COLOCVIUL „G. CĂLINESCU – 60 DE ANI DE POSTERITATE“, MUZEUL NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE, 14 MARTIE 2025

STAREA DE POEZIE ÎN VIZIUNEA PROFESORULUI G. CĂLINESCU

Ileana Mihăilă*

Ce este „starea de poezie”?

Formula aparținea, după cum se zvonea printre inițiați, poetului de suflet al cremei generației mele, Nichita Stănescu, care și-ar fi propus s-o întrebuințeze ca titlu pentru volumul din 1975, în locul mai descriptivei formulări adoptate, aceea de *Starea poeziei*. Oricum ar fi fost, mi s-a părut cea mai potrivită pentru ideea centrală a comunicării de față, care își propune să prezinte câteva dintre ideile teoretice și exemplele lui G. Călinescu pe această temă, destinate inițial primilor săi studenți și conservate în paginile *Cursului de poezie,* dar și în *Universul poeziei,* atât în versiunea sa cea mai cunoscută, cât și manuscrisul variantei sale primare, mai puțin familiară atât cititorilor cât și specialiștilor. Aceasta din urmă are la bază dosarul manuscris pregătit îndelung de G. Călinescu pentru seminarele sale la Universitatea din Iași începute în ultima parte a anilor 1930, complementare *Cursului* său *de Poezie*, ambele reluate după 1945 la Universitatea din București[1]. Manuscrisul la care mă refer a fost transcris și editat chiar de mine, apărând inițial în volumul XII al *Publicisticii* călinesciene în 2012 și reeditat în 2023 într-un volum separat, realizat împreună cu Nicolae Mecu și cuprinzând ambele versiuni ale eseului[2].

Acest manuscris, descoperit în arhiva autorului curând după moartea sa, a rămas deci necunoscut până acum treisprezece ani. El conține forma primară, mult mai extinsă (aproape de trei ori mai amplă), a variantei publicate de G. Călinescu în 1948. Textul fost găsit de către cercetătoarea

* Prof. univ. dr. emerit, Universitatea din București; e-mail: ileanamihaila59@gmail.com.

[1] Așa cum lasă mărturie fostul său student, Alexandru Piru, în prefața sa la ediția *Principiilor de estetică* (G. Călinescu, *Principii de estetică*, Ediție îngrijită și prefațată de Al. Piru. Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1974, pp. XX-XXI.

[2] G. Călinescu, *Universurile poeziei*, Ediție de Ileana Mihăilă și Nicolae Mecu, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2023. Toate trimiterile din textul de față se referă la această ediție.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 70–83, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.05.

Cornelia Ștefănescu în 1966[3], dar nu apare în fondurile BAR decât mult mai târziu, în 1992[4].

Așa încât mi-am petrecut vara întreagă a lui 2012 *împreună* cu G. Călinescu, la solicitarea colegului Nicolae Mecu. Pe atât de aproape de el pe cât se mai putea, m-am străduit să-i descifrez scrisul, să-i transcriu și să-i ordonez gândul ascuns într-un manuscris inedit de dimensiuni respectabile[5], prima formă, inedită până atunci, a *Universului poeziei*, a cărui redactare se încheiase probabil undeva între anii 1942-1944[6]. În plus, trebuia, atât din considerente filologice, cât și practice, de reordonare a paginilor disparate, să-i identific trimiterile exacte, titlurile operelor din care își selecta exemplele, absente adeseori din text. „Surpriza mare în această operație de arheologie literară", cum o numește E. Simion însuși în prefață, acest regăsit *Univers al poeziei* ne propune „o metodă (fie chiar și una care respinge ideea de metodă) pe care spiritul lui creator o fabrică în funcție de necesitatea analizei, iar talentul lui critic o impune" (*Prefață*, p. VIII[7]).

Față de textul publicat de către autor[8], varianta sa primară conservată de acest manuscris, conține o serie de considerații teoretice suplimentare, precum și nenumărate exemple aparținând unui număr sensibil mai mare de

[3] Fapt semnalat în nota autografă cu care se încheie manuscrisul actualmente. (La f. 112v, „Manuscrisul are 112 file – 12 oct. 1966", iscălită „Cornelia Ștefănescu".

[4] După cum apare menționat pe prima pagină – „Achiz. 25/992". Conservat actualmente de către Secția de Manuscrise a Bibliotecii Academiei Române, Arhiva G. Călinescu, XVII, ms.1, sub cota I (3).

[5] 112 file. Redactat pe coli albe de hârtie, nelegate inițial, de un format mai puțin obișnuit, 34 cm x 21,5 cm (deci sensibil mai mari decât A4), manuscrisul este scris foarte îngrijit de G. Călinescu însuși, cu cerneală neagră, cel mai adesea pe o singură fată a filei, verso-ul fiind uneori folosit pentru simple completări suplimentare, inintegrabile – cu o singură excepție, f. 40v – în textul propriu-zis. Faptul că autorul a revenit în repetate rânduri asupra textului este evident, atât pentru că apar adăugiri suprascrise sau tăieturi și înlocuiri, cât și pentru că unele dintre ele sunt scrise cu creionul, fapt semnalat în note, ori de câte ori a fost cazul.

[6] Ne-am bazat pentru această afirmație pe absența aproape completă a poeziei de limbă spaniolă. Vom reveni mai încolo asupra acestei chestiuni.

[7] În: G. Călinescu, *Publicistică, XII (Postume și inedite)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Pavel Țugui, Prefață de Eugen Simion, Postfață de Nicolae Mecu, Indice general de nume (vol. I-XII), Nicolae Mecu și Ileana Mihăilă, Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, colecția „Opere fundamentale", București, 2012, ediție pe care o vom folosi și în continuare pentru trimiterile la *Prefața* lui Eugen Simion.

[8] Prima apariție, sub titlul *Universul poeziei,* în *Jurnalul literar* [seria a doua], nr. 4-5, [iunie] 1948, p. 1-54, semnat G. Călinescu.

literaturi (română, franceză, italiană, germană, latină, engleză, americană, rusă, spaniolă) redate însă, spre deosebire de varianta cunoscută îndeobște, în original, și alese dintr-un număr cu adevărat impresionant de poeți, mai cunoscuți sau câteodată de-a dreptul obscuri. Pe cât ne apare el astăzi, însă, *Universul poeziei* [I] nu a fost niciodată finalizat de autor în vederea publicării în această formă, autorul mulțumindu-se să selecteze, să traducă și să completeze unele părți, retopindu-le în vederea publicării sub forma *Universului poeziei* [II] în 1948, în cunoscuta-i formă dialogată.

Aș adăuga valoarea textului ca martor privilegiat al felului în care Călinescu își concepea scrierile în misteriosul său laborator mental de creație. Ceea ce Eugen Simion denumește „metodă" apare cel mai bine reprezentată în partea de început, ca preambul al înfricoșătoarei etalări a erudiției sale puse în serviciul analizei tematice[9]. Dar să-i dăm cuvântul lui Călinescu însuși, în acest text revenit printre noi, în prospețimea lui neclasică și ușor iconoclastă, conservat într-o teribilă dezordine[10] !

„Am observat odată cât de oțios este a încerca să definim poezia și cum fiecare formulează printr-o notă izolată fără a putea vreodată determina genul proxim și diferența specifică[11]. În fond, vorbind despre poezie atingeam în general problema artei și eram de părere că pretenția unei științe estetice cu obiect determinabil și metode proprii nu se sprijină pe nimic temeinic. La noi unii (M. Dragomirescu, T. Vianu[12]) au încercat a îndeplini condițiile științei, pornind nu de la fenomenul artistic curent, ci de

---

[9] Pe care avea să o utilizeze cu știutele rezultate și în ediția a II-a a *Operei lui Eminescu* încheiată în aceeași epocă.

[10] Unica numerotare, cu creionul roșu, în dreapta paginii, în partea de sus, nu corespunde ordinii reale a conținutului. Este imposibil de afirmat că ea ar fi aparținut lui Călinescu, mai cu seamă că problemele apar chiar de la fila 2^{r}, care este în realitate pagina a treia, iar pagina a doua a textului este de fapt fila 5^{r}. Ea ar putea aparține Corneliei Ștefănescu, întrucât însemnarea ei, urmată de semnătură cu care se încheie manuscrisul, este de asemeni scrisă cu creionul roșu.

[11] Trimitere la *Prefața* cu care începe *Cursul* său *de poezie*, tipărit în 1939 în fruntea volumului *Principii de estetică*, care cuprinde bibliografia și cele șapte prelegeri „ținute la Facultatea de filosofie și litere din Iași în primăvara anului trecut" (deci în 1938), precum și *Tehnica criticii și a istoriei literare*. Citatul, ca și celelalte trimiteri la acest text călinescian, sunt reproduse după G. Călinescu, *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968, colecția „Minerva", care conține în *Addendă* și *Universul poeziei*, versiunea din 1948. Selecția și ordonarea textelor îi aparțin lui Geo Șerban, iar îngrijirea ediției, lui Andrei Rusu, prefața fiind semnată de Ion Pascadi. Ediția reproduce *Cursul de poezie* după ediția din 1939. Citatul reprodus aici, p.3.

[12] La care se referă direct în *Curs de poezie*, ed. cit., p. 11.

la noțiunea de capodoperă. Ce este aceea capodoperă nici unul n-a putut defini satisfăcător”[13] (p. 22).

„De fapt, nu susținem de loc relativitatea sentimentului de frumos ci numai imposibilitatea de a ajunge la el pe cale științifică. Exemplu de mai sus cu termometrul ne poate servi pentru a analiza lucrurile de aproape. Dacă termometrul arată 30 de grade deasupra lui zero și noi tremurăm de frig, suntem nevoiți să recunoaștem că avem o senzație cu totul subiectivă, că simțurile noastre se înșeală. Însă se înșeală întrucât privește temperatura aerului. Subiectivă din punct de vedere al percepției lumii din afară, senzația de frig este obiectivă ca percepție a propriei noastre sensibilități. Căci nu mai este îndoială că ne e frig și uneori se poate să fie la mijloc o cauză patologică. Mi-e frică de cutremur și cei din jurul meu mă asigură că nu am motive să mă tem. Însă, în câmpul psihicului, frica mea nu e un fenomen mai puțin real. Să dăm un exemplu din chiar domeniul artei. Un public puțin pregătit pentru muzica modernă ascultă *Edip* de Enescu și rămâne foarte consternat și nemulțumit. Zadarnic i-ai demonstra că trebuie să guste acea muzică, fenomenul de frigiditate e nu mai puțin real. Încât cum e cu putință să se înțeleagă între ei științific, oamenii pe care același obiect îi lasă reci sau îi entuziasmează.

Susținem și azi, după ce am reexaminat părerile noastre de altădată, că opera de artă este de valoare eternă, ca să ne exprimăm în termeni absoluți, postulatori, ignorând orice experiență istorică. Însă această eternitate se realizează numai de-a lungul a generații de spirite chemate să aibă sensul capodoperei. Frumosul se transmite din mână în mână ca o faclă printr-o serie infinită de spirite alese, însă în linie dreaptă. Masa este rău conducătoare de frumos și nici un manual din lume nu va convinge pe școlarul sportiv că Eneida merită vreo stimă” (p. 24).

După această demonstrație care împletește cunoașterea empirică, experiența proprie a subiectivității personală, cu o trecere abruptă la problemele născute din modificarea bruscă a orizontului de așteptare comun prin apariția unor creații care răspund unor noi imperative estetice, cu implicații subtile și nu prea la contemporaneitate, lejer nuanțate și moderate apolitic în finalul frazei, „divinul critic” se războiește cu esteticienii, stabilind o linie de demarcație între „inteligența estetică” și „sensibilitatea estetică”, aceasta din urmă fiind o problemă inefabilă de „har”:

„Nimeni nu poate să tăgăduiască cum că esteticienii au făcut interesante observații în jurul procesului artistic. Deasemeni nu se poate susține

[13] *Ibidem*, p. 11-12.

că esteticianul care vorbește de norme își închipuie neapărat că artistul n-are decât să urmeze normele ca să obțină capodopere. Ei nu susțin decât aceasta: că artist și critic, unul spre a crea și altul spre a înțelege, își lărgesc conștiința artistică studiind structura capodoperei. Ceea ce nu-i fals. Greșită este însă prezumția științifică. Căci nu e îndoială că esteticianul care a putut să formuleze câteva norme și să sublinieze câteva aspecte tipice ale artei, prin observații raționale, își închipuie că poate decreta: aceasta este, aceasta nu este o capodoperă. Ba mai mult inteligența estetică îl face să creadă a avea și sensibilitatea estetică. Cine și-ar mai bate capul să studieze estetica muzicii dacă n-ar spera să se ajute cu ea în sala de concert? Însă adevărul este că e lăudabil și profitabil să [se?] mediteze asupra artei, dar percepția artistică, gustul, rămâne totuși chestiune de har. Judecățile estetice ale esteticienilor sunt în genere lamentabile și explicația, cum am spus, este că cine are judecăți lamentabile face apel la estetică. Numărul celor care se pot apropia mai mult și mai puțin de artă poate fi mărit, impus până la masă, ca pentru scris și citit, niciodată. Pricepătorii de artă formează întru eternitate o aristocrație. Tot ce se poate face pentru un individ este de a-i da educația artistică, la care poate sluji și instrucția estetică, dar care totuși se poate căpăta și prin contactul practic cu arta. [...]. Și ne propuneam nu să aflăm ce este poezia ci cum este poezia, să surprindem cu studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conștiința estetică, însă nu toți (aci stă anti-scientismul nostru) ci numai cei chemați. În loc de Estetică o Școală de poezie[14]".

Criticul revine cu obstinație la problema non-identității între instruire estetică și bucurie estetică, a imposibilității de impunere la nivelul integralității masei a „priceperii" artelor, rezervat unei „aristocrații" (nu sociale sau economice, ci spirituale), exemplificând cu diferența dintre alfabetizare și educația estetică productivă de gust și de plăcere estetică. Într-adevăr, să știi să citești, să scrii, este foarte bine, este un deziderat demn de urmărit cu obstinație, dar oare toți cei care știu aceste lucruri se pot bucura sincer de plăcerea lecturii? Sunt, totuși, două lucruri diferite, iar timpul i-a dat din păcate dreptate lui Călinescu. Soluția lui, de loc lipsită de pragmatism, este de a deștepta acel instinct pentru frumos, acolo unde este și atât cât este, prin contactul direct cu opera de artă – șansele sunt mai mari decât prin analize și teorii și aceasta este și concluzia mea după o muncă de o viață în aceeași direcție. Sau, cu cuvintele sale, să se arate nu „ce este poezia", ci

[14] Idei preluate parțial din *Curs de poezie,* p. 15.

„cum este poezia". O sporire a conștiinței estetice prin expunere la obiectul însuși.

„Am dat câteva „pseudo-norme", fără a insista și fără hotărârea de a merge spre unitate. Căci poemul fiind un fenomen atemporal inexplicabil, gratuit, ar fi fost să cădem pe panta științei. Totuși ni s-a reproșat scientismul, fiindcă am folosit (sărăcie a limbajului) imperativul trebuie, poetul trebuie să alterneze frazele substanțiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune. Simplu proces de vorbe. E un fel de a spune că poeții uneori izbutesc, realizând nota de mai sus. Dar sunt totuși poeți care nu se țin de „regula" de mai sus. Căci o poezie nu e frumoasă fiindcă urmează sau verifică o lege, ci într-o poezie frumoasă descoperim acea aparență de normă ce poate avea asupra noastră efect educativ, fie ca poeți, fie ca critici. De aceea am și zis în cele din urmă: „Poezia rămâne un act de libertate și de creație. Dar există în chip învederat unele poziții lirice favorabile pe care le ia în chip necesar <azi ne-am feri de această expresie>[15] un adevărat poet și de conștiința cărora, căpătată pe cale analitică se poate folosi omul de talent pentru a-și nimeri mai repede organizațiunile interioare. […]

Acum putem să lămurim ideea. Nu de lucrurile din natură vorbim noi, când spunem „universul poeziei", ci de niște simboluri, de niște embrioane de poem, datorate imaginației umanității." (p. 26).

Mulțumindu-ne să semnalăm o aură difuză de idei platoniciene și neo-platoniciene care hrănesc discursul călinescian, cu subtilele sale distincții dintre *lucrurile* din natură și *denumirile* acelor lucruri în textul, în imaginarul poetic, ajungem la o altă idee, fundamentală, după părerea mea, care este cea a esenței muzicale a poeziei (de unde nevoia simțită de critic de a cita în original ample pasaje din poeții aleși, pe cât îi este omenește posibil, în original): „În ultimii ani, în jurul problemei Valéry, s-au citat o mulțime de versuri, mai ales din Racine, care pe noi românii, dacă nu ne prefacem, oricât de bine am ști franțuzește, ne lasă reci. Versurile sunt neîndoios valoroase și ghicim în ce stă meritul lor dar percepția reală n-o vom avea niciodată. Să nu se spună că sonoritatea ca formă colaborează cu „fondul". Sunt versuri fără niciun „fond", făcute din sonoritate și încă sonoritate nu-i bine zis, căci muzica lor e misterioasă, mai plină de înțeles decât o idee. Prin urmare, vom rămâne la această constatare că poezia e făcută dintr-o singură materie, care poate fi aci ideală, aci verbală, iar nu

[15] Completarea îi aparține autorului.

dintr-o materie exprimabilă. Şi în loc să zicem materie vom alege expresia „univers". Poezia îşi are universul ei, aşa cum un continent îşi are fauna şi flora lui. Ea constituie o lume separată de aceasta cu rânduiala ei proprie" (p. 28). Exemplificările venite de-a lungul manuscrisului vor veni să întregească convingător toate aceste premise teoretice.

Se cuvine însă să subliniem dintru început că acest *Univers al poeziei [I]* nu se rezumă la exemple preluate din ceea ce în mod curent numim *poezie*. Pentru G. Călinescu poezia se poate regăsi în varii forme de *text*. Între „poeţii" adesea citaţi îl regăsim aici pe A. Gide, cu o serie de fragmente din *Les Nourritures terrestres,* între care un exemplu campestru: „Cositul şi orice element în stare de a evoca efluviile câmpului rodit de soare sunt sugestive. Astfel căruţele încărcate (A. Gide):

Les chariots sont rentrés chargés de moissons odorantes" (p. 176).

Sau pentru „Untul, laptele, mirosul vacii chiar [care] găsesc în A. Gide un adorator:

„Baratte qu'on entretient de la plus grande propreté. Petits pains de beurre sur des feuilles de choux. Mains rouges de la fermière. Fenêtres toujours ouvertes, mais tendues de toiles de métal pour empêcher les chats et les mouches d'entrer. Les jattes sont alignées, pleines de lait toujours plus jaune jusqu'à ce que toute la crème en soit montée. La crème affleure lentement ; elle se boursoufle et se ride et le petit lait s'en dépouille. Quand il s'en est complètement appauvri on enlève…" (p. 192).

Întâlnim şi un romancier de notorietate precum John Galsworthy cu o trimitere la un episod din *A Modern Comedy (The Silver Spoon),* şi anume de o exemplificare a statutului *poetic*, simbolic, al câinelui într-un interior englez : „Buldogul britanic a ajuns un fel de blazon al englezului suspicios, sever, gelos pe insula lui brumoasă. Câinele englez e de rasă şi are strămoşii lui ca şi stăpânul. Cititorul român care împărtăşeşte cu totul vederile lui Jean Bart asupra „javrei", rămâne mirat să vadă pe romancierul englez vorbind serios de personalitatea câinilor. În cutare roman al lui Galsworthy primul erou întâlnit într-o casă engleză de un american este un câine care ieşi şi vără colţii în pulpa lui" (p. 81).

Poeţi precum Théophile Gautier şi Alphonse de Lamartine apar prezenţi şi cu citate din opere în proză, la fel Sfânta Tereza de Avila. Iată-l pe Gautier prezentat ca giuvaergiu în descrierile sale romantice: „Romanticii au obiceiul de a descrie fizionomiile, dacă nu în stil bijutier, ca secentiştii, cu o amănunţime picturală care dă figurii un aer de înalt artificiu. Iată cum descris un tânăr de către Th. Gautier în romanul *La Belle Jenny:*

On annonça M. de Volmerange.
C'était un jeune homme de vingt-cinq à vingt-six ans, dont la physionomie charmante saisissait d'abord par un charme étrange. Il était né à Chandernagor, d'un père français et d'une mère indienne, et mélangeait en lui les qualités des deux races. Ses yeux, du bleu le plus pur, étaient entourés de cils très longs et très noirs, et surmontés de sourcils d'ébène nettement dessinés sur un front d'une pâleur mate. Ce contraste donnait à sa tête une grâce singulière. Le regard bleu nageant entre deux sombres franges avait une teinte triste et douce que la fermeté des tons voisins empêchait de devenir féminine. Lorsqu'une émotion vive agitait M. de Volmerange, ses prunelles, ravivées par les teintes chaudes des paupières, semblaient s'illuminer et passaient du saphir à la turquoise.

Bineînțeles în exemplul de mai sus mai intră deopotrivă și fascinația elementului de coloare." (p. 211).

Sfânta Tereza de Avila apare, alături de un Paul Claudel, ca exemplu de poezie mistică, fie ea exprimată în versuri la el sau, la carmelita desculță, în proză, în a sa *Vida:* „Sf. Tereza de Avila are colocvii elocvente cu Isus și cu Cerul și ne destăinuie cu ingenuitate intimitatea cu care comunică cu factorul divin. Aci simte, fără să vadă, că Isus stă lângă ea, aci apare câte un înger. O dată vede, parțial, iadul cu chipul unei ulicioare lungi și strâmte, pline de noroi lipicios și pestilențial, mișunând de viermi, altă dată vede draci jucându-se cu trupul unei moarte fără mărturisire..." (p. 180-181). Inventarul „lucrurilor poetice" din această primă variantă a *Universului poeziei* apare deci cu mult mai bogat decât în versiunea pe care o cunoșteam.

De trei ori mai amplu decât articolul publicat în final de G. Călinescu, această variantă primară are trăsături care o îndrituiesc să fie considerată ca un text autonom față de versiunea devenită clasică. Prima dintre ele trebuie considerată chiar prezența părții teoretice din incipit, pe care am reprodus-o parțial mai sus. Acest manuscris se deosebește însă și ca concepție de *Principiile de estetică*, din care numai oarecum purcede. Operă vag iconoclastă dacă o raportăm la viziunea clasicistă, pe care Călinescu însuși o îmbrățișează îndeobște, *Cursul de poezie* din *Principii de estetică* pune într-o lumină cu totul nouă poezia modernă, ermetică sau pseudo-ermetică, dadaismul, suprarealismul, precum și formele superioare ale esteticii absurdului sau comicului, clasicizând astfel pentru generațiile ce aveau să vină aceste noi forme de expresie lirică. *Universul poeziei*, în versiunea pe care o avem acum la dispoziție, apare însă ca o pregătire a unei noi viziuni despre obiectele susceptibile de a genera poezie, în oricare formă de scriitură s-ar găsi ea exprimată (vers sau proză, chiar narațiune). Însă, departe de organizarea tematică din versiunea publicată, textul se prezintă ca un

continuum, cu puține și nesemnificative rupturi. Foi scrise doar pe jumătate par a aștepta continuarea ideilor cu alte exemple, cu alte comentarii, în vreme ce altele înghesuie până și pe margini noi citate ilustrative.

Ceea ce impresionează este cantitatea de versuri transcrise și amplitudinea spațiului cultural din care sunt selectate (Eugen Simion o numește fericit „erudiție înspăimântătoare"- *Prefață*, p. IX). Textul apare împănat de *îngrozitor* de multe citate majoritatea europene, dar și câteva poeme din lirica nord-americană. E drept, Walt Whitman promite să o apere pe prostituată în... franceză : „Veneră fără iubire, ea e vrednică de milă! Walt Whitman o ia prezumțios sub protecția sa:

Sois calme, sois à l'aise avec moi – je suis Walt Witman,
Libéral și [sic!] robuste comme la Nature
Jusqu'à ce que le soleil te rejette, je ne te rejetterai pas,
Jusqu'à ce que les eaux refusent de luire et les feuilles de
frissonner pour toi, mes paroles ne refuseront pas de
luire et de frissonner pour toi
Jusqu'à ce que le soleil te rejette, je ne te rejetterai pas [...]"
(Titlul francez: „A une fille publique, p. 368)

Limbile predominante sunt, în ordine descrescătoare, franceza, germana și italiana. Li se adaugă însă uneori latina, rareori engleza. Dacă cunoașterea atâtor poeți, din prezentul redactării textului, până la microcosmul textelor vechi, dialectale, ca în cazul italienei, sau a ultimelor noutăți din poezia franceză, nu ne mai miră, dată fiind pregătirea sa universitară în aceste două specializări, are însă de ce să ne impresioneze raportarea constantă la lirica germană, extrem de bine reprezentată. Impresionează și trimiterile la poezia japoneză, rusă sau de expresie engleză, la texte încă necunoscute în haină românească, citite desigur în italiană sau franceză, celor selectate oferindu-le chiar propria sa traducere atunci când nu le citează în original. Uneori însă paragrafe sacrificate păstrează varianta de lucru, adică traducerea în limba intermediară, cum este cazul lui Maiakovski, prezent în text în română la f. 30^r =f. 8^r, iar la f. 69^r același fragment (tăiat cu o diagonală), este în italiană:

„Maiakovski vede un oraș american, Chicago, trăind dintr-o putere solară proprie:
La Chicago
Sunt 14 000 de străzi,
Raze de sori – piețe:
Din fiecare [...]" (p. 49)
/Vs./

„Lumina electrică e un succedaneu al soarelui. Majakovski vede un oraș american, Chicago, trăind dintr-o putere solară proprie:

A Chicago
Ci sono 14.000 strade,
Raggi dei soli – piazze
Da ognuna [...]" (p. 229).

Lipsește însă lirica spaniolă, ceea ce ne-a făcut să datăm textul ca anterior lui 1945 când a avut ocazia să se concentreze asupra acestei literaturi (grație consultării edițiilor complete ale poeților spanioli din biblioteca lui Ion Pillat, puse lui la dispoziție în acest an de către fiul său, Dinu Pillat[16]).

În organizarea masivului material în dezordine[17] a trebuit să țin cont că nu va exista niciodată o soluție miraculoasă, ideală, de ordonare a paginilor. Pentru că autorul însuși nu a definitivat niciodată această variantă a textului, sensibil diferită în raport cu versiunea publicată. Ea are un început clar, scris frumos în fruntea primei pagini, *dar nu și o încheiere*. Foarte multe idei sunt începute și dezvoltate pe o singură pagină, noi neavând niciun mod de a ști cum ar fi urmat să le ordoneze. În reconstituirea unui fir logic pe care am propus-o am avut totuși câteva criterii de ordonare, unele formale, altele de conținut. În primul rând, în măsura posibilului, am urmărit conservarea ordinii filelor din manuscris, așa cum se prezintă el

[16] Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 305.

[17] Primele două pagini ale manuscrisului (ar trebui să le numim „fila 0" și „fila 01", spre a le diferenția de cea care poartă nu doar numărul 1, ci și titlul însuși al eseului, scris de Călinescu în fruntea sa) au însemnări privind titlul, autorul, data achiziției și cota dar și, la mijlocul paginii a doua, cu alt scris, dar cu aceeași cerneală albastră: „Filele nu sunt legate în ordine". În continuare, cu cerneală neagră și alt scris, citim: „Paginația reală: 1 1, 2 5, 3 2, 4 4, 5 110, 6 111, 7 112, 8 70 , 9 108, 10 109, 11 3, 12 106, 13 107", unde prima cifră corespunde paginii de text, iar a doua numerotării filelor de manuscris. Cu excepția paginii a opta, la care am propus altă variantă, mai potrivită, după părerea noastră, toate celelalte soluții sunt corecte. Am optat deci pentru semnalarea în text, între paranteze drepte, atât a numărului filei în manuscris (specificând dacă este vorba de recto sau verso), urmată de numărul presupus de noi ca fiind cel mai apropiat de acela real, în conformitate cu conținutul. Trebuie să subliniem că ne asumăm această reordonare a filelor (în ediție), cu speranța că ea este pe cât se poate de conformă cu sensul textului, fără a putea avea în vreun fel certitudinea că ar fi perfectă, în primul rând pentru că nu putem avea siguranța absolută că unele file nu s-au pierdut. Nu am intervenit în niciun fel asupra manuscrisului sau a particularităților sale ortografice sau de punctuație.

actualmente. Filele nu au fost deplasate într-altă locație decât într-una din următoarele situații:

a. continuarea clară a unei fraze sau a unui citat pe o altă filă, indiferent unde s-ar fi aflat aceasta. De exemplu, f. 5^{r} continuă fraza cu care se încheie f. 1^{r}; sau citatul din poemul lui Ch. Baudelaire, *Rêve parisien*, început la f. 3^{r}, se continuă la f. 106^{r}. Acesta a fost de altfel motivul inițial pentru care am procedat la identificarea autorilor și titlurilor tuturor poemelor din care Călinescu a extras citatele, întrucât căpătam astfel prețioase indicii de ordonare a filelor, așa cum am mai spus-o. Ulterior am extins acest procedeu la absolut toate citatele, atunci când Călinescu însuși nu oferea aceste informații în text; propriile noastre identificări se regăsesc de altfel în note.

b. ordinea în care Călinescu a ordonat textul în varianta publicată. Astfel, la f. 108^{r} începe prezentarea celui de-al „doilea element primar", apa. Ca urmare, această filă (și celelalte care se legau de acest subiect) au fost plasate *imediat* după secțiunea consacrată focului (mai ales că nu aveam niciun criteriu clar de a proceda diferit).

Cum această versiune a *Universului poeziei* nu are însă subtitluri, trecerea este adesea discretă, câteodată însoțită chiar de reveniri la tema anterioară, ca în cazul animalelor și plantelor: pe fila 40^{r} sunt prezentați, în ordine, greierul, care apare, după părerea noastră, și în fila care ar fi trebuit logic să o preceadă (în acest caz, ea fiind f. 105^{r}, ceea ce înseamnă pagina 29 în conformitate cu numerotarea pe care am propus-o), fluturele, florile, apoi însă apare o cerboaică, pentru ca apoi să se revină la flori.

Prezența unor motive diferite care se succed însă pe aceeași filă ne-a obligat să acceptăm nu o dată însă o ordine diferită de cea pe care o regăsim în textul publicat. Astfel, în subcapitolul XIII, *Trucuri poetice*, din versiunea publicată de autor, jumătatea a doua a textului se construiește pe marginea unor citate antologate și comentate în manuscris la filele 67^{r} (4 citate), 65^{r} (un citat, foarte mult redus) și 63^{r} (trei citate). Însă aceste file de manuscris nu se pot ordona în această succesiune, ele conținând cu mult mai mult material, și cu mult mai divers, decât fragmentele selectate finalmente de Călinescu. Fără a avea pretenția că varianta propusă de noi este cea mai judicioasă, credem că fila 65^{r} se leagă mult mai bine de fila 16^{r} (întrucât continuă imaginea ruinei). Uneori elementul de legătură poate apărea în comentariul călinescian, alteori în însuși citatul cu care se încheie o filă. Astfel, f. 112^{r} (pe care am considerat-o a șaptea în ordinea propusă aici) se încheie cu un citat din Eminescu, *Scrisoarea I*, ceea ce ne-a permis să o legăm de f. 30^{r}, care continuă cu o altă trimitere la Eminescu, cu atât mai

mult cu cât este vorba de aceeași temă, a luminii și a focului. Acolo unde nu am mai avut niciun element care să ne ghideze (în ultima parte a manuscrisului, ale cărei sugestii nu au mai fost îndeobște preluate în varianta publicată), am lăsat logica internă a textului, fluxul ideilor și al motivelor prezentate să ne orienteze în ordonarea filelor.

Partea de început, preambulul teoretic, pe care l-am citat *in extenso*, avea însă de ce să ne atragă atenția. Chiar dacă a fost complet sacrificată în versiunea publicată, ea merită o lectură atentă. Pe de o parte, este desigur o variație la idei deja expuse la începutul *Principiilor de estetică* (autorul se și autocitează copios, chiar daca uneori critic) dar, lucru interesant și care ne confirmă ascuțimea spiritului permanent racordat la realitățile politice ale vremii care îl caracteriza pe G. Călinescu, apare în mai multe rânduri exprimată neliniștitor lipsa de încredere în valorile educației estetice la nivel de masă, despre care am mai vorbit („Masa este rău conducătoare de frumos și nici un manual din lume nu va convinge pe școlarul sportiv că Eneida merită vreo stimă", ne prevenea el, precum am văzut). Elitismul subtil pe care îl sugerează aceste pagini, trimiterea la contactul direct cu operele de artă, cu operele literare în original pe cât posibil ca formă *sine qua non* de educare a spiritului artistic ne fac să bănuim o îngrijorare nu fără temei față de ceea ce aveau să devină imperativele societății românești de după război. „Numărul celor care se pot apropia mai mult și mai puțin de artă[18] poate fi mărit, impus până la masă, ca pentru scris și citit, niciodată", atrăgea el atenția. „Pricepătorii de artă formează întru eternitate o aristocrație". Interesul lui pentru „the happy few" pentru care scria Stendhal, „numai cei chemați", în formulă călinesciană, ne fac să ne întrebăm oarecum înfiorați cam ce va fi simțit când ceruta de el (în locul cursului de „sterila Estetică") „Școală de poezie" se va fi transformat în... Școala de Literatură și Critică „Mihail Eminescu" (1950-1955), acea „fabrică de scriitori" experimentală pe model sovietic, corect definită post-factum de Mihail Sadoveanu: „Din școala asta au ieșit tot atâția scriitori câți au intrat"... Extravagațele călinesciene din ultima parte a vieții, conservate memoriei colective atât prin scrierile sale cât și prin relatările contemporanilor, fie pline de adorație, fie critice până la exces, urmate de judecățile tot atât de polarizate ale urmașilor, erau poate o formă de autoapărare în fața unei realități care devenea din ce în ce mai insuportabilă

[18] În ediție am adăugat aici [nu]. Acum nu mai sunt atât de sigură că am avut dreptate, ci dimpotrivă. Dar textul călinescian se cere citit cu voce tare, are propria sa logică muzicală, insesizabilă la simpla lectură, fie ea și repetată.

sensibilității sale exacerbate de circumstanțele istorice, dar și de problemele din ce în ce mai grave de sănătate.

Chiar dacă supraviețuirea sa până în 1965 i-a impus lui G. Călinescu nu de puține ori piruete pe cât putea de grațioase de urs dansând pe tabla încinsă a istoriei[19], acest text sacrificat și redescoperit justifică, fie și prin acest detaliu minor, opțiunea pentru publicarea integrală a textelor călinesciene, susținută cu fervoare atât de coordonatorul ediției, Nicolae Mecu, cât și de Eugen Simion însuși : „Ediția de față le publică pe toate, chiar și pe acelea care n-ar trebui, poate, să fie publicate pentru a nu știrbi autoritatea și frumusețea spirituală a unui geniu. Le tipărim, totuși, din convingerea că cea mai bună armă de atac și de apărare în critică este adevărul și că un mare destin trebuie înfățișat așa cum este, și acest fapt se poate întâmpla publicând tot ceea ce el a scris, bun și rău." (*Prefață*, p. VII).

Lecției de onestitate științifică i se însumează cea confraternitate literară. Căci, așa cum scria G. Călinescu undeva, într-una din variantele *Universului poeziei*, „într-adevăr, poetul n-ar putea comunica cu alții dacă acei alții n-ar fi și ei poeți. Iar adevărul, îmbucurător, este că toți mai mult și mai puțin suntem poeți și facem piese de poezie, cum elvețienii lucrează iarna piese de ceasornic" (p. 381). Sau, cum fericit își încheia varianta a doua a *Universului...,* cea destinată cititorilor și nu doar studenților săi : „Eu nu ți-am vorbit de tematica poeziei, ci de universul ei. Lucrurile în poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăși, e o problemă care depășește mijloacele noastre" (p. 372).

Bibliografie:

Arhive:

Biblioteca Academiei Române, București, Secția de Manuscrise, Arhiva G. Călinescu, XVII, ms.1, sub cota I (3).

Ediții:

Călinescu, G., *Principii de estetică*, Ediție îngrijită și prefațată de Al. Piru. Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1974.

[19] Datorez această imagine regretatului meu soț Dan Zamfirescu, mult mai apropiat de cele petrecute atunci decât mine.

Călinescu, G., *Publicistică, XII (Postume și inedite)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Pavel Țugui, Prefață de Eugen Simion, Postfață de Nicolae Mecu, Indice general de nume (vol. I-XII), Nicolae Mecu și Ileana Mihăilă, Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, colecția „Opere fundamentale", București, 2012.
Călinescu, G., *Universurile poeziei*, Ediție de Ileana Mihăilă și Nicolae Mecu, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2023.

Monografii:

Bălu, Ion, *Viața lui G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Résumé: L'article propose une vision synthétique de quelques idées théoriques esquissées et illustrées par G. Călinescu dans le préambule de la première version de son essai *Universul poeziei,* bien moins connue aux spécialistes et encore moins aux lecteurs avisés que la version parue en 1948 et rééditée par la suite. Cette partie (et bien d'autres encore) ont été sacrifiées par l'auteur dans la version publiée dans *Jurnalul literar*.
À sa base se trouve le volumineux manuscrit préparé par Călinescu lui-même pour s'en servir pendant ses séminaires à l'Université de Iași, vers la fin des années '30, qui complétaient son propre Cours de Poésie. Les deux, cours et séminaires, allaient être repris immédiatement après 1945 à l'Université de Bucarest, selon les témoignages de son ancien étudiant Alexandre Piru, conservés dans sa préface à l'édition des écrits théoriques de son professeur en 1974, intitulée *Principii de estetică*, qui comprend entre autres la version remaniée du texte qui nous intéresse. Quant au manuscrit en question, il fut transcrit et édité par moi-même et publié pour la première fois en 2012 dans la série des écrits de Călinescu parus dans la presse et où se trouvait déjà la version publiée par l'auteur de son vivant (dont l'édition critique fut réalisée par Nicolae Mecu). Ces deux versions ont fait l'objet d'une réédition en 2023 sous le titre *Universurile poeziei*.

Mots-clés: G. Călinescu, *Universul poeziei*, littérature comparée, poésie, théorie littéraire.

MARIN SORESCU
ATINS DE „ARIPA" DESTINULUI

Lucian Chișu*

I. Destinul ca provocare

În articolul de față ne propunem să cercetăm începuturile literare ale lui Marin Sorescu (1936-1996), poet a cărui valoroasă operă gravitează pe cerul literaturii românești și universale de mai multe decenii. Începuturile sale literare scot la lumină o serie de elemente ce îi confirmă destinul excepțional, putându-se considera că, încă de la naștere, parcele îi rezervaseră lui Sorescu „daruri" perpetuate încă din anii de formare, precum și calitățile artistice confirmate la maturitate.

Întâiul dintre semne vine odată cu data nașterii lui Marin Sorescu: 29 februarie 1936, zi ce se repetă calendaristic odată la patru ani. Acest „unicat" deschide seria paradoxurilor care l-au marcat biografic, omul fizic și dublul său spiritual insinuându-se permanent, de-a lungul anilor, între viață și operă.

Al doilea semn îl reprezintă intervenția „divinului critic", care îi intuiește talentul genuin, încă nerelevat. G. Călinescu ridică vălul de pe un debut plin de promisiuni, fiind cel dintâi care grăbește procesul de afirmare a poetului și îi certifică valoarea. Cele două intervenții călinesciene din „Contemporanul" schimbă peste noapte statutul artistic al lui Marin Sorescu. Dintr-un autor de versuri cu bune perspective, Sorescu devine un poet faimos.

Al treilea semn din acest joc al întâmplărilor e dat de formula *sui generis* a înzestrărilor sale artistice, semnalate copios de G. Călinescu. Odată cu trecerea anilor, „planeta de poet" acordată generos, dar pe merit, devine aură a celebrității: Marin Sorescu este prezent cu traduceri în literaturile de mare circulație, iar opera lui se află timp de mai mulți ani în antecamera premiului Nobel pentru literatură.

Insistând asupra acestei etape de existență, oferim câteva secvențe din puzzle -ul „tinereții" acestui Don Quijote român.

---

* C.S. I, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", e-mail: lucianchisu@gmail.com.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 84–102, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.06.

Marin Sorescu scriindu-i lui G. Călinescu

Folosim cu intenție acest intertitlu pentru că, la conjugările modului gerunziu, verbul descrie o acțiune în continuă desfășurare, durativă, prin care este eliminată de la bun început prezumția că, în cazul de față, trebuie avut în atenție un schimb reciproc de scrisori. Epistolelor care fac obiectul articolului nu li s-a dat răspuns prin intermediul serviciilor poștale. Poetul nu se putea aștepta la vreun gest similar din partea marelui cărturar. Toate ipotezele luate în calcul arată, fără urmă de dubiu, că G. Călinescu nu ar fi putut răspunde scrisorilor tânărului Sorescu. Asupra lor vom reveni.

Cu toate acestea, interacțiunea dintre cei doi are loc, însă, într-o manieră atipică, adică pe „canale" diferite, abaterea de la teorie devenind, cel puțin în situația prezentă, excepția care întărește regula. Mesajele din scrisorile poetului, constituind așa numitul format „interpersonal"[1], primesc răspuns în mass-media, canal social cu efecte și vizibilitate net superioare. Această modalitate reface schema emițător-mesaj-receptor, întregind paradigma la cele două capete ale canalului, respectiv mesajului.

Dincolo de datele corespondenței dintre cei doi, „filmul" acestui debut trebuie extins nu la trei, ci la șapte secvențe în serial, care să permită reconfigurarea întregului pe o axă temporală.

Filmul/ firul evenimentelor

1. Cu prilejul lansării volumului de versuri *Lauda Lucrurilor* (1963)[2], din mulțimea admiratorilor aflați în librărie un tânăr foarte timid își face curaj și îi cere lui G. Călinescu o dedicație pe cartea nou apărută. În urma unui scurt dialog, constând în întrebări privind numele necunoscutului și preocupările sale, G. Călinescu scrie pe pagina de gardă: „Lui Marin Sorescu, căruia îi urez să devină un luceafăr". Dedicația îl marchează profund.

---

[1] În acest caz relația *expeditor-destinatar* (*emițător-receptor* în teoriile comunicării) este privativă de al doilea termen și, în consecință, nu satisface paradigma comunicării.

[2] *Lauda Lucrurilor*, Editura pentru Literatură, București, 1963, cuprinde poezii scrise între 1937 și 1963. Au scris despre ea, în ordinea apariției cronicilor Șerban Cioculescu („Gazeta literară", 22 aug., 1963), Radu Enescu („Tribuna", nr. 39/26 sept., 1963), Eugen Simion („Gazeta literară", nr. 44/ 31 oct., 1963), Mihail Petroveanu („Secolul 20", nr. 11, 1963), Silvian Iosifescu („Flacăra" (25 ian., 1964) și Savin Bratu („Luceafărul", nr. 4, 15 febr., 1964).

2. Peste niciun an, în martie 1964, Marin Sorescu debutează editorial cu volumașul *Singur printre poeți. Parodii*[3]. Cunoscut și apreciat în mediile literare – dovadă a reprezintă cele șapte cronici consacrate autorului, dar și titlul incitator, cu subînțelesuri cărora mulți încearcă să găsească noima[4] –, Sorescu se afla la acea vreme printre tinerii autori dornici de afirmare, foarte activi în planul publicisticii literare.

Parodiile ajung – se știe sigur că nu prin intermediul lui Marin Sorescu – sub privirile criticului, iar acesta le amintește într-o digresiune făcută în „Contemporanul", nr. 40/ 20 septembrie 1964. Fără a bănui vreo clipă că poetul nominalizat în cronica *Muzica ușoară* este necunoscutul care îi solicitase autograful, G. Călinescu scrie: „Un tânăr poet, Marin Sorescu, de o rară inteligență critică, ce este de domeniul fanteziei creatoare (*Singur printre poeți*), ceea ce mă face să bănuiesc că va izbuti în poezia serioasă, a scris un număr de parodii..."[5].

4. Peste câteva zile, oricum la foarte scurt timp, Marin Sorescu introduce în cutia poștală a locuinței din strada Vlădescu nr. 53 o scrisoare de mulțumire însoțită de 21 de poezii deja publicate în revista „Luceafărul". Reacția la... mulțumiri, este una orgolios călinesciană[6], dar versurile îi stârnesc criticului interesul în cel mai înalt grad. Totodată rândurile primite îi dau acestuia ocazia da a-l identifica pe autor în persoana aceluia căruia îi oferise mai mult decât flatanta dedicație.

5. Peste trei săptămâni, în „Contemporanul", nr. 43/9 octombrie 1964, G. Călinescu semnează articolul *Un tânăr poet*, consacrat de această

---

[3] Marin Sorescu, *Singur printre poeți*, cu un *Cuvânt-înainte* de Marcel Breslașu, Editura pentru Literatură, 1964. Despre volum s-au pronunțat: G. Dimisianu („Gazeta literară", 5 mart., 1964), Eugen Simion, („Gazeta literară", 19 mart., 1964), Mircea Anghelescu („România liberă", 25 mart., 1964), Ion Dodu Bălan („Luceafărul", 11 april., 1964), Ion Lungu („Tribuna", 16 april., 1964), Nicolae Dragoș („Scânteia tineretului", 25 mai, 1964), Sanda Radian („Viața Românească,", nr. 7/iulie, 1964). G. Călinescu salută apariția *Parodiilor*, într-o frază din articolul *Muzica ușoară*, de la rubrica sa *Cronica optimistului*, din „Contemporanul", nr 40/20 sept., 1964).
Singur printre poeți, avea să aibă trei ediții. Volumul, reluat la Editura Junimea, Iași, 1972, conține două capitole suplimentare (*Postume* și *Meridiane*). A treia ediție, revăzută și adăugită de autor, a fost editată în 1990, la InterCONTEMPPress.

[4] Mircea Anghelescu, „*Singur printre poeți*", în „România liberă", nr. 6046, 25 mart., 1964, p. 2 este primul dintre cei care atrage atenția asupra referințelor simbolice din titlu.

[5] Consemnarea ar putea fi interpretată, cu justificată bunăvoință, ...o continuare a dedicației, dacă *Singur printre poeți* ar fi apărut cu un an mai devreme.

[6] „Sunt cremene la elogii și în general suspicios „*en diable*", încât să fie încredințat tânărul meu prieten că voi fi incoruptibil ca și juriul de la Tokio". În acel an avuseseră loc Jocurile Olimpice de vară de la Tokio.

dată poeziilor pe care Marin Sorescu i le pusese în cutia poștală. Ideea, curentă în biografia celor doi, că G. Călinescu comentase elogios o carte de debut capătă o nouă semnificație: digresiunea[7], prin care îl salutase, nu se referă la debutul editorial al poetului, ci reprezintă o premoniție, un gest *avant la letrre* cu trimitere la viitorul creației lui Marin Sorescu. Este „semnul literar" prin care destinul marchează întâlnirea dintre aceste două personalități.

6. Pe 9 noiembrie 1964, Marin Sorescu trimite, de data aceasta prin poștă, de la Sinaia, a doua scrisoare. Abia din conținutul acesteia se înfiripă valorile comunicative dintre ei, dialog în adevăratul înțeles al cuvântului, dar, repetăm atipic. Cupurile/ tăieturile din presa culturală cu versurile trimise lui G. Călinescu conțin, pe lângă cele din revista „Luceafărul", poezii publicate în revista „Viața Românească".

7. La trei săptămâni de la primirea ultimei epistole soresciene, mai precis pe 24 noiembrie, grav bolnav, G. Călinescu era internat în sanatoriul condus de Ana Aslan, de la Otopeni, unde încetează din viață pe 12 martie 1965.

De la biografia începuturilor la biografia sfârșiturilor

Începuturile editoriale ale lui Marin Sorescu au loc în circumstanțele istorico-literare ale încetării din viață a marelui cărturar. Cunoscutul biograf al criticului, Ion Bălu, consemnează în monografia sa *Viața lui G. Călinescu*[8] *acest fapt: „în lumea literară se știa că G. Călinescu era grav bolnav". De curând numit redactor-șef adjunct la revista Amfiteatru*, Fănuș Neagu semna tableta *Eram bărbatul care...*[9]. Invocând titlul unei poezii călinesciene, autorul relata în stilul său inconfundabil, plin de exagerări... stilistice, „că a stat de câteva ori, noaptea, pe locul viran de la capătul străzii, ca și cum ar fi așteptat răbdător tramvaiul nr. 5, pândind «casa vegheată de dragoni». Când perdeaua se clătina pe geam amenințând să-mi descopere umbra, mă

[7] Cronica *Muzica ușoară*, în „Contemporanul", nr. 40/ 20 septembrie 1964.

[8] Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 424 - 429, passim. Textul scris de Ion Bălu, foarte condensat, conține o serie de succinte trimiteri la articole, consemnări și evocări din presa vremii, aduse ca argumente suplimentare: Ion Bălu, *op. cit.*, p. 424- 429, *passim*. Textul scris de Ion Bălu, foarte condensat, conține o serie de scurte trimiteri la articole, consemnări și evocări din presa vremii, aduse ca argumente suplimentare: Fănuș Neagu, *Eram bărbatul care...*, în „Amfiteatru", nr. 1, 1966, p. 1; Ion Bălu, G. *Călinescu: biobibliografie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975.

[9] Fănuș Neagu, *Eram bărbatul care...*, în „Amfiteatru", nr. 1, 1966, p. 1.

retrăgeam ducând în suflet *fascinația unei clipe unice*, aceea în care aș fi putut să-i descopăr aievea fruntea leonină”[10].

Îngrijorarea privind starea de sănătate a celui care, din înălțimile empireului, se atașase noilor valori sociale[11] era una generală. Faptul reiese în cele cincisprezece rânduri din ultima parte a monografiei lui Ion Bălu. În mod special, reține atenția numele lui Marin Sorescu: „Alții erau mai îndrăzneți”, scrie monograful, adăugând: „Încurajat de menționarea elogioasă într-o «cronică a optimistului», Marin Sorescu și-a decupat și i-a trimis toate poeziile apărute în periodice. Versurile i-au făcut plăcere destinatarului”. Ion Bălu rezumă episodul lecturii versurilor, apelând și la alte surse: „Dinu Pillat l-a găsit în dormitorul de sus «încântat».

Medalionul[12] realizat de Dinu Pillat la trei ani de la încetarea din viață a criticului este, și el, explicit: „Ultima dată, când l-am vizitat, puțin timp de la internarea sa la sanatoriul de la Otopeni, era întins în dormitorul de sus, cu ochii pe o pagină dintr-un număr al revistei „Luceafărul”, cu niște poeme de Marin Sorescu. Mi-a citit atunci câteva dintre ele (*Dansează*, *Shakespeare*, *Trebuiau să poarte un nume*), mărturisindu-mi ca ar vrea să fie un poet ca Marin Sorescu”. Confruntată cu scrisorile până acum inedite, relatarea lui Dinu Pillat trebuie emendată: este de presupus că fostul asistent al lui G. Călinescu, confundase tăieturile din „Luceafărul” cu însăși publicația[13].

---

[10] Citățm din versurile de început: „Eram bărbatul care-n singurătăți petrece,/ Ca vulturul pleșuv pitit în stânca rece./ Nesuferind câmpia fugeam de cei de jos,/ Băteam din aripi iute spre muntele sticlos, / Și peste creste ninse făcând ocoluri rare/ Granitul mohorât îl apucam în gheare/ Să scriu pe cer eclipse eu mă credeam ales. Pe sus scoteam un țipăt de nimeni înțeles”.

[11] Lăsând să se înțeleagă importanța „lirei” în vremurile noi, G. Călinescu făcea subtile aluzii la rolul social al creatorului: „Cântam. Dar prea departe de ei ședeam în șa,/Din gura mea un murmur nedeslușit ieșea.//Descălecai. Le-am zis: - În obște mă prenumăr,/ Lăsați-mi bușteanul să-l țin și eu pe umăr,/Din moară să scot sacii, albit tot de făină,/Să trag cu voi din baltă de pește plasa plină./Veghea-voi turma noastră-n ocolul de nuiele,/ Cu plumb și cu mistrie urca-mă-voi pe schele./ Frățește mi-au strâns mâna: - Tovarăș fii cu noi,/ Un fluier simplu taie-ți și fă-ne cânturi noi”.

[12] Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*. *Secolul XX*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 171-180. Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 254-256.; Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*. *Secolul XX*, Editura Humanitas, București, 2013, p. 222-230.

[13] Ne facem datoria de a anunța că printre poeziile trimise de Marin Sorescu poemul *Trebuiau să poarte un nume* (notat în corespondență cu titlul *Eminescu*) nu se regăsește sau nu a fost păstrat/ anexat scrisorilor.

Dar informația „că G. Călinescu și-ar fi dorit să fie un poet ca Marin Sorescu", aduce lumini clarificatoare asupra afinităților fondului artistic și a comuniunii celor două spirite, ambele devenite nemuritoare prin apartenența lor la Academia Română. În evocarea *G. Călinescu*, Dinu Pillat prezintă, de asemenea, îngrijorările cercetătorilor din institutul care va purta numele marelui dispărut. Inevitabilul final biografic este descris astfel: „... În ultimele zile însă, vizitat la Sanatoriul de la Otopeni de cineva, care a șovăit la ușă, înainte să intre la el, a fost surprins spunându-și singur, cu voce tare: «Nu mai este nimic de făcut». Mi se pare amănuntul cel mai tragic din istoria sfârșitului lui G. Călinescu".

La fel de impresionantă, prin tragismul ei, a fost moartea lui Marin Sorescu. Nici pentru poet, plecat dintre contemporani la numai 61 de ani, „nu mai era nimic de făcut" [14].

Scrisoarea de mulțumire generată de primul articol călinescian

În cronica intitulată *Muzica ușoară*, din „Contemporanul" nr. 40/ 20 sept. 1964, în fapt o digresiune, G. Călinescu scrie scurta frază, deja citată mai sus. Profund emoționat că i se menționase numele, tânărul introduce în cutia poștală a locuinței lui G. Călinescu o scrisoare de mulțumire însoțită de poeziile decupate din revista la care fusese, de curând, angajat[15]. Formula de adresare (*Mult stimate domnule profesor*) indică deferență în fața celei mai prestigioase poziții sociale, refuzată lui G. Călinescu prin îndepărtarea acestuia de la catedră în 1947, în condiții despre care s-a scris[16]. Emitentul

[14] Deși pare a nu avea legătură directă cu începuturile literare ale lui Marin Sorescu, finalul îi apropie, din nou. Cu o luciditate pe care mulți și-o pierd în fața morții, Marin Sorescu a scris un număr de 47 de poeme, intitulate *Ultimele*. Iată o exemplificare din *Scară la cer*: „Un fir de păianjen/ Atârnă de tavan,/ Exact deasupra patului meu./ În fiecare zi observ/ Cum se lasă tot mai jos./ Mi se trimite și/Scara la cer – zic,/Mi se aruncă de sus!/Deși am slăbit îngrozitor de mult,/Sunt doar fantoma celui ce am fost./Mă gândesc că trupul meu/ Este totuși prea greu/ Pentru scara asta delicată.// – Suflete, ia-o tu înainte, Pâș! Pâș!".

[15] Le redăm titlurile: *Reminiscență*, *Pașaport*, *Melcul*, *Fuga*, *Viziune*, *Leda*, *Moartea Ceasului*, *Rame*, *Shakespeare*, *Don Quijote și Sancho Panza*, *Vis*, *Tatăl nostru*, *Soarele*, *Galileo Gallilei*, *Bătrânul fără mare*, *Dansează*, *Vibrații*, *Ceramică*, *Printr-un ochi de sticlă*, *Muzeul satului*, *Imn*, *Pornire*, *Laocoon*, *Marii bărbați*, *Horoscop*, *Am legat*, *Viscol*, *Totul*, *De două ori*, *Șah*, *Focul sacru, Poveste*, *Munții*. Lipsește, din seria înregistrărilor, poezia *Trebuiau să poarte un nume*.

[16] Al. Piru, *Eliminarea lui Călinescu de la Universitate*, în „Caiete critice", nr. 3-4/1992, p. 139-142.

dă curs sentimentelor care l-au animat la citirea articolului: „Vineri dimineață, luând „Contemporanul", în primul rând *Cronica optimismului*, am încercat o mare emoție, văzând modestul meu nume trecut în atenția domniei voastre".

Tânărul Sorescu dă celor două rânduri scrise de G. Călinescu dimensiunea unei *clipe astrale*: „Au fost pentru mine o fericită surpriză cuvintele de o caldă apreciere pentru care vă mulțumesc și vă sunt din adâncul sufletului recunoscător". Adaugă, la fel de îndatoritor, cu aprecierile veneau de la marele său „model" cultural: „Eu am crescut în câmpul magnetic al scrierilor domniei voastre. O prezență ca aceea a lui Călinescu într-o cultură te face optimist, te face să te gândești că și de pe acest pământ se poate atinge cu fruntea bolta cerească". Amintește apoi de ce nu i-a trimis criticului cartea sa de debut, probând și în acest fel timiditatea sa, pusă ca o stavilă între dorința de afirmare și respectul cuvenit: „Eu nu am îndrăznit să vă trimit cartea la apariție. Era ca și când aș fi pus în plic, pe adresa lu Eminescu niște încercări poetice oarecare. Căci nimeni, cred, nu a atins, de la Eminescu încoace, prestigiul de care vă bucurați și care e menit să crească, în conștiința acestui popor, necontenit".

Văzând în G. Călinescu pe cel mai reprezentativ exponent al criticii din istoria noastră literară, Marin Sorescu îi atribuie o importanță egală cu aceea pe care o deținuse Eminescu în sfera poeziei. Deși în domeniul cercetării și analizei istorico-literare clasamentele nu-și au locul, ideea de întâietate este în continuare admisă, aserțiunea tânărului susținându-se de argumente neschimbate, chiar și astăzi.

Scrisoarea conține un Post Scriptum de lăuntrică satisfacție: îi reamintește criticului dedicația primită: „Pe volumul dumneavoastră de versuri mi-ați scris: «Lui Marin Sorescu căruia îi urez să devină un luceafăr»". Prin reproducerea ei, Marin Sorescu dă de înțeles că atunci a fost „mâna destinului". Apoi nehotărâtul, retractilul tânăr, devine instantaneu dubitativ: „O, de-aș putea să m-avânt în această urare, ca Don Quijote în câmpiile Spaniei!". Imaginea cavalerului tristei figuri îl va urmări, obsesiv, de-a lungul anilor. De pildă, articolul program scris de Marin Sorescu la apariție noii serii din „Literatorul" (septembrie, 1991) se intitula *Cu avânt pe apa Sâmbetei* și era însoțit de celebra schiță al lui Pablo Picasso (1955) care îl înfățișa pe visătorul hidalgo și pe companionul său, Sancho Panza.

Sub aceste auspicii se confesa Marin Sorescu în prima scrisoare, dar nu expediată prin poștă, ci strecurată împreună cu grupajele de versuri

decupate din „Luceafărul", după îndelungi ezitări[17], în fanta cutiei poștale din strada la care locuia G. Călinescu.

Un tânăr poet

În circumstanțele de mai sus, revista „Contemporanul", nr. 43, din 9 octombrie 1964, la rubrica pe care G. Călinescu o ținea în prelungirea seriei începute sub titlul *Cronicile mizantropului* – între timp devenise imperios necesar optimismul ideologic – așadar la noua sa rubrică, intitulată *Cronica optimistului*, G. Călinescu scrie articolul *Un tânăr poet*[18], concentrat în întregime asupra poeziilor trimise lui de către Marin Sorescu.

Din articol se desprind mai multe aspecte.

Primul se referă la reluarea cuvânt cu cuvânt a scurtei aprecieri din textul anterior: „În cronica mea despre *Muzica ușoară* am citat o parodie a lui Marin Sorescu, relevând *rara sa inteligență critică pe care am înscris-o în domeniul fantaziei creatoare, bănuind că tânărul «va izbuti în poezia serioasă»*".

În cel de-al doilea, criticul amintește scrisoarea și versurile primite, admițând că, printr-o întâmplare aranjată de soartă, îl cunoscuse pe tânărul Sorescu în urmă cu aproape un an: „Poetul mi-a trimis tăieturi din «Luceafărul» și câteva rânduri amabile din care rezultă că l-am cunoscut nu de mult". Privirii sale pătrunzătoare nu-i scapă nici un amănunt din cele definitorii: „mi-aduc aminte acum perfect cuvintele schimbate și *timiditatea bruscă a tânărului*".

După o *captatio benevolentiae* („S-au ivit în ultima vreme câțiva tineri poeți într-un stil de o noutate incontestabilă") G. Călinescu trece în *exordium*

[17] „Mi-am dat din nou seama câți de mulți cititori aveți și ce înseamnă pentru ei cuvântul domniei voastre. Eu am fost atât de emoționat, încât eram aproape trist. Avusesem remuşcări după ce vă trimisesem versurile acelea (Am umblat câteva zile cu plicul în servietă, într-o zi am fost la poștă și l-am trimis recomandat, pentru ca, după o jumătate de oră, să mă întorc disperat să-l iau înapoi. Când am plecat către locuința domniei voastre rațiunea subconștientă aproape care mă mâna era aceea că drumul fiind foarte lung – am venit pe jos – o să mă răzgândesc).

[18] Articolul este republicat în G. Călinescu, *Literatura nouă*, Editura Scrisul Românesc, Craiova,1972, p. 211-216, apoi în G. Călinescu, *Opere*, vol. XI, *Publicistică* (1963-1965). *Conferințe*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu. Ediție îngrijită de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, Pavel Țugui, Daciana Vlădoiu, Prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012, p. 464- 469.

ex abrupto. Substantivului abstract „fundamental", îi succedă sintagma „capacitate excepțională", urmată de o sumă a calităților din care desprindem: „fantasticul lucrurilor umile", „latura imensă a temelor comune", „entuziast și beat de univers", „copilăros, sensibil și plin de gânduri până la marginea spaimei de ineditul existenței", „strigăt de admirație în fața sublimității", „*witz*-ul, maliția, fantastică și ea".

Atrăgând atenția asupra deplasării metaforei spre paradox („metoda plutește în aer în toată poezia universală și produce, fără a ieși din limbajul inteligibil, efecte considerabile"), criticul concluzionează: „Marin Sorescu, în cele 21 de poeme pe care mi le-a trimis, uzează de un procedeu simplu, care însă nu este îngăduit decât talentului spontan. El găsește un punct de vedere, care n-a trecut altuia prin minte, așază oul ca și Columb, spărgând coaja în partea sferoidală și apoi, găsindu-și o stabilitate vorbește în chipul cel mai simplu".

G. Călinescu citează și comentează amplu poemele *Capriciu*, *Shakespeare*, *Galileo Galilei*, *Eminescu* [*Trebuiau să poarte un nume*], extinzându-și aprecierile asupra întregului. Totodată, delimitează portretul liric sorescian, scoțându-l din siajul parodiilor lui G. Topârceanu, pentru a i se conferi noul statut artistic: „Marin Sorescu este un liric de pe acum plin de originalitate. [...] Acum pot spune doar atât că «parodist» în înțelesul curent al cuvântului, chiar și în acela al lui G. Topârceanu, nu este, ci, dacă vreți, un fantast".

A doua scrisoare

Refăcând un traseu care este îndeajuns de asemănător cu mersul pașilor pe aer, la scurt timp după apariția articolului *Un tânăr poet*, Marin Sorescu expediază, de această dată prin poștă, a doua scrisoare. Ca și în cazul precedent, formula de adresare este *Mult stimate domnule profesor* și conține același du-te-vino al emoțiilor trăite. Depășindu-și complexele cauzate de marea diferență de statut intelectual din acest dialog care îi unește pe un academician cu un tânăr redactor de la „Viața studențească" (între timp transferat la „Luceafărul") acesta i se confesează criticului spunând că după îndelungi temeri provenite din considerațiile de mai sus, a decis să i se adreseze fiindcă „totuși trebuia să vă mulțumesc. Pentru tot ce ați făcut pentru mine". Același tip de indecizie, aduce clarificări privitoare la modalitatea prin care prima sa scrisoare a ajuns în posesia lui G. Călinescu: „Avusesem remușcări după ce vă trimisesem versurile acelea (Am umblat câteva zile cu

plicul în servietă, într-o zi am fost la poștă și l-am trimis recomandat, pentru ca, după o jumătate de oră, să mă întorc disperat să-l iau înapoi. Când am plecat către locuința domniei voastre rațiunea subconștientă aproape care mă mâna era aceea că drumul fiind foarte lung – am venit pe jos – o să mă răzgândesc)".

Revine, aluziv, la efectul magnetic exercitat de personalitatea lui Călinescu[19], magnetism răsfrânt în noul context și asupra sa: „Câteva zile a funcționat un vast sistem de telefoane, am primit felicitări din toate părțile și am simțit îndreptându-se asupra mea ceva din dragostea de care sunteți înconjurat. Mi-am dat din nou seama câți de mulți cititori aveți și ce înseamnă pentru ei cuvântul domniei voastre".

În sfârșit, după aceste pasaje introductive, purtându-și modestia ca pe o mantie peste care apăsau obligații inevitabile, Sorescu se confesează: „*trebuie* să vă spun că n-am scris nicio poezie cu intenția de-a o publica (asta m-ar inhiba), ci mai degrabă cu dorința de-a o arunca pe fereastră". Paradoxala afirmație este justificată în modul următor: „pot să fac ce vreau cu gândurile mele și pot să gândesc totul pentru mine, cu o sinceritate – absolută – asta mi se pare formidabil la om".

După această adevărată spovedanie, din care nu lipsește elementul paradoxal, Marin Sorescu răspunde comentariilor călinesciene, făcând cunoscute tipurile de emoții/sentimente încercate la scrierea poeziilor: „Stările sufletești din poemele pe care vi le-am trimis sunt reale. Poezia despre *Eminescu* am scris-o plângând, gândindu-mă că oricare dintre noi ar putea fi Eminescu, *la fel de mare și la fel de nefericit*. La *Shakespeare* am fost vesel până aproape de sfârșit, apoi m-a cuprins o mare tristețe. Odată am simțit multă electricitate în mine, voiam să mă descarc citind cuiva versurile scrise atunci și, după ce m-am plimbat mult pe stradă, m-am întors acasă cu senzația unui gol imens în jurul meu. *Capriciu* este într-adevăr, *așa cum ați observat*, o poezie de spaimă.

Redefinindu-se ca poet și asumându-și valoarea deja conferită de marele critic, Sorescu se explică: „Iată de ce cronica domniei voastre a avut asupra mea un efect atât de puternic. Datorită domniei voastre lumea mea s-a umplut dintr-odată de oameni – pe toate scaunele goale câte un om, grav, vesel, necăjit, fericit, nefericit, cum se întâmplă să fie fiecare și m-am simțit unul mai bogat. Vă mulțumesc încă odată pentru optimismul pe care mi l-au insuflat rândurile domniei voastre".

[19] „Eu am crescut în câmpul magnetic al scrierilor domniei voastre".

Merită amintit și comentat încă un scurt pasaj în care G. Călinescu scrie: „Este entuziast și beat de univers, copilăros, sensibil și *plin de gânduri până la marginea spaimei de ineditul existenței, romantic în accepția largă a cuvântului*". S-ar putea admite că, subliminal, marele cărturar preluase ideile avansate de Titu Maiorescu cu aproape un secol în urmă. Citatul aproape că... rimează cu prezentarea făcută de Titu Maiorescu[20] tânărului Eminescu, cel despre care Sorescu scrisese poema atât de mult apreciată de G. Călinescu: „Poemul surprinzător și emoționant e acela închinat lui Eminescu. Ideea e simplă: Eminescu a devenit un mit, opera lui înfățișând pentru noi un univers familiar [...] E tot ce s-a scris mai frumos, și fără poncif, în ultima vreme, despre marele poet".

Renunțând, am zice, la toate însemnele/aprecierile primite ca pe niște decorații, ordine și medalii („fantasticul lucrurilor umile", „latura imensă a temelor comune", „strigăt de admirație în fața sublimității", „*witz*-ul, maliția, fantastică și ea"), Sorescu îl indică pe cel mai prețios pentru el: „M-ați numit acolo «tânărul meu prieten» – e cel mai frumos cuvânt de laudă la care puteam aspira". Astfel se sfârșește *Scrisoarea a II-a*[21] soresciană, prin sublinierea gândului că poate sta de-a dreapta criticului, ceea ce, încet dar sigur, peste decenii s-a petrecut.

II. În loc de concluzii

Pentru a face „nod" firelor din insolitul context al acestei corespondențe, repetăm atipice, este necesar ca informațiile să fie proiectate și deslușite în cadrul unui tablou mai vast, care să „unească" după modelul *coincidentia oppsitorum* cele două personalități, nu diferite ci, în accepțiunea generală a comentatorilor literari, profund diferite. Prin recursul la evenimentele relativ apropiate perioadei în discuție, se observă limpede că, temperamentul și

[20] „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv până peste marginile iertate, până acum așa puțin format [...] dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului este d. Mihai Eminescu" (Titu Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza românească*, 1872).

[21] Noua scrisoare este însoțită de un nou „lot" de versuri, decupate din primul număr al revistei „Viața Românească" din anul 1965, deci în perioada când G. Călinescu se afla în sanatoriul din Otopeni. Starea sănătății lui G. Călinescu, tot mai precară, nu i-ar fi permis să le comenteze. Însă, de o importanță sporită este conținutul, cu mult mai amplu al acestei epistole, prin care, am afirmat deja, se poate accepta ideea că între cei doi a existat un dialog, stimulat de afirmațiile fiecăruia.

imaginea fiecăruia dintre cei doi, G. Călinescu și Marin Sorescu, erau situate la polii opuși. Se naște întrebarea cum s-a produs miracolul, ce forțe misterioase s-au aflat în spatele acelei așa numite „teorii a sferelor de influență"?

Temperamente și spectacole de personalitate

Est modus in rebus, se spune. În cazul marilor autori, temperamentul nativ și misterele scriiturii dau o turnură aparte personalității, formând în mentalul cititorilor o aură care pulsează ori crește în numele admirației necondiționate a lor față de autorii preferați.

Dintre toate variabilele posibile, atrag atenția cele care îl scindează pe G. Călinescu de Marin Sorescu, altfel spus care fac diferența dintre expansivi și taciturni.

În prim-planul istoriei culturii și amintirilor despre trecutul literar stăruie, mereu vii, strălucitoarele jocuri de artificii din scriitura lui G. Călinescu și, deopotrivă, fulminantele sale cuvântări rostite cu voce vibrantă, inconfundabile prin pronunțarea cantabilă a cuvintelor, în tonuri muzicale când înalte, când joase. Exemple păstrate filmic și în fonoteci sunt numeroase și grăitoare în privința extraordinarului spectacol de personalitate creat de marele om de cultură în jurul său.

Opusă acestuia, dar fără ca talentul ori celelalte calități umane și artistice să (le) fie situate în inferioritate, se află „prestația" taciturnilor. Apropiații lui Marin Sorescu și cititorii care au avut ocazia să-i fie măcar odată în preajmă, vedeau în persoana (nu personalitatea) lui Marin Sorescu icoana unui ins extrem de retras, modest și tăcut, cu intervenții verbale rare, sub pragul acustic firesc. Dacă, din punct de vedere temperamental, apartenența lui G. Călinescu la primul dintre exemple este incontestabilă, în ceea ce îl privește pe Marin Sorescu, acesta era un mineral opac. G. Călinescu sesizează și face public acest lucru[22]. Metaforic vorbind, îi șlefuiește fațetele dând strălucire caratelor din fulia operei. Cum ar putea fi armonizate spectacolul de personalitate produs clipă de clipă de marele critic cu ștearsa impresie pe care o lăsa timidul anonim (la acea dată) cu felul său de a se exprima greoi, cu încetineala mai degrabă retractilă, căznită, prin care repeta același cuvânt, cu atitudinea de ins care se simte bine numai în carapacea gândurilor lui? Personalitatea lui Sorescu „vine din interior", iar observația îi

[22] „... mi-aduc aminte acum perfect cuvintele schimbate și timiditatea bruscă a tânărului".

aparține criticului. Tăcerii din „afară" a poetului, considerat mai degrabă un mut, G. Călinescu îi dezvăluie în termenii cei mai elogioși spectacolul din interiorul operei, un autentic spectacol de gală.

Criticul intuise încă de la prima lectură a versurilor soresciene ceea ce părea dificil de întrevăzut în ființa concretă: spectacolul de personalitate era plasat în interior, în ideile sale atât de incitante și în umorul lor terapeutic, în orizontul inefabil pe care îl deschideau poeziile sale, în adrenalina perfectului simplu din sângele-i de oltean, nicidecum în persoana necomunicativului poet (din societate), mereu defensiv, așezat pe locul din spate până și în automobilul condus de soție!

De la caligrafie la aripile imaginației

Manuscrisele călinesciene au caligrafia secolului în care s-a format, ordonată, ușor aplecată, unduitoare, permițând ideilor să deșire rapid și eficient caierul gândurilor. Printre evocările soției lui G. Călinescu, Alice Vera Călinescu, se află și o mărturie a felului cum acesta scria: lucra ore întregi într-o liniște absolută, așternând rândurile la început ezitant, după care șuvoiul ideilor părea de neoprit, mărindu-se continuu în timp ce picături de transpirație îi cădeau de pe frunte pe pagina scrisă.

Manuscrisele lui Marin Sorescu scot în relief o permanentă stare de urgență a scrisului, cu semnificative ablațiuni de grafie (cuvinte abia schițate, neterminate), ilustrând în mod direct turbioanele de idei din mintea și imaginația sa. Acest exercițiu de extremă concentrare a scrierii... gândului îi atrofiase lui Marin Sorescu, dacă nu organul vorbirii, cel puțin obișnuința de a se manifesta în public. În fața altor servituți ale existenței, mai ales a celor sociale, scrisul devenise pentru Marin Sorescu o prioritate.

Însă, cele două epistole trimise lui G. Călinescu sunt scrise cu mult mai multă grijă. Alături de efortul de a-și caligrafia cuvintele întregi(te), din dezordinea grafiei celor două scrisori transpare tensiunea sufletească uriașă a stării emoționale în care le concepuse.

Meridianele limbii române

Dacă G. Călinescu i-a prefigurat un loc aparte în literatura națională, interesantă devine perspectiva din care ideile vizionare și comentariile

criticului – în câteva cazuri chiar poemele comentate de G. Călinescu – se regăsesc în aprecierile și viziunile ulterioare, ale traducătorilor și prefațatorilor operei soresciene, ajunsă la peste o sută de cărți editate în limbile franceză, italiană, spaniolă, portugheză, engleză, germană, maghiară, sârbă, poloneză, macedoneană, bulgară, neerlandeză, suedeză și multe alte limbi străine, care confirmă datele operei sale[23].

Rubrica pe care Marin Sorescu o instituise în „Literatorul" sub denumirea *Meridianele limbii române* fusese inspirată de prezența operei sale pretutindeni pe glob.

Este neîndoios că majoritatea covârșitoare a editorilor, autorilor prefețelor și comentatorilor operei lui Marin Sorescu nu a cunoscut detaliile relevate de cele două scrisori inedite și, aproape sigur, nici aprecierile făcute de G. Călinescu în revista „Contemporanul". Mai mult, traducătorii lui Marin Sorescu nu au avut la îndemână volumul *Universul poeziei* de G. Călinescu (1947) cu savuroasele studii pe marginea fenomenului lirismului, reeditat sub titlul *Universurile poeziei* (2023), de aproape trei ori mai amplă. Editorii cărții *Universurile poeziei* (2023), Nicolae Mecu și Ileana Mihăilă, pun la dispoziția specialiștilor portretul de savant al lui G. Călinescu în chestiunea în discuție, atrăgând atenția că noua carte „conține nu doar o serie de considerații teoretice suplimentare, ci și nenumărate exemple aparținând unui număr sensibil mai mare de literaturi (română, franceză, italiană, germană, latină, engleză, americană, rusă, spaniolă) redate însă, mai mult decât în varianta cunoscută îndeobște, în original, și alese dintr-un număr cu adevărat impresionant de poeți, mai cunoscuți sau câteodată de-a dreptul obscuri, prezenți prin citate extinse reproduse în limba de origine sau chiar traduse de Călinescu însuși"[24]. Forțând o tautologie, *Universurile poeziei* se referă totodată la *universalitatea poeziei*, care îi era atât de familiară lui G. Călinescu, după cum rezultă din comentariile editorilor Nicolae Mecu și Ileana Mihăilă, îndreptățindu-i să-l considere un perfect interpret al poeziei din marile literaturi ale lumii, prelungite în spațiu și timp.

Se explică, astfel, rolul excepțional pe care l-a avut G. Călinescu în impunerea talentului, la fel de excepțional, al lui Marin Sorescu. Între altele pentru că G. Călinescu era profund cunoscător al, repetăm, universurilor poeziei.

---

[23] A fost unul dintre cei mai traduși poeți români din toate timpurile. În site-ul Wikipedia apar 97 de volume.

[24] G. Călinescu, *Universurile poeziei*, Ediție de Ileana Mihăilă și Nicolae Mecu, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2023, 382 p. Acest manuscris conține forma primară (aproape de trei ori mai amplă) a variantei publicate în timpul vieții lui G. Călinescu, în 1947.

Referindu-se la „deplasarea metaforei spre paradox", din poeziile soresciene, G. Călinescu atenționa că „metoda plutește în aer în toată poezia universală și produce, fără a ieși din limbajul inteligibil, efecte considerabile". Cu alte cuvinte, îl adaugă, de la bun început, familiei de spirite universale din lirica acelor ani, iar la scurt timp confirmările se produc în serie.

Le prezentăm selectiv.

Roy Mac Gregor Hastie apropie viziunea lui Marin Sorescu de aceea a lui Dylan Thomas, opinie împărtășită și de Norman Simms („New Zealand Monthly Review", mai 1973) care adaugă: „Cred că în lirica lui Sorescu există, de asemenea, ecouri din Donne și poeții metafizici englezi[25], sesizabile în alternanța tonurilor (de la solemnitate și incantație până la tonul colocvial) și în alăturarea de imagini cosmice unor detalii concrete ale universului familial".

Referindu-se la antologia bilingvă *Rame/Frames*, Norman Siims apreciază că „poetul român reconstituie în creația sa coerența lumii", prin „deschiderea unei perspective spirituale și simțul unei continuități pline de sens între om și cosmos sau chiar al unei valori morale, inerente structurii universului".

Stravros Deligiorgis, poet român de origine greacă, traduce în 1979, la Iowa City, *Don Quixote's Tender Yeras/ Tinerețea lui Don Quijote*, care se aflase sub privirile „critice" ale lui G. Călinescu la începutul carierei scriitoricești a lui Marin Sorescu.

Peste câțiva ani, publicații precum „El Pais", „Die Zeit", „London Magazine", „Le Courier" (Belgia), „Il Tempo" îl plasează pe poetul român în centrul atenției...universale: „Inutil să-l compari pe Marin Sorescu cu oricine altcineva. El reprezintă o voce cu totul nouă", stă scris în „Le Courier" (1981, Belgia).

În 1982 „Il Tempo" titrează: *Vivere a Bucharest e interrogasi sul mondo*, în care e cuprinsă și informația că Marin Sorescu figurează printre candidații la Premiul Nobel pentru literatură;

Ziarul spaniol „ABC" îl consideră *Un poeta rumano en la antesala del Nobel*.

În prefața la volumul *Selectede poems*, Bloodaxe, Books, Newcastle uppon Tyne, Anglia 1983, Michael Hamburger, atrage atenția: [...] Parabolele în versuri ale lui Sorescu abordează realitățile omenești cu mijloacele fanteziei și ironiei. Dar nu pentru a elibera conștientul său ori al altcuiva, ci

[25] Norman Siims, în aceleași comentariu, nu-i pierde din vedere pe conaționalii poetului: „Sorescu aparține acelei tradiții a literelor românești care i-a dat pe Tristan Tzara și Eugène Ionescu: tradiția vervei spirituale, a grotescului și absurdului".

pentru a ajunge la adevărurile existenței umane situate la nivelul conștiinței. Întrepătrunderea fanteziei cu ironia situează creația lui Sorescu la egală distanță de suprarealism și de realismul mimetic fotografic. [...] Totuși, auto pătrunzătoarea, generoasa lui ironie mai presus de toate – generoasă pentru că nu-și cruță nici propria seriozitate, propriile aspirații, propria sensibilitate, – mă izbește ca o caracteristică națională. Această ironie poate fi considerată ca adânc și autentic egalitară în spirit. [...] Parabolele lui Sorescu ironizează condiția umană, incluzându-le în ea; și ele o fac cu atâta imparțialitate, cu un minimum de tendință".

William Scammell („Times", 15 iulie 1984) își intitulează profilul *O ironie generoasă*.

În prefața la volumul *El huracan de papel/ Uraganul de hârtie*, Mexic, 1985: Marco Antonio Campos afirmă: „ [...] Omul relatează lucrurile ca și când ar fi vorba de ceva banal, și care dintr-o dată, mai ales la final, capătă o rotație surprinzătoare, care paralizează și taie respirația. Mușcături, lovituri, șfichiuiri, palme. Versuri cu o sevă sau o iarbă, amare. În joc aproape întotdeauna există un fond negru. [...] Un poet, care așa cum cerea Stevenson, cum o repeta Borges, posedă darul cel mai de preț: încântă".

Autorul prefeței la volumul *Let's Talk About the Weather* (traducători Andreea Deletant și Brenda Walker), poetul Jon Silkin îl asociază pe scriitorul român tradiției *wit-ului*, caracterizată de faptul că versul devine o scăpărare a spiritului, o reflexie fixată într-un cadru al cărei nucleu îl constituie opoziția dintre termenul concret și concept. Jon Silkin consideră că „un asemenea *wit* se regăsește și în poemele lui Marin Sorescu și acestea le conferă cele mai multe dintre calități". Cu exact două decenii mai înainte, G. Călinescu scria: „Câte un poem e doar un strigăt de admirație în fața sublimității, în altele se strecoară deodată *witz*-ul, maliția, fantastică și ea".

Poetul irlandez John F. Dean, scrie în prefața volumului *The Youth of Don Quixote*: „Forța operei lui Marin Sorescu constă în amestecul inedit de elemente, un umor negru și o inteligență profundă, o ironie ascuțită și o compasiune totală, o conștiință a absurdului și a dorințelor de neîmplinit ale sufletului".

Alan Bold („The Scotsman", 13 mai 1987) e de părere că „Maniera laconică și finețea tușeului creează o balanță delicată între încântare și disperare, balanță ce înclină spre primul taler. Sorescu este un inamic declarat al gravității, îndemnâdu-și cititorul să primească frumusețea lumii ca pe o binecuvântare".

În medalionul din „Sunday Tribune" (31 martie 1987), Fintan O'Toole, susține că România s-a impus în avangarda culturală europeană prin creatori precum Brâncuși, Tzara și Ionescu și apreciază opera lui Marin Sorescu drept „cea mai recentă contribuție a României la cultura Europei".

O experiență unică a reprezentat-o volumul *The Biggest Egg în the World*, editat în 1987 la Bloodaxe Books. Concepută ca un omagiu adus scriitorului român de către opt poeți de renume ai spațiului anglofon, cartea prilejuiește o competiție în arta traducerii, multe dintre poeme figurând cu două versiuni, realizate de traducători diferiți. Aceștia sunt: Seamus Heaney, Ted Hughes, David Constantine, D.J. Enright, Michael Hamburger, Michael Longley, Paul Muldoon, William Scammell.

Cum ușor se poate vedea ideile lui G. Călinescu despre poezia lui Marin Sorescu, dar și despre poezie în general, plutesc imponderabil în scrierile traducătorilor și comentatorilor străini ai operei lui acestuia.

Scriitori totali

Cea din urmă caracteristică, cu semnificație concluzivă, a tandemului G. Călinescu-Marin Sorescu, nepusă în ecuație până în prezent, este dată de anvergura creației lor, în postura de scriitori totali.

Originalitatea literară a lui G. Călinescu este lesne detectabilă în toate textele scrise de marele cărturar. Până și celebra *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* poate fi citită ca doctă istorie literară, dar și ca roman de aventuri, ori eseu înțesat de aforisme. G. Călinescu se impune în viața literară de pozițiile omului de știință umanist, *a gâlcevii înțeleptului cu lumea*[26] (după titlul inspirat folosit de Geo Șerban, în culegerea de

[26] G. Călinescu, *Gâlceava înțeleptului cu lumea*, Ediție de Geo Șerban, 2 vol., Editura Minerva, București, 1973–1974. „În lumina acestei afinități cu prințul filosof, afirmată de istoricul literar și confirmată de publicist, ni se pare deci că G. Călinescu se regăsește cel mai bine, ca personalitate, în portretul unui umanist renascentist cu suflet stenic, dar cu o inteligență tentată de melancolie și scepticism, dacă nu de o formă senină de mizantropie, rămânând însă mereu tonic, în sensul stoic, exprimându-se într-un limbaj dublat întotdeauna de o ironie vie, așa cum a definit-o Schlegel pentru a caracteriza spiritul romantic – ca detașare, ca dubiu nutritor, ca «formă a paradoxului» – și adoptând în același timp naivitatea primei priviri a copilului asupra lumii promovate de Schiller, ca sursă de sorginte antică a inspirației genuine a geniului romantic" (Dana Shishmanian, *Călinescu și Cantemir sau gâlceava înțelepților cu lumea*, în „Revista de istorie și teorie literară", serie nouă, anul XVIII, ianuarie-decembrie 2024, p. 56-61).

texte tipărită în două volume la Editura Minerva, 1973-1974), prin logica judecăților sale, chiar și literaturizate, prin frenezia intelectuală și voluptatea panteistică a certitudinilor umanistului.

Ca și în cazul vieții și operei lui G. Călinescu, creația soresciană trece prin aceleași avataruri: poetul se convertește în prozator, dramaturg, critic și istoric literar, eseist, „toți" locuind în trupul firav fizic, purtând același nume sub semnul excepției, Marin Sorescu.

Față de forța de sintetizare caracteristică intuiției din judecățile critice călinesciene, la Marin Sorescu intuiția se manifestă sub forma *gâlcevii înțeleptului cu sinele*: „Funcția poeziei e mai degrabă una de cunoaștere. Ea trebuie să includă filosofia. Poetul ori e gânditor, ori nu e nimic [...] Gândurile lui, spaimele lui sunt transformate într-un instrument de cercetare [...] Cred că un poet genial poate descoperi numai prin intuiție poetică o nouă stea, care mai apoi să fie confirmată de savanți, prin calcule de parametri. E tot ce poate da poezia"[27]. Leg această situație – Marin Sorescu, scriitor total – de existența unui element supra-ordonator, care nu e propriu-zis stilul, diferit de la un gen la altul, ci, în cazul acestui vizionar, conștiința devenită instrument de cercetare.

Întreaga operă a lui Marin Sorescu e presărată de această subtilă înclinație spre paradox, transformată încet-încet, pe nesimțite, în durată. Iar cel care a relevat-o a fost G. Călinescu.

Bibliografie

Anghelescu, Mircea, „*Singur printre poeți*", în „România liberă", nr. 6046, 25 martie 1964, p. 2.

Bălu, Ion, *G. Călinescu: biobibliografie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975.

Bălu, Ion, *Viața lui G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Călinescu, G., *Lauda Lucrurilor*, Editura pentru Literatură, București, 1963.

Călinescu, G., *Un tânăr poet*, în „Contemporanul", nr. 43/ 9 octombrie 1964 („Cronica optimistului").

Călinescu, G., *Muzica ușoară*, în „Contemporanul", nr. 40/ 20 septembrie 1964 („Cronica optimistului").

Călinescu, G., *Literatura nouă*, Editura Scrisul Românesc, Craiova,1972.

Călinescu, G., *Gâlceava înțeleptului cu lumea*, Ediție de Geo Șerban, 2 vol., Editura Minerva, București, 1973–1974.

[27] Afirmația soresciană intersectează locului de întâlnire al științelor cu artele, la confluența imaginației, prima și poate cea mai mare virtute a spiritului uman. Înaintea poetului din Bulzești au celebrat-o Leonardo da Vinci, Jules Verne și Eminescu.

Călinescu, G., *Opere*, vol. XI, *Publicistică* (1963-1965). *Conferințe*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu. Ediție îngrijită de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, Pavel Țugui, Daciana Vlădoiu, Prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012.

Călinescu, G., *Universurile poeziei*, Ediție de Ileana Mihăilă și Nicolae Mecu, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2023.

Neagu, Fănuș, *Eram bărbatul care...*, în „Amfiteatru", nr. 1, 1966, p. 1.

Pillat, Dinu, *Mozaic istorico-literar*. *Secolul XX*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Pillat, Dinu, *Mozaic istorico-literar*, Editura Eminescu, București, 1971.

Pillat, Dinu, *Mozaic istorico-literar*. *Secolul XX*, Editura Humanitas, București, 2013.

Piru, Al., *Eliminarea lui Călinescu de la Universitate*, în „Caiete critice", nr. 3-4/1992, p. 139-142.

Shishmanian, Dana, *Călinescu și Cantemir sau gâlceava înțelepților cu lumea*, în „Revista de istorie și teorie literară", serie nouă, anul XVIII, ianuarie-decembrie 2024, p. 56-61.

Sorescu, Sorescu, *Singur printre poeți*, cu un *Cuvânt-înainte* de Marcel Breslașu, Editura pentru Literatură, București, 1964.

Abstract: This study explores a series of previously unexamined aspects concerning the reception of Marin Sorescu's poetry during his early literary debut. It also delves into literary history as a reflection of the reverence the poet extends to the eminent cultural figure G. Călinescu, in gratitude for having his verses commented upon in the latter's renowned column in *Contemporanul*.

We are not, strictly speaking, dealing with a correspondence, but rather with a brief epistolary moment in Sorescu's life. The two letters sent to G. Călinescu during the final months of his life received no reply. Yet they reveal Marin Sorescu's "monologue" on his own lyrical universe, through which Călinescu gains insight into the young poet's views on the role of poetry, interwoven with examples from his own work. This unveiling of a creative programme unfolds in the form of a confession, one that does not shy away from acknowledging certain (literary) transgressions.

The "meanings" conveyed by G. Călinescu in his laudatory article *Un tânăr poet* ('A Young Poet') represent the final evaluative text in his long career and acquire the significance of a message to posterity. Călinescu's critical intuition proved accurate regarding the literary future of the one who would become, as poet, playwright, literary critic and essayist, one of Romania's most important writers. In conclusion, it may be said that the great Romanian critic stamped his authoritative seal upon the auspicious destiny of the young debutant in Romanian culture and literature.

Lastly, the handwriting of the two letters invites nuanced interpretations regarding the way this native possessor of the "simple perfect" tense wrote and thought.

Keywords: epistolary, original, poetry, debut, Marin Sorescu, G. Călinescu.

CÂND DIAMANTELE REDEVIN CĂRBUNI
DOUĂ ARTICOLE DESPRE ARTĂ ALE LUI G. CĂLINESCU

Carmen Brăgaru*

La 60 de ani de posteritate călinesciană, împărțită dihotomic în encomii și demolări, dar și în siajul comunicărilor plenare din Aula Academiei, unde prof. Al. Cistelecan a indicat locuri în care G. Călinescu „ignoră verosimilul și bunul simț intelectual", acad. Mircea Martin a punctat „afirmații inacceptabile" și „joaca cu reperele morale" în *Domina bona*, prof. Nicolae Mecu a vorbit și de „intruziunea ideologicului" care a dus la „mistificații, derapaje și erezii" sau la „falsificarea realității", iar prof. Ioan Cristescu a îndemnat la neocolirea „zonelor incomode", comunicarea noastră urmărește, prin două studii de caz, modul în care, în decursul unui deceniu, „divinul critic" coboară de pe înălțimile esteticii pure pe câmpul de luptă al esteticii ideologice, adaptându-și discursul la imperativele momentului. Subtilei teoretizări a poemului într-un vers, formă lirică inovatoare propusă de Ion Pillat prin volumul din 1936, și aserțiunii tranșante din *Universul poeziei*, conform căreia „masa este rău conducătoare de frumos", le punem în oglindă idei dintr-un articol cvasiinedit, recent descoperit, datând din toamna anului 1946, în care criticul ține să își convingă cititorii că „muzica lui Bach e accesibilă și țăranilor", iar creatorul, „un lucrător foarte calificat, îndatorat să producă", nu se „coboară" atunci când creează pentru popor, ci se „consolidează pe fundamente".

1936

După compunerea primei serii de poeme într-un vers (București, noiembrie-decembrie 1935) și publicarea lor în grupaje de câte 18 piese pe parcursul anului următor („Gândirea", în ianuarie și februarie 1936, „Revista Fundațiilor Regale", în februarie, „Luceafărul" din Timișoara, în martie, și din nou „Gândirea", în septembrie), Ion Pillat și-a adunat cele 90 de monostihuri în volumul *Poeme într-un vers*, apărut la București în același an. Deși, în materie de poezie, lămuririle i se păreau a fi inutile, de data aceasta fiind vorba de un gen cu totul nou, cântărețul Floricăi a simțit

* C.S. III, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"; e-mail: c.bragaru@gmail.com.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 103–112, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.07.

nevoia unor precizări prealabile care să pregătească cititorul în vederea unei lecturi adecvate.

Astfel, el a dorit în primul rând să delimiteze noua formă propusă de celelalte existente anterior care, prin concizie, ar fi putut să pară asemănătoare: epigrama greacă ori latină, rubaiatul persan sau haikuul japonez. „Câte trele – precizează poetul – corespund unui sentiment de concentrare lirică şi cel mai descriptiv e şi cel mai extrem oriental. Poemul într-un vers duce această concentrare la limită. El se prezintă faţă de un poem obişnuit ca o picătură de parfum faţă de un coş plin de flori. E o esenţă capabilă de nesfârşite diluări. Dintr-un singur vers, un vers în care ca sugestie intră şi titlul, se pot dezvolta poeme întregi după puterea de realizare a fiecăruia." Lansând acest gen cu totul nou în spaţiul nostru şi fiind deja rodat de-a lungul carierei să se aştepte nu numai la elogii, ci şi la repudieri, conştient, de asemenea, de inerţia şi de rezistenţa la nou a gustului public şi chiar critic de la noi, poetul va aştepta răbdător ecourile din presă pe care le va aduna conştiincios şi echidistant într-un mic dosar pe care îl va intitula „Pentru şi Contra *Poemului într-un vers* (Spicuiri din critica epocei)"[1].

Printre numeroşii recenzenţi[2] se numără şi G. Călinescu, cu o cronică[3] publicată în „Adevărul literar şi artistic" din 12 aprilie 1936, în care, înaintea comentariilor pe text, ţine să teoretizeze noua formă lirică propusă de Ion Pillat. Pornind de la aserţiunile din prefaţa volumului şi apelul autorului de poeme într-un vers, conform căruia „cu cât poetul a scris mai puţin, pe atât cititorul e nevoit să citească mai mult, colaborare ce se obţine cu o recitire cât mai liniştită a fiecărui poem în parte", ampla şi percutanta introducere a criticului recenzent se referă la prea des clamata colaborare dintre poet şi cititor în lirica modernă, pe care esteticianul o repudiază: „Poezia nu este în niciun chip legată de progresul teoriilor estetice şi nu înseamnă că de acum încolo, renunţându-se la finit, vom avea mai multe versuri bune. Fiecare epocă îşi are abstracţiunile ei şi a noastră aşijderi. Ele servesc la redefinirea poeziei universale în spiritul momentului. Atât şi nimic mai mult".

---

[1] Cf. ms. 22028, aflat în arhiva Muzeului Naţional al Literaturii Române.

[2] Dragoş Protopopescu, I. Valerian, Constantin-Stelian, Gr. Tăuşan, I. Biberi, Petru Manoliu, Claudia Millian, Mihail Sebastian, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Octav Şuluţiu, T. Păunescu-Ulmu ş.a.

[3] G. Călinescu, *Ion Pillat: Poeme într-un vers*, „Adevărul literar şi artistic", an. 15, nr. 801, 12 aprilie 1936, p. 11.

Înțelegând în profunzime demersul deloc facil sau gratuit al lui Ion Pillat, G. Călinescu simte nevoia unor lămuriri pentru publicul cititor, în dorința de a evita orice fel de confuzie: „Ideea critică a colaborării voiește a spune că nu poetul trebuie să lase și pe cititor să adauge ceva, ci numai că emoția poetică este ieșită din procesul continuu de naștere al poemului. O veche, mare poezie, cum e aceea lui Eminescu, pare finită și lustruită, în totul opusă poeziei noi care ascunde și sfărâmă. Și cu toate acestea ea este, în ciuda clarității aparente a ideilor (ideologice, de altfel, nu poetice), o veșnic renăscătoare enigmă lirică". Incitat vizibil de ideile pillatiene enunțate ca preambul al volumului sui-generis, criticul plonjează din ce în ce mai adânc în teoretizarea procesului poetic „foarte înrudit, ba poate chiar subordonat, procesului mitic": „Oricât s-ar clarifica un mit, el rămâne mereu abscons, capabil mereu de nouă înfrunzire intelectuală. Colaborarea rămâne totdeauna forma înțelegerii poeziei și se poate întâmpla, voința neavând aici niciun rost, ca tocmai versurile acoperite să sufere de claritate". În viziunea lui Călinescu, teoria colaborării, în general, de care face uz cu asupra de măsură și versul unic propus de Ion Pillat, „a sporit considerabil în anii din urmă numărul poeziilor proaste, ba chiar aplicată în ideologie, cantitatea relei cugetări. Căci, ori din teama de platitudine, poeții și-au turtit gramatical această platitudine, fără a o elimina, ori și-au lăsat poezia nefinită, nenăscută, punând prea mult temei pe colaborarea noastră".

După aceste delimitări necesare și reflecții pe marginea principiului de bază al noii forme lirice pillatiene, acela al conlucrării, criticul acceptă ideea unor „momente ce se pot izola" într-o „operă de mare tensiune", dar se opune corolarului conform căruia „putem să creăm fragmentar", întrucât „pentru a găsi un trifoi cu patru foi trebuie un lan întreg". Preluând exemplul dat de Ion Pillat în prefața volumului în discuție, el punctează pertinent că există și un revers al medaliei: „Victor Hugo, poet de dimensiuni uriașe, are pagini întregi în care conștiința noastră obosită nu mai poate prinde nimic. E cu neputință însă ca la atâta temperatură un cărbune să nu se facă un mic diamant. A face o antologie cu versuri salvate dintr-un poet, asta se poate. A face diamante la temperatura obișnuită, asta nu". Dar, dacă teoretic demonstrează precaritatea demersului, G. Călinescu nu poate să nu laude reușita practică a lui Ion Pillat, pe care îl consideră un „talent în continuă căutare de idei și forme, erudit excepțional în poezie": „Dacă dl Pillat a izbutit (fiindcă a izbutit), explicațiunea e alta. Versurile sale trebuie să fie căzute din poeme care s-au uscat, flori din pomi care n-au rodit. […] În versurile dlui Pillat trebuie să vedem așadar mai mult poezie

fragmentaristă[4]. […] Însă dl Pillat e un poet adevărat și practica face pentru d-sa inutile considerațiunile noastre de mai sus". Printre acestea se numără și observația conform căreia „versul unic dă o impresie de stingher", versificația începând, în opinia criticului, abia „de la distih, de unde e posibilă rima". În finalul cronicii, el desparte „bazaltul de bazalt" și conchide, după lectura atentă a celor 90 de poeme într-un vers, că „cele mai multe, aproape toate versurile dlui Pillat sunt grațioase, adesea admirabile. Câteodată însă (de ce ne-am ascunde impresia?) simțim nevoia operațiunii inverse. Versul pare un pește foarte frumos care are nevoie de apă și un glob de sticlă. Cu alte cuvinte, poetul ar trebui acum să scrie o poezie pentru poemul său într-un vers".

Punctând parantetic faptul că Ion Pillat a lansat înadins acest joc poetic, în care el să propună „peștele", iar cititorii sau colegii de breaslă să furnizeze „apa și globul de sticlă", invitație la care au răspuns de îndată bucovinenii Mircea Streinul și Vasile Posteucă prin catrenele pe care le-au dezvoltat pornind de la unicul vers al confratelui bucureștean, încheiem secvența călinesciană de teorie a artei poetice datând din 1936.

1946

Cel de-al doilea text călinescian ales pentru a fi pus în oglindă cu cel precedent este publicat peste doar un deceniu. Dar ce deceniu! În aprilie 1936, G. Călinescu era încă doctorand, urmând să își susțină teza peste o jumătate de an, la 23 noiembrie, abia în anul următor reușind să se înscrie la concursul pentru postul de conferențiar de *Estetică și critică literară* la Facultatea de Filozofie și Litere a Universității din Iași. Dincolo de vicisitudinile războiului,

[4] Criticul scotocește în alte spații și în alte vremuri idei asemănătoare, comparând poemul pillatian într-un vers cu alte cazuri de poezie comprimată: „Ideea scurtării poeziei, nu chiar în chipul acesta, dar cu aceleași temeiuri, a mai trecut prin capul altora. Pornind de la teoria crociană al lirismului pur, care e un moment izolat, fragmentariștii italieni au început a cultiva înainte și după război poezia de notație scurtă, al cărei tip îl aflăm mai ales în *Jurnalul de bord* al lui Ardengo Soffici. De altfel, ce este Jules Renard în Franța decât un fragmentarist? Sugestia dlui Pillat ne poate face să descoperim versuri uimitoare, acolo unde ne așteptăm mai puțin. Deschid la întâmplare poeziile lui Giuseppe Giusti, satiric romantic, și dintr-o lungă compunere retorică izolăm aceste versuri: *La Chiocciola*: [...]/ *Essa all'astronomo/ e all'architetto/ forse nell'animo/ destò il concetto/ del cannocchiale/ e delle scale*. (Melcul: […] el a deșteptat poate în mintea astronomului și a arhitectului ideea telescopului și a scării.) E metoda lui Renard (d. ex.: *L'âne: le lapin devenu grand*). Raoul Morçay, în *La Renaissance*, I, p. 301, izolează foarte frumoase versuri din poezia Pleiadei, versuri ce par simboliste. Ex.: *Tu me seras la Myrrhe incorruptible / Contre les vers de ma mortalité...*".

din 1941 trecuse prin furcile caudine ale receptării *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*, iar în 1945 devenise profesor titular și la Facultatea de Litere a Universității din București. În 1946 publica *Impresii asupra literaturii spaniole*, dar și *Sensul clasicismului*, ceea ce ar fi presupus, în condiții „netulburate" de imixtiunile politicului și ideologicului, o continuare și o aprofundare a ideilor despre artă din urmă cu zece ani, sincrone cu fenomenul european și mondial. Dar vremurile ieșite din țâțâni i-au insinuat, de nu dictat, o altă cale, „tulburată", aceea a „potrivirii cu chipul veacului".

G. Călinescu nu fusese membru de facto al Uniunii Patriotice (UP), ci numai partizan în anii 1944-1945, astfel ajungând directorul cotidianului „de atitudine democratică" „Tribuna poporului". La Partidul Național Popular (PNP) aderase însă de la înființare (suprapusă peste desființarea UP, din ianuarie 1946), primind conducerea oficiosului acestuia, „Națiunea". „Partidul Mediocrităților Mijlocitoare", cum era numit în derâdere de adversarii politici care semnau în „Liberalul", PNP „(cu denumire tautologică sau pleonastică) s-a născut ca o clonă minionă a PCR-ului, obținută în vederea lărgirii susținerii ideologice a FND", după cum ne lămurește George Neagoe[5], iar sigla partidului „avea, printre altele, rostul de a convinge populația din Ardeal (!), așa cum am remarcat că făcuse G. Călinescu (vezi articolul *III. Intelectualizarea poporului*), folosindu-și vechile simpatii conținute de *Istoria...* din 1941"[6].

Urmărind acest fir călăuzitor din demonstrația așternută pe pagini întregi de colegul nostru, reușim să facem conexiunea, altminteri absconsă, dintre criticul publicist al acelor ani și gazeta sibiană „România viitoare", tribună a filialei transilvănene a PNP, în care va apărea articolul cvasiinedit de care ne vom ocupa în cele ce urmează. Periodicul efemer, care se revendica de la cea dintâi revistă cu același nume, apărută la Paris în 1850, „în împrejurări asemănătoare, când orânduieli sociale trebuiau îndreptate cu pași repezi pe calea progresului"[7], a fost editat la Sibiu, între 15 decembrie 1944 și 30 aprilie 1949, având o pagină sindicală, la un moment dat și una a satelor, susținând de asemenea și o pagină literar-culturală, denumită o perioadă „Cultura pentru toți". Fiind adresată celor mulți, cultura era filtrată prin strunga ideologiei, toți autorii români și străini, toate articolele, reportajele, medalioanele

[5] George Neagoe, *Mizantropul optimist. G. Călinescu și (de)stalinizarea României*, Editura Cartea Românească, București, 2015, p. 227.

[6] *Ibidem*, p. 189.

[7] Cf. editorialul redacțional intitulat *Lupta noastră – lupta poporului*, apărut în primul număr al publicației, an. I, nr. 1, vineri, 15 decemvrie 1944, p. 1.

biobibliografice, fragmentele literare, îndeosebi bucățile lirice, fiind atent selectate în scop evident propagandistic. Cu deosebire în anii 1945-1946, rolul și locul intelectualului a fost adesea dezbătut și (de)limitat, prin articole, precum *Aportul intelectualilor la democratizarea țării*, semnat de Frt. T.R. Găvănescu C. Aurelian, sau *23 August și intelectualii*, semnat de N. Petre.

În 1944 și 1945, în paginile cotidianului sibian, numele lui G./Gh. Călinescu apare doar ca director de publicații „progresiste" și semnatar de articole „de atitudine" în „Tribuna poporului", „Națiunea" și „Lumea" sau în lungi enumerări de „cărturari, literați și artiști", „fruntași ai intelectualității românești" care semnau tot soiul de memorii: pentru sprijinirea Guvernului Petru Groza, pentru „reluarea și întărirea vechilor relații de prietenie cu Anglia și Statele Unite" etc. De la aceste simple menționări, G. Călinescu va avansa pe parcursul anului 1946 pe un loc mai bun în paginile ziarului, însă departe de valoarea lui intelectuală intrinsecă, deoarece stârnea interesul redacției strict prin disponibilitatea vădită și poziționarea lui politico-ideologică, care totuși nu era în primele rânduri ale eșalonului ce râvnea funcții și apreciere din partea noului regim, de aici rezultând și concesiile din ce în ce mai pronunțate pe care le va face în acel an, principala miză fiind primele alegeri electorale dirijate de sovietici, organizate pe data de 19 noiembrie 1946.

„În timp ce alți intelectuali ezitau, iar unii – este drept, puțini – derutați, sprijineau forțele conservatoare ale partidelor «istorice», G Călinescu s-a alăturat plenar într-o activitate politică democratică. Nu aștepta să fie solicitat, stimulat, ci se oferea cu entuziasm, dorind în mod evident să fie în primele rânduri ale luptei. G Călinescu se interesa de candidatura lui în alegeri", își amintea Mihail I. Dragomirescu în 1977[8]. Și pentru că i se reproșase adesea că nu se deplasează pe teren pentru întâlnirea cu masele largi populare, în scopul luminării acestora, profesorul universitar bucureștean, care îl „mitraliase" constant în articole pe liderul țărănist transilvănean Iuliu Maniu, face o vizită în chiar inima Ardealului la mijlocul lunii iulie 1946, subiectul conferinței sale fiind *Încadrarea intelectualilor în democrație*.

Conferința, anunțată în numărul din 12 iulie[9] și organizată de „Cercul de studii și planificare al Partidului Național Popular, organizația județeană Sibiu", este programată pentru data de 14 iulie (într-o duminică), intrarea fiind liberă. Textul expunerii nu va fi publicat ca atare, probabil pentru că

[8] *G. Călinescu la «Națiunea» (cu evocare de M.I. Dragomirescu)*, „Manuscriptum", an. VIII, nr. 4 (29), 1977, p. 158, *apud* George Neagoe, *op. cit.*, p. 89.

[9] *Conferința dlui prof. univ. Gh. Călinescu la Sibiu*, „România viitoare", an. III, nr. 156 (463), 12 iulie 1946, p. 2.

G. Călinescu vorbise liber, eventual după câteva notițe, însă redacția va consemna în detaliu spusele invitatului bucureștean, pe care le va reda în numărul din 16 iulie într-un soi de reportaj de la fața locului[10], cu subtitluri redacționale, precum *Ce este democrația?*, *Ce este intelectualul?*, *Năzuința Partidului Național Popular*, *Politica destructivă și constructivă*.

Confruntând ediția de *Opere. Publicistică*, alcătuită de un colectiv de cercetători coordonat de Nicolae Mecu în cadrul Institutului „G. Călinescu", constatăm că ideile conferinței susținute la Sibiu în vara lui 1946, comprimate sau dezvoltate, după caz, vor fi fructificate de jurnalist în trei articole semnate la începutul lunii august în „Națiunea": *I. Intelectualii în democrație*[11], *II. Ce sunt „păturile mijlocii"*[12] și *III. Intelectualizarea poporului*[13]. Urmând directivele PNP, dictate de Partidul Comunist aflat încă în umbră, G. Călinescu scria la comandă despre toate aceste subiecte la ordinea zilei, poziționarea intelectualilor, în termenii din epocă, a „muncitorilor intelectuali", fiind extrem de sensibilă și deosebit de importantă din prisma alegerilor ce băteau la ușă. Iar intelectualii pe care îi reprezenta profesorul universitar, criticul, istoricul literar, romancierul și poetul G. Călinescu erau artiștii, în general, și scriitorii, în particular. Cu ce se ocupau aceștia, când cei mulți și obidiți munceau până la epuizare? Cu arta, oricare va fi fost ea, dar care avea nevoie de lămuriri suplimentare, dacă se dorea îmbrățișată și de „muncitorii manuali". De aceea, directorul și editorialistul „Națiunii" va reveni curând în „România viitoare", de data aceasta cu un articol intitulat *Arta și lumea*, semnat Gh. Călinescu și publicat la 1 septembrie 1946, la pagina de „Cultură pentru toți"[14]. Nefructificat ulterior în „Națiunea"[15], micul text va hiberna cuminte în periodicul sibian, până la descoperirea lui la sfârșitul anului 2023, în timpul defrișării periodicelor românești mici și mijlocii pentru definitivarea celei de-a treia serii a *Bibliografiei relațiilor*[16].

---

[10] *Conferința dlui Prof. Univ. G. Călinescu despre „Încadrarea intelectualilor în democrație"*, „România viitoare", an III, nr. 159 (466), 16 iulie 1946, p. 1, 3.

[11] „Națiunea", an. I, nr. 108, 1 august 1946, p. 1.

[12] „Națiunea", an. I, nr. 109, 2 august 1946, p. 1, 2.

[13] „Națiunea", an. I, nr. 110, 3 august 1946, p. 1, 2.

[14] Gh. Călinescu, *Arta și lumea*, „România viitoare", an III, nr. 197 (504), 1 septembrie 1946, p. 2.

[15] În ziua publicării articolului *Arta și lumea* în cotidianul sibian, G. Călinescu nu semnează niciun alt text în „Națiunea".

[16] *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, seria a III-a, 1945-1964, lucrare preconizată în cca nouă volume, aflată în curs de editare: volumul I, EAR, 2023, volumul II, EAR, 2024.

Voit didactic, de vreme ce se adresa muncitorilor sindicaliști din provincie, criticul își va începe micul articol cu descrierea stării de lucruri existente pe tărâm artistic în noua orânduire: „Majoritatea artiștilor și intelectualilor, în consensul aproape unanim al publicului, cer ca artistul să se coboare în mijlocul vieții, să ia act de problemele momentului și să dea în fine veșmânt aspirațiilor celor mulți. Câțiva, excesiv estetizați, au o mică strâmbătură a feței. Însă pe nedrept. Estetica cea mai absolută nu-i în contrazicere cu acest deziderat. Când cititorul arată ostilitate față de o poezie prea alambicată și nedumerire în fața unei proze ce se pierde în analize de stări insolite și cețoase, nespunând nimic despre omenire, el are, esteticește, un sentiment just. Marea artă e o expresie a vieții elementare și în principiu vorbește sufletului obștesc".

Dar, dacă în primul paragraf „muncitorii manuali" l-au putut citi și înțelege într-o oarecare măsură, de la al doilea paragraf au pierdut cu siguranță șirul ideilor, aruncați într-o „elucubrație filozofică", precum altădată junimiștii, ascultându-l pe Eminescu citind din nuvela *Sărmanul Dionis*: „Confuzia se poate naște în legătură cu noțiunea de viață. Unii îmboldesc pe artist să înregistreze prezentul imediat, evenimentul, și califică producția după gradul de confirmare la moment. De fapt, a exprima viața înseamnă a te abstrage de evenimente, ridicându-te la un concept. «Viața» operei de artă reprezintă un absolut, valabil aspațial și atemporal. Rascolnicoff nu-i omul rus din secolul 19, el este Omul. Însă ca să ajungi pe promontoriul de unde se zărește viața în universalitatea ei, trebuie să te urci pe treptele evenimentelor. Cine le ocolește, rămâne în vid. Unii elaborează evenimentul, cei mai mulți îl înregistrează ca atare, dar sub unghiul universalului. Când îți arunci ochii asupra vechii mari poezii, constați că ea de fapt e o cronică. Sculptorii antici ciopleau în piatră simulacrele zeilor oficiali, ale oamenilor politici și ale celebrităților zilei. Ei nu fabricau sintetic. Dar azi aspectul cronologic s-a estompat".

Oricât încearcă să se coboare la nivelul maselor proletare, criticul estet nu poate ocoli subiectul faptului concret ridicat de adevăratul artist la rang de universalitate. Mai mult decât atât, el ține să sublinieze că, dacă „din punct de vedere al rezultatelor absolute, existența diurnă [a] artistului ne este indiferentă, pentru procesul artistic însuși problema nu-i neglijabilă. Un artist apatic și nevibratil la timpul lui, e un estet debil". Astfel, publicistul descoperă o punte de legătură între trecut și prezent, veriga fiind aceea a cetățeanului implicat în marile evenimente, opus total artistului care se retrage în repudiatul turn de fildeș: „Toți marii poeți, așa de abstracți în opera lor, au fost, ca

oameni, niște cetățeni, viguros polemici cu pasiunea civicului. Dante, exilatul din Florența, și-a aruncat în Infern toți adversarii politici. Zadarnic am afirma că artistul trebuie să se coboare la gest. Contra inerției nu se poate lupta. Adevărul este că marele artist visează în chip necesar în mijlocul colbului evenimentelor, dând viziunilor ieșite din efemeritate sigiliul transcendent, în timp ce izolatul se sterilizează. Artist se cheamă individul care scoate plastic din eveniment semnificația absolut umană".

Revenind din trecutul îndepărtat la realitățile prezentului fierbinte, G. Călinescu ajunge să dea definiții la care nu subscrie în forul său lăuntric, apoi să-și blameze adversarii, precum Dante, dat ca exemplu mai devreme, și să formuleze îndemnuri și sloganuri pe care cu greu le poate urma el însuși: „Calitatea de cetățean contemporan a artistului implică social vorbind o adeziune la disciplina muncii. Artistul e un lucrător foarte calificat, îndatorat să producă. Pentru fericirea colectivă n-ajunge numai pâinea. Omul simte și foame intelectuală. Există azi alături de sabotajul economic, un sabotaj artistic, o anume rezervă a publiciștilor stând inactivi, ca și când ar voi să sugereze dificultăți de lucru, de altfel obiectiv inexistent. O oarecare vină o au și acei publiciști care solicită încadrarea în viață a artei, ei înșiși rămânând simpli teoreticieni, fără activitate artistică reală. A venit vremea dar ca toți muncitorii de specialitate să reintre în nobila uzină a fabricatelor spiritului".

Finalul articolului atinge chestiunea mult discutată în epocă, aceea a artei destinate poporului, în contradicție cu cea obscură și intimistă atât de blamată. „Fără îndoială, producțiile noastre sunt pentru toată lumea, ele tind a fi niște bunuri populare", va decreta G. Călinescu în consecință. „Obiecția esteticianului – a lui însuși, fără îndoială! –, că anume aspecte scapă înțelegerii mulțimii, nu infirmă postul difuziunii totale." De ce? Pentru că „o operă perfectă ar fi aceea a cărui conținut elementar, ca pură cunoștință, ar fi la înțelegerea oricui. *Hamlet* constituie o operă universală și deci populară, căci cazul uman al fiului, răzbunându-și tatăl, vorbește oricărui suflet".

Ce reprezintă, așadar, arta pentru popor în opoziție cu arta pentru artă? Ne-o spune răspicat esteticianul-lucrător intelectual: „Artă pentru popor înseamnă așadar artă clasică, îndreptată spre esențialul uman. Ce-ar fi marea arhitectură fără aprobarea mulțimilor, ce-ar fi teatrul fără spectatori. Arta pentru popor nu se confundă totuși cu arta de popularizare. Nu e nevoie să ne «coborâm», ci să ne consolidăm pe fundamente. Mulțimea trebuie însă educată spre a-și cultiva nevoia de fericire prin spirit. Muzica lui Bach e accesibilă și țăranilor".

Ajunși la finalul lecturii în paralel a textelor alese din vasta publicistică a „divinului critic", oricât am detalia contextul istoric, sociopolitic și ideologic, în încercarea de a înțelege resorturile adânci care au putut declanșa o teorie despre artă atât de inconsecvent mulată pe cele două momente menționate, trebuie să recunoaștem cu onestitate că, în orice epocă și cu oricâtă disponibilitate critică și umană am citi rândurile așternute de G. Călinescu pe hârtie în 1936 și 1946, vom prefera fără îndoială „diamantele", poate exclusiviste, din anii '30, utopicilor „cărbuni pentru mase" din a doua jumătate a anilor '40.

Abstract: Our paper examines, through two case studies, how, over the span of a decade, G. Călinescu descends from the heights of pure aesthetics onto the battlefield of ideological aesthetics, adapting his discourse to the imperatives of the moment. To the subtle theorization of the one-line poem, an innovative lyrical form proposed by Ion Pillat in his volume *Poems in one verse* (*Poeme într-un vers*, 1936), and the categorical assertion in his *Univers of Poetry* (*Universul poeziei*, 1947) that 'the masses are poor conductors of beauty', being incurably ignorant, we juxtapose ideas from a recently discovered quasi-unpublished article[17], dating from the fall of 1946, in which the critic wants to persuade his readers that 'Bach's music is accessible even to peasants', whereas the artist, 'a highly qualified worker, duty-bound to produce', does not 'lower himself' when creating for the people, but 'consolidates himself on firm foundations'.

Keywords: G. Călinescu, Ion Pillat, aesthetics, ideology, paradigm shift, quasi-unpublished text

[17] Unele informații referitoare la acest text și la contextul publicării în epocă au apărut în „România literară", an. LVI, nr. 31, 26 iulie 2024, pp. 16-17.

THE UNIVERSE OF POETRY OR THE HIDDEN DIMENSION OF G. CĂLINESCU'S CRITICISM

Radu Voinescu*

Reading G. Călinescu's work is not always straightforward. The strong impression of accessibility created by the captivating ease of his style can in fact be deceptive. In reality, one is confronted with an unusually profound complexity of the texts, whether they are major works (such as *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [The History of Romanian Literature from its Origins to the Present Day]) or shorter pieces. The texts are not obscure or hermetic, yet they accumulate such a density of information that some critics keep their distance. The polymorphism of his *œuvre* is closely connected to the disconcerting complexity of the author's personality and to his vast erudition. Călinescu was a scholar, but without the rigidity generally associated with academic specialists, and he possessed an uncommon psychological makeup. Taken as a whole, he was a complete author: critic, literary historian, theorist, aesthetician, comparatist, essayist, novelist, poet, playwright, travel writer, and journalist. This polyvalence compels any reader who approaches his work from one angle or another to pay particular attention to an aspect that, as far as can be seen, has not yet been sufficiently discussed, namely the latent dimension, the hidden scope of his writing. In many instances, Călinescu says more than he appears to say at first glance.

A full initiation into every field in which Călinescu writes is perhaps not a prerequisite for commenting on his work, even though his movement across these domains is so effortless that it has sometimes been mistaken for superficiality. The author of *Principles of Aesthetics* belongs to that limited category of critics from whom one learns continuously and with whom a genuinely equal dialogue is possible only in exceptional cases. Engagement with his writings therefore presupposes both an openness to diverse areas of human knowledge and a sustained attentiveness to the often-extensive network of meanings within which his criticism operates.

* Președintele Secției de Critică și Istorie Literară, filiala București, Uniunea Scriitorilor din România; e-mail: radu_voinescu@yahoo.co.uk.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 113–126, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.08.

Călinescu is thoroughly and deeply prepared even in disciplines adjacent to his primary training in literature and literary criticism, and he commands a body of knowledge that reaches the level of fertile erudition, enabling unexpected, almost acrobatic associative moves. His thought is dynamic, capable of abrupt shifts in which dialectical reasoning is constantly at work; it is accompanied by a pronounced sense of paradox and by a remarkable playfulness, at times tinged with malice, which generates passages and ideas marked by exuberant or, alternatively, discreet humour. For these reasons, he is one of those authors whose classical surface form conceals a far more resistant substratum. The stylistic lightness of his prose sustains the illusion of effortless accessibility, while the true complexity of meaning remains available only to the more patient and better-informed reader.

The present topic leads me to bring into discussion at least in passing the humor of G. Călinescu, which constitutes one of the crucial hermeneutic keys to the interpretation of his work. This humorous dimension provides an effective instrument for decoding certain journalistic texts written after the establishment of the communist regime. It should be recalled that a study of high intellectual and scholarly quality devoted to this topic – regrettably still little known – was published some time ago by Valentin Ionescu, under the title *Comicul comentariului călinescian*.[1] A literary critic endowed with such a capacity for humor is a rare phenomenon, since humor sits uneasily with the solemn posture conventionally associated with the exercise of literary evaluation. Yet it is precisely this trait that should alert readers to the presence of subtext, for the manipulation of verbal polysemy, intentional misreadings, and ironic or satirical inflections belongs to the standard repertoire of the humorist. Not infrequently, one can observe how apparently innocuous remarks function as carefully aimed barbs, how meanings are juggled, and how a subterranean network of significations is woven into the texture of the text.

In Călinescu's case, the analysis must likewise descend to these deeper layers of the writing. If he is approached as what may be termed a 'creative critic,' the possibility arises of an assessment closer to the author's intentions and to the essence of his *oeuvre*. In this respect, Mircea Martin's remark in the landmark study *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* [G.

[1] Valentin Ionescu, *Comicul comentariului călinescian* [The Comic of Călinescian's Commentary], Cartea Românească, București, 2000. Perhaps the undersigned's commentary on this, which appeared in the pages of the magazine 'Hyperion' (no. 10-11-12/2022 (342-343-344), would also be worth reading, for the additions with the results of his own research and reflections.

Călinescu and the 'complexes' of Romanian literature] (1989) concerning an intelligence 'immersed in the suggestions of the word'[2] proves particularly illuminating, as it captures a fundamental trait of Călinescu's thinking and, consequently, of the great critic's writing.

G. Călinescu has, as is well known, been the object of sustained controversy. He was reproached, among other things, for pronounced subjectivity and capriciousness, for an alleged absence of method and system, for a conservative stance toward contemporary creative techniques and interpretive methods, and, above all, for his resistance – if not outright opacity – to the literary movements of the early twentieth century. Some commentators even went so far as to suggest that, as a literary historian, he had exercised his talents disproportionately on a body of writing which, because of its belated development, remained marginal when measured against the literatures of the major European nations.

I have asked elsewhere, and ask again here in response to this flawed line of reasoning: why should a literature that has produced Eminescu not merit a critic of such stature? In my view, Romanian literature, despite the premises just recalled, has become and must be regarded as a literature of genuine value. It was its great fortune to benefit—almost as compensation for its centuries-long absence from the sphere of major cultures—from a historian of Călinescu's calibre. Without his contribution, we would probably not perceive with the same clarity how compelling this literature is, notwithstanding the severity of his judgments on certain writers. Through the overall vision and architectonic system underpinning *The History of Romanian Literature from its Origins to the Present Day*, Călinescu endowed what had long been seen as a relatively minor literature with monumental dimensions. This achievement is owed not only to the intrinsic substance of the corpus, but also to the scale and elegance of the construction that he erected at the end of a century of evolution. We must not always be wary of words: Călinescu, I would argue, wrote the history of Romanian literature as his genius dictated, rather than in obedience to pre-established patterns and, least of all, to academic convention. Călinescu's inventive power as a critic is also evident here, in the architecture of the material, in the selection and processing of information, and in the taxonomic labels that have since become canonical (for example, 'utopian messianics,' 'anti bonjurists,'

[2] Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, 2nd edition, With an Argument by the author, Afterword by Nicolae Manolescu, Paralela 45, Pitești, 2002, p. 9.

'macabre and exotic Romantics,' 'Orthodoxists,' 'tuberculous,' 'Essenists,' and others). These denominations have been adopted, both in substance and in phrasing, by later literary historians, from Eugen Simion to Marian Popa and Nicolae Manolescu. While E. Lovinescu's *History of Contemporary Romanian Literature* (1937) had already experimented with grouping writers under suggestive syntagms, such attempts remain there sporadic and marginal in the overall economy of the work. In Călinescu's case, by contrast, this procedure functions as a consistent method, whose semantic force has generated both imitation and continuity.

Not merely as an aside, it should be noted that those who claim not to discern a method in his work in fact disclose their own limitations. Călinescu's criticism is underpinned by both method and system, as was demonstrated with great rigor more than fifteen years ago by Andrei Terian in his substantial monograph *G. Călinescu. A cincea esență* [G. Călinescu. The Fifth Essence], which analyses the internal articulations of Călinescu's critical discourse down to the finest detail, situating them within the framework of a coherent and imposing architecture.

This is not the place to revisit Andrei Terian's argument in detail. It is sufficient, for the purposes of the present discussion, to note that among the major figures with whom he relates Călinescu is Erich Auerbach, while the most productive comparisons are established with the Italian critic Francesco Flora and the Polish scholar Manfred Kridl. Since the latter two authors were virtually unknown in Romania, Terian's analysis all the more forcefully underscores Călinescu's stature as a critic fully integrated into the scholarly debates of his time.[3] With regard to Călinescu's alleged 'resistance' to new trends, the charge is scarcely sustainable. Even today, a reader approaching his work *sine ira et studio* is struck by the acuity with which he understands - in the full Latin sense of intellego - psychologizing currents as well as the unexpected and often oppositional idiom of the literary avant garde. The fact that he subjects fashionable tendencies, enthusiastically endorsed by an active minority, to rigorous criticism does not imply incomprehension; on the con-

[3] V. Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, Cartea Românească, București, 2009. We may not agree with Andrei Terian's subsequent evolution, with the ideas he professes today, but this work constitutes one of the best books of criticism ever written in our culture, and regarding the study and interpretation of G. Călinescu, in the opinion of the one who writes these lines, it is the landmark without which the great critic would have been understood only fragmentarily.

trary, these pages demand particularly attentive rereading. Paradoxically, even admirers who have come close to idolizing him have not always understood him. Călinescu was, above all, a great practitioner; yet, like every great practitioner, he grounded his practice in a solid theoretical horizon – scientific, intellectual and cultural. This interdependence of practice and theory is one of the central points demonstrated in Andrei Terian's study.

Strictly speaking, Terian's demonstration was not indispensable. Numerous essays by G. Călinescu already articulate his own theoretical and methodological uncertainties and convictions. It would therefore be worthwhile to revisit these passages and reconstruct a profile of Călinescu as a thinker primarily concerned with theory. A natural point of departure is the preface to *Opera lui Mihai Eminescu* [Mihai Eminescu's Work], a text of exemplary clarity in which the critic sets out both his preoccupations in this domain and the paths by which he arrived at a series of conceptual clarifications and classificatory distinctions.

At the same time, a hidden scope can be discerned in his writing. Although he occasionally errs, exaggerates, or overinterprets, such instances neither invalidate nor significantly diminish the overall achievement of his critical œuvre, since, despite the unmistakable marks of subjectivity, his verdicts depart from aesthetic truth only in exceptional—and, one might say, accidental—cases.

I therefore advance what could be a conclusion of the present lines; namely that G. Călinescu, in his capacity as a total author, but especially through the genius that characterized him[4] – a genius contested by some and others – always said more than could be understood at a first reading or, better said, at a reading that was insufficiently attentive and with gaps in information. In order to fully understand his entire critical work, one must also read the so-called minor texts, small studies, essays, articles, because they show the real dimension of the information that the critic hold. Even his main work, *The History of Romanian Literature from its Origins to the Present Day*, reveals its scope precisely through these exercises, through these second-rate works (to use the expression *cum grano salis*!)

[4] G. Călinescu said, in his paradoxical way, about genius: 'Genius represents an anomaly compared to the current average of humanity, in reality it is the only 'normal', suggesting the hypothesis of a norm, a canon. People should be intelligent like Plato, sensitive like Baudelaire, investigators like Newton. We represent an abnormal humanity, below the level of prototypes'. (G. Călinescu, 'Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică [Literary History as an Ineffable Science and Epic Synthesis]', in *Principii de estetică* [Principles of Aesthetics], preface by Ion Pascadi, Editura pentru literatură, București, 1968, Note 1 from p. 170).

in the economy of his entire creation. Călinescu knew history very well, as well as the philosophy that preceded him. It would be worth reviewing from this perspective at least the essay 'The Technique of Criticism and Literary History', in which he quotes with great insight from Georg Simmel, W. Dilthey, Giovanni Gentile, J.G. Fichte, Abbé Batteux and where, among other things, he makes the following statement: 'Hegel is closer than any theorist of history to truth. Logic and history are correlative moments, logic is revealed in history, history without intelligibility, a collection of heterogeneous moments, is the irrational, nothingness itself. A history is not history unless it reveals a logical program. Only in the way logic is expressed lies the difference between history and the natural sciences.'[5]

He was also up to date – and it is difficult for his detractors to justify their failure to consider this – with the important aesthetic systems of the time (his opinions on Croce, for example, are detailed, critical and perfectly pertinent), as well as with others, less widely circulated in our country, without neglecting the oldest ones. He knew the literatures of the world, often through contact with original works, had knowledge of other arts that far exceeded the level of culture of a well-informed man, had mastered genealogies and private histories, and it is often even evident how well initiated he was in what the scholars of the '*Annales*', especially Fernand Braudel and Georges Duby, call 'the history of private life', supported – how could it be otherwise?! – also by solid geographical knowledge.

The scope that G. Călinescu's work presents would therefore be of two types: the one implied in the text's underground, which we spoke about in the first part of this discussion, and the one that must be taken into account by connecting with the texts of smaller extent in order to determine the value and depth of the main ones.[6] The first is unobservable to superficial reading, as I stated, and it is not about the fact that, in essence, any work needs to be deciphered, but about the attention that must be paid to the details and information contained in them, while the second is blurred by the size of the large works, requiring the research of all the texts, the establishment of the connections between them and the establishment of a value judgment that this time aims at the whole.

---

[5] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 159.

[6] It would be worth reading, for edification, at least the short essay 'Hegel the Aesthetician', included by Al. Piru in his edition of the *Principles of Aesthetics*, published by the Scrisul românesc Publishing House, Craiova, in 1974 (pp. 207-2016).

An example of a text that remained unknown, hidden in its own way for decades until it was revealed to the public and wider circles of researchers and which gives a much broader perspective than before on the scope, but also the openness that characterized the critic, on the scope of his knowledge and vision, I consider to be deeply significant in the sense of what has been stated so far.

A volume which includes two texts entitled *The Universe of Poetry* [Universul poeziei] was published in the year 2023, thanks to Ilena Mihăilă and Nicolae Mecu. Two texts because G. Călinescu only offered, during his lifetime, a synthesis of the ideas from the one that remained in manuscript and was discovered by Cornelia Ștefănescu in 1966, seeing the light of day, under the care of Ileana Mihăilă, only in 2012, in the twelfth volume of *Publicistics (Posthumous and Unpublished)*, a series coordinated by Nicolae Mecu at the National Foundation for Science and Art within the Romanian Academy.

The initiative of this publication is more than fortunate, for reasons that I do not need to detail. Let us just stick to the idea that the volumes in the *Works* series are more difficult to access, an impediment to which is added the cost of purchase, which is no longer the case with a popular edition to call popular, moreover, independent. The book is called *Universurile poeziei* [The Universes of Poetry], it was published by the Cetatea de Scaun Publishing House and is based on the conviction – which we adopt – expressed by Ileana Mihăilă in an introduction, namely that they must be taken as two completely different texts. The technical details, as well as those related to the mirror comparison, do not interest us now, especially since the first text, the one that remained in the manuscript, includes three times more material than the one known until its first edition[7], due to Geo Șerban and Andrei Rusu, in 1968, in the summary of the volume *Principii de estetică* [Principles of Aesthetics].

What I would like to highlight, very briefly, is that the text until recently 'unknown' contains an introduction in which G. Călinescu expresses a number of reflections on the nature of poetry and the nature of its aesthetic consideration. Starting from here, he reaches the expression of some points of view that take up the problem of the relativity of appreciations regarding the value of works, an obstacle always placed – I add – in the way of those who judge art, in the sense of contesting their verdict and, in principle, of any verdict: 'I once noticed how tedious it is to

[7] Printed in chapters in 'Vremea', 'Lumea', 'Națiunea' and in 'Jurnalul literar' between 1943 and 1948.

try to define poetry and how each one formulates it through an isolated note without ever being able to determine the proximate genre and the specific difference. After all, when talking about poetry, I was generally touching on the problem of art and I was of the opinion that the claim of an aesthetic science with a determinable object and its own methods is not based on anything solid. In our country, some (M. Dragomirescu, T. Vianu) have tried to fulfill the conditions of science, starting not from the current artistic phenomenon, but from the notion of masterpiece. What that masterpiece is, no one has been able to define satisfactorily. It is true that in current speech we distinguish between honorable works and masterpieces, but it is a distinction entirely empirical, fluctuating in the same individual and difficult to verify in all.'[8]

The solution to this impasse is to resort to historical practice, to the reality of long-term contact, from generation to generation, with works of art and of the quasi-empirical identification, beyond any measurable, quantifiable aspects, of masterpieces: 'We still maintain today, after having re-examined our former opinions, that the work of art is of eternal value, to express ourselves in absolute, postulatory terms, ignoring any historical experience, but this eternity is achieved only over generations of spirits called to have the meaning of the masterpiece. Beauty is transmitted from hand to hand like a torch through an infinite series of chosen spirits, but in a straight line. The mass is a poor conductor of beauty and no textbook in the world will convince the sports schoolboy that *Encida* deserves any esteem.' [9]

In the broader conception that can be discerned behind these sweeping statements, it is clear that ignoring any historical experience must lead to not taking into account what I would call the aesthetic moment, it is susceptible to many relativizations, as well as flagrant errors. It is known that, often, certain masterpieces have been overlooked, disregarded by contemporaries or by people belonging to some of the periods that followed later, entering a shadow cone or, at best, into oblivion. The mutation of aesthetic values also suffers distortions or syncopes, hiatuses, it is not susceptible – at the general socio-historical level and not in the sometimes restricted circles of experts, who take over and transmit good practices almost undisturbed – to linearity

[8] G. Călinescu, *Universurile poeziei*, Edition by Ileana Mihăilă and Nicolae Mecu, Cetatea de Scaun Publishing House, Târgoviște, 2023, p. 23. It would be desirable that, in a new edition, which is fundamentally necessary, the book be provided with a name index and a thematic index.

[9] *Ibid*. p. 24.

in an ideal progression towards recognition and consolidation. The statement that 'the masses are poor conductors of beauty', a ruthless, relentless verdict, is politically incorrect today (adherents of the aesthetic indistinction that has flooded artistic thought and the critical praxis of cultural studies with the installation of postmodernist culture would in no way agree with such a judgment), as it probably was in his time, but which, correctly understood, has a certain degree of accuracy and should be placed in this context.

Moreover, in this stream of ideas, the critic disputes that the so-called scientific aesthetics would have any chance. The arguments place the problem in its natural framework, rejecting the claim of some aestheticians or intellectuals without the gift of high judgments, of finding the laws of artistic composition, the infallible formula, mathematically established, for the manufacture of literary works: 'The aspiration towards a scientific aesthetics comes from the need that the individual without artistic sensitivity feels to know whether or not he is in front of a masterpiece. To know rationally. What are laws in the experimental sciences, are for us in Aesthetics the norms. For knowing how to determine the masterpiece is the same as finding its creative formula. No one can deny that aestheticians have made interesting observations about the artistic process. Likewise, it cannot be maintained that the aesthetician who speaks of norms necessarily imagines that the artist only has to follow the norms in order to obtain masterpieces.[10] They only maintain this: that both the artist and the critic, one to create and the other to understand, broaden their artistic consciousness by studying the structure of the masterpiece. A conviction that is not false. But the scientific presumption is wrong.'

These considerations, which obviously have more to do with the philosophy of art than with aesthetics proper (whose domain is better defined and, somehow, more limited), would deserve a little more space than the one I could have here. I cannot help but express the feeling, however, that, as they are configured as a whole (even if the author never returned to this whole thing) and formulated, the respective ideas are not so much related to the pragmatics of the discussion that follows, related to poetic objects and poetization, but also have a hidden, for the uninitiated, polemical meaning towards T. Maiorescu's considerations of poetics, with normative valences, contained in the first part of the famous 'critical research' from 1867.

[10] Radu Ionescu (1834-1872) had advanced such a conception, the relevance of which is beyond question, as early as the beginning of the seventh decade of the 19th century.

G. Călinescu was not an aesthetician in the sense that such a scholar proposes to the world a system of his own, with all its articulations, like Im. Kant, Vischer, Hegel, Croce, Hartmann, Georg Lukács. There is no doubt, however, that he had conceived a 'working' aesthetic system, which was the basis of the vast critical and literary historical scaffolding. *The Principles of Aesthetics*, the other studies and essays (including 'Value and Aesthetic Ideal', 'Note on the So-Called Subjectivity', 'Criticism and Creation', 'Perfection in Art', 'André Gide as an Aesthetician', 'Paul Claudel as an Aesthetician', 'Poetics of Valéry', 'Poetics of Panait Cerna' etc.), many of the articles, *Aesthetics of the Fairy Tales* too, represent hypostases of this mental construct that feeds the internal logic of his writings. G. Călinescu's aesthetic thinking is nuanced, but also firm, not ignoring the relativities that any honest critical spirit can detect, it is dialectical, proving a profound responsibility towards the aesthetic ideal; no matter how contradictory the vision he shares, the way of expressing it, may sometimes be. So, if someone dares to dedicate an extensive, complete study to the aesthetic thought of G. Călinescu, they will have to take into account not only the explicit texts, but also the references, however brief, the allusions, the names, the phrases used in the 'great' texts, because this scope hides 'in plain sight' an overwhelming preparation, an almost unbelievable memory that has stored huge amounts of information treated without academic rigor, as if it were something self-evident.

But why is important this first version of *the Universe of Poetry*, three times larger than the known text, written in a dialogic manner and featuring examples of poems by authors from different literatures, in addition to these reflections on the aesthetics and philosophy of art?

First of all, because this universe (by '*universe*' here meaning only the objects that populate it, not the relationships, fields, influences, so to speak) is much better represented than in the known text. The repertoire contains, in this older text, many more objects that fall into the realm of the poetic, often, despite appearances or customs preserved without being re-evaluated, verified, without being put in relation to reality: an object seems unpoetic and ready-made, because we do not see it as such through tradition, but a tradition of everyday life, of common use and not necessarily an artistic one, while it – for example, the bicycle – appears in numerous poems.

Then, because the examples collected from different poets belonging to Romanian, French, Belgian, Italian, German, Latin, English, American, Canadian, Russian, Spanish literatures are even more abundant than the illustrated objects, which have been a source of inspiration for several names in the

history of literature, and are no longer limited, here, to a couplet, a few lines, a stanza, at most (and that is rare), as in *The Universe of Poetry (II)* – in fact, the first in the order of publication, where the critic proceeded to a drastic essentialization of the material collected over several years, resulting in a different book than the one that would have been foreshadowed, as emerged from the study of the manuscript of the first[11] –, but sometimes reproduce long fragments or even entire poems. The effect – needless to say – is vast, intense, abundantly showing the scope of poetry in general, but also of the critic and the comparatist who is, here too, G. Călinescu. It becomes evident once again, consequently, in the project not entrusted to the press (as in the second study, as in *The Aesthetics of the Fairy Tales*), the critic is a meticulous, sagacious thematist, doubled by an exceptional comparatist.

Horace and Virgil are quoted – some more than once –, Proculus, André Chénier, Goethe, Heine, De Musset, Baudelaire, Verlaine, Valéry, Edmond Haraucourt, Poe, Mayakovsky, Dante, Petrarch. Passages of poetic prose from Gide and John Galsworthy appear, in addition to samples of verses by Bolintineanu, Eminescu or Goga, for example (and the list would be enormous), in addition to which verses from poets almost unknown or completely unknown to us are introduced.

It is also worth noting that, as is the case in *The Universe of Poetry (II)*, where the choice has a justification related to the need for direct contact with the original, without the mediation of an interpretation that can be 'treacherous', the poems in *The Universe of Poetry (I)* are not translated, but (with a few exceptions) appear in the original languages, here however being retained and transcribed only for the author's use.

I will dare to resort to a few examples, with the hope that this operation, fatally limited, will be able to reflect, even if only in effigy, the amazing scope that I have spoken about so far.

Here is Louis Frechette, a Canadian poet who, says Călinescu, 'sings of oaks, pines, and in all his poetry there is a boreal atmosphere that matches these trees'[12]:

'*Chênes au pensive front, grands pins mystérieux,*
Vieux troncs penchés au bord des torrents furieux,
Dans votre rêverie éternelle et hautaine,
Songez-vous quelquefois à l'époque lointaine.'

[11] It is not clear what the reasons are for the critic to proceed in such a reductionist manner. We can make some hypotheses, but I think it would be a gratuitous operation.

[12] G. Călinescu, *The Universes of Poetry*, *ed. cit.*, p. 125.

He is also attentive to the spirit of research and reflection on poetic objects throughout the work, citing André Chénier's quince and pomegranate:

'*Sur le coing parfumé le doux printemps colore*
Une molle toison intacte et vierge encore.
La grenades entr'ouverte au fond de ses réseaux
Nous laisse voir l'éclat de ses rubis nouveaux.'

The comparatist demonstrates the breadth of his poetic readings finding that Pope, in '*The Quiet Life*', paraphrased[13] Horace 'very closely':

'*Happy the man, whose wish and care*
A few paternal acres bound,
Content to breathe his native air
In his own ground.'

In the following verses, discover how Lenau oscillates between the popular, almost childish register, and the serious one, an attitude dictated by the feeling experienced in the face of the rush of machinism, which characterized the era:

'*Lustig rollt der Wagen fort*
Über Stein' und Brücken;
Stand nicht wer an seinem Schlag
Mit verweinten Blicken?!'

The examples collected in these drafts are most often extensive, going as far as taking entire or almost entire poems, as I already said. Did he like the lyrics? Did he consider that only in this way could he truly retain the charm, style, and message of a poetic creation? Probably all of them together. As a personal confession, in the early reviews I sometimes reproduced poems in their entirety, violating the so-called rules, in order to ensure the reader a truthful image of what I was commenting on, to leave him the opportunity to form his own impression, or to support my arguments more convincingly.

Thus, a poet now forgotten, such as F[riedrich] Hebbel, is attracted, although 'somewhat trivialized',[14] by the image of the ocean as a substitute for

[13] G. Călinescu, *The Universes of Poetry*, *ed. cit*., p. 224.
[14] G. Călinescu, *Universurile poeziei*, ed. cit., p. 238.

the Universe that he uses in '*Welt und Ich*' [The World and Me], retaining, because otherwise the general meaning would have been lost, the entire poem:

'*Im grossen ungeheuren Ozeane*
Willst du, der Tropfe, dich in dich verschliessen?
So wirst du nie zur Perl' zusammen schiessen,
Wie dich auch Fluten schütteln und Orcane!

Nein! öffne deine innersten Organs
Und mische dich im Leiden und Gemessen
Mit allen Strömen, die vorüber fliessen;
Dann dienst du dir und dienst dem höchsten Plane.'

From Sully Prudhomme takes on a whole sonnet, '*La Grande Ourse*' [Ursa Major], which begins with '*La Grande Ourse, archipel de l'océan sans bords,/ Scintillait bien avant qu'elle fût regardée*', which reminds us of Eminescu's 'La steaua', and where the indifference of the stars sings, and from Ugo Foscolo's great poem, *Dei sepolcri* [The Tombs], a copious passage, significant for the funereal, graveyard atmosphere (one of the inventoried landmarks of the poetic universe) and for the fate of forgotten poets:

'*Forse tu fra plebei tumuli guardi*
vagolando, ove dorma il sacro capo
del tuo Parini? A lui non ombre pose
tra le sue mura la città, lasciva
d'evirati cantori allettatrice,
non pietra, non parola; e forse l'ossa
col mozzo capo gl'insanguina il ladro
che lasciò sul patibolo i delitti.
Senti raspar fra le macerie e i bronchi
la derelitta cagna ramingando
su le fosse e famelica ululando;
e uscir del teschio, ove fuggia la luna,
l'úpupa, e svolazzar su per le croci
sparse per la funèrea campagna
e l'immonda accusar col luttuóso
singulto i rai di che son pie le stelle
alle obblíate sepolture.'

*

This working manuscript of the Universe of Poetry peremptorily highlights, despite the delay with which it reaches the public, the great scope as a writer, critic and aesthetician of the author of that monument constituted by the *History of Romanian Literature from the Origins to the Present Day*, together with his entire work.

Also, alongside the thesis of these lines, one can also emphasize, with the same justification, another one, one related to a pan-poeticity which, without explicitly stating it, G. Călinescu accredits through all the abundance of examples of vocabulary considered in common thought to be too unsuitable as poetic material.

Last but not least, it offers a royal reading, a rare *plaisir du texte* immeasurably greater than the 'official' material, the one published by G. Călinescu in the 1940s, which appeared in posthumous volumes alongside *Principles of Aesthetics*, and the only one known until recently.

Abstract: G. Călinescu's critical work is vast and offers not only opportunities to ascertain how extensive his concerns and knowledge in various fields were, but also the depth of his theoretical reflection. Unfortunately, sometimes, the apparent facility of his writing could lead to false judgments, because some of the critics failed to notice, beyond the foam of the texts, the intensity of the ideas, their topicality, the sense of accuracy combined with a rare sense of the relativity of things and opinions, the ability to handle an immense amount of information, a complex analytical spirit and a special gift for synthetic constructions.

A text preserved for many years among his manuscripts and only relatively recently made accessible to the general public, namely, the first version of *The Universe of Poetry*, shows once again a critic open to broad horizons and a creator who, without seeking to impose a system, nevertheless used his own aesthetic ideas to build an important work, of striking modernity, which shines through beyond a firm traditionalism. Examined today, this traditionalist side is nothing more than evidence of an inspired way of framing into the mainstream.

Keywords: The universe of poetry, aesthetic systems, surface text versus deep text, the hidden scope of texts, poetic objects, pan-poeticity, comparatism.

VIAȚA LUI MIHAI EMINESCU DE G. CĂLINESCU: ÎNTRE RECEPTARE CRITICĂ ȘI TEORIE LITERARĂ

Ana-Maria Bănică*

1. Receptarea monografiei călinesciene în deceniul patru al secolului XX

Înainte de apariția cărții *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), G. Călinescu intuiește că idolatrii eminescieni vor fi scandalizați de prezentarea demistificată a existenței poetului, propusă în studiul menționat. Dialogul polemic este inițiat de G. Călinescu însuși care publică în 1931, în „Vremea", un fragment din propria monografie, intitulat *Pentru o biografie a lui Eminescu*[1].

Chiar și în *Postfața* primei ediții, gândul istoricului literar se îndreaptă către posibilii detractori ai biografiei: scriitorii și oamenii de știință, care privesc cu ostilitate astfel de cercetări. Pentru cei dintâi, biografiile sunt „compilații fără duh creator", iar pentru erudiți, doar vieți romanțate, lipsite de „seriozitate științifică". În opinia lui G. Călinescu, studiile de istorie și critică literară trebuie să conțină un fir narativ prin intermediul căruia să se coaguleze portretul personalităților înfățișate. Întocmai procedează Călinescu în monografia sa, care nu reprezintă o viață romanțată, ci o biografie critică în care a integrat sursele risipite și contradictorii despre viața poetului, trecându-le prin filtrul gândirii logice și critice: „Nimic fictiv n-a intrat în țesătura acestei cărți și, dacă ceva poate avea aerul unei literaturi, aceea nu este decât încercarea de a scoate din narațiune și analiză portretul lui Eminescu"[2].

* ACS, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"; e-mail: anamariabanica90@yahoo.com.

[1] G. Călinescu, „Pentru o biografie a lui Eminescu", în *Vremea*, nr. 184, 26 aprilie 1931, p. 7-8; reprodus în *Viața lui Eminescu* (1932), p. 29-34, *apud* G. Călinescu, *Opere*, vol. I: *Viața lui Mihai Eminescu*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 38-44.

[2] G. Călinescu, *Opere*, vol. I: *Viața lui Mihai Eminescu*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 431.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 127–147, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.09.

1.1. C. Călinescu vs. grupul de la Cernăuți & comp.

Cei mai nemulțumiți de biografia *Viața lui Mihai Eminescu* a lui G. Călinescu sunt cernăuțenii Leca Morariu, C. Manolache grupați în jurul revistei „Buletinul Mihai Eminescu", cărora li se alătură I.E. Torouțiu și mai tânărul, atunci, Ovidiu Papadima.

În opinia lui I.E. Torouțiu[3], biografia lui G. Călinescu s-a bucurat de prea multă atenție din partea criticilor literari, fiind „lansată ca un film american", deși nu are meritele atribuite. Atitudinea călinesciană este a unui „băiat teribil", care vrea să-și impresioneze cititorii, dar nu reușește decât să dea „cu tifla cercetătorilor literari, a căror muncă a pus-o la contribuție". Nedreptățit este Octav Minar de ale cărui „scrisorele" G. Călinescu se folosește, deși pretinde că sunt falsuri, fără să indice sursa citată: „În toată cartea lui nu se întâlnesc o singură dată semnele citării, când d-l Călinescu ia din lucrările altora material. D-sa nu cunoaște aceste semne, ca făcând parte din punctuație, decât numai în sens ironic, când ia peste picior pe: ...«oamenii de știință», «știință», «seriozitate științifică»... Desigur, că vorbind despre lucrarea d-lui G. Călinescu, «seriozitatea științifică» pusă între ghilimele ori nu, interesează mai puțin decât obrazul d-lui G. Călinescu, tupeul și tapajul... sau cum am spus mai înainte: criza morală"[4]. Istoricul literar este indiscret când prezintă boala sau viața sentimentală a poetului, capitolul despre erotica eminesciană amintindu-i lui Torouțiu de o etalare de bordel. Această interpretare se opune imaginii înălțătoare a iubirii practicate de Mihai Eminescu, așa cum o înfățișează Ioan Slavici în *Amintiri*[5].

Despre unele „scăderi supărătoare" ale biografiei lui G. Călinescu scrie și C. Manolache în *„Inepția" lui Eminescu*[6]. Deși consultă aproximativ 300 de surse biografice despre viața poetului, pe care le integrează într-un „tot istoric cu destul meșteșug", G. Călinescu nu păstrează pe tot parcursul cărții acel „elan admirativ", necesar când se scrie despre „acest geniu reprezentativ al sufletului nostru"[7]. Se folosește în exces detaliul și faptul divers, ignorându-se ansamblul, iar prin această metodă este compromisă imaginea

[3] I.E. Torouțiu, „G. Călinescu: «Viața lui Mihai Eminescu»", în *Buletinul Mihai Eminescu*, fascicola 8, 1932, p. 41-48.
[4] *Ibidem*, p. 42.
[5] *Ibidem*, p. 47.
[6] C. Manolache, „«Inepția» lui Eminescu", în *Buletinul Mihai Eminescu*, fascicola 8, 1932, p. 50-57.
[7] *Ibidem*, p. 52.

poetului, oferindu-se cititorilor „o sinteză cu totul inexactă și chiar obscură a personalității lui Mihai Eminescu". Inacceptabilă este și folosirea cuvântului „animal" pentru a ilustra preferința pentru mediul rural a lui Eminescu sau devoalarea unor detalii din intimitatea poetului, care nu oferă importanța cuvenită vestimentației. Acestora li se asociază și sintagmele „bivol de geniu" sau „bivol nămălos" folosite în prezentarea lui Ion Creangă, rezultând, conform spuselor lui C. Manolache – că: „Eminescu sub acest raport, ne apare prea scăzut, prea animal nesimțit și se pare că nu e tocmai așa, dacă e să creadă pe Slavici care a convieţuit cu dânsul și ni-l descrie ca pe un om «cu apucături boierești, căruia îi place să se îmbrace bine»"[8].

Dimensiunea instinctuală a amorului călinescian asupra căreia G. Călinescu insistă, folosindu-se de confesiunile unor apropiați ai poetului, trezește nemulțumirea lui C. Manolache. Pentru cel din urmă, Eminescu este cel mai mare cântăreț al iubirii pure, în versurile căruia se regăsește imaginea unei iubite suave, cu „buze calde, sâni rotunzi și brațe albe": „Pentru d-l Călinescu poetul nu era câtuși de puțin un erotic romanțios, adică în amor departe de a fi un liric suav, platonic, atât în viață și în poezie, era din contră doar «un tip sexual veneric», stăpânit pur și simplu numai de obsesia «funcțiunii erotice»"[9].

Prin modul de a interpreta unele secvențe din biografie, C. Manolache denaturează mesajul călinescian, semnalând contradicții, unde explicațiile lui G. Călinescu sunt clare, lipsite de echivoc. Este cazul episodului în care istoricul literar prezintă experiența trăită de poet ca profesor de germană, G. Călinescu afirmând că Eminescu era „naiv de nepedagogic", pentru ca peste câteva pagini – observă C. Manolache –, acesta să se contrazică: „Eminescu era pătruns de «atâta clarviziune pedagogică», încât el reprezintă «cel mai ridicat nivel al cunoștinței culturale»[10]". În realitate, G. Călinescu relatează episodul trăit de poet ca profesor de germană, la un liceu frecventat de copii din familii înstărite și ai căror părinți intervin când odraslele sunt timorate de programul draconic impus de poet. Eminescu este meticulos, pregătește orele cu dăruire, dar elevii, neinteresați de germană, se revoltă și refuză să mai intre la ore. În ciuda încercării direcțiunii de a-i pedepsi pe „greviști", privându-i de masa de prânz, Mihai Eminescu este înlăturat de la catedra de germană. În acest context, G. Călinescu afirmă că poetul este „naiv de nepedagogic" fiindcă el se raportează la elevul ideal, cel care învață,

[8] *Ibidem*, p. 52.
[9] *Ibidem*, p. 53.
[10] *Ibidem*.

își idolatrizează dascălul și ignoră jocurile de culise din învățământul românesc. În calitate de revizor școlar pe două județe Vaslui și Iași, Eminescu dovedește – conform spuselor lui G. Călinescu – „clarviziune pedagogică" fiindcă poetul ia în serios funcția avută: inspectează școlile, semnalează neregulile întâlnite (într-un sat învățătorul și primarul se foloseau de școală pentru propriile interese), observă că elevii memorează lecțiile fără să le înțeleagă.

Într-un *Epilog*[11] de opt rânduri, Leca Morariu menționează că G. Călinescu a folosit în biografia *Viața lui Mihai Eminescu* cea mai „netrebnică" ediție a operei lui Eminescu, întocmită de E. Lovinescu, G. Ibrăileanu demonstrând că este „inferioară tuturor celorlalte ediții"[12].

Nici răspunsul lui G. Călinescu nu întârzie să apară, acesta publicând articolul *Eminescologi*[13], în „România literară". Pe un ton sarcastic, dar în același timp distant, evitând să cadă în ridicol precum unii din detractorii săi, criticul literar se apără de acuzele primite, recurgând la două metode: 1. ironia și bețelirea adversarului; 2. argumentele științifice;

Primul luat în colimator de Călinescu este Leca Morariu, care intenționează să scrie o biografie despre Mihai Eminescu, folosind metode exclusiv științifice, deși intervențiile lui nu depășesc stadiul de știri compilate. Era firesc – susține criticul literar – ca Leca Morariu să primească cu „țipete grozave" monografia despre Eminescu, fiind „om greoi la înțelegere, fără nicio comunitate sufletească cu artele, asudând și vociferând"[14]. Despre *Epilogul* semnat de Leca Morariu, G. Călinescu menționează că acesta a confundat operele din care citează: „Trebuindu-mi pentru demonstrații psihologice, versuri din *Călin Nebunul* (cu totul altceva decât *Călin*), existent numai în ediția I Chendi (*Literatura populară*, 1902), am citat din Chendi"[15].

Pe C. Manolache, G. Călinescu îl consideră „un bărbat pudic și moral", care ține la imaginea mitică a lui Eminescu și este ofensat când cineva încearcă să atingă statuia imaculată a poetului. C. Manolache scoate din context unele interpretări călinesciene și denaturează sensul: „Orice copil

---

[11] Leca Morariu, „Epilog", în *Buletinul Mihai Eminescu*, fascicola 8, 1932, p. 49.

[12] *Ibidem*.

[13] G. Călinescu, „Eminescologi", în *România literară*, nr. 16, 4 iunie, 1932, p. 1, *apud* G. Călinescu, *Opere*, vol. I: *Viața lui Mihai Eminescu*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016.

[14] *Ibidem*, p. 57.

[15] *Ibidem*.

ar fi înțeles că nu *eu* acuz pe Eminescu de crimă oribilă și dezgustătoare, ci-mi însușesc numai retoric și ironic opinia burgheză pentru a scoate și mai în evidență prostia omenească. Rămâi trăsnit când citești asemenea comentarii"[16].

Dintre toți detractorii săi, cel mai desconsiderat de G. Călinescu este I.E. Torouțiu, tipul negustorului de cărți, interesat doar de câștig și nu de valoarea literară a studiilor publicate. Proprietar de tipografie, I.E. Torouțiu nu cunoaște opera sau viața lui Mihai Eminescu, dar – susține G. Călinescu – „este un tipograf impulsiv, cu pretenții de cultură, care după ce ia banii pentru cărțile pe care le tipărește cu aere de editor, le apără apoi violent în revistele ce ies de sub teascurile sale, cum e cazul cu revista «M. Eminescu»"[17]. Direct, fără menajamente, G. Călinescu devoalează cauza atacului virulent venit din partea adversarului. Autorul *Vieții lui Mihai Eminescu* publicase o cronică nefavorabilă despre studiul *Naționalismul lui Eminescu*, semnat de D. Murărașu, apărut la editura lui I.E. Torouțiu. Pentru G. Călinescu, D. Murărașu este „doar un biet compilator prezumțios", care „dovedește în orice întreprindere a sa o inaptitudine congenitală"[18].

Cinic, G. Călinescu îi mulțumește lui Torouțiu pentru reclama gratuită făcută biografiei *Viața lui Mihai Eminescu* și îl încurajează să continuie cu publicitatea negativă pentru a-l aduce în atenția cititorilor: „Înainte, d-le Torouțiu, mobilizează-ți tipografia, organizează articole tot așa de strașnice ca și acesta și pune banda despre cartea mea la toate cărțile apărute de sub teascul propriu și în curând voi fi în stare să-ți cumpăr tipografia spre a o feri să tipărească operele d-tale și recenziile despre operile d-tale de d-na Gallia Tudor"[19].

După apariția articolului *Eminescologi*, lui G. Călinescu îi răspund Leca Morariu și Ovidiu Papadima[20]. În timp ce Leca Morariu[21] adoptă un ton apocaliptic, transformântu-l pe Călinescu în „asasinul (fizic!)" a lui Eminescu, intervenția lui Papadima este temperată, fără exagerări grosolane.

---

[16] *Ibidem*, p. 60.
[17] *Ibidem*, p. 61.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*, p. 61.
[20] Ovidiu Papadima, „Gh. Călinescu *eminescologii* și cetitorii", în *Secolul*, nr. 18, 26 iunie 1932, p. 3.; Ovidiu Papadima, „Între eminescologi și cetitori II", rubrica „Discuții-Note-Informațiuni", în *Secolul*, nr. 20, 3 iulie 1932, p. 3.; Ovidiu Papadima, „Între eminescologi și cetitori III", rubrica „Discuții-Note-Informațiuni", în *Secolul*, nr. 22, 17 iulie 1932, p. 3.
[21] Leca Morariu, „Eminescu la... Techirghiol", în *Buletinul Mihai Eminescu*, 1932, p. 141-161.

Deranjat de sarcasmul lui G. Călinescu, Leca Morariu continuă atacul la persoană folosit și de „divinul critic" și își intitulează textul *Eminescu... la Techirghiol*, justificându-și opțiunea într-o notă de subsol: „Titlul primordial al acestui studiu fusese *Un nou detractor al lui Eminescu: Gh. Călinescu*. Cum însă între timp ni s-a revelat știrea că «Domnul Călinescu... a plecat... la Techirghiol, unde își va termina volumul *Opera lui Eminescu*» («România literară» 1932, nr. 23) – titlul de mai sus ni s-a insinuat ca mult mai propriu, deși, în fond, chestiunea rămâne aceeași: *Noul detractor al lui Eminescu...*"[22].

Ovidiu Papadima rezumă reproșurile aduse de adversarii călinescieni, oferind alte exemple din *Viața lui Eminescu*, care – în opinia lui – ar denigra imaginea poetului național. Deși studiul călinescian are merite incontestabile, laudele aduse de unii contemporani îl transformă pe G. Călinescu într-un eminescolog intolerant, care și-a creat propria statuie eminesciană: „Fiecare și-a făurit, cu mai multă sau mai puțină dibăcie, un Eminescu al lui, ca o statuie de lut, unic, viu, pe lângă care toți ceilalți îi par idoli și chip cioplit. [...] D.C. și l-a dăltuit și el pe Eminescu al d-sale. Stă de vorbă cu el și crede, ca și toți înaințașii, că e singurul autentic"[23].

Nici principiul științific al unei biografii nu este respectat de G. Călinescu – susține Ovidiu Papadima – fiindcă istoricul literar se folosește de anecdotele sau de mărturiile unor persoane puțin credibile pentru a făuri latura trupească a poetului și a înjosi superioritatea spirituală a acestuia. Cel mai vulgar capitol din monografie este *Eminescu și dragostea*: „Aici cu atât mai mult cu cât excesivele concesii făcute anecdotei de proveniență incertă sunt agravate și de o evidentă lipsă de înțelegere a vieții sufletești și trupești a lui Eminescu"[24]. De asemenea, utilizarea unor secvențe din creația eminesciană pentru a completa unele lipsuri din biografia poetului este o metodă perimată și artificială, folosită de G. Călinescu când se referă la jocurile din copilăria poetului: „Un citat dintr-un proiect de nuvelă în manuscris, ce avea de erou pe unul Iorgu, și chestiunea s-a lămurit! Câteva versuri: «Vede turmele de oi, cu ciobanii dinapoi cu fluere și cimpoi», citate din manuscris și concluzia e gata, de o siguranță uluitoare: Eminescu a cercetat în copilărie stânile și ciobanii"[25].

---

[22] Leca Morariu, „Eminescu la... Techirghiol", în *Buletinul Mihai Eminescu*, nr. 9, 1932, p. 141.
[23] Ovidiu Papadima, „Gh. Călinescu, *eminescologii* și cetitorii", în *Secolul,* nr. 18, 26 iunie 1932, p. 3.
[24] Ovidiu Papadima, „Între eminescologi și cetitori II", rubrica „Discuții-Note-Informațiuni", în *Secolul*, nr. 20, 3 iulie 1932, p. 3.
[25] Ovidiu Papadima, „Între eminescologi și cetitori III", rubrica „Discuții-Note-Informațiuni", în *Secolul*, nr. 22, 17 iulie 1932, p. 3.

1.2. G. Călinescu și „sensul clasicismului"

Interesul lui G. Călinescu pentru tipuri și situații tipice nu se reflectă doar în romanele acestuia, ci și în critică sau în istorie literară, fapt dovedit prin cele două articole semnate: *Eminescologi* și *Morbul eminescologic*. Pornind de la polemica al cărei protagonist este, G. Călinescu formulează adevăruri general-valabile despre exacerbarea cultului unor scriitori. De imaginea acestora se folosesc numeroși eminescologi dornici să se afirme în plan cultural sau să-și asigure funcții bine remunerate. Când observă că ideile ridicate la rang de adevăr absolut le sunt periclitate, aceștia – atinși de *morbul eminescologic* – devin agresivi, desființează fără cruțare argumentele inamicului, folosind un discurs lipsit de profesionalism, arătându-și fanatismul și ignoranța: „Se cheamă *eminescolog* un publicist care, fără să se fi ilustrat în niciun domeniu al culturii (ba uneori fiind cu totul refractar ei), se așază ca mușița pe suprafața problemei eminesciene și o umple cu o cangrenă verzuie și fetidă. Caracteristica eminescologiei este prohibiția pentru alții a oricărei apropieri de Eminescu. Atunci cade asupra îndrăznețului o muscărie măruntă și invocări către Dumnezeu"[26].

G. Călinescu identifică trei tipuri de eminescologi: eminescologul fanatic, eminescologul necrofor și eminescologul amator. Eminescologul fanatic cercetează cu profesionalism unele documente eminesciene, dar, lipsit de spirit sintetizator și de rafinament artistic, devine intolerant cu alți posibili rivali: „Tăcuți atâta vreme cât nimeni nu s-a atins de prada lor, ei s-au ridicat dintr-o dată într-un roi compact și mușcător, atacând cu o violență rară opera nefericitului care a îndrăznit să se atingă de Eminescu. Cazul d-lui Tudor Vianu atacat de eminescologi este încă recent"[27].

Eminescologul necrofor este un individ „incult în scrierile sale", care falsifică documente eminesciene, prezentându-le celorlalți ca inedite. Tipul necroforului este reprezentat de Octav Minar, cel care la apariția monografiei *Viața lui Mihai Eminescu* s-a prezentat în biroul de la Editura Cultura

[26] G. Călinescu, „Eminescologi", în *România literară*, nr. 16, 4 iunie 1932, p. 1, *apud* G. Călinescu, *Opere*, vol. I: *Viața lui Mihai Eminescu*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 55.

[27] G. Călinescu, „Morbul eminescologic", în *Adevărul literar și artistic*, nr. 605, 10 iulie 1932, p. 5, *apud* G. Călinescu, *Opere*, vol. I: *Viața lui Mihai Eminescu*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 83.

Națională, unde „a făcut un scandal enorm editorului că a tipărit cartea, amenințându-l cu darea în judecată și cu același tărăboi a admonestat pe funcționarii librăriei Alcalay că expuseseră în vitirină opera. Ură? Delir? Nu! *Morbul eminescologic*”[28]. A treia tipologie este a eminescologului amator, care, deși nu cercetează subiectul dezbătut, devine dintr-o dată specialist și „decretează cu autoritate ce este bun și ce este rău în această materie”[29]. Altfel spus, aceștia reprezintă categoria opinologului de serviciu.

1.2. *Viața lui Mihai Eminescu*: între entuziasm și echilibru

Critici literari deja consacrați precum Paul Zarifopol, G. Ibrăileanu, colegi de generație ai istoricului literar – Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu –, dar și reprezentanți ai tinerei generații interbelice ca Mihail Sebastian își exprimă entuziasmul pentru apariția biografiei *Viața lui Mihai Eminescu*. Aceștia consideră că studiul lui G. Călinescu reprezintă un moment decisiv în cultura românească, deoarece fenomenul eminescian luase amploare, existând numeroase articole obscure în care adevărul este falsificat, iar opera poetului transformată într-un loc de pelerinaj pentru habotnicii literaturii. Alte puncte comune regăsite în cronicile literare se referă la acribia dovedită de G. Călinescu în cercetarea documentelor sau a manuscriselor eminesciene, la talentul de portretist al acestuia sau la abilitatea de a recrea atmosfera specifică epocii lui Eminescu, atunci când informațiile biografice sunt precare. În plus, la acestea se adaugă spiritul lucid și gândirea critică ale istoricului literar, care nu doar inventariază evenimentele, ci le și interpretează, oferind o viziune personalizată asupra vieții poetului.

Apariția monografiei lui G. Călinescu contribuie, în opinia lui Paul Zarifopol[30], la reabilitarea biografiei literare, specie compromisă de „invazia” romanelor sau melodramelor de „calitate joasă”. Reușita unei biografii este determinată de îmbinarea armonioasă a spiritului erudit al autorului cu spiritul artistic al acestuia, condiție îndeplinită cu succes de G. Călinescu: „Discuția informațiilor este scrupulos erudită, reconstruirea istorică o înalță cu pătrundere de artist, un spirit care nu face un pas fără controlul delicat, prescris de izvoare. [...] Liberă de răceala seacă a învățatului ca și de

[28] *Ibidem*, p. 84.
[29] *Ibidem*, p. 84
[30] Paul Zarifopol, „O biografie, în sfârșit... G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*, Cultura Națională”, în *Adevărul*, nr. 599, 29 mai 1932, p. 1.

fierbânțala copilăroasă a apologetului, istorisirea e minunat de vie și minunat de prudentă”[31].

Cele mai structurate cronici literare în care recenzenții nu rămân doar la stadiul de admirație declarativă față de monografia călinesciană sunt semnate de Șerban Cioculescu[32] și de G. Ibrăileanu, cei doi, pe lângă analiza ideatică și structurală a studiului, formulează și unele „obiecții de detaliu”.

În cronica literară publicată, Șerban Cioculescu urmărește trei aspecte: 1. Situația studiilor eminesciene în momentul apariției biografiei lui G. Călinescu; 2. „obiecții de detaliu”; 3. caracterul inedit al monografiei. Despre viața poetului apăruseră două biografii în 1892 și 1912, scrise de N. Petrașcu și de N. Zaharia. Ambele, deși sufereau „de o dezolantă mediocritate: de stil, de concepție, de informație”, au avut o „relativă utilitate”, mai ales că apar înainte de consacrarea definitivă a lui Mihai Eminescu în cultura română. Pe parcursul a patru decenii, au fost publicate noi contribuții la biobibliografia eminesciană, unele relevante, altele obscure, și care au rămas risipite în periodice, consultabile doar la Biblioteca Academiei Române. Remarcabile i se par lui Șerban Cioculescu eseurile lui Tudor Vianu, reunite în volumul *Poezia lui Eminescu*, în timp ce D. Caracostea nu se ridică la înălțimea așteptărilor create în titlul studiului său *Personalitatea lui Eminescu*. E. Lovinescu, monografist consacrat de studiile publicate – *Grigore Alexandrescu* (1910), *Constantin Negruzzi* (1913), *Gheorghe Asachi* (1921) – întârzie să ofere cititorilor biografia eminesciană promisă.

În acest context, studiul lui G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, apare într-un moment oportun când „[...] un material enorm de informație, inegal și prea răspândit, se cerea consultat și utilizat pentru o îndoită operă de sinteză biografică și critică”. Deși consideră că unele acuze (lipsa notelor, incompletitudinea biografiei, portretul lui Creangă și al lui Eminescu) formulate de gazetarii grupați în jurul publicației „Buletinul Mihai Eminescu” sunt nedrepte, Șerban Cioculescu însuși are unele rezerve. Printre acestea se evidențiază problema naționalității lui Eminescu, insuficient dezvoltată, maladia poetului (Călinescu susține că a fost contactată, iar Cioculescu aderă la principiul eredo-patologic), prezentarea nedreaptă și sumară a lui Ioan Slavici: „laș, servil, acru și morocănos, căruia îi refuză inițiative sau roluri decisive la comemorarea de la Putna”[33].

---

[31] *Ibidem*.

[32] Șerban Cioculescu, „G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*”, rubrica „Cronică literară”, în *Adevărul*, nr. 14 908, 10 august 1932, p. 1-2.

[33] *Ibidem*, p. 2.

Oricâte „obiecții de detaliu" i s-ar aduce monografiei lui G. Călinescu, nimeni – susține Șerban Cioculescu – nu-i poate contesta istoricului literar talentul de portretist, forța de a recrea atmosfera timpului, în special de la societatea Junimea, *Viața lui Mihai Eminescu* fiind „neîndoios o foarte frumoasă monografie, documentată, sintetică și literară"[34].

G. Ibrăileanu[35] semnalează dificultățile întâmpinate de G. Călinescu în selecția materialului biografic, mai ales că cei care l-au cunoscut pe poet au fost oameni simpli și nu l-au înțeles, iar alții și-au notat impresiile, amintirile despre existența lui Eminescu târziu, și nu „în jurnale contemporane cu faptele". Tendința în mărturisirile făcute de informatori, după ce creația literară eminesciană a fost recunoscută, este de a romantiza, de a idealiza viața poetului. Totuși, în ciuda penuriei documentelor biografice, G. Călinescu reușește să ofere o viziune credibilă despre viața lui Mihai Eminescu, fiind înzestrat, pe lângă abilitățile de istoric literar și cercetător, și cu intuiție psihologică: „Psihologia lui Eminescu, d. Călinescu a făcut-o ca artist și, trebuie repetat, ca artist creator. D-sa a făcut ceea ce s-a numit *psychologie vivant*"[36]. Pentru a crea iluzia de verosimilitate, G. Călinescu îmbină registrele lingvistice: când prezintă copilăria lui Eminescu, peisajele bucolice din mediul rural, oamenii simpli din viața poetului, G. Călinescu folosește cuvinte specifice graiului moldovenesc, limba fiind „un mijloc de creație a vieții". Cameleonic, Călinescu revine cu ușurință la stilul erudit al cercetătorului, utilizând neologisme când judecă, pentru a analiza faptele, evenimentele din existența poetului. În opinia lui G. Ibrăileanu, această „polimorfie a stilului" îl situează pe Călinescu „alături de Caragiale și de Sadoveanu și dă operei sale un caracter de mare artă".

Ibrăileanu nu este de acord cu toate ideile formulate de G. Călinescu în biografie, dar este firească atitudinea fiindcă orice creație autentică îndeamnă la gândire, iar „când începe gândirea, începe și divergența". Istoricul literar oferă cititorilor nu doar „o înșiruire de fapte și de explicații", ci concepția lui despre Mihai Eminescu, fiind imposibil ca „doi oameni să-și facă aceeași *idee* despre un om, despre un eveniment și chiar despre un simplu obiect neînsuflețit. Există – tot atâția Napoleoni, tot atâția Victor Hugo, câți istorici, biografi și romancieri au scris despre ei, și tot atâtea Veneții câți

[34] *Ibidem*.

[35] G. Ibrăileanu, „G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*", în *Adevărul literar și artistic*, nr. 619, 16 octombrie 1932, p. 1-2.

[36] *Ibidem*, p. 2.

călători – artiști au zugrăvit-o. [...] Și desigur vor exista întotdeauna tot atâția Eminescu, câți cercetători se vor mai ivi”[37].

1.4. Eugen Ionescu: un nihilist *par lui même*

Un caz special de cronicar literar în deceniul patru al secolului al XX-lea îl reprezintă Eugen Ionescu. Aflat încă în căutarea propriei identități literare, tânărul în etate de 23 de ani, publică în revista „Azi” o cronică literară despre biografia lui G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*. Pentru a înțelege mecanismul criticii practicate de Eugen Ionescu este necesară o analiză a viziunii lui asupra actului critic, așa cum reiese din voumul Nu[38], publicat în 1934. În opinia tânărului trăirist, critica literară este un joc gratuit, lipsit de seriozitate, în care actorii folosesc legi arbitrare, iar rezultatele obținute sunt inutile când sunt confruntate cu realitatea. Există două tipuri de critică literară: critica pozitivă și critica negativă. Eugen Ionescu preferă critica negativă fiindcă îi oferă „un aer inteligent (dacă e scrisă cu puțină abilitate), competent, subtil, șmecher, [...] un aer de «nu mă trageți pe mine pe sfoară cu una cu două»”[39], în timp ce critica pozitivă „este – îmi vine să zic: prin definiție – handicapată. Are nu știu ce aer de complezență, în cel mai bun caz de naivitate, de lipsă de subtilitate. [...] Critica pozitivă pare a fi lipsită de spirit critic”[40]. Pentru a-și susține teoria, Eugen Ionescu oferă ca exemple date statistice din studiul *De la méchanceté avant toute chose*, scris de gânditorul francez Jean Larinotte: „A constatat că, din cărțile literare care apar, anual, în literatura universală, 80 la sută sunt vizibil și general proaste, 10 la sută mai plac peste doi ani, 6 la sută peste șase ani, 2 la sută peste zece ani, 0,2 la sută peste douăzeci de ani, 0,002 la sută peste o sută de ani. Prin urmare, un critic care e *sever* cu toate cărțile care apar, indiferent de conținutul lor și menținându-se constant, consecvent și monoton în această atitudine, are, de la început, dreptate 80 la sută”[41].

Ceea ce oferă măreției volumului *Nu* de Eugen Ionescu nu este „curajul” acestuia de a desființa creații ale unor scriitori consacrați precum Tudor Arghezi, Ion Barbu sau Camil Petrescu, ci forța de a recunoaște că

---

[37] *Ibidem*.
[38] Eugen Ionescu, *Nu*, editura Humanitas, București, 2011.
[39] *Ibidem*, p. 158.
[40] *Ibidem*.
[41] *Ibidem*, p. 159.

activitatea lui critică este influențată de viziunea negativă asupra vieții, de tendința de a vedea doar partea goală a paharului: „Fac critică, de obicei negativă, pentru că spiritul meu este vizibil aplecat către rău, ca să necăjesc, ca să-mi măsor virtuozitatea de a contrazice, ca să fac farse, ca să bucur pe invidioșii, geloșii, rivalii și iubita părăsită a autorului”[42].

În cronica literară despre biografia *Viața lui Mihai Eminescu* a lui G. Călinescu, Eugen Ionescu adoptă aceeași mască de critic sever și folosește principiul teoretic dezvoltat de Marcel Proust în eseul *Contre Sainte-Beuve*. Distingând între eul social și eul profund al autorului, Eugen Ionescu susține că biografia lui G. Călinescu nu este autentică fiindcă istoricul literar nu surprinde viața interioară a poetului. Un biograf trebuie să redea meomentele fugitive de revelație ale marilor creatori. Numai că, așa cum Eugen Ionescu observă, acest fapt este imposibil de împlinit: „Niciun biograf nu a surprins vreodată momentul când un poet a scris primul vers. [...] Aceste momente mici de durată, care esențial scapă, cert, oricărui biograf, dar ele singure mi-ar putea pretinde o semnificație”[43]. Reproșul formulat de Eugen Ionescu lui G. Călinescu face parte din strategia practicată de acesta, prin care urmărește să-și consolideze imaginea de critic sever. Un alt aspect al biografiei călinesciene, care îi displace lui Eugen Ionescu, se referă la justificarea logică pe care istoricul literar o oferă faptelor, gesturilor exterioare ale poetului. La fel ca tinerii din generația ’27, Eugen Ionescu este un susținător al actului gratuit practicat de eroii lui André Gide și crede că „[...] dacă Eminescu nu îmi apare adevărat este și pentru că (cum ar spune André Gide) apare prea logic. O mai mare gratuitate putea fi acordată actelor lui Eminescu, și dezechilibrul prețurilor sociale (dragostea pentru Maiorescu alterna cu necazul sau disprețul) putea fi o garanție certă și un îndemn la aprofundare, la atenție pentru o complexitate neintuită suficient”[44].

Cu toate acestea, criticul descoperă și unele aspecte pozitive ale biografiei: „cursivitatea stilului [...]. Simplicitatea rară a frazei; rapiditatea și o oarecare aparență logică a determinării unor momente interioare de către faptele exterioare”[45]. Remarcabilă este calitatea lui G. Călinescu de a crea caractere,

[42] *Ibidem*, p. 145.

[43] Eugen Ionescu, „*Viața lui Mihai Eminescu*. Cronică literară”, în *Azi*, 1932, *apud* G. Călinescu, *Opere*, vol. III *Dincolo de eminesciene*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 831.

[44] *Ibidem*, p. 834.

[45] *Ibidem*, p. 833.

unul dintre acestea fiind tatăl poetului, Gh. Eminovici, dar și abilitatea de a surprinde „raporurile dintre Eminescu și Titu Maiorescu". În concluzia formulată, Eugen Ionescu revine la atitudinea severă, văzând în studiul călinescian o viața romanțată ca „toate biografiile romanțate de altminteri", în care biograful folosește „unele date exacte", fără să fixeze „portretul unui Eminescu interior"[46].

1.5. Când vioarele tac...

În a treia ediție a studiului *Viața lui Mihai Eminescu*, apărută în 1938, G. Călinescu adaugă o notă intitulată *La a treia ediție*. Obiectiv, istoricul literar analizează criticile aduse de adversari și, renunțând la „amorul propriu", admite că folosirea notelor de citare este necesară pntru a evita acuzele nefondate de furt intelectual: „Și ca să spulberăm învinuirile de rapt și de invenție, am dat indicarea izvoarelor chiar așa cum am fost sfătuiți. Am pus numere de ordine la bibliografie, pe care le-am reportat în text"[47]. Călinescu susține că a parcurs manuscrisele eminesciene de la Biblioteca Academiei Române și nu a recurs la broșuri sau la comunicările altora, pe care să le excludă intenționat din bibliografie. Pentru istoricul literar, importantă nu este „chestiunea întâietății", respectiv cine a citit sau a publicat pentru prima dată un manuscris, ci felul cum aceste documente sunt interpretate încât specialistul să ofere cititorilor o lumină nouă asupra subiectului: „E absurd să ceri unui istoric literar care se află în fața documentelor originale cu intenția de a le folosi numai, să-și piardă vremea cu posibile publicări. Adesea un document eminescian pe care-l credeam inedit, apare publicat într-o broșură obscură"[48].

G. Călinescu nu consideră că a profanat memoria lui Eminescu, ci, dimportivă, în studiul lui a urmărit contrariul. Doar că înverșunați, unii erudiți la care nici nu se aștepta s-au erijat în judecători implacabili, descoperind „grozăvii în cele mai nevinovate lucruri". Verdictul lor negativ dovedește incapacitatea de a înțelege „nuanțele și adâncimile stilului": „Foarte mulți

[46] *Ibidem*, p. 834.

[47] G. Călinescu, *La ediția a treia*, în *Opere*, vol. I, *Viața lui Mihai Eminescu*, *Opera lui Mihai Eminescu* (1), ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 441.

[48] *Ibidem*, p. 440.

dintre cititori n-au nicio înțelegere a meșteșugului ce dă respirație narațiunii și înfățișează materia cu acea sobrietate care zguduie, ci vor scrieri «pe înțelesul tuturor» și cu largi concesii locurilor comune"[49].

2. Teoreticianul G. Călinescu

Deși G. Călinescu este perceput, uneori, ca un critic și istoric literar care refuză metoda și caracterul științific al discursului metaliterar, în realitate autorul monografiei *Viața lui Mihai Eminescu* nu ignoră conceptele teoretice pe care le analizează, le interpretează și le adaptează propriului stil. În afară de studiul istoricului literar, în deceniul patru al secolului al XX-lea apar și două romane despre viața poetului: *Mite* (1934) de E. Lovinescu și *Luceafărul* (1935) de Cezar Petrescu. Aparițiile editoriale îi permit lui G. Călinescu să reflecteze asupra conceptelor de viață romanțată, roman istoric și biografie.

Textul despre *Luceafărul* lui Cezar Petrescu[50] nu este o cronică literară propriu-zisă, criticul literar refuză să facă referire la valoarea intrinsecă a cărții pe motiv că nu este terminată și preferă să-și expună părerea despre conceptul de viață romanțată. G. Călinescu susține că a avut o discuție cu Cezar Petrescu în care i-a vorbit despre neîncrederea lui în valoarea estetică a vieții romanțate. Cel din urmă s-a arătat entuziasmat de această specie literară, justificându-și opțiunea prin indicarea unor autori străini (Maurois, Ludwig, Zweig), care au succes în librăriile din Occident. Lui G. Călinescu, argumentul lui Cezar Petrescu i se pare superficial, fiind convins că acesta este copleșit de autoritatea modelelor străine, pe care le adoptă fără să le treacă prin filtrul lucid al gândirii personale. Scriitorii de succes menționați sunt „simpli reporteri și conferențiari volubili", care se folosesc de o creație facilă pentru a obține succesul comercial[51].

Forme sigure de validare a talentului unui scriitor sunt – în opinia lui G. Călinescu – : biografia, portretul critic, romanul istoric, în timp ce „viețile

[49] *Ibidem*, p. 437.

[50] G. Călinescu, „Cezar Petrescu, *Luceafărul*" („Cronica literară"), în *Adevărul literar și artistic*, nr. 776, 20 octombrie 1935, p. 9-10, *apud* G. Călinescu, *Opere*, vol. III, *Eminesciene dincolo de monografie*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 166-175.

[51] *Ibidem*, p. 168.

romanțate mărunte care circulă din rațiuni comerciale sunt variante, adulterări ale acestor tipuri. Sunt bunăoară naive biografii patetice, cu dialoguri inventate, portrete critice cu situațiuni fictive, romane istorice cu aparat critic și alte comedii de-acestea”[52].

Într-o biografie este prezentată existența unui individ, văzut ca exponent al unei virtuți. Toți oamenii se nasc cu „sâmburele unei virtuți”, dar numai eroul exemplar poate dezvolta această trăsătură, cristalizată în propriul destin. Eroul unei biografii are o viață exemplară, iar scopul biografului este de a reda traiectoria acestuia, fără să nuanțeze sau să denatureze adevărul[53]. Destinul unei ființe exemplare, înzestrate cu o misiune specială în această lume se reflectă în dramatismul propriului destin, biograful oferind cititorului impresia de viață desfășurată: „De aici rezultă că biograful nu trebuie să facă nicio sforțare de a colora, ci numai să destăinuie simplu etapele unei vieți. Curiozitatea noastră pentru destinul uman în genere și admirația pentru virtutea dusă la o mare potență fac să vibreze totul”[54]. Există și biografii în care autorii se folosesc de mitologie pentru a descrie viețile eroilor. Este cazul lui Plutarh, părintele biografismului, dar textele lui se salvează – consideră G. Călinescu – prin „tonul solemn al adevărului [care] naște credibilitatea”[55].

În opinia lui G. Călinescu, biografia și romanul istoric sunt creații diferite, chiar antagonice. În timp ce biograful „e într-un fel un mistic al existențelor, romancierul e un observator, un clasificator”[56]. Autorul de romane este obligat să contemple realitatea, oamenii și manifestările lor, să îi situeze în varii tipologii, ținând cont de diferențele dintre ei. Biograful nu trebuie să se intereseze de situațiile tipice, ci să urmărească destinul celui prezentat, evitând, pe cât posibil, mistificările istorice.

În romanul istoric, scriitorul împrumută din cronici sau din documente istorice protagoniștii, dar, în cazul creațiilor reușite, nu sunt interesați de viața acestora, ci de categoria tipologică reprezentată. De exemplu, Alexandru Lăpușneanul reprezintă tipologia „tiranului sângeros”, iar Doamna Chiajna,

---

[52] *Ibidem*, p. 171.

[53] G. Călinescu, „Eminescu romanțat”, în *Jurnalul literar*, nr. 24, 11 iunie 1939, p. 2, *apud* G. Călinescu, *Opere*, vol. III, *Eminesciene dincolo de monografie*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 216.

[54] *Ibidem*, p. 217.

[55] *Ibidem*, p. 217.

[56] *Ibidem*.

eroina lui Alexandru Odobescu, „interesează ca specimen de mamă care se zbate pentru copiii ei”[57]. Când romancierii nu reușesc să identifice tipurile umane reprezentate de protagoniștii ale căror trăsături dominante necesită nuanțare, romanul istoric se transformă în viață romanțată, adică într-o creație hibridă: „Ce este o viață romanțată? Acest gen nu este întru-totul nou și în el își dau mâna vechea viață plutarhiană, biografia universitară și romanul istoric, însușirea de căpetenie a vieții romanțate, dedusă din necesitățile de editură, trebuie să fie atracțiunea la lectură, așadar circulațiunea comercială”[58].

Nici Cezar Petrescu în *Luceafărul*, nici E. Lovinescu în *Mite*, nu reușesc – susține G. Călinescu – să creeze un roman veridic, fiindcă niciunul nu îl transformă pe Eminescu în tip etern și nu surprind pulsația vieții. În romanul său, Cezar Petrescu se folosește de biografia poetului pentru a inventa situații și dialoguri, fiind incapabil să creeze personaje verosimile, mai ales că eroul se află într-o permanentă expediție. Cezar Petrescu încearcă să surprindă relațiile dintre membrii familiei Eminovici, conduse de un tată autoritar, dar renunță la familia poetului „înainte de gestațiunea ei tipologică”. Motivul este determinat de respectarea firului cronologic al vieții poetului care pleacă la Cernăuți[59].

Despre E. Lovinescu, G. Călinescu susține că nu are vocație de romancier fiindcă, deși are „stil și îndemânare plastică”, îi lipsesc „pătrunderea psihologică”, „simțul de mișcare al vieții și elanul liric”. De asemenea, criticul de la „Sburătorul” nu empatizează cu propriile personaje, nu înțelege tipologiile rău famate, arătând față de ele „o răceală higienică, o mirare de Marie-Antoinettă față de golani”. Creația presupune iubire pentru umanitate, dar E. Lovinescu este constrâns de prejudecăți, considerând monstruoase tipurile care ies din sfera lui de confort. Caragiale și Molière își caricaturizează eroii, dar – susține G. Călinescu: „caricatura presupune totuși o iubire perversă ce creează diform, dând o viață care [...] amuțește ironia. D. Lovinescu nu caricaturizează oamenii, ci-i anemiază. [...] Pe D. Sa îl miră că lui Eminescu și lui Creangă le place pastrama friptă pe spuză, fiindcă probabil pastrama e sărată și dură. [...] Privind doar cu neîncredere lumea, ca pe-o colecție de monstruozități, d. Lovinescu nu putea crea fictiv”[60].

O cronică literară negativă scrie G. Călinescu despre studiul *Mihai Eminescu din punct de vedere psihanalitic* semnat de doctorului docent

[57] *Ibidem*, p. 219.
[58] *Ibidem*, p. 212-213.
[59] *Ibidem*, p. 220-221.
[60] *Ibidem*, p. 138.

universitar C. Vlad[61], deși cel din urmă – pentru a intra în grațiile cronicarului – îi încredințase manuscrisul. Folosindu-se de metoda psihanalitică, C. Vlad intenționează să demonstreze că „Eminescu era un schizoid și, până la un punct, chiar un schizofrenic, adică mai pe românește că era veșnic candidat la nebunie (demență precoce)"[62].

G. Călinescu nu este scandalizat de diagnosticul medicului sau de folosirea teoriilor lui Freud, ci de felul cum acesta selectează informații din biografia poetului sau din opera acestuia și le interpretează, denaturându-le sensul. În biografia *Viața lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu face referire la repetiția unor cuvinte („Verona, Vreona, Vnoera, Vanoer... etc. "), descoperite în manuscrisele eminesciene, și care arată interesul poetului pentru rime, efecte de stil sau vocabular. Pentru C. Vlad, vocabulele menționate înseamnă „verbigerație, schizoidie, masturbație de vorbe"[63]. Prin subtilități freudiste, C. Vlad vrea să demonstreze că Eminescu avea înclinații incestuoase, iubita din Ipotești nu a existat, aceasta fiind „Maria, sora lui, transformată printr-un proces subconștient în iubita mentală, mai târziu"[64].

Mai gravă i se pare lui G. Călinescu folosirea operei eminesciene de către medic pentru a-și demonstra teoriile abracadabrante, victimele experimentelor lui C. Vlad fiind nuvelele *Cezara* și *Sărmanul Dionis*. De exemplu, insula lui Euthanasius din *Cezara* este asociată de doctorul docent cu „orificiul vaginal": „Mă sperii de asta? Nu. De logica d-lui dr. Vlad. Freud face asemenea interpretări, dar asupra inconștientului din vis. Nuvela lui Eminescu are un sens superior filozofic, este un elogiu al ascetismului și un imn al naturii și de ce oare descrierea izvorului ar veni mai degrabă de la ideea subconștientă de urină, iar peștera de la uter și nu de la perceperea naturii? [...] Atunci adio pădure, adio izvor, adio peșteră și natură, fiindcă totul îi miroase d-lui doctor a peisaj anatomic. Psihanaliza n-are ce căuta în domeniul conștientului, subliniat și finalist. El poate explica obsesiile din stările subconștiente și atâta tot"[65].

---

[61] G. Călinescu, „Eminescu examinat de un medic (C. Vlad, *Eminescu din punct de vedere psihanalitic)*", secțiunea „Cărți și reviste", în *România literară*, nr. 45, 24 decembrie, număr de Crăciun, 1932, p. 3, *apud* G. Călinescu, *Opere*, vol. III, *Eminesciene dincolo de monografie*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 93-104.

[62] *Ibidem*, p. 95.

[63] *Ibidem*, p. 102.

[64] *Ibidem*, p. 98.

[65] *Ibidem*, p. 193

În cronica despre studiul lui C. Vlad, G. Călinescu dovedește că nu este împotriva utilizării teoriilor științifice în literatură, ci respinge transformarea textelor literare în șantiere aservite metodei. Hermeneutul sau cercetătorul trebuie să țină cont și de contextul socio-cultural al operei, de particularitățile acesteia și să nu așeze creațiile literare în patul procustian al metodelor științifice.

3. *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu: în timp

La 93 de ani de la apariția primei ediții (1932), studiul *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu continuă să atragă atenția cititorilor, grație stilului călinescian. Ceea ce individualizează biografia, pe lângă documentarea serioasă întreprinsă de autor, fiind primul care studiază cu acribie manuscrisele eminesciene, este spiritul histrionic al istoricului literar. Când insinuant sau perfid, când serios sau reflexiv, vocea lui G. Călinescu se adaptează la specificul evenimentelor relatate. Vocația acestuia de romancier se reflectă nu doar în talentul de portretist, ci și în abilitatea de a grada intensitatea momentelor decisive din viața poetului, climaxul fiind atins în capitolul *Degradarea morală și moartea (1883-1889).*

Ceea ce impresionează la această biografie, după cum observă și Pompiliu Constantinescu, este umanitatea dovedită de G. Călinescu în prezentarea protagoniștilor. Fără să îi condamne pe unii sau să-i victimizeze pe alții, istoricul literar își temperează elanul subiectiv și oferă, pe lângă portretul lui Mihai Eminescu, un alt portret remarcabil: al lui Gheorghe Eminovici, tatăl poetului. La fel cum Marin Preda imortalizează în *Moromeții* figura paternă, identificată în ipostaza lui Ilie Moromete, „cel din urmă țăran", și G. Călinescu creează tipologia tatălui autoritar, „pus pe chiverniseală" și lipsit de complicații sufletești.

Fiu de cântăreț de strană, Gheorghe Eminovici reușește să urce – la fel ca eroii balzacieni – în ierarhia socială, dobândind inclusiv titluri nobiliare. Este vreme îndelungată vechilul moșiei Dumbrăveni și omul de încredere al boierului Constantin Balș, în salonul căruia asistă la discuții încât „prinsese gust la citit și cumpăra cărți, traduceri din franțuzește, mai târziu desigur cronicile, în sfârșit tipăriturile vremii". Boierul Balș însuși împrumută de la el cărți scrise de Voltaire, Lamartine, Molière, Alexandru Dumas.

Convins că înfățișarea fizică devoalează trăsăturile interioare ale ființei, G. Călinescu întocmește portretul fizic și pe cel moral al căminarului: „Înalt,

voinic mai mult decât gras, «munte de om», de o putere herculeană, trup sănătos, minte sănătoasă, el ne privește din fotografie cu un cap masiv, acoperit cu păr trainic și învăluit în barba castanie [...] cu nas prădalnic și ochi albaștri-verzui cari trec, disprețuitori, dincolo de lucruri, cu falca de jos ușor obstinată și plină de sine. Înfățișarea trădează pe omul de muncă, răzbătător și cu voință de avere, în acel stadiu de înaltă liniște a omului care și-a agonisit totul prin sine și, fără slăbiciuni, e oricând gata s-o ia de la început”[66].

Fire pragmatică, Gheorghe Eminovici alege și pentru băieții lui meserii practice: „Șerban studiază medicina la Viena și la Erlangen, Nicolae dreptul la Sibiu, Iorgu științele militare în Prusia, Ilie medicina la școala doctorului Davila din București, iar Matei urmează politehnicul din Praga”[67]. Acceptă ca Eminescu să învețe poezii la școală, dar i se pare inacceptabil să devină poet. Numai că niciunul din fii nu moștenește firea bătăioasă a tatălui și atinși de boli incurabile, sfârșesc tragic la vârste fragede. Astfel, printr-o ironie a sorții, - observă G. Călinescu – familia Eminovici rămâne în istorie nu prin pragmatismul tatălui, ci prin „înclinația către activitatea gratuită a spiritului” a lui Mihai Eminescu, respinsă cu vehemență de părinte: „Ei bine, ironia firii a făcut ca lunga sârguință paternă să fie înghițită de moarte și să fie salvată prin spiritualitatea neprocreatoare a poetului Eminescu, fără de care uitarea ar fi șters numele de pe crucile tuturor”[68].

Elanul subiectiv, regăsit în orice studiu umanist, chiar și în cele în care se proclamă aderența la un criteriu scientist, apare în cel mai controversat capitol al biografiei, intitulat *Eminescu și dragostea*. Deși unii îl acuză de vulgaritate (Ovidiu Papadima), alții că a înjosit puritatea amorului eminescian (I.E. Torouțiu, C. Manolache), intențiile autorului sunt nobile, însă cu unele exagerări specifice lui G. Călinescu, mai ales în relația cu femeile. Ceea ce vrea să demonstreze de fapt istoricul literar este că Veronica Micle nu a fost singura femeie iubită de poet și că dragostea lui Eminescu este mai mult trupească, rustică, lipsită de sublimări diafane. După ce întocmește lista iubitelor – Cleopatra Poenaru, Mite Kremnitz, „prozaica” Milly -, cu ironie, G. Călinescu susține că toate au avut același statut în viața poetului, îndeplinind o singură condiție: „Nu e mică, nu e mare, nu-i subțire, ci-mplinită,/ Încât ai ce strânge-n brațe – numai bună de iubită”..

În finalul capitolului, istoricul literar admite că iubirea dintre Eminescu și Veronica Micle a intrat în memoria colectivă în ciuda intrigilor țesute în

[66] *Ibidem*, p. 19.
[67] *Ibidem*, p. 21.
[68] *Ibidem*, p. 39.

jurul relației lor și crede că nimeni nu trebuie să judece greșelile îndrăgostiților, aspru condamnați de viață: „În această lume plină de greșeli, la ce bun am răscoli intrigile moarte spre a osândi un om amărât sau o femeie mai mult însetată de viață decât nechibzuită? Dacă Eminescu a iubit sau nu pe Veronica, dacă aceasta a meritat sau nu dragostea sa, rămâne un lucru deșert față de legenda care a unit pe cei doi poeți în viață și în moarte. Nevoia de unificare a vulgului face ca poeziile de dragoste ale poetului să aibă mai multă semnificație, iscate de iubirea și necredința unei singure femei. Chiar prietenii, puțin informați asupra celorlalte iubiri ale lui Eminescu, vedeau în d-na Micle iubita legală a poetului și, când îl zăreau îmbrăcat cu multă îngrijire și cu țilindru pe cap, îi strigau de departe: «A venit Veronica!»”[69].

Concluzii

Biografia *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu inițiază în presa culturală discuții despre importanța manuscriselor eminesciene, despre implicarea factorului subiectiv în realizarea unor astfel de studii, dar și despre relevanța sau irelevanța unor specii literare precum: biografia, viața romanțată, romanul istoric. Despre conceptele literare amintite, G. Călinescu face observații subtile, dar – ca orice teorie – acestea nu sunt definitive, ci invită la dialog, fiindcă orice epocă își are propriii biografi.

Bibliografie

a. În volume

Călinescu, George, *Opere*, vol. I: *Viața lui Mihai Eminescu*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016.

Călinescu, George, *Opere*, vol. III, *Eminesciene dincolo de monografie*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016.

Ionescu, Eugen, *Nu*, Humanitas, București, 2011.

[69] *Ibidem*, p. 344.

b. În periodice

Cioculescu, Șerban, „G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*", rubrica „Cronică literară", în *Adevărul*, nr. 14 908, 10 august 1932, p. 1-2.

Ibrăileanu, Garabet, „G. Călinescu*: Viața lui Mihai Eminescu*", în *Adevărul literar și artistic*, nr. 619, 16 octombrie 1932, p. 1-2.

Manolache, C., „*Inepția* lui Eminescu", în *Buletinul Mihai Eminescu*, fascicola 8, 1932, p. 50-57.

Morariu, Leca, „Eminescu la... Techirghiol", în *Buletinul Mihai Eminescu*, 1932, p. 141-161.

Morariu, Leca, „Epilog", în *Buletinul Mihai Eminescu*, fascicola 8, 1932, p. 49.

Papadima, Ovidiu, „Gh. Călinescu *eminescologii* și cetitorii", în *Secolul*, nr. 18, 26 iunie 1932, p. 3.

Papadima, Ovidiu, „Între eminescologi și cetitori II", rubrica „Discuții-Note-Informațiuni", în *Secolul*, nr. 20, 3 iulie 1932, p. 3.

Papadima, Ovidiu, „Între eminescologi și cetitori III", rubrica „Discuții-Note-Informațiuni" în *Secolul*, nr. 22, 17 iulie 1932, p. 3.

Torouțiu, I.E., „G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*", în *Buletinul Mihai Eminescu*, fascicola 8, 1932, p. 41-48.

Zarifopol, Paul, „O biografie, în sfârșit... G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*, Cultura Națională", în *Adevărul*, nr. 599, 29 mai 1932, p. 1.

THE LIFE OF MIHAI EMINESCU BY G. CĂLINESCU: BETWEEN CRITICAL RECEPTION AND LITERARY THEORY

Abstract: This study aims to analyze the critical reception of G. Călinescu's *The Life of Mihai Eminescu* between 1932 and 1939. Published at a time when the poet's idealized image had already been embedded in the collective consciousness, Călinescu's work provoked virulent reactions from some cultural figures. Hostile reviews were complemented by balanced critiques and a unique review, marked by nihilism, signed by Eugen Ionescu. The controversies stirred by the Cernăuți literary group, alongside the publication of novels such as *Mite* by E. Lovinescu and *Adonis* by Cezar Petrescu, as well as various studies about Eminescu's life, gave Călinescu the opportunity to reflect on this literary phenomenon. Within this context, ‚the divine critic' introduces the concept of the eminescological disease, identifies different typologies of eminescologists, and discusses literary concepts such as biography, fictionalized life, historical novel, and scientific method.

Keywords: critical reception, polemics, eminescologists, literary theory, humanity.

G. CĂLINESCU
FAȚĂ-N FAȚĂ CU PROPAGANDA COMUNISTĂ

A.C. Cofan*

Nu este intenția autoarei acestor rânduri să decidă unde se află justa măsură în evoluția unei personalități de prim rang a culturii, trăitor în condiții de maximă teroare a istoriei, cum a fost regimul comunist. Între Scylla justificării compromisurilor morale și Caribda condamnării poziției politice a cărturarului, noi alegem răul cel mai mic, acela al nuanțării atitudinii sale în contextul istoric dat, când nu poți cere eroism din partea nimănui, când însuți tu nu ai dovedit că ești capabil de el. Astfel, din dosarul de securitate al lui G. Călinescu, scos la lumină de cercetătorul Ion Oprișan, în *Asaltul cetății* reiese clar că profesorul era urmărit, filat și turnat ((în minuțioase „note informative") chiar de colaboratorii cei mai apropiați ai lui (precum Cornelia Ștefănescu) din Institutul Istorie Literară și Folclor, cum s-a numit la începuturile sale Institutul de Istorie și Teorie Literară. Imaginea pe care o conturează este aceea de director al institutului și „pater familias" pentru cercetătorii din cadrul lui și de sub oblăduirea sa. Totuși, o formă de opoziție pasivă a fost, de pildă, tărăgănarea republicării tratatului de *Istorie a literaturii române*, ca sarcină venită de sus, pentru că G. Călinescu vedea inutilitatea unui tratat inegal ca valoare și fără sorți de izbândă, căci se strângeau pentru a-l realiza „broască, racul și cu știuca"[1]. Cu multă finețe psihologică, I. Oprișan navighează printre diferitele atitudini din jurul Profesorului, înțelegând bine poziția ingrată în care acesta se afla:

> „Evident, G. Călinescu nu se putea opune sarcinilor venite de sus și a demarat lucrarea, afișând – cu dedublarea firească a celui care era nevoit să-și sacrifice propriul copil (inegalabila *Istorie a literaturii române...*) – entuziasmul, materializat atât în rapoartele înaintate Academiei, cât și în articolele publicate în *Contemporanul*. Dar toți ceilalți, și în primul rând «prietenii» și «colaboratorii» de la Catedra de Istorie a Literaturii Române a Universității din București și membrii Academiei din Subsecția de profil au fost ferm convinși, și răspândeau zvonul, deși mulți dintre

* C.S. III, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" București; e-mail: alunitzacofan@gmail.com.

[1] I. Oprișan, *Asaltul cetății. Dosarul de Securitate al lui G. Călinescu*, Editura Saeculum I.O., București, 2014, p. 396.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 148–157, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.10.

> ei nu-și predaseră «articolele» sau le dăduseră proaste, nu o dată extrase din alte cărți sau direct din gazete, chiar nedactilografiate, avem dovada concretă – că lunga întârziere a demarării proiectului și lentoare cu care volumele prindeau contur, s-ar fi datorat lui G. Călinescu, coordonatorul general al «tratatului»"[2].

Pentru același interval postbelic, un cercetător mai tânăr, G. Neagoe, radiografiază articolele de presă din *Națiunea*, începând 1947, și demonstrează cu documentele pe masă într-o analiză ageră a mișcărilor politice de după cucerirea puterii politice de către comuniști, că G. Călinescu și-a însușit benevol discursul ideologic comunist, a luptat în paginile acestui ziar împotriva partidelor istorice (țărănist și liberal, eliminate ulterior de pe scena politică, după o scurtă aparență de democrație populară). Iată teza susținută de tânărul cercetător:

> „Fără să ne ascundem după degete, trebuie spus că, oricât l-am stima, în câmpul literelor, pe G. Călinescu sau pe Al. Philippide, încadrarea lor în P.N.P [Partidul Național Popular] era fie semn de puerilitate, fie de speranță într-o autonomie parțială a personalității, înțeleasă ca posibilitate de afirmare necenzurată a opțiunilor estetice. E prea multă închipuire în poza politicianului G. Călinescu pentru a fi amăgiți cu ideea că nu ar fi știut ce se petrece în jur și că ar fi intrat în P.N.P. sub pretinsa flamură a intelectualității umaniste – a scriitorilor, a filosofilor, a dascălilor și a gazetarilor. Profesorul universitar era la curent cu mișcările la nivel înalt"[3].

Douăzeci de pagini mai apoi, atitudinea politică a lui G. Călinescu este nuanțată psihologic: „E aproape incredibil cum scriitorul comitea gafă după gafă, deși, în gazetă, părea că vehiculează sentințe ireductibile. Politicianul G. Călinescu se comporta duplicitar în propriul partid. În *Națiunea* dădea lecții, iar în B.E. [Biroul Executiv – n.m.] primea o mulțime de sancțiuni. Nu se arăta neapărat spășit, dar, intrat în balul mascat, nu-și mai putea schimba costumația. P.N.P. [Partidul Național Patriotic – n.m.] avea nevoie de semnătura lui, dar nu de spiritul său cu porniri autonomiste"[4].

E nevoie să subliniem că ambii cercetători reliefează natura duplicitară și histrionică a lui G. Călinescu față de puterea comunistă, însă primul încearcă să-l absolve, iar celălalt este mai puțin îngăduitor. Din punct de vedere moral, nu-l putem supune damnării pe G. Călinescu, pentru că s-a comportat omenește și nu eroic. Aducem ca argument o idee a lui T.S. Eliot, în chestiunea damnării, într-un studiu despre Baudelaire:

---

[2] *Ibidem*, p. 397.

[3] George Neagoe, *Mizantropul optimist: G. Călinescu și (de)stalinizarea României*, Editura Cartea Românească, București, 2015, p. 266.

[4] *Ibidem*, p. 288.

> „Dat fiind că suntem oameni, ceea ce facem trebuie să fie ori bine, ori rău. Suntem oameni în măsura în care săvârșim binele sau răul și, în mod paradoxal, e mai bine să faci rău decât să nu faci nimic; cel puțin exiști. [...] Cel mai rău lucru ce se poate spune despre răufăcătorii vremii noastre, de la oamenii de stat până la hoți, e că nu sunt destul oameni pentru a fi damnați”[5].

Poate că informațiile pe care le vom aduce în discuție vor arăta mai clar cum s-a folosit puterea de extracție stalinistă de slăbiciunile personalităților de la vârf sub amenințarea ocnei, a muncii la canal sau a temniței. Însă, revista de propagandă comunistă, *Glasul patriei*, cu sediul în Berlinul de Vest din Germania Democrată, pe strada Pankow, inițiată în 1955, ca organ al Comitetului de Repatriere a refugiaților din străinătate, avea ca scop real spionarea elitelor exilaților români, combaterea posturilor de radio dușmane, precum Europa Liberă, Radio Londra sau Radio Madrid, și anihilarea oricărei acțiuni care ar fi demascat starea de fapt, reală și obiectivă din România comunistă ai anilor postbelici. Ca atare, în cele patru pagini de gazetă scrisă în limba română, vom găsi editoriale și articole encomiastice despre o țară paradisiacă, plină de bogățiile fabuloase ale solului și subsolului, de câmpuri petrolifere și faună acvatică și forestieră, la care se adaugă un popor harnic, care muncește din inimă și cu o înflăcărare nestinsă pentru construirea societății omului nou. Mult timp, paginile a doua și a treia, la rubrici precum *Cei dragi vă cheamă*, *Poșta redacției,* vor fi dominate de numeroase povești lacrimogene literaturizate, reportaje de regăsire a patriei după ani de exil și de anchete sociale asupra repatriaților ce ar fi regăsit un abundent nivel social de trai în România, în timp ce viața refugiaților și exilaților din diferite țări europene era prezentată ca un model societal negativ, exilații se chinuiau mult timp în aziluri politice, într-un șomaj perpetuu și o veșnică căutare de loc de muncă, prost plătiți și nu la nivelul pregătirii lor profesionale. Pe pagina a treia, sunt inserate constant articole de polemică și atac la adresa exilaților și a activității lor împotriva Republicii Populare Române, percepute însă de scribii regimului ca atacuri antiromânești. Pe informațiile culese din această gazetă ne vom baza în conturarea factologică a portretului lui G. Călinescu, așa cum transpare în fața emigrației românești. Am fi înclinați să credem că exilații nu avea habar de ceea ce se petrecea cu adevărat în România stalinizată, dar, pe diferite căi ocolitoare (corespondența ascunsă cu scriitorii din străinătate, vizite turistice

[5] T.S. Eliot, *Eseuri alese. Critica literară*, Editura Humanitas Fiction, București, 2013, p. 299.

ale scriitorilor din staff-ul comunist în diferitele centre culturale europene, burse acordate pentru studii în străinătate de guvernul de la București etc.), personalitățile culturale emigrate în străinătate și care luptau pe căi culturale specifice împotriva politicii antiromânești dusă de comuniștii regimului dejist aflau cum stau lucrurile de fapt și în realitate. Sunt cunoscute luările de poziție ale ziaristului Pamfil Șeicaru, care a botezat atât de bine și tăios gazeta *Glasul Patriei*: „Glasul Minciunilor", „Glasul Falsificatorilor", „Glasul Trădătorilor de Patrie", chiar din momentul apariției ei în 1955.

În *Glasul patriei*, articolele semnate de G. Călinescu au apărut din 1956 până în 1965, timp de 9 ani, până la moartea criticului pe 12 martie 1965, de ciroză hepatică, și după două săptămâni avea să se încheie și regimul lui Gh. Gheorghiu-Dej, decedat pe 19 martie 1965. În total, am înregistrat douăzeci și trei de referințe în care numele lui G. Călinescu, pe durata celor 9 ani, este menționat prin raportare sau inserat ca semnătură a vreunui articol.

Realitatea este că intervențiile textuale sau de discurs scriptic denotă, cel puțin la o parte dintre ele, implicarea politică a lui G. Călinescu atras cumva de partea Răului Roșu. Nu încercăm nici pe departe diabolizarea „divinului critic", așa cum s-a întâmplat frecvent după 1990, când a început o vânătoare de vrăjitoare prin demolarea anumitor critici postbelici și executarea generației 1960. Scopul nostru este, cum spuneam mai sus, relevarea fațetelor ale adevărului, fără a condamna și fără a judeca. Căci n-am putea judeca și condamna un maestru sau un profesor de la care am învățat să fim noi înșine.

După temă, există patru categorii de articole: 1) cele preluate din *Contemporanul*, oficios al Partidului comunist din țară, sau din *Viața românească*, cu voia sau fără voia autorului (decalajul fiind de maxim o săptămână)*;* 2) cele *encomiastice* față de regimul comunist sau cele care preiau atitudinea ofuscată a regimului față de atacurile asupra „realizărilor" culturii românești din țară, laude provenite din spațiul Italiei; 3) cele *scrise direct* despre oameni ai culturii române (Enescu, G. Coșbuc) și 4) cele *de referință la autoritatea criticului însuși* (cronici, recenzii, eseuri, breviar cultural).

Recurgem, așadar, la o enumerare cronologică a celor 23 de articole apărute de-a lungul celor nouă ani în *Glasul patriei*:

- Nr.9/ 1 martie 1956, *În anii puterii populare*, art. preluat din *Viața românească*, nr. 12/ 1955
- Nr. 12/ 1 aprilie 1956, pag. a II-a, la rubrica *Cei dragi vă cheamă*, art. *O istorie ciudată a literaturii*, art. preluat din *Contemporanul* 16 martie/ 1956

- Nr. 13/ 10 aprilie 1956, *Cuvântarea deputatului* acad. G. Călinescu la Sesiunea Marii Adunări Naționale (ocupă întreaga pagină), pag. 4.
- Nr. 8/ 10 martie 1957, la rubrica 'Carnet cultural', art. *Revistele noastre*, semnat E.D. (pag. a 2-a), apare o referință la prezența lui G. Călinescu în presa din țară, mai precis în *Gazeta literară*, unde ține rubrica *Cronicile optimistului*
- Nr. 10/ 1 aprilie 1957, pag. a 2-a, o preluare a unui drept la replică dat de G. Gălinescu în *Contemporanul*, art. *Laude viclene*, nr. 12/ 22 martie1957, unde combate „înțelgerea Occidentului" privitor la orientările politice ale lui O. Goga și L. Blaga.
- Nr. 22/ 1 august 1957, prima pagină, art. *Treptele calomniei* de Al. Dimitriu-Păușești, împotriva volumului de studii colectiv despre România, cu titlul *România captivă*, publicat în engleză sub coordonarea lui Al. Crețeanu, în care capitolul referitor la cultură este semnat de Aristide Burileanu; în acest articol apare o referință la numele lui G. Călinescu și M. Sadoveanu ca autorități culturale din R.P.R.
- Nr.27/ 20 septembrie 1958, art. *Enescu*, de G. Călinescu (preluat din *Contemporanul* 12 sept./ 1958).
- Nr. 32/ 10 noiembrie 1958, art. *Bogățiile noastre*, de G. Călinescu.
- Nr.3/ 20 ianuarie 1959, apare o referire la operele traduse și făcute cunoscute peste hotare, la rubrica *Carnet*, din pagina a patra, iar, printre alte editări se referă și la *Enigma Otiliei*.
- Nr. 20/ 10 iulie 1959, pagina a 3-a, articole omagiale și festiviste dedicate împlinirii a 60 de ani de viață, art. *Academicianul G. Călinescu a împlinit 60 de ani*, și se dezvăluie că i s-a conferit Steaua RSR, clasa a II-a.
- Nr. 2 (148)/ 10 ianuarie 1960, prima pagină, art. *Alături de popor*, există o referință la numele lui G. Călinescu, preluată din declarații făcute în *Contemporanul, Luceafărul, România liberă*; numele lui este citat alături de al lui Perpessicius și Tudor Teodorescu-Branișteț articolul lui G. Călinescu începe cu introducerea triumfalistă și encomiastică a țării aflate sub orânduirea cea fericită: *„În ultimul deceniu, de când păşim sub steagul socialismului, vârsta anilor s-a schimbat. Ei sunt din ce în ce mai plini şi abia pridídim să numărăm zilele lor. Căci pe locul în care era paragină se clatină grâul. Drumul care înfăţişa numai o minciună pe hartă e o panglică de asfalt pe care a lunecă roatele automobilului cu repeziciune. Cocioabele se năruie, clădiri măreţe se ridică într-una , iar pe tăbliţele cutiilor de scrisori sunt inscripţii imposibile odinioară: A – muncitor; B – inginer; C – constructor. Ceea ce înseamnă moşier şi de „profesie liberă"*

vom căuta la dicționar. Și nu am călătorit în viitor, grăbindu-l, decât puțin timp'.

- Nr. 14 (196)/ 10 mai 1961, pag. a 4-a, *Cărți românești apărute recent peste hotare*, unde este citată, printre alte traduceri, *Enigma Otiliei*, tradusă în franceză. Celelalte traduceri sunt din I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, Titus Popovici, *Străinul*, M. Sadoveanu, *Povestiri***,** M. Beniuc, *În Valea Cucului*.
- Nr. 24 (206)/ 20 august 1961, pag. a 2-a și a 3-a, articol aniversar referitor la 23 August, *Puternică, liberă și pe soartă stăpână,* care cuprinde mai multe opinii ale unor personalități, printre care și G. Călinescu, pe un ton duios și elogiator față de abstracțiunile istoriografice comuniste „partie" și „istoria patriei".
- Nr. 1 9219)/ 1 ianuarie 1962, pag. a 4-a, art. *Portrete care nu există,* de acad. G. Călinescu, în care criticul polemizează cu percepția greșită a unui gazetar italian, Marco Marchini, *„întristător prin ignoranță și obtuzitate*", în fața artei picturale a portretisticii din anumite muzee din România.
- Nr. 5 (223)/ 10 februarie 1962, pag. a 4-a, *Cărți și autori promovați în străinătate* de regimul comunist: Caragiale, Arghezi, Topârceanu, G. Călinescu, T. Popovici.
- Nr. 16 (234)/ 1 iunie 1962, prima pagină, art. *Primirea în rândurile PMR a unor oameni de cultură*, fără semnătură; printre cei menționați se află și M. Ralea, Demostene Botez, G. Călinescu, meritele lor fiind „pe tărâmul dezvoltării științifice a culturii".
- Nr. 6 (260)/ 20 februarie 1963, prima pagină, art. *Februarie 33*, de G. Călinescu, început sub forma unor memorii din vremea copilăriei, autorul construiește mitologia greviștilor și muncitorilor ceferiști de la atelierele Grivița.
- Nr. 16 (306)/ 1 iunie 1964, pagina întâi, art. *Viața lui Mihai Eminescu*, de Șerban Cioculescu, care comentează noua ediție a biografiei călinesciene despre poetul național, ce „s-a epuizat din prima zi".
- Nr. 24 (314)/ 20 august 1964, pagina întâi, ca editorial art. *Patriotismul nostru*, de G. Călinescu, din care citățm câteva fragmente ce descriu un peisaj paradisiac, mitologizat, o realitate literaturizată a României: „*Sunt pe solul țării, păduri negre și drepte de brazi, îmbătând cu mireasma rășinei, cele de stejari și fagi au înfățișare mai arhaică, cu trunchiurile lor groase și retorica încâlcită a ramurilor, cele de mesteacăn sunt aeriene și rarefiate. Sunt păduri întunecate ca fierul, unele roșii ca arama, altele*

bătând în alb ca platina ori atrăgând argintul. Unele înăbușe strigătul și par mute, altele foșnesc și vibrează la ecouri. În ele mișună vânatul, urșii, mistreții, râșii și celelalte jivine cu carnea dulce ori cu blănuri moi. […] Îmi place în țara mea iarba grasă, care crește pe povârnișurile dulci ale munților, în pâlniile din regiunea muntoasă, pe unde turmele de oi și cirezile de vaci par nemișcate ca niște flori albe pe un chilim verde. Admir bălțile pe care berzele le explorează pe picioroangele lor. […] Însă mierea nu curge la sine din scorbură de pom și grâul nu crește ca scaieții. Avuțiile noastre nesecate sunt ascunse în piatră, apă, țarină și le descoperă numai poporul cu mintea ageră și mânecile mereu suflecate".

- Nr. 25 (315)/ 1 septembrie 1964, pag. a 4-a, *Acordarea Premiului de Stat al Republicii Populare Române pe anul 1964*.
- Nr. 1 (327)/ 1 ianuarie 1965, prima pagină, art. *Înainte, pe această cale*, de G. Călinescu, este ultimul articol pro-patria înainte de a muri, unde apare ideea societății socialiste triumfătoare pe calea construirii unei lumi noi și al unui om nou. Să citim un fragment din cuprinsul articolului de început de An Nou, parcă am citi un reportaj de Geo Bogza realizat într-o estetică a frazelor înalte, sublime: „*Dacă privim de sus înfăptuirile din toată țara putem să ne bucurăm și să ne mândrim. După izbânzi însemnate, nu e nimeni care să nu spună ca o urare, în pragul Noului An: «Înainte, pe această cale!» [...] Simțeam de mult că societatea noastră veche este rău întocmită, că stă pe strâmbătate, ilegalitate socială stridentă, nepăsare de cele culturale, parvenitism, intrigă politică, lipsă de gravitate în ceasurile de cumpănă. Într-o țară ciopârțită, se zbăteau politicienii să capete un minister, alții un post bine plătit, alții mai modești cât mai multe provizii, pentru ca pântecele lor să nu sufere.*"
- Nr. 4 (330)/ 1 februarie 1965, pagina a 2-a, apare la rubrica *Vitrina cu cărți*, art**.** *Istoria literaturii române*, de Vladimir Streinu, care comentează tratatul de „interes național" realizat sub coordonarea lui G. Călinescu de către un colectiv redacțional, alături de Al. Rosetti, P.P. Panaitescu, Al. Piru. Este primul semnal că viața și munca lui G. Călinescu este valorizată în postumitate și intră în istoria culturii române postbelice.

Devine de acum înainte o autoritate în materie de critică și istorie literară din vremea socialist-comunistă, un autor citat și citit, de a cărui părere ceilalți critici țin cont, considerându-l instanță critică directoare, o uriașă autoritate în materie; nr. 2 (390)/ 20 septembrie 1966, pagina a 2-a, art. *O sută de ani de la nașterea lui George Coșbuc*, au loc manifestări omagiale

și printre alte opinii citate despre valoarea poeziei lui G. Coșbuc, apare și numele lui G. Călinescu.

Nu putem încheia această enumerare grăitoare prin sine fără a trage câteva concluzii.

Imaginea care se desprinde din această gazetă a propagandei comuniste, o *imagine oferită străinătății*, și, mai ales, exilului românesc, este că *G. Călinescu face parte din structurile politice ale regimului* comunist: criticul scrie despre realizările și împlinirile sociale sub noua orânduire socialistă, iar conducătorii comuniști îi promovează opera în străinătate și îl omagiază (la împlinirea a 60 de ani de viață, de exemplu). Este o *imagine adevărată*, dar *și falsă* în același timp. În timp ce G. Călinescu credea că „este un leu cu cinci picioare" (I. Oprișan, 2015: 101), că este stăpân pe situație și pe viața sa, se dovedește că era manipulat cu cinism și perfidie. Avea dosar la Securitate (v. I. Oprișan, *Asaltul cetății: dosarul de Securitate al lui G. Călinescu*, Saeculum - I.O., 2014), era urmărit telefonic și fizic, iar cei cu care intra în contat erau la rândul lor urmăriți, filați, ascultați pe ascuns.

Marele cărturar era cenzurat și interzis. Să amintim că în 49 este dat afară de la Universitate, i se interzice dreptul de a profesa; mari părți din romanul *Scrinul negru* au fost tăiate de cenzură: Călinescu una scria, iar ceea ce apărea era alta. Acest roman nu a fost publicat decât după multe tergiversări ale cenzurii în 1960.

Democrat, cu vederi de stânga, G. Călinescu a făcut parte din 1946 până la moarte din Marea Adunare Națională, dar, acum este destul de clar, acest lucru nu l-a ajutat prea mult în relația cu puterea. În schimb, el însuși a întins o mână de ajutor intelectualilor aflați în nenorocire (Vladimir Streinu, Dinu Pillat).

Cum se știe, a scris două documentare de călătorie în țara sovietelor (*Kiev, Moscova, Leningrad*, 1949) și în țara chinezilor (*Am fost în China nouă*, 1953), cea din urmă elogiind regimul lui Mao și revoluția lui culturală, care a fost dezastruoasă pentru chinezi, precum aflăm din scrierile lui Yu Hua, primul scriitor chinez care a primit Premiul „Joyce" în 2002 (pe lângă multe alte premii internaționale), și a cărui copilărie a fost marcată tocmai de Revoluția Culturală a lui Mao. Cele două reportaje de călătorie nu au mai fost reeditate, se găsesc cu greu. Deși sunt scrise sub comandă politică și au reprezentat un pact al lui G. Călinescu cu puterea politică a vremii, se simte și în ele „gheara leului".

Din cele 23 de referințe, numai aproximativ jumătate (unsprezece) i se pot imputa direct: cele care aduc laudă patriei și realizărilor noii orânduiri,

și cele în care polemizează cu emigrația românească, încercând în limbajul ideologic impus de la centru să combată „dușmanii regimului". Se pune, cum ar veni, pavăză și scut, își folosește talentul pentru a ridiculiza oponenții din străinătate ai regimului de la București. Să mai observăm în același timp că mare parte dintre aceste articole sunt preluate din revistele culturale tipărite în țară. Mai mult ca sigur ele sunt republicate în *Glasul patriei* fără acceptul autorului.

Dar, în ciuda acestor evidențe, este clar că, având nevoie de legitimare culturală și politică, regimul comunist îl folosește și se folosește de talentul lui uriaș și proteic.

Bibliografie

Bâlbâie, Răduț, „Pregătirea tinerilor scriitori în Școala de Literatură și Critică Literară «M. Eminescu»", în Liliana Corobca, coord., *Panorama comunismului în România*, Editura Polirom, Iași, 2020.

Crețu, Bogdan, „Literatura sub comunism", în Liliana Corobca, coord., *Panorama comunismului în România*, Editura Polirom, Iași, 2020.

Eliot, T. S., *Eseuri alese. Critica literară*, Humanitas Fiction, București, 2013.

Neagoe, George, *Mizantropul optimist. G. Călinescu și (de)stalinizarea României*, Editura Cartea Românească, 2015 Oprișan, I., *Asaltul cetății. Dosarul de securitate al lui G. Călinescu*, Editura Saeculum I.O., București, 2015.

Oprișan, I., *G. Călinescu - spectacolul personalității*, Editura Vestala, București, 1999.

Preutu, Cristina, „Propaganda", în Liliana Corobca, coord., *Panorama comunismului în România*, Polirom, Iași, 2020.

Selejan, Ana, *Glasul patriei, un cimitir al elefanților în comunism*, Editura Vremea, București, 2012.

Abstract: Because G. Călinescu's collaboration with the communist regime has been the subject of endless debate and remains a contested issue, this study aims to present objectively—without anger or bias—the nature of the relationship between the eminent critic and the communist authorities during that period. To this end, the research draws on information from the communist propaganda newspaper „Glasul patriei" („Voice of the Country"), which was initially published in Berlin on Pankow Street (between 1955 and 1960), and subsequently in Bucharest on Christian Tell Street (between 1960 and 1972). The documentation under analysis covers the years 1955–1969, enabling us to trace the evolution of Călinescu's public interventions—from the republication of his articles from „Contemporanul" („The Contemporary") during the newspaper's foreign period, to the encomiastic pieces he himself signed as "the divine critic" in what became a tool for denigrating the Romanian exile. This material allows us to

observe how the communist regime cultivated its collaborators, promoting compliant ("listening") writers abroad through lavishly funded translations—including, notably, the French editions of "Otilia's Enigma". As will be shown, the "divine critic" gradually assimilated the regime's laudatory vocabulary, producing articles calibrated to the expectations of security agents who supervised both his writings and his private life.

Keywords: critic G. Călinescu, communist propaganda, communist newspaper „Voice of Country', security service and the Romanian writers, Romanian exile.

GESTICA PERSONAJELOR LUI G. CĂLINESCU

Maria Ioana Oancea*

1. Introducere

G. Călinescu arată un interes deosebit pentru „mișcarea scenică" și pentru gestică. Desenează scheme amănunțite ale mișcării scenice pentru piesele sale[1], în care descompune mișcări complexe și pași de balet.[2] Remarcă de asemenea diferența fundamentală care separă baletul de dans: baletul este, afirmă Călinescu, „o istorie mimată"[3], gesturile și mișcarea spun o poveste, și constituie totodată un dialog. Pune în scenă piese de teatru împreună cu angajații săi de la Institutul de Istorie Literară (și Folclor la vremea aceea) și le laudă naturalețea gesturilor[4].

Vom analiza în cele ce urmează rolul pe care îl au gestul și „mișcarea scenică" în romanele lui G. Călinescu, pornind de la o observație pe care autorul o atribuie personajului său Ioanide, aceea că „expresia nu e numai a feței"[5]. Ideea se întâlnește, cu mult înainte, într-o afirmație a lui Balzac: „Mersul, mișcarea, este fizionomia corpului"[6].

1.1. Obiectivele cercetării

Studiul își propune o analiză a rolului pe care îl joacă comunicarea nonverbală în proza lui Călinescu în stabilirea relațiilor interpersonale și

* ACS, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"; e-mail: maria.i.oancea@gmail.com.

[1] Cum sunt cele pentru piesa *Ludovic al XIX-lea.*

[2] Într-o înregistrare (din arhiva TVR, cca. 1960) realizată acasă la Călinescu, alături de câțiva membri ai Institutului, acesta e imortalizat dansând, schițând câțiva „pași" de menuet.

[3] „Dans, joc și balet", în G. Călinescu, *Scrieri despre artă*, Ediție alcătuită de George Muntean, Editura Meridiane, București, 1968, p. 104.

[4] Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 351.

[5] G. Călinescu, *Scrinul negru*, în *Opere,* ediție critică de Nicolae Mecu, introducere de Eugen Simion, colecția Opere Fundamentale, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2018, vol III, p. 472.

[6] Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche,* Edition Eugène Didier, Paris, 1851, p. 48, trad. mea: „La démarche est la physionomie du corps".

RITL, 2025, anul XIX, pp. 158–177, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.11.

a ierarhiilor sociale și în definirea categoriilor de personaje, urmărind atât particularitățile gestuale ale fiecărui personaj, cât și modelele recurente care traversează întreaga operă.

Pornind de la identificarea unor asemenea structuri recurente în care gestica joacă un rol central (în special „scenele de grup" din incipit-urile romanelor și momentele când personajele devin public al unui spectacol comun, reacțiile diferite ale personajelor privite în paralel) vom explora legătura dintre gestică în construcția personajelor și ideile despre estetică pe care Călinescu le atribuie lui Ioanide (vitalitatea, libertatea creatoare, „șarmul").

Ipoteza centrală a acestei lucrări este că în proza călinesciană gestica joacă un rol activ de cod semiotic prin care se realizează distincția fundamentală între două categorii de personaje: pe de o parte, figurile „fermecătoare" sau „șarmante" (Ioanide, Otilia, Caty Zănoagă), caracterizate prin nonșalanța și fluiditatea gesturilor, prin capacitatea de a oscila natural între extreme contradictorii; pe de altă parte, personajele „stereotipe" (Gaittany, Pomponescu, Aurica), ale căror gesturi sunt mecanice, previzibile, uneori chiar ridicole.

1.2. Metodologie

Cercetarea se va concentra asupra romanului *Scrinul negru* (1960). Ne vom raporta la clasificarea pe care o propune Barbara Korte în studiul *Body Language in Literature,* care împarte mijloacele de comunicare nonverbală ce țin de „limbajul corpului" în trei categorii principale: kinesică (expresii faciale, mișcări ale ochilor, gesturi), haptică (atingerea) și proxemică (distanțele interpersonale, orientarea în spațiu). Din punct de vedere al funcției lor gesturile pot fi: externalizatori (transmit sentimentele și stările), ilustratori (însoțesc și clarifică sau nuanțează discursul), emblematice (având un înțeles prestabilit, unanim acceptat), regulatori (gesturi adesea involuntare).

Această clasificare ne va ghida în analiza modurilor prin care G. Călinescu folosește diferitele forme de expresie corporală pentru a construi tipologii de personaje și a sugera relații complexe între acestea.

2. Mișcarea personajelor în spațiu: scenele de grup

Există, în romanele lui G. Călinescu, o scenă inițială, de grup, în care personajele, aflate la un loc, se etalează, își arată fiecare pe rând ticurile, gesturile și privesc de la unul la altul, stabilind raporturile reciproce:

„Monseniorul, cu mâinile împreunate, asculta visător și smerit, Hangerlioaica poza parcă unui pictor, Zenaida tremura din cap. Numai pe fața băiatului lacrămile începuse să curgă, rostogolindu-se în boabe și amestecându-se cu ninsoarea, în ciuda sforțării lui evidente de a imita impasibilitatea celorlalți. Gaittany era singurul nervos. Cu toată fulguiala deasă de zăpadă, își făcea vânt cu un număr din Scânteia, pe care îl scosese din buzunar. În fine, Matei Basarab își închise definitiv acordeonul"[7].

Asemenea scene de „deschidere" se regăsesc și în celelalte romane ale autorului. În *Bietul Ioanide*: „Gaittany cerceta ceva foarte atent în agendă, Dan Bogdan rămase solid pe poziția lui, surâzând maliții, Saferian dădea din cap, ceilalți tăcură"[8].

În *Enigma Otiliei*:

„Condus de Otilia și urmat de bătrân, Felix intră într-o odaie foarte largă și foarte înaltă, încărcată de un fum des și înțepător de tutun ca o covertă de vapor pe Marea Nordului. În mijlocul ei, la o masă rotundă prevăzută cu o mare lampă de petrol cu glob de sticlă mată, se aflau, în fata unui joc de table, trei persoane, care la deschiderea ușii ridicară capul în felurite grade de curiozitate. Erau două femei și un bărbat. Bătrânul merse și ocupă scaunul rămas gol lângă ceilalți, în vreme ce Otilia conduse pe Felix de-a dreptul la masă, prezentându-l"[9].

Ne atrage atenția succesiunea ca ordine și ca ritm și remarcăm faptul că ordinea de multe ori nu e cronologică ci spațială: e ordinea în care un privitor ar înregistra gesturile fiecărui personaj plimbându-și privirea de la unul la altul. Se mișcă și unghiul de vedere nu doar personajele într-o scenă statică. O plimbare lentă, circulară, cursivă a privirii de la un personaj la altul. S-a vorbit de o teatralitate a acestor scene, dar mai degrabă ele se apropie ca procedeu de un travling cinematografic. Inclusiv lentoarea deplasării cu care sunt expuse aceste gesturi sugerează mai curând mișcarea „camerei", a privirii observatorului, de la un personaj la altul decât ritmul în care li se succed gesturile. În această înșiruire tacticoasă de gesturi atent atribuite fiecărui personaj se întrevede o voluptate a utilizării gestului ca mijloc de expresie, și folosirea lor activă pentru a sugera, pe de o parte personalități diferite, dar și relațiile dintre personaje.

Sucesiunea ritmată a gesturilor din scenele de grup își confirmă rolul de marker al relațiilor și al ierarhiei dintr-o lume închisă în *Scrinul negru,* când aceiași obișnuiți păstrează eticheta și ordinea într-un cadru contrastant

[7] Idem, *Scrinul negru, Opere*, vol. III, p. 31.
[8] Idem, *Bietul Ioanide, Opere,* vol.II, p. 12.
[9] Idem, *Enigma Otiliei, Opere,* vol. I, p. 278.

prin mizerie. Îmbrăcați în zdrențe și adăpostiți prin magherniţe, elita de altă dată se agață cu strictețe, ridicol numai în parte, de vorbe și de gesturi care aparţin unei alte lumi. Manevrând în jurul gesturilor prevăzute de eticheta pe care toți o cunosc, se joacă și unele jocuri de putere acolo unde ierarhia nu e clară sau nu e unanim acceptată. Mareșalul întră primul, „făcu o plecăciune și merse să sărute mâna Hangerlioaichii”[10], după el însă Monseniorul nu repetă gestul - aici există în mod evident o tensiune, aceea între prelatul catolic și boierul român ortodox - condensată și caricaturizată în salut. Monseniorul și Hangeriloaica vor să sugereze respectul fără să accepte întâietatea celuilalt:

> „cu aerul unui prelat care vine să consoleze o bolnavă. El își plecă puțin capul, făcând în așa fel, încât să pară că se reculege înainte de o meditație religioasă. Prințesa nu cutează în fața unui asemenea personaj să rămână într-o rigiditate arogantă și îi întinse mâna, încovoindu-se puțin pe fotoliu cu gestul unui credincios care ia o ținută de respect convențional când e stropit de către preot cu agheasmă. Monseniorul, pe de altă parte, nu-i strânse mâna profan, ci i-o prinse între palmele sale mici și delicate, ținându-i-o îndelung și privind-o pe prințesă cu duioșie în ochi, aducându-i parcă un mesaj divin și consolații. Astfel jucară comedie câteva clipe“[11].

Gaittany atrage atenția asupra scenei cu subînțeles Mareșalului, tot prin gesturi: „Gaittany atrase atenția ușor cu capul mareșalului, care se așezase alături de el, asupra scenei. Mareșalul își atinse superficial cu arătătorul barba, semn că înțelesese”[12].

Intră apoi Șerica Băleaanu – nici în acest caz ierarhia nu e clară: „merse drept de la ușă cu brațul întins teatral spre Hangerlioaica și-i strânse mâna nu fără a se înclina puțin, cum se cuvine unei femei tinere față de o femeie mai în vârstă, chiar de rang egal. Acesta părea a fi sensul mișcării ei foarte studiate în simplitatea ei”[13].

Alte personaje fac doar plecăciuni de la distanță – „În chipul acesta, diferența de calitate a fiecărei persoane în sânul aceleiași societăți era riguros stabilită”[14].

O situație care se repetă atât în *Scrinul negru* cât și în *Bietul Ioanide* este imaginea personajelor ca public al unui spectacol (pentru că toți privind

---

[10] Idem, *Scrinul negru, Opere*, vol. III, p. 153.
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*
[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem*, p. 154.

același lucru, e mai ușor de observat cât de diferite le sunt reacțiile): dansul lui Cucly în *Scrinul negru* și recitalul Ioanei în *Bietul Ioanide*. Înfățișat în același mod este și momentul când personajele adunate îl ascultă pe Mareșalul Cornescu cântând la pian:

> „Ridica mâinile în sus, îndoindu-le puțin, ca un copoi laba, așteptând porunca vânătorului, apoi le lăsa, închizând ochii spre a nu vedea locul pe care-l pipăie. Râdea cu bucurie, *giocoso* stângând buzele dintr-un sentiment de concentrație prudentă la *diminuendo*, își zvârlea barba în aer la părțile vehemente, era cu gesturile feței și ale mâinii dirijorul și ascultătorul său propriu. Asistența, la rându-i, prezenta un aspect vrednic de pana unui pictor. Hangerlioaica luase o poză solemnă, privind în direcția tavanului, Serica își pusese coatele pe genunchi și obrajii în palme, lăsând să i se vadă inelul cu sardoniu galben, regele Vahtang se răsturnase pe spate, picior peste picior, ridicând barba forfecată în sus, Antoine Hangerliu ședea, dimpotrivă, drept și stânjenit, cu ochii în dușumea, madam Valsamaki-Farfara, înclinând capul într-o parte, făcea să-i curgă pletele de un alb imaculat. Ea ținea ochii întredeschiși și privind ceva într-o lume invizibilă altora, contele Iablonski își pusese un pumn sub bărbie și se uita în gol, încruntat și cu colțurile gurii îndoite convulsiv în jos. Din când în când, cu laba mare a piciorului drept, bătea tactul. Monseniorul își împreunase mâinile la piept, ca într-o rugăciune, prințesa de Verner-Sternberg aproape lăcrăma, iar Zenaida Manu moțăia pur și simplu, însă cu voluptate, oscilându-și necontenit capul“[15].

Un element activ îl constituie de asemenea privirile personajelor – deplasarea privirilor lor de la unul la altul creează o rețea ramificată și permutabilă. Mai multe personaje au tendința de a se uita la Ioanide pentru a observa reacția lui. Pe de altă parte e marcat în repetate rânduri faptul că Ioanide nu are aceeași reacție ca grupul în care se află, cel care captează privirile tuturor, de cele mai multe ori nu o atrage și pe cea a lui Ioanide care rămâne impasibil, sau doar nu-și arata atât de transparent interesul: „Toți, afară de Ioanide, se întoarseră către cel interpelat ca spre un om bine informat”[16]; „Pomponescu își compuse o fizionomie așa de filosofică, încât toată lumea afară de Ioanide, care alegea unele părți mai dure de friptură și le punea cu grijă alături pe marginea farfuriei, aproba pe Pomponescu prin gesturi”[17].

Tododată și tipul de apropieri și de atingeri nuanțează natura relațiilor care leagă personajele.

---

[15] *Ibidem,* pp. 161-162.

[16] Idem, *Bietul Ioanide*, *Opere*, vol. II, p. 24.

[17] *Ibidem*, p. 114.

3. Relațiile dintre personaje

După cum afirmă Barbara Korte în clasificarea pe care o face în studiul amintit, una dintre funcțiile importante ale comunicării nonverbale e aceea de a sugera relațiile dintre personaje și totodată raporturile de forțe, fie că este vorba de gesturi și atitudini conștiente sau nu.

Urmărind o delimitare mai precisă decât aceea de limbaj nonverbal, Barbara Korte enumeră alte tipuri de comunicare nonverbală, delimitându-și cercetarea pe domeniul mai restrâns al „limbajului corporal", al mișcărilor umane („mișcări și posturi, expresii faciale, privire, reacții automate și atingere"[18]).

Conform clasificării din punct de vedere al funcției există gesturi emblemă, care fac parte dintr-un cod deja existent sau dintr-un ritual. Observăm însă că acestea pot suferi, pe de altă parte, și alterări sau recontextualizări care să modifice interpretarea folosindu-se de înțelesul lor originar. O astfel de situație o constituie sărutatul mâinii lui Ioanide, un gest care se repetă și e atribuit mai multor personaje, gest altminteri puțin uzual și care, desigur, îl surprinde pe Ioanide însuși.

Sărutul mâinii

Ioanide e surprins când Cucly, tânăra balerină, fiica lui Iablonski, îi sărută mâna. Interesantă e și înșiruirea de gesturi în care se înscrie acest moment:

> „Din simpla necesitate de a-și exprima sentimentul intern, Ioanide întinse mâna stângă și o trecu dinspre frunte spre creștet prin părul nebunesc al fetei. Cucly, cu sclipiri în ochi de emoție, luă mâna dreaptă a arhitectului, strânsă pumn deasupra păturii, și ridicând-o cât era de grea, pentru ea, între palmele sale mici, o sărută cu pasiune. Ioanide, *surprins*, retrase amândouă mâinile"[19].

Reflectat de gestul fetei, propriul său gest exagerat de intim devine pentru Ioanide, înfricoșător. Câteva pagini mai târziu, „Cucly săruta din când în când mâna lui Ioanide"[20] de această dată cu precizarea „asemeni unei fiice respectuoase"[21]. Sărutarea mâinii unui bărbat e un gest mai puțin frecvent,

---

[18] Barbara Korte, *Body Language in Literature*, University of Toronto Press, 1997, p. 4, trad. mea.

[19] G. Călinescu, *Scrinul negru*, *Opere*, vol III, p. 212.

[20] *Ibidem,* p. 214.

[21] *Ibidem.*

inclusiv în epoca evocată în roman. Câtă vreme gestul uzual de politețe în care un bărbat sărută mâna unei doamne este o convenție socială, inversarea sa dobândește automat valențe simbolice. Atât în zilele noastre cât și în momentul în care e amplasată acțiunea romanului, sărutarea mâinii unui bărbat ar ilustra un tip special de afectivitate, deși tinde să fie rezervată mai mult fețelor bisericești, acest gest este o rămășiță care a supraviețuit dintr-un obicei mai vechi, care obișnuia să fie mai răspândit. Era gestul de respect către un bărbat mai în vârstă, în special din familie, păstrat încă în unele comunități patriarhale din anumite regiuni, de sorginte bizantină. Întrebarea rămâne de ce ar săruta Cucly mâna lui Ioanide[22]: „Cucly săruta din când în când mâna lui Ioanide, asemeni unei fiice respectuoase, dar deodată îl prindea de gât și-l săruta pe gură."[23] Cele două nu doar se succed ci alternează și se amestecă, așa cum oscilează și formula de politețe în adresarea ei către Ioanide, crescând între personaje tensiunea de o anumită natură. Ioanide este când „dumneavoastră" când „tu", ceea ce aflăm că îi displace.

În romanele sale, G. Călinescu construiește psihologia personajelor în primul rând prin acțiuni, gesturi și replici, indirect. „Teoretician al romanului factologic"[24], după cum remarcă Alexandru Protopopescu în *Romanul psihologic românesc*, Călinescu respinge și chiar ridiculizează de multe ori analiza psihologică. În acest caz, gestul lui Cucly capătă înțeles și prin momentul în care e plasat: Ioanide primise o transfuzie de sânge de la contele Iablonski. Asocierea este marcată de replica acestuia, care încheie un capitol: „Conte Iablonski, [...] în vinele mele curge acum și sânge polonez"[25]. Impulsul de a face anumite gesturi, în cazul lui Cucly, nu e stăpânit, e puțin sau deloc filtrat conștient (întrebată asupra motivației unora din gesturile ei, ea afirmă că „așa i-a venit"). Asemenea impulsuri apar și la Ioanide,

[22] Același gest, deopotrivă de neașteptat și care nedumerește personajul masculin, apare și într-un alt roman – *Adela* de Garabet Ibrăileanu. În romanul lui Ibrăileanu aflăm și gândurile și întrebările pe care le trezește gestul în mintea personajului masculin, motivația acestui gest, impulsiv și aici, rămâne însă deopotrivă de necunoscută. Câtă vreme Adela face gestul în momentul despărțirii, ca o ultimă și unică expresie a sentimentelor ei, la Călinescu acest gest de simbolică supunere voluntară, de acceptare necondiționată a superiorității, este introdus de autor în contextul unui câtuși de puțin inocent proces de seducție.

[23] *Ibidem*.

[24] Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, cu o postfață de Vasile Andru, Ed. a II-a, Pitești, Brașov, Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, 2000, p. 55.

[25] G. Călinescu, *Scrinul negru*, *Opere*, vol. III, p. 218.

dar sunt stapânite prin autocontrol, e vorba în primul rând de **mișcări** mai mult decât de afirmații: se plimbă prin cameră, vizibil îngândurat, secretara lui nu înțelege ce-l preocupă: „Ar fi voit să vină drept și grav în fața Minei, cum îi era obiceiul în general cu femeile, și să îngenunche înaintea ei, serios și fără umilință”[26]; „Ioanide ar fi putut să întindă mâna spre părul Minei [...] Și totuși, nu îndrăzni să facă acest gest”[27]. Gândurile lui Ioanide care sunt prezentate vizează adesea acest nivel - deși uneori reflectează și asupra posibilelor motivații - e prin urmare vorba tot de o descriere a unor gesturi, unele care rămân însă în stare de virtualitate.

Gestul sărutării mâinii lui Ioanide revine și în relația sa cu Mihaela – Diana[28]. Apare însă și un alt gest care influențează prin alăturarea sa interpretarea sărutării mâinii, plasând-o într-un context anume. Cucly îi sărută genunchii: „îl săruta frenetic pe piept, pe genunchi, cu toate sforțările aceluia de a o îndepărta într-un fel nejignitor.”[29] Dincolo de efuziunile sentimentale înflăcărate care îl incomodează în mare măsură pe arhitect (și de contextul intim al manifestării), acestea se întâmplă să fie tocmai gesturile de prosternare în fața împăratului în tradiția bizantină[30]. *Dicționarul de simboluri* amintește că „în antichitate, erau sărutate picioarele și genunchii regilor”[31], iar „în Evul Mediu, potrivit dreptului feudal, vasalul trebuia să sărute mâna stăpânului său”[32]. Asocierea poate părea forțată, dar în altă parte, Călinescu explicitează: „Ioanide cuprinse iar capul Dianei între mâini și o privi în adâncul ochilor [...] – Ce sunt eu pentru tine? – Un împărat!”[33].

S-a vorbit de o „hiperbolizare” a personajului. În cronica pe care o face la apariția romanului, Matei Călinescu menționează „setea de grandios”[34] a lui Călinescu.

---

[26] *Ibidem*, p. 120.
[27] *Ibidem*, p. 122.
[28] *Ibidem*, p. 430.
[29] *Ibidem*, p. 467.
[30] Ilias Karalis, “The Power of a Kiss: Ritual Kissing as an Expression of Social Identity in Byzantine Ceremony.” *Identities: Proceedings of the 7th International Symposium “Days of Justinian I”*, edited by Mitko B. Panov, Institute of National History – Skopje, 2020, pp. 54-64, p. 61.
[31] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* Editura Artemis, București, 1993, p. 200.
[32] *Ibidem.*
[33] G. Călinescu, *Scrinul negru*, *Opere*, vol. III, p. 554.
[34] Matei Călinescu, „*Scrinul negru”*, în *Gazeta literară*, 28 iulie 1960.

4. Gesturile leitmotiv

Unele gesturi devin leitmotiv: sărutul după ureche al eroinei Caty Zănoagă bunăoară, care apare chiar de la prima fotografie pe care i-o arată Madam Farfara lui Ioanide, din copilăria acesteia, se repetă în raporturile ei cu personaje diferite de-a lungul romanului, pentru ca în final gestul să revină, de această dată schițat de fiul ei Filip față de o fată, la ani după moartea lui Caty.

Și gesturi ale lui Ioanide devin leitmotiv: impulsul său de a atinge părul personajelor feminine, nelipsit, chiar dacă uneori apare numai ca imbold reprimat – în care se întâlnesc și se confundă gestul de a mângâia cu acela de a apuca – Sultana, Ioana, Cucly, Mihaela și chiar Mini.

Alt gest al lui Ioanide care revine și marchează însemnătatea pe care o au diferite momente în ciuda calmului său este gestul său de a „bate darabana".

Gesturile lui Ioanide diferă de diversele ticuri care sunt atribuite altor personaje – Gaittany care împarte bezele și bate în lemn de pildă – pentru că nu sunt încărcate de ridicol și, am adăuga, nu sunt încărcate de ridicol tocmai pentru că nu sunt doar ticuri independente de context, ci, din contră, sunt manifestări exterioare subtile dar recognoscibile de către cineva care îl cunoaște pe Ioanide (inclusiv de cititor) ale stării sale sufletești tocmai pentru că, spre deosebire de celelalte personaje, stările sale nu sunt niciodată evidente. Apare o scenă în care ni se spune explicit că faptul că bate darabana arată că Ioanide nu e, cum ar putea părea, indiferent: „Cu mâinile bătea darabana pe masă, ceea ce la el însemna, fiind la mijloc o femeie, interes acut și prevestire de furtună"[35]. Întâlnim din nou același gest:

> „Ioanide, care se ridicase așa de brusc de pe scaun, întoarse cu aceeași bruscheță spatele și se îndreptă spre cineva din fundul sălii, ca și când nu-l interesa deloc Ioana și ar fi așteptat de mult prilejul de a fugi. Numai cine nu cunoștea bine pe Ioanide putea interpreta fuga lui ca indiferență. Cât stătuse pe scaun, arhitectul bătuse cu degetele darabana pe genunchi, semn grav"[36].

Consemnarea și repetiția unor gesturi caracteristice e prezentă și în cazul personajelor secundare, dar în alt mod. E de altfel o idee care apare formulată concret în romanul *Bietul Ioanide*:

---

[35] G. Călinescu, *Bietul Ioanide, Opere*, vol. II, p. 120.

[36] *Ibidem*, p. 186.

> O actriță franceză – se povestește – avea mari succese chiar când rolul sau era nul, redus la ascultare. Ea plasa atunci *efecte*: adică mirări, bătăi din palmă, râsete, scheme ale feței, creând replici mimate. La fel proceda Gaittany. Când voia să indice excelența unei fapte sau a unui om despre care se vorbea, făcea cu mâna o spirală ascensivă. O spirală, întoarsă, descensivă, însemnă discreditare. Dacă cineva cânta la pian, Gaittany își lăsa capul cu ochii închiși pe speteaza scaunului, extaziat și plin de o fericire teatrală, și cu degetele mâinii drepte în vânt schița gestul execuției pe claviatură. Avea grijă totuși să consulte impresia generală și de era defavorabilă atunci, brusc, spirala își muta direcția de la septentrion la meridian.[37]

În cazul lui Gaittany gesturile își schimbă uneori traiectoria și conotația din mers, nu pentru că exprimă trăiri contradictorii ci în raport cu „impresia generală" față de care nu vrea să disoneze.

În general personajele tind să aibă gesturi caracteristice, așa cum au și ticuri verbale, iar acestea nu par să țină cont de context ducând uneori la situații comice și uneori chiar grotești – Gaittany felicită pe toată lumea că arată excelent, chair pe patul de moarte, și caută oriunde s-ar găsi un lemn în care să bată, pe care uneori nu-l găsește; Mareșalul Cornescu își răsfiră barba etc.

Observăm pe de altă parte că gesturile sacadate și stereotipe ale unor personaje contrastează cu trecerile fluide între stări și conotații opuse care apar la personajele despre care ni se spune că sunt „șarmante" ori „fermecătoare".

5. Șarm și farmec

„Șarmul" lui Ioanide, dacă o credem pe Madame Valsamaky-Farfara că șarm pot avea numai bărbații, se bazează într-o măsură considerabilă pe alura sa de „geniu" în afara lumii și a preocupărilor sau mizelor mărunte, fie ele bani sau politică. Personajul creat de Călinescu este excepțional în ochii celorlalți prin faptul că e imprevizibil, excentric și de neînțeles. Nu e vorba însă numai de ideile lui majore despre creație, sau felul în care acestea se împletesc și se suprapun cu ideile lui despre istorie (dar și despre rolul femeii în viața creatorului). La Ioanide neasemănarea și imprevizibilul apar și prin faptul că atitudinea lui e mai greu de citit. Gesturile sale care se contrazic rând pe rând îi conferă, în ochii celorlalți, un anumit prestigiu. Creează senzația că fațada, ceea ce e vizibil în atitudinea sa exterioară, mimică, mișcări, gesturi, este doar partea văzută a unei structuri complexe,

[37] *Ibidem*, pp. 62-63.

dar nevăzute, care ar unifica și i-ar da un sens coerent, asemeni unei construcții surprinzătoare pe care o explică o structură de rezistență aparent paradoxală dar atent construită. Când nu arborează o expresie anume, Ioanide pare trist. Mușchii lui se așază într-un profil mai frumos pentru că e mai tragic. Starea de relaxare a mușchilor în unele cazuri displace, în altele înnobilează – pentru că în unele sugerează existența unei vieți interioare.

5.1. Gesturile contradictorii și impredictibile

Nu putem să nu ne întrebăm ce îl face pe Ioanide „șarmant", ce îl diferențiază de alte personaje care nu posedă același farmec, care nu impresionează și nu se bucură de un asemenea prestigiu în ochii celorlalți: pentru că Ioanide stupefiază și impune și detractorilor săi, trezește totodată tinerilor dorința de-i urma, de a ajunge ca el, ceea ce se vede în cazul lui Filip, dar și al tânărului muncitor Leu. La care se adaugă firește și prestigiul său în ochii femeilor. Ipoteza noastră este că e vorba de gesturile suspendate între mai multe interpretări contradictorii, toate posibile, cum se întâmplă de altfel și cu Otilia, care îl fac pe Ioanide să fie numit „un original" și pe Otilia „o enigmă".

Văzute din exterior, gesturile lui Ioanide sunt adesea surprinzătoare, inclusiv pentru că nu apar decât ca frânturi de gest, cu aerul că nu spun tot, că nu explică. Fără înșiruirea gândurilor lui Ioanide, privit din exterior, gestul său din *Scrinul negru* când Mini îi anunță că va avea un copil de pildă, este surprinzător și de neînțeles.

5.2. Dozarea perfectă a extremelor

„Șarmul" lui Ioanide provine, aflăm chiar de la început, din dozarea perfectă a extremelor – „între ceremonios și brutal"[38], dar și „patern și curtizănesc"[39]. Adesea gesturile sale permit interpretări contradictorii și sunt uneori, dacă ne raportăm la clasificarea Barbarei Korte, expresia comună a unor impulsuri care sunt într-adevăr contradictorii**.**

Nota de visceral pe care o au uneori gesturile lui Ioanide, care se arată proaspete și mai ales **vii** de sub cea mai fină politețe, seduce, place femeilor poate și pentru o vagă sugestie carnală.

---

[38] Idem, *Bietul Ioanide*, *Opere,* vol II, p. 15.

[39] *Ibidem,* p. 43.

Comparabili cu Ioanide din acest punct de vedere sunt Caty Zănoagă, după cum remarcă şăgalnic Ioanide însuşi către Madam Farfara, şi, în mod surprinzător, Gavrilcea. Citim o descriere similară a impresiei pe care o lasă acesta în scrisoarea lui Meme Hangerliu către Şerica:

> Spun drept că nu venisem cu intenţia expresă de a da un astfel de răspuns şi am voit să imprim dialogului o nuanţă comică, dar omul ăsta, Şerica, are în toată fiinţa lui, în ochi mai cu seamă, o linişte poruncitoare care paralizează orice voinţă. [...] am senzaţia că mă ia de nevastă un zmeu, un balaur, mi-e şi frică, dar am şi o curiozitate plăcută.[40]

Meme afirmă în continuare că o parte din atracţie rezidă în faptul că aduce aminte „că dragostea şi moartea sunt împreunate”[41] prin „temerea vagă că bărbatul care te cuprinde în braţe poate să te strângă şi de gât”[42]. O dorinţă similară formulează şi Cucly, vorbind pe ocolite despre sentimentul ei pentru Ioanide, spunând că şi-ar dori un bărbat de care să-i fie „frică”[43]. Dualitatea e prezentă, mai subtil, şi în gesturile lui Ioanide, cel mai vizibil în cele două gesturi pereche pe care le face atunci când atinge părul personajelor feminine: „mângâie”[44] şi „prinse brutal”[45]. Gestul nedus până la capăt, care rămâne în zona tulbure comună mai multor acţiuni, le păstrează în virtualitatea sa pe ambele. Aceste asocieri, psihanalizabile, între agresivitate şi erotism, revin sistematic la Călinescu.

În ponderi diferite, dar prin mijloace în mare măsură similare, aceste personaje îşi impresionează, seduc şi intimidează interlocutorii. Se regăsesc siguranţa gesturilor, îndrăzneala, dar şi nonşalanţa. Sunt grăitoare în acest sens gestul caracteristic al lui Gavrilcea de a se aşeza nu pe scaun ci pe marginea biroului interlocutorului său şi purtarea sa atunci când o cere de soţie pe Meme Hangerliu. Conform interpretărilor lui Peter Collett din *Cartea gesturilor*, „relaxarea este o componentă esenţială a mesajului de dominanţă pentru că sugerează că individul nu este preocupat de un posibil atac şi ar putea să facă faţă cu uşurinţă dacă ar fi nevoie.”[46] Relaxarea este semnalată,

---

[40] Idem, *Scrinul negru, Opere,* vol III, p. 441.
[41] *Ibidem,* p. 442.
[42] *Ibidem.*
[43] *Ibidem,* p. 213.
[44] *Ibidem,* p. 431.
[45] *Ibidem,* p. 208.
[46] Peter Collett, *Cartea gesturilor: cum putem citi gândurile oamenilor din acţiunile lor,* trad. Alexandra Borş, Bucureşti, Editura Trei, 2005, p. 40.

afirmă studiul, de indicatori posturali precum absența tensiunii și aranjarea asimetrică, și de indicatori ai mișcării, între care un rol însemnat îl au numărul mai mic de mișcări și mișcările mai lente.

5.3. Nonșalanța

Nonșalanța acestor personaje vădește, printre altele, autocontrol, dar e discutabil dacă vine dintr-o indiferență totală față de opinia celorlalți, sau dintr-o asumare a diferenței, a abaterii de la reacția comună:

Citim în romanul *Bietul Ioanide* că personajul e conștient de efectul pe care îl are asupra celorlalți:

> „i se părea a descoperi la foarte multe femei, mai cu seamă tinere, un prestigiu al bărbatului matur, rece și îndrăzneț cu nepăsare. Ioanide avea un mod de a ameți pe unele femei prin excentricitatea lui volubilă, prin artificiile de idei și tensiunea lui spre o faptă glorioasă inedită, care-i procura succese neașteptate de el, în vreme ce nu le avea acolo unde le căuta. Dacă după o perorație, arunca ochii duri asupra asistenței, fizionomia lui de faun fără vârstă, ca și turnată în bronz, din speța aceleia pe care D'Annunzio și-o făcuse către bătrânețe, producea o cutremurare femeilor mai intelectualizate. El n-avea nimic boem în ținută și cu toată presupusa desordine a existenței sale, privirea lui era autoritară și îndreptată fără greș spre un țel foarte îndepărtat. Observând asemenea fenomene de oscilație, Ioanide nu-și putea reține impulsia de a controla forța sugestiei lui și cu cât gestul era mai indiferent și pur experimental, cu atât efectul se dovedea mai infailibil"[47].

Atunci când Madam Farfara îi vorbește lui Ioanide despre Caty Zănoagă, acesta concluzionează în glumă că era ceea ce ea numește „șarmantă"[48], recunoscând că descrierea ei i se potrivește în mare parte și lui – se întâlnește în orice caz cu felul în care Madam Farfara vorbește despre el. Madam Farfara afirmă însă că numai bărbații sunt șarmanți și o numește pe Caty „plină de viață"[49], e formulată astfel explicit corelația dintre vitalitate și farmec.

Această paralelă între personaje apare din nou către finalul romanului: Madam Farfara își exprimă îndoiala că Ioanide și Caty s-ar fi înțeles pentru că semănau prea mult, amândoi fermecători și cu o voință puternică, obișnuiți să-și subjuge interlocutorii.

Remarcăm faptul că personajele „fermecătoare" ale lui Călinescu își exercită seducția, încântă, surprind și domină totodată într-un mod similar.

---

[47] Idem, *Bietul Ioanide*, *Opere*, vol. II, p. 42.
[48] Idem, *Scrinul negru*, *Opere*, vol. III, p. 60.
[49] *Ibidem*.

Farmecul apare corelat cu **libertatea** personajului. Într-o lume pe care Călinescu o percepe ca fiind mai curând ternă, rigidă, ele surprind – tocmai în raport cu normele și convențiile, printr-o prezență „vitală" care vine în mare măsură din spontaneitate și totodată din dificultatea – dacă nu imposibilitatea – de a le citi clar intențiile.

Eugen Simion observă că la Ioanide „amoralitatea nu e decât atitudinea de detașare (libertatea) geniului"[50]. El remarcă totodată că „geniul [...] *se joacă,* participă la un spectacol în care toți, buni și răi, iluștri și obscuri, intră în cele din urmă. Rolul său este de a agita, prin contestarea locurilor comune"[51].

S. Damian identifică de asemenea această dimensiune de transgresiune, de rupere a cercului, ceea ce contribuie la farmecul și prestanța lor în ochii celorlalți: „cea mai deplină ieșire din automatism, fiindcă refuză tirania vegetării, o exprimă centrifugalul (în raport cu cercul inhibitiv) Ioanide. [...] respectarea cerințelor funciare biologice și spirituale permite omului să spargă încercuirea convenienței, să scape de destinul mecanizării gesturilor și al sterilității"[52].

Or, personajele în momentul în care Ioanide pătrunde în salonul lui Saferian, la începutul romanului *Bietul Ioanide*, sunt așezate chiar în cerc. Ioanide captează toate privirile: sărută mâna doamnei Valsamaky-Farfara, cu rafinament, în vârful degetelor, și apoi „se așează simplu la masă și mușcă dintr-o smochină"[53].

Citățm de asemenea felul în care sunt descrise de Sufleţel gesturile lui Ioanide atunci când el și Hagienuș îl surprind îmbrățișând-o pe Ioana: „Ai văzut? [...] Ioanide e posedat de Eros, strivește, mușcă. Centaurul în cavalcadă"[54]. Aflăm totodată că „agresiunea se petrecu aproape exact așa cum o povestea Sufletel, violentă și liniștită totdeodată, ca un proces normal"[55].

Apare și o referire explicită la „vitalitatea extraordinară a arhitectului"[56], însoțită de gândurile sale în această privință: „filosofia, constatase Ioanide, rămâne o speculație inoperantă dacă merge împotriva instinctului vital.

---

[50] Eugen Simion, *Introducere* la G. Călinescu, *Opere*, p. XXXI.
[51] *Ibidem,* p. XXXV.
[52] S. Damian, *G. Călinescu – romancier: eseu despre măștile jocului*, Editura Minerva, București, 1971, p. 183.
[53] G. Călinescu, *Bietul Ioanide*, *Opere*, vol. II, p. 18.
[54] *Ibidem*, p. 205.
[55] *Ibidem.*
[56] Idem, *Scrinul negru*, *Opere*, vol. III, p. 196.

Firul de iarbă își face drum prin bulgării de pământ, ocolește bolovanii de piatră și iese la soare, fără să se întrebe dacă va fi sau nu călcat în picioare. Viața este un elan nestăvilit”[57].

Are Călinescu un cult al vitalității? Trimiteri la această trăsătură abundă în cazul acestor personaje, privilegiate în contrast cu celelalte. În *Enigma Otiliei* diferența dintre slăbiciunea uscată a Auricăi și suplețea Otiliei e marcată cel mai convingător de felul în care cele două se mișcă: „în trupul subțiratic, cu oase delicate de ogar, de un stil perfect, fără acea slăbiciune suptă și pătrată a Aureliei, era o mare libertate de mișcări, o stăpânire desăvârșită de femeie”[58].

Se întrevede prin urmare o asociere între nonșalanță și vitalitate.

5.4. Vitalitatea

S. Damian remarcă „ușurința” gesturilor lui Ioanide: „Erudit, sclipitor, temerar, Ioanide se dovedește și a fi un superatlet. [...] Descriind gestul eroului de a ridica femeile în brațe, scriitorul distinge întotdeauna ușurința cu care e efectuată mișcarea”[59].

S-a spus că autorul insistă prea mult pe vigoarea și agilitatea lui Ioanide, prea mult ca să nu fie băgat de seamă, discutabil dacă suficient ca să cadă în ridicol. S. Damian consideră că „în antinomia fundamentală inerție-creație pe care o dezbate proza lui G. Călinescu, e limpede că Ioanide întrupează izbânda mișcării vii, veritabile, eficiente”[60].

5.5. Sterilitate vs fertilitate creatoare

E relevantă în acest context legătura pe care o afirmă Ioanide între fertilitatea creatoare – care distinge intelectualul creator de cei care abandonează creația în stare de proiect – și seducție, succes și inițiativa erotică. Această corelație care i se pare evidentă îl face să fie îngrijorat de indiferența fiului lui față de frumusețea feminină pe care el o privește admirativ. Cele două porniri sunt considerate de personaj, și implicit de autor, ca fiind, prin urmare, înrudite și, ambele, semne de vitalitate – forme diferite de elan.

---

[57] *Ibidem.*
[58] Idem, *Enigma Otiliei*, *Opere*, vol. I, p. 283.
[59] S. Damian, *op. cit.*, p. 180.
[60] *Ibidem,* p. 183.

În eseul său *Théorie de la démarche,* Balzac se referă la un gen similar de energie ca fiind un „*fluide animique*”[61], o forță care circulă în corp și se transmite de la un corp la altul, iar omul poate „proiecta în afara sa, prin toate actele datorate mișcării sale, o cantitate de forță care trebuie să producă un efect oarecare în sfera sa de activitate”[62].

6. Tipuri de mișcare

6.1. Caii

Mișcarea personajelor din romanele lui G. Călinescu se întâlnește cu o preocupare și o recurență a unor alte mișcări – un anumit tip de mișcări. Relevantă este în acest sens recurența descrierilor foarte evocatoare și dinamice de cai:

> „Ca o viermuire de furnici se arăta pe marginile zării, apoi negriciunea se mări, se prefăcu într-un fel de pulbere ce se apropia cutremurând solul. Țipetele și plesniturile de bici răsunară din nou, și Caty se văzu cu Oster în mijlocul puzderiei de cai ocupând tot spațiul vizibil. Iluzia o făcu să creadă că zeci, sute de mii de cai înnegreau pampa. Cai și mânji alergau slobozi cu coamele în vânt și puțin înclinați pe o parte, ținând oarecare distanță de cei doi, dar luându-se după ei, făcându-le o escortă uriașă. Oster arunca lațul, și un mânz roșcat se rostogoli la pământ, apoi se ridică, tras de bancher, și se apropie nechezând“[63].

În altă parte:

> „Toată balustrada era de altfel ocupată de pasageri care priveau valurile, distrați de enormele dantele albe ce forfoteau la prora vasului, risipindu-se apoi în jurul lui. Cei patru ședeau alături și contemplau aceleași spume, dar gândurile lor erau cu totul deosebite. Caty avea iluzia că zărește pe Oster călare pe un cal alb, alergând în apă ca delfinul, în mijlocul unei herghelii întregi. Bancherul îi făcea semn cu o mână să se arunce în ocean și se îndrepta spre Caparcona“[64].

6.2. „Cascade și jocuri de apă”

În mai multe rânduri mișcarea personajelor evocă arhitectului Ioanide jocurile de apă: „E vibrantă ca fântânile mele”[65] observă Ioanide privind-o

[61] Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, p. 79.
[62] *Ibidem*, p. 27-28.
[63] G. Călinescu, *Scrinul negru*, *Opere*, vol. III, pp. 273-274.
[64] *Ibidem*, p. 386.
[65] *Ibidem,* p. 759.

pe Cucly dansând. Dar referirea la jocurile de apă revine, mai neașteptat, atunci când Ioanide visează să construiască în numele iubirii sale pentru Mini „cascade și jocuri de apă”[66].

Împușcat în piept și imobilizat la pat, Ioanide privește așezate alături, pe Mini și pe Cucly reunite în aceeași imagine, și contemplă diferența în raportul dintre ele atunci când o privește pe Cucly în mișcare sau în ipostaza sa statică în vreme ce Mini e aceeași:

> „Ionide privise în timpul dansului pe amândouă tinerele femei și se întrebase care dintre ele e mai plină de farmec. Îi fu imposibil să decidă. Cucly, dansând, era un fenomen fizic sublim, ca un joc de ape sau ca un zbor razant de rândunici deasupra lacului. [...] Când Cucly se așează pe alt fotoliu în fața Minei, comparația între cele două ființe suferi o imediată modificare. Cucly, cu părul ciufulit, cu buzele arse, îmbrobonată de sudoare, continua să fie, luată în sine, o ființă originală, totuși Mini, mereu egală cu ea însăși, o copleșea acum“[67].

Mișcarea cailor, dar și cea a jocurilor de apă, materializează controlul uman al unei forțe naturale în care se simte puterea ținută în frâu. Jocurile de apă canalizează mișcarea naturală a apei, așa cum călărețul controlează perfect forța și instinctul calului. Amândouă sunt asociate civilizației și chiar unui anumit rafinament.

7. Concluzii

Analiza gesturilor personajelor în romanele lui G. Călinescu ne conduce la concluzia că acestea sunt fie manifestări ale unui elan vital care animă personajele, fie, așa cum observă Ioanide privind dansul balerinelor, mișcări automatizate, reci, golite de elan dintr-o tendință de a economisi energia:

„Celelalte balerine erau strict profesioniste, placide și rezonabile chiar, și când se învârteau nebunește se vedea că nu văd în manifestarea lor coregrafică decât un rol ce trebuie repetat seri de-a rândul cu cât mai multă economie fizică posibilă. Când zâmbeau, gestul era grațios dar artificial, învățat corect, pe dinafară.”[68] în vreme ce în dansul lui Cucly, observă Ioanide, „clocotirea vitală sau febra erau la ea agentul ascuns, fără de care jocul ei rămânea inexplicabil”[69].

---

[66] *Ibidem,* p. 314.
[67] *Ibidem,* p. 216.
[68] Idem, *Scrinul negru,* Opere, vol. III, p. 762.
[69] *Ibidem.*

Balzac, care la rândul său analizează cu interes mișcările, postura și legătura dintre psihic și voință și totodată „fluid vital”[70], remarcă faptul că pentru o atare observație a mișcării, a rolului său expresiv și a efectelor ei este necesară o natură a observatorului, simultan înclinată către știință și totodată către o anumită frivolitate, chiar nebunie. În orice caz, afirmă Balzac, mișcările trupului, manifestări ale trăirilor interioare ori ale elanului care cere să fie ruptă inerția, constituie un preaplin de energie vitală, care odată manifestată în exterior produce inerent un efect asupra contextului și a celor din jur.

În aceeași cheie, G. Călinescu construiește prin descrierea detaliată a gesturilor și mișcărilor o categorie de personaje pline de „șarm” (Ioanide, Caty Zănoagă, dar și Otilia) și cu efect aproape magnetic asupra celor din jur, efect care e, de altfel, și descris de către alte personaje. Felix reflectează la farmecul special pe care îl are Otilia și remarcă faptul că acesta lipsește din fotografia ei de maturitate pe care i-o arată Pascalopol. Madam Farfara încearcă să definească efectul pe care îl avea Caty și totodată cel pe care îl are Ioanide, spre amuzamentul acestuia.

De asemenea putem concluziona că succesul la femei al arhitectului Ioanide (referindu-se la peripețiile erotice ale personajului, Eugen Simion le consideră „cam *mexicane*”[71]) nu este pentru Călinescu doar un detaliu picant cu valoare pur comercială, ci constituie o metaforă pentru un anumit gen de energie vitală, creativitate și forță. Contrastul între stăpânirea de sine și energia manifestărilor pe care alege să nu le stăpânească îi conferă lui Ioanide farmec nu numai în ochii doamnelor ci și în fața societății relativ ostile care e în curs de a se instala (paralelă care nu e flatantă pentru niciuna din părți). Comentariile teoretice ale lui Ioanide sugerează că există și o dimensiune metatextuală și că autorul recurge în mod conștient la aceste procedee.

[70] Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche,* p. 24.

[71] Eugen Simion, *Introducere* la G. Călinescu, *Opere,* p. XXXIV.

Bibliografie

Balzac, Honoré de, *Théorie de la démarche*, Edition Eugène Didier, Paris, 1851.

Bălu, Ion, *Viața lui G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, București 1981.

Călinescu, G., *Opere. Romane*, vol. I, II, III, Ediție critică de Nicolae Mecu, introducere de Eugen Simion, colecția Opere Fundamentale, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2018.

Călinescu, G., *Scrieri despre artă*, Ediție alcătuită de George Muntean, Editura Meridiane, București, 1968.

Călinescu, Matei, „*Scrinul negru*", în *Gazeta literară,* 28 iulie 1960.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* Editura Artemis, București, 1993.

Collett, Peter, *Cartea gesturilor: cum putem citi gândurile oamenilor din acțiunile lor,* trad. Alexandra Borș, Editura Trei, București, 2005.

Damian, S., *G. Călinescu – romancier: eseu despre măștile jocului*, Editura Minerva, București, 1971.

Karalis, Ilias, "The Power of a Kiss: Ritual Kissing as an Expression of Social Identity in Byzantine Ceremony." *Identities: Proceedings of the 7th International Symposium "Days of Justinian I"*, ed. Mitko B. Panov, Institute of National History – Skopje, 2020, pp. 54-64.

Korte, Barbara, *Body Language in Literature,* University of Toronto Press, 1997.

Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, cu o postfață de Vasile Andru, ediția a II-a, Pitești, Brașov, Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, 2000.

Abstract: This article analyzes character movement in the novels of G. Călinescu, drawing on the theoretical framework of Balzac's *Théorie de la démarche* and Barbara Korte's *Body Language in Literature*.

Călinescu's novels feature opening scenes where gathered characters are distinguished by their trademark gestures. Group dynamics unfold theatrically through interaction patterns – entrance order, greeting types, exchanged gazes – with potentially cinematic qualities.

The analysis demonstrates that Călinescu uses body language to distinguish protagonists: mechanical gestures of minor characters contrast with the fluid, unpredictable movements of figures like Ioanide, Otilia, and Caty Zanoaga, conferring power, mystery, and charm. Our hypothesis is that Călinescu links charm to vitality, to life force, manifested through movement with distinctive nonchalance. We investigate the possibility that the charm missing from Otilia's mature photos stems from the movements and behaviour that seamlessly unite contradictory meanings, creating the impression

of abundant life liked to those characters. The article examines Ioanide's gestures that perfectly combine extremes – „între ceremonios și brutal" – focusing on *Scrinul Negru* while drawing parallels with Călinescu's other novels to assess these conclusions' broader applicability.

Keywords: Body Language, Gestures, G. Călinescu, „Scrinul negru", Characters.

G. CĂLINESCU ȘI PEDAGOGIA ESTETICĂ

George Neagoe*

În cele ce urmează, ne propunem să observăm cum, în interviuri, în articole și în studii (1927-1941), G. Călinescu și-a definit, în diverse contexte, profesiunea de credință. Într-un prim moment, când își căuta culoarul singularizării, scriitorul a pendulat între concepții contrastante. După aceea, odată cu ascensiunea, marcată de apariția biografiei *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), autorul s-a definit preponderent ca istoric literar. În acest scop, a transformat eminescologia dintr-un cult al admiratorilor fără rezerve într-o disciplină a criticii literare. După aceea, și-a asumat rolul de pedagog al lecturii estetice, făcând „critică de direcție". Această opțiune a fost riscantă, situându-l într-un potențial conflict cu grupul sincroniștilor (Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu), lucru devenit evident după publicarea *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* (1941).

Pentru a ne așeza într-o ramă teoretică, ne vom raporta la precizările făcute, într-o carte deja consacrată în România, în legătură cu „postura literară", respectiv „la manière singulière d'occuper une «position» dans le champ littéraire" [„modalitatea aparte de a ocupa o «poziție» în câmpul literar", *tr. m.*, GN][1]. De asemenea, într-o sinteză impunătoare, deși a recurs la unele nuanțări menite să chestioneze incompatibilitatea dintre „critica creatoare" și „critica de direcție", autorul nu s-a referit decât tangențial la complementaritatea celor două laturi în opera călinesciană, contestând numai faptul „absurd"[2] de a le trata în disjuncție, „pentru că, pe de o parte, «creația» (înțeleasă fie ca aptitudine expresivă, fie ca inovația interpretativă) e implicată, în grade diferite, în structura oricărui demers critic, iar, pe de alta, pentru că așa-zisa «critică creatoare» nu e nici ea imună la conceptele,

* ACS dr., Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" (București, Academia Română); e-mail: georgeflorianneagoe@gmail.com.

[1] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Érudition, Genève, 2007, p. 16.

[2] Andrei Terian, *G. Călinescu: a cincea esență*, Editura Cartea Românească, București, 2009, p. 14.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 178–194, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.12.

metodele și direcțiile vremii sale“[3]. De altfel, extrapolând „raționalitatea narativă“[4] din metaetică, vom observa că așa-numitul *impresionism* a căpătat coerență metodologică în filosofia postmodernă, fiind reintegrată în ipostaza de pilon al susținerii valorilor estetice. Noțiunea a fost curățată de reproșurile de „superficialitate“ și „ineficiență“ în sfera cognitivă, formulate mai ales dinspre criteriilor scientiste și cuantificabile, mefiente față de capriciile subiectivității. „Paradigma narativă“, edificată de psihologul american Walter R. Fisher, a readus în prim-plan intenția persuasivă a oricărui tip de discurs: științific, publicitar, politic, ficțional etc.: „The narrative paradigm does not deny reason and rationality; it reconstitutes them, making them amenable to all forms of human communication“[5]. Critica literară, în ipostaza ei foiletonistică, se integrează în acest tablou, deoarece verdictul cronicarului este subsecvent unei coeziuni narative. De aceea, eventualele contradicții sau reconsiderări ale unor opinii nu sunt altceva decât posibilități de angajare într-o acțiune de convingere a opiniei publice. Bunăoară, la G. Călinescu, descoperim aserțiuni incompatbile precum următoarele: „Literatura noastră, ca-n nicio altă țară, are mulți critici și niciun cronicar“[6]

---

[3] *Ibidem*.

[4] „While the narrative paradigm as a worldview of human communication does not provide a specific method of analysis, it does propose a precise perspective for critically reading texts. Regardless of its genre, a text is viewed as composed of good reasons, elements that give warrants for believing or acting in accord with the message fostered by that text. Good reasons may be expressed by any individuated form of discourse or performance: "argument," metaphor, myth, gesture, and so on“ (Walter R. Fisher, „The Narrative Paradigm: An Elaboration“, *Communications Monographs*, Volume 52, Issue 4, 1985, p. 357, online PDF) – „Deși paradigma narativă, ca viziune asupra comunicării umane, nu oferă o metodă specifică de analiză, ea propune totuși o perspectivă precisă pentru lectura critică a textelor. Indiferent de genul său, un text este considerat alcătuit din motive întemeiate, elemente care oferă garanții pentru a crede sau a acționa în conformitate cu mesajul promovat de acel text. Motivele întemeiate pot fi exprimate prin orice formă individualizată de discurs sau de reprezentare: «argument», metaforă, mit, gest și așa mai departe“ (tr. m., GN).

[5] „Paradigma narativă nu neagă rațiunea și raționalitatea; le recompune, făcându-le aplicabile tuturor formelor cumunicării umane“ (Walter R. Fisher, „Narration as a Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument Communication Monographs“, Volume 51, 1984, p. 3; online, PDF).

[6] G. Călinescu, „Entuziasm și negație“, în *Viața literară*, anul III, nr. 72, 4 februarie 1928, p. 1, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, Text îngrijit, note și comentarii de Nicolae Mecu, Oana Soare, Pavel Țugui și Magdalena Dragu, Prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006, p. 280.

vs „Sunt foarte mulți cronicari, dar foarte puțini critici, fiindcă puțini sunt aceia cari pot renunța la ispita legăturilor sociale“[7]. Afirmarea unor principii, negarea unor valori, exprimarea unor opinii, prejudecăți sau idiosincrazii, compararea personajelor, aproximarea emoțiilor, sistematizarea scenariilor intertextuale, inventarierea toposurilor, extragerea tropilor, analogiile între operele literare și celelalte arte, citarea, parafrazarea, rezumatul, delimitarea unei rame teoretice, raportarea la un context (social, politic, economic, cultural, ideologic) devin, în „paradigma narativă“, înseși strategiile de a ieși din constrângerile raționalității logic-argumentative. Evident, dacă se urmărește convingerea unei persoane sau a unui grup să împărtășească un set de judecăți/ evaluări. Or, dacă lucrurile stau așa, posteritatea lui G. Călinescu va înregistra *cum grano salis* severitatea unuia dintre portretele pe care i le-a construit E. Lovinescu: „Pentru a fi critic, G. Călinescu are toate calitățile: sensibilitate artistică de poet și romancier, cultură literară, talent de scriitor și o mare mobilitate asociativă. Îi mai lipsește doar convingerea în valabilitatea misiunii sale critic“[8]. Or, în 1937, G. Călinescu își definise deja o parte considerabilă din scopurile lui în planul amintit de E. Lovinescu, publicând *Viața lui Mihai Eminescu* (1932) și *Opera lui Mihai Eminescu* (I-V, 1934-1935), divulgând că pregătește un proiect monumental: „lucrez la o *Istorie a literaturii române*, de la începuturi până în zilele noastre. E o operă de bază a mea, în care voi urmări o anumită viziune critică“[9]. Vom explica succint mai jos de ce reacționase astfel conducătorul Cenaclului „Sburătorul“ în legătură cu mai tânărul său coleg.

În apropierea celui de-Al Doilea Război Mondial, critica de direcție primise deja o conotație care i-a determinat pe unii dintre cronicarii literari

[7] G. Călinescu, „Problemă“, în *Viața literară*, anul IV, nr. 107, 3-27 aprilie 1929, p. 3, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 450.

[8] E. Lovinescu, capitolul „Critica nouă“, *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937* [1937], *apud* Idem, *Opere. II. Istoria literaturii române contemporane [1926-1929]. (Evoluția „prozei literare“, Mutația valorilor estetice); Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, Text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, p. 588.

[9] Dan Petrașincu, „Vizită la d. G. Călinescu premiatul Academiei pentru critică“, în *Rampa*, anul XIX, nr. 5524, luni 15 iunie 1936, p. 1, 3-4 *apud* G. Călinescu, *Opere*. *Publicistică III (1936-1938)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare și Pavel Țugui, Prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2007, p. 1580.

formați în ambianța lui E. Lovinescu să vorbească simultan, când apărea *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937* (1937), despre „aerul de militantism modernist al acestei istorii literare“[10], respectiv despre chestiunea principială conform căreia „criticul nu încetase de a fi militant; făcea aproape un memorial, de pe câmpul de luptă“[11]. Discursurile celor doi comentatori evidențiau simbioza între critica estetică și cea de direcție, în ciuda faptului că, în repetate rânduri, la fel cum a procedat Șerban Cioculescu, nu și-au ascuns distanțarea față de opțiunea magistrului. În acest sens, ar fi de subliniat implicarea, într-un moment delicat pentru istoria României, când, în pofida excluderii legionarilor de la guvernare, în urma rebeliunii din 21-23 ianuarie 1941, persistau simpatia și solidaritatea unor grupuri atrase de mesajul lor caracterizat prin prolixitate ispititoare, grupuri aflate în căutarea unor modele autoritare, cenzoriale, extremiste și pietiste, care confundau noțiunea de „popor“ (totalitatea credincioșilor creștin-ortodocși dintr-o eparhie), lărgindu-i abuziv semnificația la întregul popor român: „Este deci nedreaptă tânjeala după critica de directivă, ce se oferă oricând, în numele marilor principii mântuitoare, care au pasionat în toate vremurile naturile pedagogice și politice“[12]. Consecvența criticilor formați în ambianța Cenaclului „Sburătorul“ de a refuza să se erijeze în niște paznici ai gustului și ai felului cum trebuie sau cum se cuvine să fie scrisă literatura unui moment sau de la un anumit punct încolo sugerează unul dintre răspunsurile elocvente asupra înțelesului avut în epocă de sintagma *autonomia esteticului*. Spre finalul vieții, E. Lovinescu recunoștea faptul că, deși a fost angrenat în numeroase rivalități și a depus eforturi pentru deschiderea literaturii române spre culoarul sincronizării cu spiritul modernismului, a preferat să rămân fidel turnului de fildeș, iar dacă a coborât în arenă să se traseze în jurul lui un cerc de autoizolare estetismului:

---

[10] Vladimir Streinu, „E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*“, în *Gazeta*, anul IV, nr. 979, 17 iunie 1937, p. 3.

[11] Pompiliu Constantinescu, „*Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*“, în *Vremea*, anul X, nr. 494, 4 iulie 1937, p. 9.

[12] Șerban Cioculescu, „Critica de directivă“, în *Universul literar*, anul L, nr. 8, 15 februarie 1941, p. 1, *apud* Idem, *Opere. II. Aspecte literare contemporane; Viața lui I.L. Caragiale; I.L. Caragiale*, Text ales și stabilit, note, comentarii, variante și indici de Bianca Burța-Cernat, Ștefan Firică și Alexandru Farcaș, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național pentru Știință și Artă, București, 2019 p. 235.

„Căci am săvârși o ipocrizie dacă v-am spune că scriem pentru plăcerea d-voastră și nu pentru imensa bucurie ce o simțim când ni se pare că, de sub degetele noastre de lut, s-au împerecheat două cuvinte care, prin zborul lor nupțial în văzduh, ne insuflă sentimentul eternității“[13].

Criticii literari de filiație lovinesciană s-au străduit să se desprindă de umbra didacticismului. Totodată, deși au făcut „din critică o profesiune de utilitate publică“[14], Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu au respins, în perioada 1937-1943, ideea de a se erija în mentori ai cultivării gustului pentru literatură. Uneori, s-au declarat dezinteresați de relația cu potențialii beneficiari ai verdictelor exprimate despre arta scriitoricească și despre relațiile acesteia cu alte valori precum cele morale, politice, tradițional-populare sau naționale:

„Se spune că publicul cititor a fost obișnuit, la fiecare sfârșit de an, cu un fel de dare de seamă despre activitatea literară a celor douăsprezece luni încheiate.// Nu cred în deprinderea și cu atât mai puțin în pasiunea cititorului nostru pentru asemenea tablouri statistice. Felicit pe confrații care, dedându-se, din nu știu ce eroare, exercițiului gratuit al recensământului anual, redijază pentru literatura anului catalogul unic editorial. Dar, în afară de scriitorii înșiși, care se caută pentru a vedea ce agrafă le pune cronicarul lângă numele pomenit, publicul, căruia se adresează darea de seamă, este simplă ficțiune“[15].

Cu toate că pretinde că evită orice îndrumare în cernerea volumelor de beletristică, propoziția finală are caracterul unei axiome și vine în siajul „raționalității narative“, pe care am invocat-o. S-ar deduce astfel faptul că lectura operelor din literatură ține, mai degrabă, de dispoziția, de receptivitatea și de gradul de alfabetizare decât de prezența unor oameni specializați în a evidenția ce merită sau nu să fie citit. Asumându-și o ocupație în spațiul mediatic, adică într-un sistem caracterizat de prezența concomitentă a emițătorului și cea a receptorului, Vladimir Streinu se punea în situația

[13] E. Lovinescu, „Cariera mea de critic“ conferință susținută la Societatea Română de Radiodifuziune, 3 februarie 1942, *apud* Idem, *Scrieri 1. Critice*, Ediție, studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 515.

[14] E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* [1943], *apud* Idem, *Ciclul junimist. II. T. Maiorescu și contemporanii lui; P. P. Carp, critic literar și literat; T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, Text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2018, p. 933-934.

[15] Vladimir Streinu, „Anul literar“, în *Gazeta*, anul III, nr. 844, 1 ianuarie 1937, p. 3.

de a-i exclude pe destinatari sau, cel puțin, de a le diminua rolul. Această alegere se justifica, după câte bănuim, prin evitarea riscului de a-i deturnat exercițiul foiletonistic. Numai că, în articolul său retrospectiv – *Anul literar* – Vladimir Streinu se apropia de epicentrul problematicii, și anume de faptul că, pretinzând că nu sunt angajați în nicio operă de persuadare a cititorilor, criticii literari participau totuși, în anumite momente de confuzie a planurilor, la atenuarea efectelor pe care le au campaniile preocupate cu denaturarea marginilor adevărului estetic: „Iată clar evenimentul literar al anului 1936: lupta d-lui N. Iorga cu tot ceea ce este mai valoros în literatura noastră contemporană. Și, pe toți câți lucrăm în domeniul literar, ne-ar fi avut alături, dacă se ridica numai în contra comerțului de trivialitatea“[16]. Practicată în reviste (*Adevărul literar și artistic*, *Universul literar*, *Viața Romînească*[17], *Gândirea*, *Vremea*, *Revista Fundațiilor Culturale Regale*) și, uneori, în ziare (*Adevărul*, *Cuvântul*, *Gazeta*, *Timpul*, *Acțiunea*), respectiv în spații culturale destinate informării, dezbaterilor și polemicilor, critica literară interbelică n-a rămas indiferentă la prezența unor coordonate care bruiau valoarea estetică. Era implicată în temele de interes național: modernismul, tradiționalismul, etnicismul, intelectualismul, misticismul, pornografia etc., estetica fiind doar una dintre direcțiile de atunci ale criticii literare. Așa cum urma să precizeze Walter R. Fisher: „Paradigma narativă poate fi considerată, atunci, o sinteză dialectică a două fire tradiționale în istoria retoricii: cel argumentativ, tema persuasivă și cel literar, tema estetică (tr. m., GN)“[18]. Conflictele între tabăra estetică, pe de o parte, și cea naționalistă, pe de alta, se răsfrângeau și asupra determinării unui ideal de educare a cititorilor de orice vârstă.

Astfel, aspectul moral a fost totdeauna subînțeles, manifestându-și prezența în ipostaza unei pedagogii a evitării confuziei între planuri. După aproximativ un secol, intențiile sociale inerente ale acestui demers au ieșit la suprafață, fără să se mai perpetueze vreun dubiu asupra naturii multor studii și cărți semnate de E. Lovinescu: „Și că el însuși, combătând critica de direcție, a rămas într-o oarecare măsură, critic de direcție... O direcție

[16] *Ibidem*.

[17] Reproducem grafia pe care revista însăși o folosea în perioada 1920-1940.

[18] „The narrative paradigm, then, can be considered a dialectical synthesis of two traditional strands in the history of rhetoric: the argumentative, persuasive theme and literary, aesthetic theme“ (Walter R. Fisher, „Narration as a Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument Communication Monographs“, Volume 51, 1984, p. 3; online PDF).

critică ideologică în interiorul modernismului..."[19]. Este, până la un punct, o operă de asanare a conștiinței critice viciate de preeminența coordonatelor ideologice. Incongruența este însă aparentă, dacă ne gândim la aspirația mentorului de la „Sburătorul" de a fi promotorul unei școli valide sub aspectul creației literare, desprinse de marotele naționalismului gregar, pe care l-a contestat energic din două unghiuri adiacente: anacronismul ideologic și desuetudinea tematică. Se poate extrage, din unele precizări publicistice, dârzenia lui E. Lovinescu, obiectivul de a-i deprinde pe critici și pe cititori cu discernământul, respectiv cu acea abilitate sau competență de a disocia între diversele paliere, unele tendențioase și teziste, care germinează în opera literară: „nimeni nu cunoaște nici măcar din nume șirul neîntrerupt de sforțări obscure făcute pentru a *implânta în conștiințe literare ideea modernistă. Era, deci, necesar să insistăm asupra lor* [*s.m.*, GN]"[20]. Întâlnim, în pasajul citat anterior, un punct de inflexiune pentru notele iluministe în critica de direcție exercitată de teoreticianul *par excellence* al modernismului românesc. Acesta a căutat, în vasta majoritate a situațiilor, să-i determine pe comilitoni, pe adversari și pe cititori să îmbrățișeze doxa potrivit căreia modernismul s-ar fi dezvoltat în mod ineluctabil și indelebil, independent de voința tuturor. O secvență din articolul lovinescian amintit mai devreme a fost contestată de G. Călinescu:

> „Deci, pe de o parte, d. Lovinescu luptă (sic) în chip conștient – gândesc – să «implânte în conștiințele literare ideea modernistă», în vreme ce crede că diferențierea este rezultatul perceptibil al unor cauze deseori imperceptibile. Se vede dar că autorul caută să fie unul din acești factori imperceptibili, ceea ce înseamnă în chip definitiv că înțelege să *intervină* în evoluția literaturii noastre, iar nu numai să *înregistreze*, să *compare* și să clasifice"[21].

În afară de contradicția lovinesciană transparentă, care ține, printre altele, și de temperamentul retractil și oscilant al criticului, care a preferat să-și așeze planul intelectual la umbra creată de prezența unui *saeculum*:

---

[19] Eugen Simion, „Introducere", în vol. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne* [1924-1925], Ediție critică de Nicolae Mecu și Oana Soare, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2016, p. XXV.

[20] E. Lovinescu, „Aspectele vieții literare", în *Sburătorul*, serie nouă, anul IV, nr. 5, noiembrie 1926, p. 68.

[21] G. Călinescu, „Cauze imperceptibile... în strânsă interdependență", în *Sinteza*, [anul I], nr. 2, mai 1927, p. 19, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 149.

„În marea ei majoritate, «critica nouă» [vezi E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. II. Evoluția criticei literare*, 1926; Idem, *Istoria literaturii române contemporane: 1900 – 1937*, 1937, n.m., GN] este, la origine, o critică de jurnaliști; adică o critică de lector al cărților, pe măsura apariției lor, la dispoziția capriciilor vitrinei și redusă la spațiul foiletonului săptămânal.
[...] Dintre criticii profesioniști, d-nii Perpessicius, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Mihail Sebastian și Vladimir Streinu și-au făcut prin foiletonism, spre deosebire de ceilalți «critici noi», o carieră susținută; dacă au avut și intermitențe, au fost impuse de împrejurări, sau, ca să fim mai exacți, de putința de-a avea la îndemână un ziar sau o revistă“[22].

Frecvența prezenței unui critic într-un produs tipărit o dată sau de mai multe ori pe săptămână a însemnat și că, voluntar sau nu, acesta, iubitor de literatură fiind, și-a făcut publice gusturile și preferințele sale. Ceea ce rezultă este faptul că dreptul de a judeca estetic genurile literare derivă din reputația câștigată, care trebuie întreținută prin ritmicitatea publicării cronicilor literare.

G. Călinescu era în perfectă rezonanță, la vremea deplinei sale maturități, cu această perspectivă: „Criticii erau înainte profesori universitari (Maiorescu, Ibrăileanu, Dragomirescu) și înrâureau de-a dreptul asupra viitorilor profesori. În epoca aceea universitatea citea și studenții sufereau prestigiul de neînlăturat al profesorilor lor. Azi criticii, deși meritoși, fiind simpli publiciști sau profesori secundari la școli unde nu poți impune lecturi înaintate, n-au suficientă suprafață socială“[23]. Frazele precedente corespund, în bună măsură, aprecierii făcute de Teodora Dumitru referitoare la proiectul călinescian de a demara „un veritabil program de educație estetică națională, în sinergie cu activitatea de la Catedra Conferinței de estetică și critică literară pe care o deține din 1937 la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din Iași“[24]. Un detaliu escamotat de G. Călinescu era tocmai

[22] Pompiliu Constantinescu, „Biografi și biografie“, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul VII, nr. 5, 1 mai 1940, p. 366-378, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. IV (1937-1942)*, Ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, Text îngrijit, note și comentarii de Mihaela Constantinescu-Podocea, Petruș Costea, Oana Safta, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2021, p. 708; p. 709.
[23] G. Călinescu, „De ce nu se citește?“, în *Jurnalul literar*, anul I, nr. 2, 8 ianuarie 1939, p. 1, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. IV (1939)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare și Pavel Țugui, Prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2007, p. 20.
[24] Teodora Dumitru, „*Programul lui G. Călinescu la «Jurnalul literar» în 1939 și ecourile lui postbelice*“, în *Revista de istorie și teorie literară*, serie nouă, anul XI, nr. 1-4, ianuarie–decembrie 2017, p. 197.

propria lui încadrare în corpul didactic. Această chestiune nu i-a scăpat însă unui coleg de magistratură critică: „Cu excepția d-lui G. Călinescu, a cărui activitate originală, bogată, a legat critica universitară de critica pro fesionistă, prin talent excepțional, prin putere de muncă și realizare, dacă nu și prin obiectivitate, numai d. Vianu a participat la redresarea, cu material nou, a criticii uni versitare, căzută în dogmatism steril“[25]. G. Călinescu a aderat la metonimia gustului, pe care o înțelegea – în descendența lui David Hume[26] și, totodată, a unei întregi tradiții europene care și-a găsit piatra unghiulară în modernitate, după cum propune Thierry de Duve[27] –, drept transformarea simțului fiziologic într-unul de natură estetică, devenind, în consecință, un accesoriu indispensabil în devenirea lui intelectuală. Rămâne însă uluitoare intuiția călinesciană în a se integra într-o familie de spirite ilustre, pentru că, deși nu știm dacă-l citise pe Hume, sesizăm imediat identitatea de concepție cu acesta: „Florile de mucigai sunt operă de rafinament, de subtilitate artistică, ele presupun un cer al gurii dedat cu mirodeniile. Cititorul necultivat în sens artistic se sperie de ele și le crede vulgare, deși raritatea și savoarea sunt însușirile lor ca și ale operei lui Rabelais“[28]. Gustul estetic este educabil, se poate lărgi, se rafinează, devine mai elastic pe măsură ce acumulează experiență. E nevoie ca atât criticul literar, cât și publicul să dea dovadă de receptivitate pentru a-și îmbogăți experiența de lectură. Or, aceste însușiri ale simțului estetic, pe care G. Călinescu îl identifica în spiritul critic, se

[25] Pompiliu Constantinescu, „Tudor Vianu: *Studii și portrete literare; Arta prozatorilor români*“, în *Vremea războiului*, anul XIII, nr. 625, 2 noiembrie 1941, p. 7, rubrica „Cronica literară“, *apud* Idem, *Opere. IV. Publicistică (1937-1942)*, ed. cit., p. 924-925.

[26] „A good palate is not tried by strong flavours, but by a mixture of small ingredients, where we are still sensible of each part, notwithstanding its minuteness and its confusion with the rest“ („Un palat bun nu se pune la încercare după arome puternice, ci după un amestec de ingrediente mici, în care suntem încă sensibili la fiecare parte, în ciuda micimii sale și a confuziei sale cu restul“, tr. m., GN) – David Hume, *On the Standard of Taste* [1760], online PDF, pp. 10-11, disponibil în *Internet Modern History Sourcebook https://sourcebooks.fordham.edu/mod/1760hume-taste.asp*.

[27] „Criticism has no other justification than feeling, which justifies nothing. Or again, it has no ultimate justification, since it is the exercise of judgment, and to justify a judgment another one is required“ („Critica nu are altă justificare decât sentimentul, care nu justifică nimic. Sau, din nou, nu are nicio justificare finală, deoarece este exercițiul judecății, iar pentru a justifica o judecată este nevoie de o alta“, tr. m., GN) – Thierry de Duve, „Art Was a Proper Name“, în *Kant after Duchamp*, The MIT Press, Cambdridge: Massachusetts; London, 1996, p. 50-51.

[28] G. C., „Tudor Arghezi, poet“, în *Jurnalul literar*, anul I, nr. 31, 30 iulie 1939, p. 1, *apud* G. Călinescu, *Opere. Publicistică. IV (1939)*, ed. cit., p. 902.

regăsesc în aprecierile formulate de E. Lovinescu în capitolul „Critica nouă" din *Istoria...* (1937). Mai mult, G. Călinescu și-a asumat explicit funcția de pedagog al lecturii estetice, având încredere în capacitățile publicului de a asimila noi sensibilități literare: „Rostul nostru este de a-l ridica pe acest cititor la nivelul nostru nu de a ne coborî noi la măsura lui. Noi instruim și educăm, cu tact dacă vreți, dar nu facem demagogie estetică. «Gustul» ca fenomen inanalizabil nu există. Poți fi om citit și să n-ai gust, dar gustul fără cultură artistică și fără îndelungă educație este inoperant. De câte ori dorim să facem o carte decentă ne izbim de mila tipografului, a editorului care vor să ne împiedice. Gustul nostru cultivat este, pentru gustul lor empiric, oribil"[29]. Stabilind principii și întrezărind țeluri, G. Călinescu poate fi asumat de „paradigma narativă", care constituie o opțiune discursivă pluralistă, coexistând cu logica argumentativă: „the narrative paradigm is not a rejection of the tradition of argumentation"[30].

În acest tablou al modernismului, în care se produc clivaje între această mișcare și spectrul larg al tradiționalismului, și în care esențială rămâne intenția de a îndruma literatura contemporană către *sincronism*, dar având în permanență ochii ațintiți la *diferențiere*, G. Călinescu își va căuta postura specifică în câmpul cultural, urmărind zonele insuficient fructificate de către exegeză. Aici vom reliefa dorința comună cu E. Lovinescu de a așeza frumusețea textului beletristic înaintea oricărui alt criteriu. Totuși, dacă acțiunea lovinesciană poate fi considerată, în linii metodologice majore, una deductivă, pornind de la configurarea modelului general pentru civilizația modernității, cea călinesciană pornește dinspre M. Eminescu, adică dinspre centrul canonic al literaturii române către marginile acesteia, pe care le va extinde constant: „Sunt critici cari n-au scris un cuvânt despre el, deși cel dintâi pas al activității critice este determinarea contemporană a valorilor istorice"[31]. Acest deziderat este limpede exprimat imediat după ce s-a tipărit *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), într-o conversație cu poetul I. Valerian, redactorul responsabil al periodicului *Viața literară*. Mai mult, în concepția biografului, punctul nodal din sistemul literar românesc, dezvăluia în efigie extensiunea limitelor estetice și înălțimea în planul vast al ierarhiei culturii europene:

---

[29] J.L. [G. Călinescu, n.m., GN], „«Gustul»", *Jurnalul literar*, anul I, nr. 6, 5 februarie 1939, p. 1, *apud* G. Călinescu, *Opere*. *Publicistică. IV (1939)*, ed. cit., p. 98.

[30] Walter R. Fisher, „Clarifying the Narrative Paradigm", *Communication Monographs*, Volume 56, Issue 1, 1989, p. 57 (online, PDF).

[31] G. Călinescu, „Mihail Eminescu (Glosse)", în *Sinteza*, [anul I], nr. 2, mai 1927, p. 1-3, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 140.

„Am crezut întotdeauna că datoria unui critic român este să înceapă cu problema capitală a literaturii lui, la noi, Eminescu. Numai după trecerea acestui examen, reîntoarcerea în contemporaneitate mi se pare îngăduită.
De altfel, nici nu mă socotesc critic, ci numai istoric literar“[32].

Este limpede faptul că, în acest interviu, G. Călinescu a subliniat obligația unui critic literar român. Situându-se mai degrabă în sfera istoriei literare decât în cea a criticii, deși a semnalat absența exegezelor, cu puține excepții, care să explice în ce constă valoarea poeziei eminesciene. Una dintre rarele contribuții prețuite a fost *Poezia lui Eminescu* (1930) de Tudor Vianu, vehement contestată de cei considerați a nu deține instrumentele redactării unei analize critice: „Este în amintirea multora ostilitatea cu care a fost recenzat studiul d-lui Tudor Vianu, discutabil firește ca orice lucru omenesc, dar rezolvat într-un plan superior“[33]. Aserțiunile precedente constituie efigia unei „critici de direcție“. Era o operațiune indispensabilă pentru a reabilita disciplina *eminescologiei*, acaparată de practici ineficiente, diletante, sufocată de mulțimi alcătuite din documente irelevante și orientată, preponderent, în special către studierea personalității sub unghi preponderent ideologic: „Sute de pagini se scriu despre Eminescu, dar lipsește până acum singura pagină ce ne trebuie: pagina critică. Cel mai umil poet contemporan își are studiul sau articolul său critic. Eminescu nu-l are“[34]. Această categorie de specialiști, foarte importanți pentru îmbogățirea fluxului de informație corectă disponibilă, nu era deloc tratată cu maliție. Istoriograful literar, preocupat

[32] I. Valerian, „De vorbă cu domnul Gh. Călinescu“, în *Viața literară*, anul VII, nr. 139, decembrie 1932, p. 1-2, *apud* G. Călinescu, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 1421. Argumentația lui G. Călinescu în favoarea integrării beletristicii de la noi în simfonia marilor repere europene a culminat imediat după înăbușirea revoltei legionare și înlăturarea lor din guvernul prezidat de Ion Antonescu, moment subsecvent pierderii Basarabiei, a Bucovinei de Nord și a nord-vestului Transilvaniei în vara lui 1940: „În aceste timpuri de suferință națională, o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care, pe de altă parte, în ciuda tuturor efemerelor picisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român“ (G. C., „Prefață“, datată 24 ianuarie 1941, în G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 9.)

[33] G. Călinescu, „D. Murărașu, *Naționalismul lui Eminescu*“, în *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, anul X, nr. 594, 24 aprilie 1932, p. 5, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 885.

[34] Gh. Călinescu, „Opinii asupra lui Mihail Eminescu“, *Vremea*, anul IV, nr. 182, 9 aprilie 1931, p. 5, apud Idem, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 712.

cu discernerea faptelor, adică a scenariilor plauzibile, avea misiunea bine reprezentată. De exemplu, Gh. Bogdan Duică, la data când apărea *Viața lui Mihai Eminescu* era stimat, fiind considerat „o autoritate și observațiile sale – de amănunt – nu pot fi decât utile oricui“[35]. Destinatarii diatribelor călinesciene, nereținute din formularea argumentelor *ad hominem*, erau o serie de *nomina odiosa* care, odată cu *Viața lui Mihai Eminescu*, își vedeau zădărnicite proiectele intelectuale anunțate sau se considerau decăzuți din poziția de hierofanți și de gardieni ai cultului eminescian. Lista celor așezați sub această infamă etichetă sporește pe durata anului 1932, gestul semănând cu o veritabilă campanie de igienizare în spațiul receptării critice eminesciene. Câteodată, schimbul de replici a devenit contondent. Ne oprim la un pasaj sarcastic:

> „Cu metoda de a osândi din senin tot ceea ce i se pare neplauzibil și prin ignoranța sa agresivă, doctorală... și pusă la cale de prieteni, eminescologul cel nou, numit Ovidiu Papadima, stă cu onoare alături de ceilați eminescologi iluștri: Leca Morariu, Torouțiu, Murărașu, Manolache și Octav Minar“[36].

Pentru a sesiza care este linia de demarcație dintre eminescologia inevitabilă, *sine qua non* pentru un critic literar, și eminescologii[37] lezați că li s-ar fi confiscat obiectul venerării, fiind împiedicați să monopolizeze oficierea așa-zisului cult al lui Eminescu, e suficient să reamintim sintagma „Poetul național“, atașat capitolului consacrat acestuia[38]. Autorul *Vieții lui Mihai Eminescu* a recurs la alte surse pentru a-și construi interpretarea, subliniind apăsat o altă dimensiune a documentului, și anume postumele, îndrăznind ca atare să susțină, cu îndreptățire, următoarele: „Cercetarea manuscriselor, întreprinsă de mine, a schimbat astăzi cu totul configurația de până acum a operei eminesciene (d. Iorga a avut bunătatea să observe

[35] G. Călinescu, „Eminescologi“, în *România literară*, anul I, nr. 16, 4 iunie 1932, p. 1, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 983.

[36] G. Călinescu, „Morbul eminescologic“, în *Adevărul literar și artistic*, anul XI, seria a II-a, nr. 605, 10 iulie 1932, p. 5, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 1170.

[37] G. Călinescu nu utilizează vocabula „eminescolog“ decât în sens peiorativ, spre deosebire o altă ocurență contemporană, datorată unui alt editor al scrierilor eminesciene: „Numele d-lui G. Ibrăileanu este o garanție pentru aceasta. D. G. Ibrăileanu este singurul eminescolog autentic pe care l-a avut vreodată țara românească“ (Perpessicius, „O nouă ediție a *Poeziilor* lui Eminescu“, în *Viața Romînească*, anul XXII, nr. 4-5, april-mai, 1930, pp. 101-102).

[38] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., pp. 385-418.

acest lucru) încât sinteza critică trebuia să pornească de la aceste date noi“[39].

În calitate de eminescolog, pe de o parte, G. Călinescu a revigorat cercetarea domeniului, oferind, în *Viața lui Mihai Eminescu*, un model neîntrecut pentru relația indisolubilă dintre operă și viața interioară (imprevizibilă și imposibil de măsurat) a scriitorului. În plus, potrivit mărturiilor personale, și-a concentrat efortul în vederea educării gustului public printr-o istorie a literaturii române, motivându-și decizia astfel: „Nu avem critică, nu avem – până astăzi – un îndreptar esențial, științific al gustului literar...“[40]. Acesta este punctul de convergență cu proiectul lui E. Lovinescu. Unica diferență sesizabilă constă în extensiunea obiectului studiat, care îl avantajează, desigur, pe G. Călinescu. Eminescologia de sorginte călinesciană i-a influențat decisiv pe Perpessicius, pe Șerban Cioculescu și pe Vladimir Streinu să se ocupe de ediții filologice din Eminescu, I. L. Caragiale, respectiv Calistrat Hogaș. De asemenea, *Viața lui I. L. Caragiale* (1940) de Cioculescu sau studiile lui Streinu despre Eminescu și I. Creangă din *Revista Fundațiilor Regale* (1938-1939), incluse apoi în culegerea *Clasicii noștri* (1943), au reprezentat replici directe sau voalate la modelul biografiilor și cel al exegezelor redactate de colegul lor din „a treia generație maioresciană“[41].

Pompiliu Constantinescu, deopotrivă empatic și detașat, sintetiza, când începea să se dea la tipar *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, un portret obiectiv al colegului de breaslă, surprinzând excesul de acribie și de fantezie:

> „Impresionanta activitate a d-lui G. Călinescu, eminescolog de proporții «orientale», ca să folosim însuși termenul său, este cu mult mai complexă; înnoitor al biografiei noastre literare prin monografiile despre M. Eminescu și I. Creangă, critic cu savuroase incursiuni biografice în istoria noastră literară de un anume pitoresc de epocă, d. Călinescu a încorporat în planul estetic și planul istoric al literaturii naționale; iar uneori, ca în *Principii de estetică*, a fost ispitit să dea piept și cu planul teoretic al poeziei“[42].

---

[39] Dan Petrașincu, „Vizită la d. G. Călinescu premiatul Academiei pentru critică“, în *Rampa*, anul XIX, nr. 5524, luni 15 iunie 1936, p. 1, 3-4 *apud* Idem, *Opere. Publicistică. III (1936-1938)*, ed. cit., p. 1577.

[40] *Ibidem*, p. 1580.

[41] E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* [1943], *apud* Idem, *Ciclul junimist. II. T. Maiorescu și contemporanii lui; P. P. Carp, critic literar și literat; T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, ed. cit., p. 931.

[42] Pompiliu Constantinescu, „Biografi și biografie“, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul VII, nr. 5, 1 mai 1940, p. 366-378, *apud* Idem, *Opere. Publicistică. IV (1937-1942)*, Ediție coor-

G. Călinescu a practicat critica de direcție în scopul de a deprinde conștiințele literare cu o serie de metode de lucru care să scoată eminescologia de pe orbita eminescologilor. Totuși, s-a petrecut un fapt ciudat: „Când studiile critice în jurul lui Eminescu au început să se întețească, E. Lovinescu publică romane despre Kremnitz, Veronica Micle (*Mite*, *Bălăuca*), având ca erou, firește, și pe Eminescu. Cum e cu putință ca un critic de finețea lui E. Lovinescu să îmbrățișeze detestabilul gen al vieților romanțate, rămâne o enigmă a complexității umane“[43]. Discreditarea unui gen popular este, pe de o parte, o componentă a „raționalității narative“, întrucât conflictul în ierarhia speciilor literare era încărcat de semnificații atât pentru creatori, cât și pentru interpreți. Pe de altă parte, se inserează în opera de educare a gustului estetic, prin contestarea opțiunilor lovinesciene în *Istoria literaturii române...* (1941). Mentorul „Sburătorului“ a remarcat acest aspect: „Cu riscul de a cădea victima unei iluzii, afirmăm, așadar, că, de pildă, una din aceste coordonate în ceea ce privește literatura nouă, a tinerilor, este spiritul de contradicție, foarte conștient, față de judecățile de valoare exprimate de mine“[44]. Contestarea reprezintă un prim pas în evidențierea acelor *salient features* din particularismul moral profesat de filosoful britanic Jonathan Dancy. Deci, nu oferind argumente propriu-zise, se demonstrează că, de pildă, un roman are valoare în sens obiectiv, ci descriindu-l într-o manieră deosebită decât au procedat alții, care l-au respins ori l-au elogiat inițial. Orientându-se prin canon și printre cărțile ținute deoparte de această ierarhie piramidală și circulară deopotrivă, criticul literar are scopul să scoată la suprafață, cu ajutorul mecanismelor lingvistice, ingredientele care să sporească gustul estetic[45] și să așeze opera literară într-o altă lumină: „To justify one's choice is to give the reasons one sees for making it, and to give those reasons is just to lay out how one sees the situation, starting in the right place and going on to display the various salient features in the right way; to do this is to fill in the moral horizon. In giving reasons one is not arguing for one's way of seeing the situation. One is rather appealing to others to

donată de Mihaela Constantinescu-Podocea, Text îngrijit, note și comentarii de Mihaela Constantinescu-Podocea, Petruș Costea, Oana Safta, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2021, București, p. 708.

[43] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., p. 723.

[44] E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* [1943], *apud* Idem, *Ciclul junimist. II. T. Maiorescu și contemporanii lui; P. P. Carp, critic literar și literat; T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, ed. cit., p. 938.

[45] Vezi la Andrei Terian, explicația despre critica creatoare „înțeleasă fie ca aptitudine expresivă, fie ca inovația interpretativă“ (*op. cit.*, p. 9).

see it the way one sees it oneself and the appeal consists in laying out that way as persuasively as one can. The persuasiveness here is the persuasiveness of narrative: an internal coherence in the account that compels assent. We succeed in our aim when our story sounds right. Moral justification is therefore not subsumptive in nature, but narrative“[46]. Raționaliatea narativă, un sistem de gândire postmodern, ne ajută să înțelegem corespunzător epica de mari întinderi profesată și practicată de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Astfel, critica lui își dezvăluie încadrarea într-o postură nebănuită, ferită de prejudecățile privitoare la metoda impresionistă. Pedagogia estetică este acea simbioză care suspendă dihotomia – de altfel imposibil de tranșat – între autonomia și heteronimia artei liteare.

Bibliografie

Ediții filologice:

Călinescu, G., *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, Text îngrijit, note și comentarii de Nicolae Mecu, Oana Soare, Pavel Țugui și Magdalena Dragu, Prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006.

Călinescu, G., *Opere. Publicistică. III (1936-1938)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare și Pavel Țugui, Prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2007.

Călinescu, G., *Opere. Publicistică. IV (1939)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare și Pavel Țugui, Prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București 2007.

[46] „A justifica alegerea înseamnă a oferi motivele pe care cineva întrevede pentru a face așa, iar a oferi aceste motive înseamnă doar a expune modul în care se vede situația, începând din locul potrivit și continuând prin a ilustra diversele caracteristici importante în mod corect; a face acest lucru înseamnă a împlini orizontul moral. Prezentând motive, nu se argumentează modul personal de a privi situația. Mai degrabă, se face apel la ceilalți să o vadă așa cum cineva o consideră, iar apelul constă în a o prezenta în acest mod cât mai convingător posibil. Capacitatea de convingere aici este puterea de convingere a narațiunii: o coerență internă în relatare impune consimțământul. Reușim să ne atingem scopul atunci când povestea noastră pare corectă. Prin urmare, justificarea morală nu este de natură integrativă, ci narativă“ [tr. m., GN], Jonathan Dancy, *Moral Reasons*, Oxford: Blackwell, 1993, p. 113.

Cioculescu, Șerban, *Opere. II. Aspecte literare contemporane; Viața lui I.L. Caragiale; I.L. Caragiale*, Text ales și stabilit, note, comentarii, variante și indici de Bianca Burța-Cernat, Ștefan Firică și Alexandru Farcaș, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național pentru Știință și Artă, București, 2019 p. 235.

Constantinescu, Pompiliu, *Opere. Publicistică. IV (1937-1942)*, Ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, Text îngrijit, note și comentarii de Mihaela Constantinescu-Podocea, Petruș Costea, Oana Safta, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2021.

Lovinescu, E., *Istoria civilizației române moderne* [1924-1925], Ediție critică de Nicolae Mecu și Oana Soare, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2016.

Lovinescu, E., *Opere. II. Istoria literaturii române contemporane [1926-1929]. (Evoluția „prozei literare", Mutația valorilor estetice); Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, Text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015.

Lovinescu, E., *Ciclul junimist. II. T. Maiorescu și contemporanii lui; P. P. Carp, critic literar și literat; T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, Text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2018.

Ediții:

Lovinescu, E., *Scrieri 1. Critice*, Ediție, studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Istorii literare:

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941.

Monografii:

Dancy, Jonathan, *Moral Reasons*, Oxford, Blackwell, 1993.

Duve, Thierry de, *Kant after Duchamp*, The MIT Press, Cambdridge: Massachusetts; London, 1996, p. 50-51.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

Terian, Andrei, *G. Călinescu: a cincea esență*, București, Editura Cartea Românească, 2009.

Articole în publicații seriale:

Constantinescu, Pompiliu, „*Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*“, în *Vremea*, anul X, nr. 494, 4 iulie 1937, p. 9 („Cronica literară“).

Dumitru, Teodora, „*Programul lui G. Călinescu la «Jurnalul literar» în 1939 și ecourile lui postbelice*”, în *Revista de istorie și teorie literară*, serie nouă, anul XI, nr. 1-4, ianuarie–decembrie 2017, p. 198-224.

Lovinescu, E., „Aspectele vieții literare“, în *Sburătorul*, serie nouă, anul IV, nr. 5, noiembrie 1926, p. 68.

Perpessicius, „O nouă ediție a *Poeziilor* lui Eminescu“, în *Viața Romînească*, anul XXII, nr. 4-5, april-mai, 1930, pp. 101-102.

Streinu, Vladimir, „E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*“, în *Gazeta*, anul IV, nr. 979, 17 iunie 1937, p. 3.

Streinu, Vladimir, „Anul literar“, în *Gazeta*, anul III, nr. 844, 1 ianuarie 1937, p. 3.

Webografie

Fisher, Walter R., „Narration as a Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument Communication Monographs“, Volume 51, 1984, p. 3 (online, PDF).

Fisher, Walter R., „The narrative paradigm: An elaboration“, *Communications Monographs*, Volume 52, Issue 4, 1985, p. 357 (online, PDF).

Fisher, Walter R., „Clarifying the Narrative Paradigm“, *Communication Monographs*, Volume 56, Issue 1, 1989, p. 57 (online, PDF).

Abstract: In this paper, we try to observe how, in confessions from interviews and articles (1927-1941), G. Călinescu defined, in various contexts, his profession of faith. At first, when he was looking for his path to singularization, the writer oscillated between contrasting conceptions. After that, with his rise, marked by the appearance of the biography *Viața lui Mihai Eminescu* [The Life of Mihai Eminescu] (1932), the author defined himself predominantly as a literary historian. To this end, he transformed the study of Eminescu's life and work from a cult of unreserved admirers into a discipline of literary criticism. After that, he assumed the role of a reading pedagogue, making "directional criticism". This option was risky, placing him in a potential conflict with the group of synchronists (Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu and Vladimir Streinu), something that became evident after the publication of the *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* [History of Romanian Literature from its Origins to the Present] (1941).

Keywords: G. Călinescu, directional criticism, eminiscology, polemic, E. Lovinescu.

NUVELELE LUI G. CĂLINESCU – ÎNTRE PARTITURI EPICE ȘI PILDE DIDACTICE

Iuliana Barna*

Nuvelele lui G. Călinescu sunt un fel de *pilde didactice,* impecabil scrise, cu eroi profilați după tipologia balzaciană, actanți instalați într-un decor romantic, care sunt puși să joace după reguli. Unii declamă patetic nefericirea (*Catina Damnatul),* alții dau replici emfatice (*„Iubita" lui Bălcescu)*, iar o a treia categorie interpretează în registru comic, *în cel mai neaoș stil călinescian*[1], cu o fină ironie intelectuală, o altă partitură ce emană acea atmosferă de încordare anxioasă provocată de tulburările sociale dintre cele două clase: țărani și moșieri (*Noi vrem pământ!*). G. Călinescu compune harnic *Trei nuvele* (1948) în Colecția „Contemporanul", evocând pe himericul Bălcescu (*„Iubita" lui Bălcescu*) sau pe poetul „fără nume" (*Catina damnatul*), și într-o altă notă interpretativă apare nuvela dramei țărănești *Noi vrem pământ*! (titlul fiind destul de lămuritor)[2].

Textele sunt „ireproșabil scrise în ton clasic", impregnate de o discretă ironie și de o luciditate critică, provocând lectorul la un spectacol al tipologiilor, în care fiecare personaj este construit cu o minuție aproape „milimetrică", iar fiecare scenă pare regizată cu un simț al montajului ce amintește de romancierii iluștri ai secolului al XIX-lea. Structura discursului este tipică exegezei călinesciene, concentrată pe contrastele de ton, pe mecanismele ironiei și pe relația dintre text și subtext, toate combinate riguros într-un laborator al stilului, într-o demonstrație de forță intelectuală, peste care se suprapune arta observației fine.

După o lectură atentă a textelor lui G. Călinescu, observăm că prozatorul, deși cedează aparent unei comenzi sociale imediate, totuși, această pseudometamorfozare nu afectează stilul rafinat, democratic-sarcastic, verva

* Conferențiar universitar dr., Universitatea „Dunărea de Jos", Galați; e-mail: iuliana.barna@ugal.ro.

[1] George Pruteanu, *Feldeinta calinesciana*, disponibil pe URL: https://georgepruteanu.ro/202eseuri/ feldeinta-TOT.htm.

[2] Adrian Dinu Rachieru, *G. Călinescu – un estet cinic?,* Revista „LIMBA ROMÂNĂ", Nr. 9-12, anul XXIII, 2013, disponibil pe https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=2340.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 195–200, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.13.

erudită, și mai ales, acel inconfundabil talent prin care reușește să convertească miniaturile epice în veritabile exerciții de virtuozitate, construite pe schelet balzacian și animate de o teatralitate intensă, de un pitoresc paradoxal și de o permanentă preocupare pentru portretul fizic și social al personajelor. „Tinerii erau de la distanță așa de asemănători încât păreau Menechinii înșiși. Amândoi erau îmbrăcați în redingote gri foarte pe talie și purtau pe cap cilindre păroase. Gâtul le era înfășurat în cravate înalte, negre, părul le cădea pletos până la urechi. […] Cel mai june, văzut de aproape și atent, revela un profil virginal. Măsliniu la față, cu ochi migdalați și sprâncene trase cu pensula, cu nasul încovoiat, avea obrajii împurpurați de o roșeață parcă artificială. O sudoare fină dădea frunții un lustru de sidef. (…) Unul din ei era autorul a două opere ieșite din teascurile tipografiei lui C. A. Rosetti și Vinterhalder, o culegere de poezii și o piesă de teatru (…) ”[3]. De remarcat că, în proza călinesciană, *bărbatul e întotdeauna seducător prin inteligență și esoterism*.[4]

Nuvele „*Iubita*” *lui Bălcescu*, *Catina damnatul* și *Noi vrem pământ*! construiesc un univers în care istoria, morala, teatralitatea și ironia se împletesc didacticist într-un mozaic de forme epice scurte, însă dens articulate, cu jocuri narative și efecte stilistice notabile, în care sunt eludate pedantismul și schematismul.

Deși există o abundență de gesturi patetice și de fraze sentențioase, elemente caracteristice romantismului, totuși, acestea nu vin să concerteze lectorul. G. Călinescu nu scrie în manieră romantică „naivă”, ci adoptă conștient această manieră pentru a interpreta literar și stilistic o „partitură” dată.

Iubita” *lui Bălcescu*, cu întreaga ei arhitectură balzaciană – de la intrarea solemnă a personajelor până la inserțiile descrierii psihologice și sociale, este o poveste care își maschează intenția didactică sub vălul unei anecdote cu final-poantă, în care figura lui Bălcescu devine emblemă a unei iubiri transfigurate în patriotism, iar serdăreasa, fascinată de „omul excepțional”, prefigurează tipologia feminină călinesciană, aceea a femeii captivate nu de frumusețea convențională, ci de magnetismul intelectual. „După înfățișare păreți poet sau militar, spuse dantând serdăreasa către companion. Aveți o privire focoasă. […] Sunteți leitenant, monsiu?” [5]

---

[3] G. Călinescu., *Poezii. Teatru. Nuvele*, Editura Minerva, București, 1986, pp.187-189.

[4] George Pruteanu, *art. cit*., Disponibil pe URL: https://georgepruteanu.ro/202eseuri/ feldeinta-TOT.htm.

[5] G. Călinescu, *op.cit,* București, 1986, p. 183.

Călinescu regizează aici un dublu joc: pe de o parte, construiește un univers romanesc în miniatură, în care replicile au ritmul și solemnitatea epocii pașoptiste, iar salonul boierului V. este deopotrivă *oriental și occidental,* semn al unei variațiuni etice: „Casa boierului V. prezenta caracteristicile incertitudinii lui morale. Salonul în care intrară cei doi musafiri era în stil oriental. Tavan cu ornamente florale în ștuc alb, pereți văruiți, șaluri turcești pe pereți, covoare persane pe dușumele, divane cu suluri de-a lungul pereților. Dar totodată în fața divanelor erau gheridoane occidentale, fotolii și taburete, pe pereți, în afara de iatagane și șușanele intarsiate cu sidef, portrete în ulei de femei și bărbați în costum modern, executate la Viena”[6] ; pe de altă parte, introduce un umor subtil, care contrabalansează exaltarea patriotardă *(Iubita mea se cheamă România*[7]*),* făcând vizibilă distanța ironică a prozatorului față de clișeele retorice ale revoluției: „Când o nație nu înaintează, ea dă înapoi./ Il a raison, observă un june bărbat, clasat drept bonjurist./ Să înaintăm, adăogă altul, dar cu socoteală”[8]

Într-o altă direcție se construiește *Catina Damnatul*[9], nuvelă privită de critic ca fiind „inconsistentă”, mai mult o biografie romantizată, însă remarcabilă prin capacitatea de a concentra într-o singură figură – tânărul poet byronian, ftizic, exaltat, care își declamă versurile pe stradă și își „înroșește simbolic” batista – un întreg imaginar al revoluționarului patetic și idealist, rupt de prezent, devorat de propria retorică și de propria febră interioară. Personajul Catina Damnatul este văzut nu ca o figură ridicolă, ci ca una coerentă în logica interioară a textului[10] . G. Călinescu reinterpretează estetica romantică în *Catina Damnatul* și nu o reproduce mimetic, ci o reconstituie printr-o tehnică barocă, teatrală și deliberat emfatică.

Deși scrierea este considerată „naivă” ca proiect istoric, farmecul lui rezidă tocmai în această amestecare a eroicului cu grotescul, a sublimului cu ridicolul, a declamației grandilocvente cu fragilitatea trupului bolnav, într-un registru ce pune în evidență, mai mult decât personajul în sine,

---

[6] *Ibidem*, pp.178-179.

[7] *Ibidem*, p. 185.

[8] *Ibidem*, p. 181.

[9] **Ion Catina** (20 octombrie 1827 – 29 iulie 1851) a fost un poet și jurnalist originar din Țara Românească. Ion Catina a debutat în adolescență în *Curierul românesc*, iar în 1846 a publicat volumul *Poezii*, urmat, în 1847, de piesa de teatru *Zoe*.

[10] Theodor Codreanu, O „contraistorie” a literaturii române (II), **CRITICĂ. ESEU**, Nr. 1, anul XXVII, 2017, disponibil https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/119_130_O%20%E2%80%9Econtraistorie%E2%80%9D%20a%20literaturii%20romane%20%28II%29.pdf.

plăcerea autorului pentru „pitorescul senzațional", pentru construcțiile stilistice paradoxale și pentru scena care trebuie să rămână în memoria lectorului precum o gravură în aqua-forte, intensă, conturată cu linii impulsive, asemenea „Hangerlioaicei strănutând în sicriu", imagine evocată pentru a ilustra regia spectaculoasă a prozatorului .

Dacă primele două nuvele își propun mai mult evocarea unei atmosfere istorice printr-o combinație bine articulată de portretistică balzaciană și decor romantic, *Noi vrem pământ!* reconfigurează arhicunoscutul registru călinescian. Conflictul este plasat strategic în centrul tensionat al relației dintre țărani și moșieri, într-o atmosferă febrilă, asemănătoare cu modelul rebrenian. Interpretată psihosocial pe alocuri de criticul G. Călinescu, detașat și cu o privire lucidă, el vede în oglindă autorul nuvelei, care, în fapt, concepe o scena epică ce redă nu doar conflictul exterior, ci mai mult, aceasta pare a fi expresia marilor rupturi interioare ale unei societății incapabile să își stabilească propriile repere morale. În acest context, episodul lui Niță – tânărul „frumos ca un Adonis", lipsit însă de conștiință de clasă, care, în plină răscoală, dăruiește boieroaicei o pasăre prinsă special pentru ea – devine emblematic pentru simbolistica nuvelei: nu doar prăpastia ireconciliabilă dintre două clase este revelată prin urletul speriat al fetei de moșier, ci și incapacitatea țăranului de a percepe dialectica istoriei, rămânând suspendat între impulsul uman spontan și presiunea unei lumi care îi cere radicalizare și luciditate socială, dar nu îi oferă instrumentele acestei înțelegeri. „Criticul Călinescu a imprimat o direcție limpede și justă nuvelei. Și, probabil, pentru ca lectorul să nu pornească pe o alta, o și explică – fapt rarissim la Călinescu. Auto-analiza are nuanță sociologistă, fără vulgaritate, dar, bănuiesc, nu și fără ironie. Oare să fi luat în serios autorul *Istoriei...* corespondențele urlet-prăpastie de clasă sau Niță-nonconștiință de clasă? E limpede că apariția bizarului *Cuvînt înainte* își are cauzele în presiunile politice crunte ale vremii".[11]

Călinescu însuși simte nevoia să explice nuvela „sociologist", gest rar în opera sa, ceea ce sugerează presiunea politică a contextului postbelic, dar și ironia subtilă prin care autorul se distanțează de propriul său discurs, încât rămâne mereu ambiguu dacă el însuși chiar crede în simbolistica propusă sau o asumă doar ca pe un pact temporar cu epoca în care a fost nevoit să publice. Prozatorul evită astfel orice *pathos excesiv,* și deliberat, alege în locul unui final tragic sau patetic să introducă o scenă comică de contrast,

[11] George Pruteanu, *art. cit.*,Disponibil pe URL: https://georgepruteanu.ro/202eseuri/ feldeinta-TOT.htm

în care tânărul Nită își permite cu Valentina o libertate jucăușă: „Surtucul lui Niță se desfăcu la îmbrâncitură și din el scăpă o pasăre verde, corpolentă și cu cioc gros, care începînd să zboare prin odaie, se repezi spre geam, lovindu-l cu aripile. Era un florințel pe care tânărul rebel Niță îl prinsese anume, ca să facă plăcere domnișoarei Valentina".[12] Cu o galerie de figuri secundare, Călinescu construiește o mini-scenă satirică, dar filtrată prin ironia rece, intelectualizată, nu prin caricatură vulgară.

Personajele – de la Bălcescu la Catina – sunt modele tipologice, construite prin portrete hiperbolice, gesturi grandilocvente și decoruri încărcate. Nuvela devine astfel nu doar o poveste, ci o recreare artistică a imaginarului romantic, cu valențe simbolice și spectaculare.

Nuvela lui G. Călinescu depășește simplitatea moralistă, devenind un exercițiu de inteligență literară, provocator pentru orice tip de lector, în care un episod istoric minor se preschimbă într-o scenă memorabilă adaptată contextului. Proză scurtă concentrează o estetică inconfundabilă, specifică literaturii călinesciene, ceea ce confirmă, și de astă dată, talentul unic al scriitorului. „Călinescu stă alături de scriitorii cei mai artiști ai noștri prin toate caracterele scrisului său. Puțini oameni cunosc care să știe exprima, direct sau *figurat*, cu atâta exactitate scurtă și cu atâta priză asupra inteligenței și a imaginației cititorului".[13]

Bibliografie:

Călinescu, G., *Poezii. Teatru. Nuvele*, Editura Minerva, București, 1986.

Codreanu, Theodor, *O „contraistorie" a literaturii române (II),* **CRITICĂ. ESEU**, Nr. 1, anul XXVII, 2017, disponibil https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/119_130_O%20%E2%80%9Econtraistorie%E2%80%9D%20a%20literaturii%20romane%20%28II%29.pdf.

Pillat, Dinu *G. Călinescu în conștiința literară a contemporanilor*, Editura Albatros, București, 1999.

Rachieru, Adrian Dinu, *G. Călinescu – un estet cinic?,* Revista „LIMBA ROMÂNĂ", Nr. 9-12, anul XXIII, 2013, disponibil pe https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=2340.

Pruteanu, George, *Feldeinta calinesciana*, disponibil pe URL: https://georgepruteanu.ro/202eseuri/ feldeinta-TOT.htm.

[12] G. Călinescu, *op.c it*., p.222.

[13] Dinu Pillat, *G. Călinescu în conștiința literară a contemporanilor*, Editura Albatros, București, 1999, p.59.

Abstract: G. Călinescu's novellas could be interpreted as didactic parables, impeccably written, with heroes shaped after Balzac's characters, acting in a romantic setting, who are made to play by the rules. Some of them pathetically declaim their unhappiness (*Catina Damnatul [Catina the Damned*]), others deliver emphatic lines (*Iubita lui Bălcescu [Balcescu's Sweethart*]), whereas a third category performs in a comic register - the very Călinescu signature - with a subtle intellectual irony, a different score that exudes that sort of atmosphere of anxious tension caused by the social unrest between two conflicting strata: the peasants and the landowners (*Noi vrem pământ! [We Want Land!*]). Thus, reading becomes a cognitive exercise, not just an aesthetic pursuit.

Keywords: G. Călinescu's novellas, didactic parables, Romanian literature, irony.

O SCENĂ INEDITĂ A *ACTULUI VENEȚIAN* DE CAMIL PETRESCU

Alexandru Farcaș*

Actul venețian cunoaște o istorie aparte printre piesele camilpetresciene. A apărut inițial, alături de *Mioara*, în „Caietele *Cetății literare*", f. a. (probabil în 1929), fiind reprezentată pentru prima oară pe scenă în ianuarie 1931, împreună cu *Cruciada copiilor* a lui Lucian Blaga. Publicată, în 1946, în ediția „definitivă" de *Teatru* de la Fundațiile Regale într-o versiune amplificată la trei acte, ea devine practic o altă piesă. Una în care centrul de greutate al intrigii se deplasează dinspre relația adulteră Alta-Cellino către destrămarea iluziei în care Pietro Gralla își proiectase – sub puterea filosofiei leibniziene la modă, dar mai ales sub imperiul obsesiilor dramaturgului – idealul amoros. Totodată, sursele de inspirație care modelaseră versiunea inițială sunt părăsite: tema adulterului care atrage după sine crima (luată probabil din *Cronicile italiene* ale lui Stendhal, care l-au inspirat, alături de alte modele[1], pe tânărul Camil Petrescu) cedează locul destinului tragic al eroului dominat de o idee superioară – o temă tipic camilpetresciană, parazitată însă aici de un misoginism destul de greu digerabil pentru cititorul actual.

În *Addenda la Falsul Tratat*, publicată la sfârșitul volumelor de *Teatru* din 1946-1947, Camil Petrescu rememora circumstanțele în care, la începutul lui 1919, la Timișoara, așternea pe hârtie primele rânduri ale unei lucrări dramatice care ulterior avea să devină *Actul venețian*. Încercase inițial să scrie o piesă inspirată din istoria națională, dedicată dramei lui Constantin Brâncoveanu, dar intenția îi fusese stopată de necesitatea utilizării unui lexic

* C.S. III, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"; e-mail: alexfarcas74@gmail.com.

[1] G. Călinescu îl apropie pe creatorul *Actului venețian* de Sem Benelli (poet liric și dramatic, autor de piese istorice estetizante, care se bucuraseră de succes la începutul secolului), dar admite că scriitorul român este „mai adânc" decât acesta (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 664).

RITL, 2025, anul XIX, pp. 201–213, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.14.

arhaic pe deplin adecvat subiectului: „Firește, o piesă istorică, după convenția curentă, aș fi putut scrie oricând, dar eu doream o lucrare concret istorică și asta nu era cu putință nicidecum folosind un limbaj convențional. Aș fi putut să scriu un alt Constantin Brâncoveanu decât cel știut, de libertate creatoare, deci de libertate creatoare și în vocabular, dar atunci mă întrebam de ce mai e nevoie să aleg un anume personaj real istoric... Lasă că nu știu dacă sensibilitatea românească ar îngădui un domn de fantezie istorică, asemeni eroilor de operetă din regatele balcanice imaginare. Nu mică îmi era și teama de a nu cădea în ceea ce se numea cu emfază «specificul național» (mod foarte propus între cele două războaie și refuzat de noi cu hotărâre, căci pe noi ne interesează, cum am mai spus, substanța românească, nu opusul ei, specificul românesc)”[2].

Pentru a ocoli, așadar, obstacolul reprezentat de „problema limbii”, tânărul dramaturg s-a orientat către alte zări, alegând să trateze povestea unui triunghi amoros din decadenta Veneție a veacului al XVIII-lea. Nici această tentativă nu a fost însă lipsită de anumite dificultăți: „Neînchipuit de grea – avea să recunoască el – mi-a fost la *Act venețian* totuși pregătirea, realizarea cadrului, deoarece în anii aceia nu văzusem încă Veneția (nu am trecut pe canalele ei decât prin 1935). Am făcut stăruitoare sforțări de imaginație, studiind luni de zile cu îndârjire reproduceri din Canaletto și pictorii venețieni, redactând apoi actul tot în trei zile, cu vreo două nopți. Întregirea până la trei acte, din 1945-1946, a căutat să respecte scrupulos, asemeni datelor unui sonet, actul scris în 1919, acum devenit actul doi, și impunându-mi chiar să nu sporesc numărul personajelor”[3].

E posibil totuși ca memoria să-l trădeze pe autor în privința actului scris în trei zile, deoarece manuscrisele sale ne spun o poveste diferită. În „Arhiva Camil Petrescu” de la secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Române, sub cota VI mss. 4A, se găsește un caiet de tip dictando, format 20 x 16 cm, de 62 de pagini, intrat în fondul instituției în 1969, conform unei însemnări de pe pagina 1. În el găsim primele două scene ale *Actului venețian*, precedate de 4 pagini de notații și bruioane. Să ne oprim mai întâi asupra celor din urmă. Cititorii familiarizați cu manuscrisele lucrărilor dramatice camilpetresciene cunosc această manieră de lucru din volumul *Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului*, apărut la Editura Minerva din București în 1979, în care editorii Alexandru Bojin și Florica Ichim au

[2] Camil Petrescu, „Addenda la *Falsul tratat*”, în *Teatru*, III, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1947, p. 491-492.

[3] *Ibidem*, p. 492.

publicat – din păcate, fără necesarele lămuriri și, în plus, într-o manieră selectivă, ghidată de criteriul facilității descifrării – câteva dintre numeroasele manuscrise la care au avut acces. Atât în creația sa dramatică, cât și în celelalte specii în care și-a exersat talentul, multilateralul artist pornește adesea de la fixarea stărilor sufletești dominante ale personajelor, care au rolul de a motiva evoluția intrigii. Iată, în cazul de față, notațiile preliminare ale celei de-a doua scene:

„Scena cu servitoarea. Nervozitatea ei. A venit. El se teme. Ea privește de la fereastră".

În jurul acestor nuclee, scriitorul brodează în continuare anumite laitmotive:

„– Ce frumoasă seară, Cellino... ce retrăiri proaspete... La toate fântânile stau fetele de vorbă cu urcioarele pe umeri. Înfloreau portocalii și peste dealuri [*indescifrabil – n.n.*] albă și fragilă de flori.

– Și acum înfloresc portocalii".

Pe bolta nocturnă a textului se ivesc mai apoi, asemenea stelelor palide și izolate, primele replici, urmate de constelațiile unor scene întregi:

„Uite, toată Veneția petrece astăzi... Dar de aci de la voi nu se vede nimic. De la capătul pământului lumea caută Veneția și voi fugiți de ea.

Ascultă... O gondolă s-a rătăcit până aci... ia uite, de aci de sus parcă-i un cuib de lumină".

Demnă de interes este și reprezentarea (grafică) prin care Camil Petrescu ilustrează traseul intrigii sale. Îi redăm, ordonat, conținutul strict textual:

„Ea e nedeslușită: Vine, nu vine. El vrea să o aibă curând.

El vrea să plece.

Ea vede că e laș și își bate joc de el: Am vrut să mă răzbun. Contele va veni.

El vrea să iasă pe fereastră.

Beau vin. Ea îi spune că a fost o nebună că a vrut să se [*sic!*] că contele e cu nava fregată.

Vine contele. El e necăjit. A văzut pahare. Ea vrea să plece."

Fragmentul de piesă propriu-zis surprinde prin câteva aspecte. Mai întâi prin titlul său: *Fiecare ucidem ceea ce iubim*, formulă care reproduce un vers din *Balada închisorii Reading* de Oscar Wilde: *"Yet each man kills the thing he loves"*, preluat probabil prin intermediar francez *(„Pourtant chacun tue ce qu'il aime"*). Cunoaștem, dintr-un interviu acordat revistei *Rampa* din 5 mai 1922, faptul că titlul piesetei la care Camil Petrescu lucra nu era încă fixat în acel moment. Pe 8 aprilie 1923 însă, în „Suplimentul" revistei *Spre ziuă*, ea apărea sub titulatura definitivă: *Act venețian (Piesă într-un act)*.

Totalmente inedită este, de asemenea, și prima scenă din prezentul manuscris. Comparând personajele și evenimentele la care se face referire în cele două momente ale intrigii păstrate la B.A.R., devine evident faptul că episodul inaugural a fost realizat mai devreme, poate chiar în decursul anului 1919. Ipoteza decalajului temporal semnificativ între redactarea celor două scene este susținută prin mai multe argumente. Mai întâi, prin personajele care dau viață primei scene, dar nu și celei de-a doua, în care eroii apar, brusc, cu numele lor consacrate, ceea ce dovedește că momentele au fost concepute la o distanță mare de timp. Iată-le: Alta Rizani și Diego Rizani, Cellion Doniga (nume purtat doar în lista de personaje, întrucât mai departe, în cuprinsul piesei, el se va numi Cellino Brami – încă o dovadă a faptului că lista fusese gândită încă mai înainte ori că, în acea etapă de lucru, scriitorul nu era preocupat de consecvența numelor), Signora Sarma. Ultima, o bătrână intrigantă, îi relatează Altei (ale cărei reacții le pândește simultan, cu perfidă satisfacție) ultimele bârfe care agită protipendada venețiană. Cu acest prilej, cititorul este pus în temă cu intriga piesei și face cunoștință cu cei doi eroi masculini: don Diego, conducătorul flotei și soțul Altei – acuzat de un anume don Monigo de uciderea fără judecată a 25 de presupuși trădători acuzați că vânduseră turcilor secretele Republicii –, și frumosul Cellino. Acesta din urmă este protagonistul celei de-a doua istorisiri, din care aflăm că tânărul afirmase într-un cerc intim că Alta îi fusese cândva amantă. Signora Sarma dispare – dimpreună cu întreaga scenă în care este protagonistă – din varianta editată în 1923, nu însă fără urmă, căci este invocată de Alta în discuția cu Cellino, fapt ce poate crea o oarecare nedumerire, câtă vreme cititorul nu este pus în temă asupra ei. De ce renunță oare Camil Petrescu total la prima secvență a piesei sale? Probabil că, pentru a nu lungi excesiv actul, el alege să rezume prin vocea Altei istoriile relatate de Signora Sarma într-o scenă întreagă.

Didascalia generală a piesei precizează că acțiunea are loc în 1781. În revista *Spre ziuă*, reperul temporal devine deja mult mai vag: „în anii ei [ai Veneției – *n. A.F.*] de agonie”[4], în vreme ce, în versiunea lărgită a lucrării, intriga este plasată „în ultimii ani ai Veneției ca republică independentă”[5].

[4] Camil Petrescu, *Act venețian*, în *Supliment al revistei „Spre ziuă”*, nr. 5, 8 aprilie 1923, p. 7.
[5] Idem, *Teatru*, II, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1946, p. 173. Cum Veneția și-a pierdut independența abia în 1797, când a intrat în componența Imperiului Habsburgic, după ce fusese mai întâi ocupată de trupele lui Napoleon, reperul temporar pare cu atât mai imprecis.

Printre inadvertențele de ordin istoric (care nu trebuie să ne surprindă prea mult) se numără, în manuscris, invocarea luptelor cu turcii. Acestea erau însă, la acea dată (1781) de domeniul trecutului îndepărtat – ele încheindu-se odată cu Tratatul de la Passarowitz din 1718, așadar cu mai mult de șase decenii în urmă. În ediția definitivă de la Fundațiile Regale, în care dramaturgul corectează aceste anacronisme, nu va mai fi vorba despre turci – cu care, în plus, ciocnirile venețienilor avuseseră, de fapt, loc în Marea Egee – , ci despre pirați, cu care flota Republicii se confruntase în Adriatica. Anumiți comentatori au semnalat și nepotriviri care țin strict de logica evenimentelor, survenite mai ales la montarea actului inițial în structura tripartită[6]. Chiar și în textul inițial, acela din 1923, putem observa cum accesul la neobișnuitul loc de întâlnire îi pune pe protagoniști în situații imposibile. Cellino, de pildă, constată cu disperare că nu mai poate părăsi turnul izolat din mijlocul mării, întrucât bătrâna Sarma – de care Alta voise să scape cât mai degrabă știind că se apropie ora la care trebuia să sosească amantul său – plecase cu ultima gondolă. Atunci cu ce venise Cellino însuși?

Trecând acum la scena a II-a, trebuie spus că aceasta respectă, în linii mari, intriga actului publicat în suplimentul revistei *Spre ziuă*, care debutează chiar cu ea. Semnalăm însă și aici câteva diferențe relevante. În manuscris, Cellino afirmă că fiorosul conte a ucis „alaltăieri" fără judecată 25 de oameni – ceea ce dovedește intenția continuării istoriei începute mai demult. În scena încredințată tiparului însă, același pretinde că Gralla ar fi „împușcat pe mare cincisprezece cavaleri venețieni"[7] și ar fi ucis pe un anume Galambero pentru impertinența de a nu se fi dat la o parte, pe stradă, din calea sa. Nu e lipsit de interes, în procesul de cristalizare a personajului principal, modul în care structura sa psihologică și, implicit, tipologică,

[6] Horia Gârbea a remarcat că, în ediția definitivă, în care actul unic devine piesa mediană a unui ansamblu tripartit, Camil Petrescu pierde din vedere faptul că întâlnirea Altei cu Cellino avusese loc într-un chioșc izolat aflat în mijlocul mării. Prin urmare, orice portiță de scăpare spre uscat fusese închisă odată cu plecarea gondolei care-l adusese pe Pietro Gralla acasă de la Consiliul celor zece, la finalul actului al doilea. Totuși, la începutul actului următor, credinciosul Nicola vorbește despre îngrijirile pe care el și Alta i le-au dat contelui imediat după tentativa de omor. „Deci – se întreabă pe bună dreptate Horia Gârbea – Nicola s-a întors totuși, în «noaptea aceea», la chioșc? De ce? Sau altcineva? Cine? Chemat cum? Nici măcar Camil Petrescu – nu mai spun de Pietro Gralla – n-a apucat telefonia mobilă" (Horia Gârbea, *Camil Petrescu. Adevărata eroare*, în *România literară*, anul LIII, nr. 23, 28 mai 2021, p. 12).

[7] Camil Petrescu, *Act venețian*, în *Supliment al revistei „Spre ziuă"*, ed. cit., p. 7.

evoluează în timp. Astfel, conducătorului mândru și impulsiv, condus de principii morale puternice, dar manifestând totodată apucături tiranice – în buna tradiție a reprezentărilor livrești ale aristocrației meridionale – îi este preferat mai târziu un erou de factură modernă, mai interiorizat, ale cărui motivații scapă predictibilului și tipologiei.

Diferențe notabile apar și în cazul discuției privitoare la spectacolul la care cinicul donjuan îi privise din sală pe Alta și Pietro Gralla așezați în loja lor. În manuscris se precizează foarte vag că este vorba despre un concert[8]; în versiunea tipărită, în schimb, este pomenit doar numele teatrului la care avusese loc evenimentul: San Benedetto. Observația că în Veneția nu mai sunt bătrâni îi aparține aici lui Goldoni, în vreme ce ulterior ea îi este deja atribuită lui Gozzi. Referitor la acesta din urmă, Ion Vartic arată că dramaturgul s-a inspirat, în creionarea unora dintre personajele *Actului venețian*, din *Memoriile inutile*[9]. Astfel, modelul Altei l-ar fi constituit dezinhibata actriță Teodora Ricci (invocată, de altfel, în piesă, cu numele transcris greșit: Recci[10]), amanta unui anume Pietro Gratarol. Sare imediat în ochi asemănarea de nume cu Pietro Gralla. În plus, observă criticul clujean, Teodora Ricci jucase în anii 1770 în *La principessa filosofa* de Gozzi; nu întâmplător, în piesa lui Camil Petrescu, Cellino îi reproșează fostei sale amante că a devenit o filosoafă... De notat însă că, în manuscris, Alta este prezentată drept cântăreață, nu actriță.

În timp ce conturarea tramei lasă loc liber jocurilor imaginației, în care inadvertențele se pot lesne strecura, în schimb veridicitatea cadrului în care evoluează eroii este foarte atent și minuțios construită în culise. Însemnările rămase în manuscrisul despre care discutăm stau dovadă a imersiunii pe care dramaturgul o întreprinde în cultura și civilizația venețiene de secol XVIII. Cele două scene păstrate sunt urmate de numeroase notații cu caracter documentar: informații, note de lectură, expresii și sintagme care, cusute apoi în tapiseria textului, duc la

[8] Totuși, din discuția Altei cu bătrâna Sarma în scena întâi păstrată în manuscris, aflăm că loja rezervată celor doi se afla la San Samuele.

[9] Ion Vartic, *Ce spectacol au văzut Alta Centa și Pietro Gralla* (https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2018/n10/a2/). Afirmația sa este susținută și de prezentul manuscris (v. *infra*).

[10] Trebuie să spunem însă că eroarea pare cu atât mai inexplicabilă cu cât, în însemnările documentare care urmează celor două scene ale *Actului venețian*, Camil Petrescu notează corect: „*Viața lui Gozzi*. Teatrele. 115-117. Ricci". Să nu uităm însă că este vorba despre o versiune de sertar, prin urmare imperfecțiunile stilistice sau ortografice, precum și existența anumitor fraze care eșuează în anacolut, din graba evidentă de a nu pierde tensiunea intrigii, sunt de înțeles.

configurarea unui cronotop în care culoarea locală și temporală sunt atent reglate. Diversitatea însemnărilor este pe alocuri debusolantă: „Alergau afară din cetate după verdeață. Logie = locuință înflorită. Palatele ca dublu – reflectate în apă. Punta della Salute – cu acoperișuri dințate. Procuraţia. Leul lui San Marc e înfrânt. San Trovaso. Stradele și uliţe. Vestibul. Treptele de granit. Fetele poartă sabot. Podurile erau cu dugheni pe ele, cu vânzători ambulanți. La capătul podului Rialto e marele târg oriental. Coșuri răsturnate pe lespezi (fără trotuare)". Această panoramă a Veneției, alcătuită din detalii fulgurante care creionează un veritabil jurnal de creație, răsare însă – după cum este și firesc – din solul prolific al unui jurnal de lectură: „Să citesc *Voiaj în Italia* de Goethe", se îndeamnă Camil Petrescu. Drept urmare, parcurge acest memorial al călătoriei pe care Goethe a întreprins-o între anii 1786-1788 în Italia (oprindu-se și la Veneția în septembrie-octombrie 1786), astfel că, în paginile finale ale manuscrisului, întâlnim și unele referințe la această lucrare: „Împotriva avocaților, Goethe". Am văzut deja că *Memoriile inutile* ale lui Carlo Gozzi fuseseră și ele consultate[11]. Le putem adăuga fără teama de a greși – deși nu sunt amintite în documentul despre care discutăm – amintirile peripețiilor unui alt celebru venețian, Giacomo Casanova. Ideea impostură care învăluie cariera militară a ușuraticului Cellino nu este probabil străină de Casanova însuși, care, în tinerețe, lepădase haina clericală în favoarea uniformei militare, pe care și-o comandase la un croitor priceput din Bologna, decis fiind să facă impresie la întoarcerea în Veneția: „*I procured a long sword, and with my fine cane in hand, with a well-brushed hat ornamented with a black cockade, and wearing a long false pigtail, I sallied forth and walked all over the city*"[12]. Revenind la *Actul venețian*, remarcăm în treacăt că uniforma de paradă, sabia și pumnalul cu încrustații excesive ale lui Cellino sunt ridiculizate de Alta, iar în versiunea extinsă a piesei ele stârnesc mânia și disprețul lui Pietro Gralla.

Niciun amănunt privitor la viața publică sau privată a Republicii aflate în anii decadenței sale nu scapă examinării scriitorului: „extravaganța în

[11] Manuscrisul amintește despre teatrele venețiene, cu accent pe trupa condusă de Sacchi, din care făcea parte și Teodora Ricci.

[12] „Am făcut rost de o sabie lungă și, cu frumosul meu baston în mână, cu o pălărie bine periată, împodobită cu o cocardă neagră și purtând o coadă lungă și falsă, am cutreierat întregul oraș" (*trad. A.F.*) (*The Memoirs of Jacques Casanova de Seingalt. Venetian Years*, The first complete and unabridged English translation by Arthur Machen, G.P. Putnam's Sons, New York; Elek Books, London, f. a., p. 377).

eleganță" a nobilimii venețiene, „lupta lor [a dogilor] cu biserica papală", moravurile („vezi pag. 315 sigisbeu"), mijloacele de locomoție (în orașul clădit de-a lungul canalelor, trăsura este nefolositoare, fiind înlocuită de gondola prevăzută cu un acoperiș, asemenea cupeului), strategiile seducției (obiceiurile femeilor, modul în care acestea își îngrijeau pielea sau părul sunt subliniate pe margine cu creionul albastru). Cu sau fără finalitate directă în țesătura textuală, mențiunile abundă în nume ilustre și toponime de rezonanță: (palatul) Bollani, apoi imediat, desigur, celebrul său locatar, poetul „Aretino (ca într-un sonet de Aretino)", Princessa Sanseverino, Madonele lui Cimabue, Campo Marosino. Din parcurgerea acestor note pline de culoare se cristalizează în cele din urmă modalitatea de creație a scriitorului. Analizând minuțios, în detaliu, deopotrivă reprezentările picturale și descrierile literare ale orașului, acesta își întrerupe din când în când verva documentară pentru a insera direct, în inima spațiului real, delimitat de repere arhitecturale autentice, istoria imaginară a propriilor personaje: „Campo Marosino cu piața goală, un bețiv în jurul unui puț de marmoră. O mică venețiană se opri pe treptele Sf. Ștefan. Aci să cunosc cât s-a ținut (sau a fugit cu ea în brațe celălalt) după Cellino până la Palatul Dogilor. Să plece de aci". Pentru ca imediat, apoi, să revină la Canova și Maria Gloriosa. Dimensiunile reale – sau mai bine-zis bănuite din imagini și descrieri – ale clădirilor și spațiilor citadine determină diversele posibilități de desfășurare a evenimentelor: „O gondolă se opri în fața bisericii (se poate sări repede) și după aceea dispăru în umbra unui pod". Eroii sunt puși să respire aerul epocii și să se miște printre personalitățile secolului. Prin urmare, contele Gralla își petrece timpul alături de poetul și libretistul Lorenzo da Ponte și de pictorii Canaletto și „satiricul" Pietro Longhi, în timp ce Altei i se citește o poezie la modă, *La Biondina in Gondoleta* de Antonio Maria Lamberti. Din lecturile sale, Camil Petrescu află că, în orașul de pe malurile lagunei maritime, enciclopediștii francezi erau foarte prizați și intens studiați. În altă parte, se interesează de numele academicienilor cu care cuplul pasionat de filosofie, științe și arte s-ar fi putut afla în contact. Niciun detaliu nu-i scapă artistului pentru care trama actului său venețian are nevoie de un cadru viu, nicidecum de un decor de mucava. În acest scop, schițează veritabile hărți mentale, în funcție de care configurează traseele personajelor sale prin Piața San Marco, pe Riva degli Schiavoni, la operă și de-a lungul zidurilor Arsenalului naval. Este chiar punctul de contact dintre document și literatură, fereastra prin care ficțiunea se inserează în realitate.

Reproducem în continuare scena inaugurală din acest manuscris timpuriu al *Actului venețian*, demnă de interes pentru caracterul său insolit, de document „de etapă" în procesul elaborării piesei[13].

Bibliografie

[Casanova, Giacomo], *The Memoirs of Jacques Casanova de Seingalt. Venetian Years*, The first complete and unabridged English translation by Arthur Machen, G.P. Putnam's Sons, New York; Elek Books, London, f. a.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941.

Gârbea, Horia, *Camil Petrescu. Adevărata eroare*, în *România literară*, anul LIII, nr. 23, 28 mai 2021, p. 12.

Petrescu, Camil, *Act venețian*, în *Supliment al revistei „Spre ziuă"*, nr. 5, 8 aprilie 1923.

Petrescu, Camil, *Teatru*, II, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1946.

Petrescu, Camil, *Teatru*, III, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1947.

Vartic, Ion, *Ce spectacol au văzut Alta Centa și Pietro Gralla* (https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2018/n10/a2/).

*

CAMIL PETRESCU
FIECARE UCIDEM CEEA CE IUBIM

Persoane

Alta Rizani
Cellion Doniga
Diego Rizani
Signora Sarma

Acțiunea se petrece în anul 1781 la Veneția. Un pavilion cu o singură intrare și o fereastră verandă mare opusă intrării. O bibliotecă frumoasă,

[13] Secvența următoare, existentă la rândul ei în manuscris, prezintă un nivel ridicat de conformitate cu scena întâi din textul tipărit în 1923. Prin urmare, am considerat dispensabilă redarea ei în spațiul restrâns al revistei, rămânând ca diferențele dintre cele două variante, atâtea câte sunt, să fie ilustrate în secțiunea de *Note și variante* ale volumului de teatru aflat în pregătire în seria Camil Petrescu, *Opere*.

un pian, sofale, servicii de fumat orientale. Urnă de parfumuri. Tablouri pe pereți. Scena cu Oberon. Abatjururi frumoase. Blăni pe jos, Draperii. O pendulă mare vizibilă.

SCENA I
Alta, Signora Sarma

*(Signora Sarma povestește. Tip de intrigantă care montează totul. Alta îl ascultă [*sic!*] frământându-și mâinile neliniștită, privind din când în când pendula)*

Signora [Sarma]: Îți spun drept că am rămas înmărmurită. I-am spus: „Signor Monigo, judeci prea aspru... Nu era decât prea drept. Dacă don Diego i-a condamnat se vede că erau neapărat vinovați". Mi-a răspuns: „Vinovați sau nu, asta nu se știa atunci când don Diego i-a executat... Trebuia să fie judecați... Consiliul de ce e acolo? Nu se poate să omori oameni fără judecată". *(Alta nu ascultă.)* Mă asculți?

Alta (enervată, dar cu bunăvoință): Da, da.

S[ignora] S[arma]: Îmi spune, cu un anumit înțeles: „Signora Sarma, nu scoți 25 de oameni în Piața del Ferro ca să-i împușți în grămadă... Dta n-ai văzut?"... I-am spus: „Firește că am văzut". „N-ai văzut cum plângeau toți și strigau că sunt nevinovați?"... Și atunci, ascultă signora, mi-a răspuns chiar așa...

Alta: Da *(fără să asculte).*

S[ignora] S[arma]:...„Don Diego este o fiară criminală"... Pricepi... adică bărbatul d-tale e o fiară criminală *(o privește așteptând efectul).*

Alta (tresărind): Cine?

S[ignora] S[arma]: Don Diego, bărbatul d-tale.... Proveditorul general al Flotei Venețiene... o fiară criminală. Nu criminală *(caută)*, așa... însetată de sânge... fiară însetată de sânge. *(Alta privește ceasul, pe urmă se duce la fereastră. Și atunci bătrâna râdea cu ochii mici – adică nu știi dacă râdea sau se strâmba.)* „O să plătească don Diego... Vine odată ziua tuturor socotelilor. E un Dumnezeu în cer și un pumnal destinat pe pământ". *(Cu ochi vii pândind efectul)* Un pumnal pentru don Diego... soțul d-tale adică... Pricepi?

Alta: Da, da.

S[ignora] S[arma]: I-am spus atunci: „Iartă-mă, signor Monigo că-ți spun și eu părerea mea. Dar don Diego îi prinsese cu acte că vânduseră secretele

Arsenalului turcilor. M-a întrebat răstit: „Știi d-ta, signora Sarma”... I-am răspuns: „Nu, dar cred”. „De ce nu i-a judecat?” „Pentru că tribunalul i-ar fi achitat desigur din cauză că sunt nobili”. „Hei, dacă ar fi fost Veneția veche...” Și pe urmă au început să vorbească despre d-voastră amândoi... Nu-ți mai spun, signora Alta, câte nebunii și câte necuviințe s-au spus. Că de ce v-ați închis aci ca într-un turn... Că de când ai părăsit scena ca să te măriți cu don Diego... dar nu m-asculți...

Alta: Ba da... ba da *(enervată, ar vrea să scape).*

S[ignora] S[arma]: Poate că ai ceva de făcut, poate că ai să te duci undeva.

Alta: Da... nu... da... să vezi, signora Sarma...

S[ignora] S[arma]: Și atunci a spus Cellino Brami...

Alta (tresărind cu interes): Da?

S[ignora] S[arma] (savurând efectul): Atunci Cellino Brami, sigisbeul bătrânei...

Alta (nerăbdătoare): Da? da?...

S[ignora] S[arma]: Cavalerul Cellino, care bea dimineața laptele din același pahar cu signora Delma, nevasta prezidentului...

Alta (tot mai nerăbdătoare): Ei, bine?...

S[ignora] S[arma]: Și care o ajută să-și verse în mătăsuri, dantele și brocarturi cele 110 kilograme de grăsime îmbătrânită...

Alta: Ei, da, signora Sarma...

S[ignora] S[arma]: A spus... „Ei, bine, Alta Rizani... mi-a fost...”

Alta (ridicându-se în picioare): Dar...

S[ignora] S[arma]: Nu-i așa, eu îți spun cum mi-a spus el... „Ei, bine, Alta Rizani mi-a fost amantă”.

Alta (cu o bucurie sălbatică): Cellino Brami a spus asta?

S[ignora] S[arma] (o privește ranchiunos): Tocmai îmi puneam șalul pe umeri, că eram în grădină și se făcuse răcoare. Erau vreo cinci-șase persoane întâlnite la signor Monigo la masă, seara. Eu cred că tânărul nostru băuse prea multă șampanie. I-am spus atunci: „Ia seama, cavalere Cellino... Ca să fii amantul unei femei în Veneția nu e niciun merit, o știi bine. Dar amantul Altei Rizani? Ar trebui să-ți fie și caracterul tot atât de frumos pe cât de fermecător ți-e chipul”... Pentru că trebuie să recunoști că Cellino are cel mai plăcut și mai grăgălaș cap de tânăr din Veneția.

Alta: Da, da.

S[ignora] S[arma]: „Și pe urmă, ia seama – am adăogat ducând cupa la gură –, Alta Rizani nu e numai nevasta lui Diego Rizani, ci e și amanta lui... Căci se iubesc cum nu s-au iubit vreodată doi amanți. Ei bine, dacă

don Diego ar afla vreodată...” Atunci Cellino a devenit palid ca de ceară, un mort de ceia frumoși de ceară albă [*indescifrabil*] și a privit cu ochi înghețați în jurul lui... Privirea lui adică ruga să se păstreze secretul despre această nebunie scăpată la cină și care aflată de don Diego l-ar fi costat desigur viața... Ne-a făcut pe toți să-i promitem că vom tăcea. *(Alta se duce din nou la fereastră.)*

Alta privește pendula.

S[ignora] S[arma] (privind și ea pendula): O, ce pendulă frumoasă!

Alta (enervată): Da, frumoasă.

S[ignora] S[arma]: Pare să fie o pendulă florentină.

Alta (tot mai enervată): Da, o pendulă florentină.

S[ignora] S[arma]: A! Ce pendulă florentină am văzut eu la Viena!...

Alta: Da!

S[ignora] S[arma]: Da, când am fost la Viena. Nu știi când am fost la Viena?

Alta (îngrozită): Ba da... ba da.

S[ignora] S[arma] (curioasă): De unde știi?

Alta: Mi-ai povestit d-ta... mi-ai povestit.

S[ignora] S[arma]: A! Nu cred, nu-mi aduc aminte... Să-ți spun cum a fost.

Alta: A! Mi-a povestit signora Mina.

S[ignora] S[arma]: Nici ea nu cred să știe... A! Să-ți povestesc pe larg.

Alta (desperată): A! Acum știu... mi-a povestit signora Veturia, sora d-tale.

S[ignora] S[arma] (dezamăgită): Da?... Cum s-a prăbușit diligența în Alpi?

Alta (bucuroasă): Da, da... mi-a povestit signora Veturia... *(căutând salvarea)* A! Tocmai era să uit... Nu vrei să mergi astă-seară la Opera San Samuele? Nu vrei să mergi la operă?

S[ignora] S[arma]: Da, dar nu mai sunt bilete.

Alta: Ba da... ba da. Vă dau eu loja noastră.

S[ignora] S[arma]: A! Cât ești de bună... Mulțumesc... D-ta ai desigur loje pentru că ai fost cântăreață la operă.

Alta: Nu, nu, dar am luat un abonament..., ne place foarte mult, și eu și bărbatul meu suntem pătimași după muzică.

S[ignora] S[arma]: Și de ce nu te-a mai lăsat mai departe la operă, să cânți... Ai fi fost poate cea dintâi cântăreață a Italiei azi...

Alta: Nu știu... dar uite ce e: știi că la orele nouă și jumătate începe.... uite biletele... trebuie să te grăbești...

S[ignora] S[arma]: Dar mai e timp, signora.

Alta: Și, pe urmă, uite ce e: loja e cam în față... trebuie să iei toaletă elegantă!

S[ignora] S[arma] (veselă): Da? Da... atunci mă duc repede. La revedere, scumpo. *(Se sărută.)* Dar uite ce te rog: trimite-mi gondola.

(Alta a rămas singură, respiră ușurată. Aleargă la fereastră, privește atent ca și cum ar căuta pe cineva, pe urmă iese și se întoarce cu Cellino de mână.)"

AN UNKNOWN SCENE OF THE *VENETIAN ACT*

Abstract: Our approach aims to bring to the attention of those interested an unpublished dramatic text, discovered in the "Camil Petrescu Archive" at the Library of the Romanian Academy. This is the first scene – out of the two existing in the manuscript – of an early version of the play Venetian Act. The foreword accompanying the text presents and comments on the contents of this manuscript notebook which, alongside the aforementioned play, also includes documentary materials—drafts, outlines, etc.—that can offer a comprehensive picture of the writer's rich creative laboratory.

Keywords: modernism, interwar dramaturgy, literary history, unpublished manuscripts.

CORESPONDENȚĂ
CONSTANTIN SILVESTRI – PAUL CORNEA

Petruș Costea*

Despre prietenia cu dirijorul Constantin Silvestri, Paul Cornea aproape că nu a scris, astfel că doar apropiații cunoșteau detalii despre această prietenie între cei doi intelectuali. Paul Cornea fusese numit director al Teatrelor și Filarmonicilor în 1953, funcție pe care o va deține până în 1957, și a avut ocazia de a cunoaște cele mai importante nume ale vieții culturale românești. Cu unii dintre acești artiști s-a împrietenit, cum este cazul lui Zeno Vancea sau al lui Constantin Silvestri, cu alții a avut relații amicale în funcție de interesele lor diverse. În volumul de memorii[1], numele lui Silvestri apare doar de trei ori, și o singură dată într-o notație mai consistentă: „pe partea muzicală, [intelectualii din lumea muzicală și teatrală] mi-au facilitat completarea educației mele lacunare; îndeosebi lui Constantin Silvestri, dar și lui Zeno Vancea le datorez inițierea în repertoriul modernității târzii (Mahler, Debussy și Ravel, Béla Bartók etc.), poate și mai mult decât atât, familiarizarea cu «arta de a-i asculta» pe marii maeștri”[2]. La fel, în *Jurnal*[3], două însemnări merită o atenție aparte. Prima e din 1984, făcută probabil după o audiție radio: „*Quartetul de coarde nr. 2* de Silvestri : cizelarea extremă a fiecărei mișcări, amestecul de meditativ și ludic, densitatea ritmică, concizia și eleganța, voința de spectacol și conștiința propriei virtuozități. Revăd omul, seara de neuitat din Calea Victoriei cu audiția Bartók (*Concert pentru orchestră de coarde și instrumente de percuție*)”[4]. A doua notație este din 2017 și conține un citat dintr-un volum fascinant – Ioana Raluca Voicu-Arnăuțoiu, *Constantin Silvestri. Biografie necunoscută* – pe care i-l împrumutasem: „Însemnări corecte pentru cine va voi într-o zi

* C.S. III, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; e-mail: petruscostea@yahoo.com.

[1] *Ce a fost – cum a fost*, Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache, Polirom, Iași, 2013.

[2] *Ibidem*, p. 174.

[3] Paul Cornea, *Jurnal (1933-2017)*, ediție îngrijită, note și indice de Petruș Costea, cuvânt-înainte de Mihai Zamfir, Polirom, Iași, 2024.

[4] *Ibidem*, p. 282. Paul Cornea face probabil o confuzie între două lucrări ale lui Béla Bartók, *Concertul pentru orchestră* și *Muzică pentru coarde, percuție și celestă*.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 214–234, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.15.

să-mi scrie biografia. Ioana Raluca Voicu-Arnăuțoiu, *Constantin Silvestri. Biografie necunoscută*, Ed. Ars Docendi, Universitatea din București, 2013. Într-o convorbire cu un ofițer al Securității (notă redactată de acesta la 11 noiembrie 1957), Silvestri a declarat că i-a scris lui Petru Groza o scrisoare prin care între altele arată că «la Ministerul Culturii singurul om care se pricepe la problemele acestea, tov. Paul Cornea, a fost «pus pe linia doua». El consideră pe Cornea ca un om foarte priceput, «cel mai valoros intelectual comunist» și i-a scris lui tov. Dr. Petru Groza că trebuie readus la funcția pe care a deținut-o înainte în Ministerul Culturii" (p. 193)[5]. Cred că lui Paul Cornea i-a făcut o deosebită plăcere să regăsească, la peste șase decenii de la momentul consemnării lor, aceste aprecieri ale lui Silvestri. Volumul Ioanei Raluca Voicu-Arnăuțoiu reconstituie biografia dirijorului prin confruntarea mărturiilor deja cunoscute din cele două cărți din anii '70[6] cu documentele din arhiva Securității.

În arhiva profesorului Paul Cornea am descoperit o scrisoare, o fotografie a lui Silvestri, o partitură, o telegramă și nouă cărți poștale.

Pe fotografia cu Constantin Silvestri există două dedicații către Paul Cornea. Prima, pe verso: „Pentru Irina și Paul Cornea, un adevărat prieten, care m-a ajutat să depășesc multe greutăți și m-a cruțat de multe rele. Le doresc să aibă și ei astfel de susținători. Cu prețuire, C. Silvestri, 20.XI. '52". Cealaltă, pe recto: „Familiei Cornea – toată gratitudinea. C. Silvestri, 20 XI '57".

În aceeași arhivă există și un fragment (două file, așadar patru pagini, numerotate 9-12) dintr-o partitură a lui Constantin Silvestri cu dedicația compozitorului, făcută cu creion verde: „Lui Paul Cornea și Irinei, un discutabil omagiu, dar un semn de prietenie, C. Silvestri, 13.X.1958". Titlul este *III*, iar pe prima filă, în stânga jos, este scris cu cerneală neagră „C. Silvestri, op. 25 [26 transformat în 25 sau invers]"; pe ultima filă, la finalul partiturii, în dreapta jos, este trecută data „București, 27.IV.'44". Compoziția este prima piesă, I, *Veloce e leggiero*, nu a treia, din *Trei piese de concert*

[5] *Ibidem*, p. 639.

[6] Eugen Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*, Editura Muzicală, București, 1975 și Theodor Bălan, *Prietenii mei muzicienii*, Editura Muzicală, București, 1976. Alte două volume extrem de utile sunt John Gritten, *A Musician Before His Time. Constantin Silvestri, conductor, composer, pianist*, Kitzinger, 1998 și *Constantin Silvestri în cronici și interviuri (1930-1959)*. Cronici și interviuri adunate, îngrijite și adnotate de Cristina Ligia Enășescu, Institutul Cultural Român, București, 2021.

pentru pian, op. 25, compuse în 1944 și dedicate unor studente din clasa „d-rei prof. Constanța Erbiceanu" – Magda, Lydia și Irina. Eugen Pricope[7] precizează că prima piesă a fost terminată la Periș în 27 aprilie 1944 – așadar aceeași dată ca și în partitura noastră – și a fost dedicată Magdei (Nicolau). În ce privește muzica acestei primei piese din ciclul op. 25, există câteva mici modificări față de versiunea finală a lucrării: o primă măsură a fost adăugată chiar la începutul lucrării, iar măsura finală a fost modificată.

Scrisoarea este, fără îndoială, documentul cel mai important și trebuie citită ca un autoportret la cald al dirijorului care se afla într-un moment incredibil al vieții sale. Conștient de conținutul sensibil al acesteia, profesorul a predat scrisoarea la minister, conform procedurii din epocă, și i-a fost returnată după puțină vreme.

Cele șase file ale scrisorii (coli cu antetul roșu Parkhotel din Amsterdam, 28 x 22 cm), numerotate în colțul din stânga sus de la 1 la 12, sunt scrise față-verso cu pix albastru, iar post-scriptumul, din motive de spațiu, este trecut în antetul primei file.

Încă de la începutul anilor '50, Constantin Silvestri începuse să dirijeze și în țări din estul Europei, în 1954 face chiar un turneu important în URSS, iar în anul următor dirijează *Simfonia nr. 9* de Beethoven la Dresda. Dar momentul cu adevărat important în cariera lui ține oarecum de hazard. Malcolm Rayment, un cronicar de mare prestigiu al ziarului *The Herald* din Anglia, l-a remarcat pe Constantin Silvestri după ce asistase la două dintre concertele dirijate de acesta la București. Prima lor întâlnire propriu-zisă a avut loc în decembrie 1955, atunci când Rayment a vizitat sediul Radioului și a participat la o repetiție dirijată de Silvestri[8]. Ulterior, agenția londoneză Iulius Finzi, cu care va colabora până la sfârșitul vieții, l-a invitat pe Silvestri să dirijeze în Anglia, solicitându-i fotografii și materiale publicitare. Pe 31 august 1956, London Philharmonic Orchestra îi propunea să deschidă o întreagă serie de concerte intitulată „Retreat from Wagner", dedicată unor compozitori post-wagnerieni, programată să înceapă în ianuarie 1957. În decembrie 1956 dirijează din nou în URSS, iar după două zile de la sosirea la București din turneul în URSS, pleacă la Londra, unde sosește la 19 ianuarie 1957[9]. Începe pentru el o perioadă incredibil de solicitantă care i s-ar fi

[7] *Op. cit.*, p. 280.

[8] John Gritten, *op. cit.*, p. 115, apud *Constantin Silvestri în cronici și interviuri (1930-1959)*, ed. cit., p. 237.

[9] Theodor Bălan, ed. cit., p. 160.

părut ireală în urmă cu un an: pe 25 și 28 ianuarie, pe 1 și 2 februarie dirijează la Londra și Brighton, pe 8 februarie dirijează la Bruxelles, între 15 și 22 februarie este din nou la Londra unde înregistrează Simfoniile nr. 4-6 de Ceaikovski împreună cu Orchestra Philharmonia. În martie este la București, apoi revine în Londra și, pe 1 și 5 iunie 1957, dirijează la Albert Hall *Missa Solemnis* de Beethoven. La finalul lui iunie, tot cu Orchestra Philharmonia înregistrează *Preludiile* lui Liszt și, împreună cu Christian Ferras, Concertele pentru vioară de Ceaikovski și Mendelssohn, în plus, face înregistrări pentru mai multe discuri fără să considere necesar să ceară aprobarea autorităților comuniste românești. În acest an va înregistra la Paris *Manfred* de Ceaikovski (noiembrie), *Simfonia nr. 9* de Dvořák (9-11 decembrie). La sfârșitul anului dirijează Orchestra Concertgebouw în Amsterdam, iar în ianuarie 1958 dirijează în Olanda, la începutul lui februarie înregistrează în Anglia (Hindemith, Bartók, Liszt), la finalul lui februarie înregistrează la Paris (*Boleroul* lui Ravel), la fel în martie și aprilie (Debussy). Pe 21 aprilie revine la București după mai bine de un an de turneu, dar pe 22 mai este din nou la Paris, unde înregistrează Saint-Saëns și Dukas, în iunie și iulie la Londra, tot pentru concerte și înregistrări. Pregătește pentru prima ediție a festivalului George Enescu (4-22 septembrie 1958) câteva concerte și mai ales prima audiție românească a operei *Oedipe*[10].

După festival, pleacă într-un turneu de câteva săptămâni în URSS, se întoarce pe 23 noiembrie și pe 1 decembrie e la Viena, apoi la Bruxelles, Londra (pe 8 ianuarie 1959 începe să înregistreze *Simfonia* lui Franck), din nou Viena (la finalul lui ianuarie va înregistra, alături de Orchestra Filarmonicii din Viena, *Rapsodia nr. 1* de Enescu și *Rapsodia spaniolă* de Ravel), revine la Londra unde continuă să înregistreze între februarie și aprilie. Șase dintre cele nouă cărți poștale acoperă lunile aprilie-august ale lui 1959 – în mai se află în turneu în Australia, în iulie și august dirijează în Mexic, apoi la Miami și New York și, la începutul lui septembrie, Parisul. Nu se va reîntoarce în România și conflictul cu autoritățile de la noi va începe în februarie 1960.

Aș dori să adresez mulțumiri celor care m-au ajutat în lămurirea câtorva aspecte din acest material: Anda Anastasescu, Glen Gould, Dan Pârvu și Katjia Vobiller.

[10] Pentru un dosar inedit al Festivalului, mai ales pentru peripețiile premierei operei lui George Enescu, vezi Pavel Țugui, *Despre lumea cultural-artistică din România secolului al XX-lea. Vol. I. Muzică, Literatură*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Arte, București, 2010, p. 70-108.

Amsterdam, 17 I ’958

Dragi prieteni,

Profit de câteva zile de „concediu” între Olanda și Anglia spre a vă așterne câteva rânduri, un „curriculum *viae*” și VITAE.

La Liverpool[11], unde au fost 5 concerte cu Filarmonica de acolo (de calitate cu totul apreciabilă), într-o sală de circa 1600 locuri (totdeauna ocupate), cu un succes (mai ales la ultimile) cu urlete și bătăi din picioare – cum e câteodată la Ateneu. Orchestra, deși rezervată *à l’anglaise*, mă lăsa să înțeleg la plecare profunda sa venerație. La despărțire, i-am simțit pe toți pur și simplu emoționați, neștiind cum să-mi strângă mâna și să-mi strecoare o floricică sau vreo amintire. Deși am plecat noaptea târziu (și englezii se culcă devreme), fiecare grup de instrumentiști, reprezentat de câte 2-3, m-a condus la gară. Presa, așa *succint* cum a fost reprodusă la București, a considerat (în Anglia) *banala Simfonie* de Franck, *ignobila Simfonie a IV-a*[12] de Dvořák, *trivialele Preludii* de Liszt ca *prime audiții* a unor capodopere descoperite *prin mine* melomanilor, orchestrei și publicului englez...!

Rapsodia II de Enescu, într-adevăr în primă audiție la Liverpool, a trezit deosebit interes, iar 2 ziare au cerut insistent repetarea ei... dar nu s-a putut. Conducerea Filarmonicei mi-a cerut între timp să-mi planific astfel viitorul turneu[13] ca să pot rămâne pentru *16* concerte la Liverpool! *En gros*!

A rămas în principiu să discutăm de 2-3 cel mult, pentru 1959.

Întors pentru 3 zile la Londra, am încercat, ca de obicei, enervările vizei franceze (de astă dată) ce nu o aveam, care trebuia luată la București, dar cerându-se prea târziu, trebuia trimisă la Liverpool (unde a ajuns, într-adevăr, după o săptămână după ce am ajuns la Paris!). La Liverpool nu se știa nimic, adică nu i se putea da de urmă, la Londra, de asemeni. Prin intervenții directe la Ministerul [de] Externe francez, am reușit (și pentru Grossu[14]) să capăt intrarea în paradisul „parizian”. Dar asta m-a costat serios. Am plătit un tribut (unde nu m-am așteptat!) serios, cu zacere în pat, dureri, febră – urmări ce le simt și azi încă. Trebuie să adaog că, întors la Londra de la Liverpool, în gară s-au pierdut toate bagajele mele (cu partituri, frac

[11] În octombrie și noiembrie 1957.

[12] Până la începutul anilor ’60 numerotarea simfoniilor lui Antonín Dvořák era făcută luând în considerare doar simfoniile publicate la acea dată. *Simfonia nr. 4* este, după numerotarea actuală, *Simfonia nr. 8 în sol major, op. 88*.

[13] Anulat: „concert”.

[14] Ion Grosu, corespondentul revistei *Contemporanul*.

etc...), dar le-am regăsit intacte după câteva ore, deși poliția londoneză m-a asigurat... că probabil... au fost furate!

Trecerea cu vaporul peste Canalul Mânecei n-a fost mai puțin amuzantă! Nici n-am putut coborî din pat. Toate discurile mi s-au spart... în sfârșit... Paris!

La Paris, francujii, parcimonioși, distanți – așa cum îi știm și cum sunt –, au fost mai mult decât afectuoși, generoși, îndatoritori... pe scurt, așa cum măcar o zecime aș dori (poate din orgoliu, de care, ca om ce mă aflu, poate tot am totuși nevoie?!) să o simt la mine acasă. Desigur, nu mă refer la voi, prieteni dragi, voi care mă cunoașteți de atât de puțină vreme și care m-ați ajutat atât de mult. Dacă azi, civilizatul, mult civilizatul Occident mi se prosternează ca în fața unei valori – summum de cultură, civilizație, poezie, progres etc., etc... – o datorez în mare măsură dumitale, Paul Cornea, care prin filiațiune spirituală ai crezut în mine și care, astfel, în cea mai mare măsură m-ai ajutat să pot ajunge aci, unde (aci) puteam fi desconsiderat, negat, ironizat sau apreciat, acceptat, adulat sau, îndrăznesc să spun – așa cum se întâmplă –, idolatrizat. Azi, aci, la Amsterdam (unde trec și au trecut cei mai valoroși exponenți ai culturei, amintiți-vă Rembrandt, Verhaeren, Van Gogh, Mengelberg[15] etc., etc.), se pune în operă problema dacă Silvestri nu e *omul ideal*[16] *al culturei*... O aberație... dar problema s-a deschis în atâtea ziare! Eu, cel născut pe malul Dâmboviței, cu civilizația, cultura... de *culoarea* Dâmboviței, relev aci – în lumea lui Corbusier, Braque, Dalí... – ce e umanismul...?

Fiți liniștiți, s-au găsit 2-3 cari s-au îndoit de această „revelație". Probabil totul e un bluff, voi mă cunoașteți, sau mă cunoașteți mai puțin (nici eu nu mă cunosc prea bine, n-am avut timp și obiectivitatea să mă analizez!) – dar problema s-a pus, sute de articole se ocupă de „cazul Silvestri" la Paris, Londra sau Olanda (Haga, Rotterdam, Amsterdam). Ce idioată e toată această problematică al cărei subiect sunt! Presa românească, cu tradiționalistă obișnuință, abia spicuiește câte un citat tern – am ghinionul să nu fiu footbalist sau ping-pongist…

Vezi – valurile Dâmboviței! Dragii mei prieteni, regret că nu pot adăuga la numele meu pe al vostru și al încă câtorva (Petru Groza, Jora, Enescu, soția mea și încă, *poate* (?), două-trei nume), cari m-ați ajutat – chiar acum pe *dărămătura* Silvestri –, să relev că și pe malul aceleiași

[15] Între 1895 și 1945, Willem Mengelberg fusese dirijorul principal al Orchestrei Concertgebouw.

[16] Subliniere triplă.

Dâmbovițe se pot naște oameni ce fac parte din „partidul elitei sufletești... sau spirituale".

Acum o oră, marele dirijor Otto Klemperer[17] mi-a spus: „Dumneata ai 45 ani, eu, peste 70, dar dumneata ești chintesența spirituală a civilizației" – și el, săracul, e de mult ramolit!

(Vă rog nu reproduceți!!!!)

Iertați-mi digresiunea – deci, am sosit la Paris.

(Dacă nu puteți descifra cele scrise de mine, apelați la un farmacist… Oh! Nu, s-ar putea să vă dea un purgativ! Soția mea mă poate descifra mai bine!)

Între timp s-au mai petrecut multe chestii amuzante. Cred că le-am scris lui Petru Groza; din nefericire, am credința că nu le-a mai citit și probabil scrisoarea e pe undeva, pierdută. Într-una din ultimile seri la Liverpool, un jurnalist de la „Times" a toastat pentru noul *doctor honoris causa* de la Oxford sau Cambridge... care eram EU!? Susținea că nu băuse nimic înainte, dar nu cred! Susținea că așa cum pentru Toscanini s-a creat o orchestră în USA, tot așa „STATELE EUROPENE" trebuie să creeze o orchestră pentru citadinul dâmbovițean, *care* să demonstreze că cultura, civilizația și umanismul sunt de esență pur europeană. Și respectivul susținea că vorbește pe stomacul gol?!... State europene?! (vezi Eisenhower – Hruşciov...?!) Cam ATOMICĂ poliloghie!

Dragii mei, dragii mei, cât mi-e de dor de voi!

Sunt luni de când nu ne-am văzut... și sunt atât de singur aci!

Nici nu mai știu pentru cine lupt! Pentru mine... nu! Acasă – mai mult decât trist! Sunt mereu un oarecare... ceva mai EVIDENȚIAT!

Mi-a dat statul o Pobedă, un salariu de artist „al poporului", asta e oficial, și restul... ce murdărie, ce trist... ce umilit mă simt când vin în fața oficialităților să cer *dreptate* pentru *alții*, mi se promite... și nu se face. Când vin în fața orchestrelor – ce desconsiderare, ce lipsă de respect...

Dragii mei, vă scriu de departe, de departe, în timp (4 luni) și spațiu... Aproape un an numai în West[18]! Înțelegeți, dragilor, toată drama sufletească pe care o încerc. Nu pot uita când acum câteva zile, ultimul concert cu Concertgebouw[19], o sală aclamând în picioare, iar eu trecând mereu prin

---

[17] Între 11 și 25 ianuarie 1958, Otto Klemperer a susținut la Amsterdam opt concerte cu Orchestra Concertgebouw.

[18] Plecase în turneul european în martie 1957 și va reveni la București pe 21 aprilie 1958.

[19] În decembrie 1957 și ianuarie 1958, Constantin Silvestri va susține cinci concerte alături de Orchestra Concertgebouw, singurele colaborări cu această orchestră. Notăm în continuare programele: 20 decembrie 1957 (Arnhem): Brahms – *Variațiuni pe o temă*

mijlocul orchestrei să mulțumesc uralelor, *fiecare* membru de orchestră pe lângă care treceam șoptea aproape dramatic: „Nu ne lăsați! Întorceți-vă cât mai curând! De ce nu acceptați să fiți șeful nostru? Nu plecați! Nu ne lăsați!". Această orchestră care e zilnic dirijată numai de cei [mai] mari dirijori, această orchestră, cea mai bună din Europa și, prin spiritualitate, poate cea mai bună din lume, această orchestră (de altfel, ca și National Paris, Conservatoire Paris, Londra, Liverpool), ca o femeie frumoasă și mult dorită, mi s-a oferit din plin, fără a vrea să se mai despartă vreodată. Mă gândesc mereu la o poezie de Heine: *Ich liebe sie, aber sie hat eine geliebt, und der Andere hat eine andere geliebt*[20]*... und so weiter...* Asta apropos de București... Ce infinită scârbă... sau poate instinctul lor repudiază (fie că se cheamă Operă, Radio sau mai ales Orchestra Filarmonică[21], pentru care mi-am sacrificat viața mea, și astăzi e mai evident ca oricând acest sacrificiu), repudiază tot ce-i „deranjează" în NEdil[et]antism.

Sunt mereu deranjat de telefoane New York, Paris, Londra, Haga, așa că iertați-mi lipsa de coherență...

Cât aș fi putut să fac în țara în care m-am născut! Timp de 27 ani am încercat tot ce a fost posibil. Tot ce am putut dărui țării a fost poate un

de Haydn, op. 56a, Mozart – Concertul pentru vioară nr. 4 în Re major, KV 218 (solist Jean Louis Stuurop), Dvořák – *Simfonia nr. 9 în mi minor, op. 95 „Din lumea nouă"*; 26 decembrie 1957 (Amsterdam): Bach – *Aria* din *Suita pentru orchestră nr. 3 în Re major, BWV 1068* (în memoriam Jan Damen), Corelli – *Concerto grosso în Sol minor, op. 6 nr. 8 „Fatto per la notte di Natale"* (soliști Jan Bresser, Jan Keessen – viori; Tibor de Machula – violoncel), Mozart – *Concertul pentru vioară nr. 4 în Re major, KV 218* (solist Jean Louis Stuurop), Silvestri – *Trei piese, op. 4 nr. 2, pentru orchestră de coarde* [lucrare compusă în 1931 și revizuită în 1950], Dvořák – *Simfonia nr. 9 în mi minor, op. 95 „Din lumea nouă"*; 4 ianuarie 1958 (Amsterdam): Mozart – *Simfonia nr. 25 în sol minor, KV 183*, Beethoven – *Concertul pentru pian nr. 2 în Si bemol major, op. 19* (solist Gerard Hengeveld), Franck – *Simfonia în re minor*; 6 ianuarie 1958 (Nijmegen): Brahms – *Variațiuni pe o temă de Haydn, op. 56a*, Beethoven – *Concertul pentru pian nr. 2 în Si bemol major, op. 19* (solist Gerard Hengeveld); Franck – *Simfonia în re minor*; 7 ianuarie 1958 (Amsterdam): Corelli – *Concerto grosso în Sol minor, op. 6 nr. 8 „Fatto per la notte di Natale"* (soliști Jan Bresser, Jan Keessen – viori; Tibor de Machula – violoncel), Dvořák – *Simfonia nr. 9 în mi minor, op. 95 „Din lumea nouă"*.

[20] Parafrază a celebrelor versuri ale lui Heinrich Heine din poezia *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*: „Ein Jüngling liebt ein Mädchen,/Die hat einen andern erwählt;/Der andre liebt eine andre,/Und hat sich mit dieser vermählt" („Băiatul iubește o fată,/Ea pe-altul alege din toți./Acela iubește o alta/Și iată-i soție și soț." – trad. I. Cassian-Mătăsaru).

[21] Constantin Silvestri este numit dirijor permanent al Filarmonicii din București la 20 octombrie 1945. În primăvara lui 1953 este numit director la Opera de Stat, întrucât se pregătea reabilitarea lui George Georgescu care revenea astfel în fruntea Filarmonicii.

nou elan, o nouă concepție a spiritualității contemporane (o legătură foarte aproximativă cu *impotenți* așa-zișii progresiști), o generație de noi dirijori, în majoritate de o cultură tot aproximativă (care se etichetează – de o seamă de imbecili de frunte! – ca „sănătoasă"!!).

Asta am dăruit țării: un spirit contemporan (pe cât posibil), am încurajat compozițiile contemporane (majoritatea, din nenorocire, plastografii și impotență camuflată sub formulele „folclor", muzică „accesibilă maselor"). Toți acești trădători ai rațiunii umane (într-adevăr posibil progresiste!), toți acești trădători – în fond, reale nulități – ne-au terorizat (și m-au terorizat), împiedicându-ne spre a aduce la lumină realele valori, valabile atât pentru INIȚIAȚI, cât și pentru mase. Totuși – mă repet –, am reușit să fac cunoscute și puținele nestimate ale creației românești. Azi, nu pot conlucra cu elemente ce nu cred în mine.

Dragii mei, bănuiesc că nu credeți „că mi s-a urcat la cap", dar trebuie să înțelegeți că nu pot conlucra decât cu ființe cari au afinități cât de cât cu estetica spiritualității pe care o simt și intuiesc. Azi mi-am dovedit, în primul rând mie, că, deși abia o rămășiță din ceea ce am fost (vedeți mulți ani de tribulații, muncă organizatorică inutilă, terorism asasin), totuși *am fost* o valoare, deși dâmbovițean, chiar și pentru Occidentul care se află unde știm.

Nu vreau să fac impresia că-mi fac prin aceste rânduri poate testamentul (în fond, cine știe până mâine...?), dar, repet, telefoane, vizite etc... mă întrerup mereu și vreau cu tot dinadinsul să vă scriu... în continuare. (Probabil de aci vine... „sadismul"!)

Deci... am ajuns la Paris. S-a imprimat *Manfred* (Ceaikovski)[22], *Concert pian I* Ceaikovski și *II* Rahmaninov[23] cu Ciccolini (un foarte celebru și ovaționat, în special în America, pianist), *Concertul* de Paul Constantinescu[24] (care a plăcut mult) cu Valentin Gheorghiu (care a fost foarte apreciat), *Nocturnele* Debussy (toate 3) și *Bolero* de Ravel, care a fost ramplasat în ultima clipă, în locul *Mării* de Debussy. Cu această *Mare* am dificultăți grele în clipa de față. Orchestra Conservatorului, celebra orchestră, e foarte ofuscată că am refuzat să imprim cu ei această lucrare, înlocuind-o cu *Bolero* – și „gluma" asta a costat 2 000 000 franci francezi firma Pathé Marconi (His Master's Voice). Dar Pathé a înțeles și a acceptat „capriciile"

[22] Înregistrată cu Orchestra Radiodifuziunii Franceze în 13-16 și 21 noiembrie 1957.

[23] Ambele concerte au fost înregistrate cu aceeași orchestră. *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Rahmaninov pe 25-26 și 28 noiembrie, iar *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Ceaikovski, pe 29 noiembrie și 1 decembrie 1957.

[24] Înregistrat în noiembrie 1957, a fost singura colaborare pe disc a celor doi muzicieni.

mele (de altfel judicioase). *Nocturnele* Debussy și *Bolero*[25] sper să fie totuși o revelație (în disc) cu aceeași Orchestră a Conservatorului (cu membrii snobi, încrezuți, impertinenți, dar cari totuși au fost extrem de disciplinați, un paradox pentru spiritul francez). Sper că acest disc – dacă galvanoplastia reușește – va fi o senzație. Eu încă n-am auzit pe disc o astfel de realizare: *Nocturne*, *Bolero*. *Manfredul*, cu Orchestra National France, va fi de asemeni – în linie mare, ca expresie, construcție – superioară celor 2 discuri[26] existente: Kletzki și Toscanini[27]. N-am realizat virtuozitatea orchestrei NBC a lui Toscanini, nici omogenitatea sonoră a lui Kletzki cu PHILHARMONIA Londra, dar sper că discul va ști să ție discursul meu despre resemnare, bunătate – așa cum le-am simțit –, minus nenumăratele deficiențe de orchestră, ansamblu, acordaj etc. Sper că discul va fi mai bun ca „*Lumea Nouă*" de Dvořák. Cu Ciccolini cred (nu se știe până nu auzi discul respectiv), cred că am realizat MUZICĂ în cele 2 concerte de pian (Ceaikovski, Rahmaninov). Discul Paul Constantinescu-Valentin, deși realizat în condiții deosebit de grele, a răușit și el până la urmă. Valentin, foarte demoralizat, a răușit în materie Paul Constantinescu ceva excepțional. *Aveți grijă cu Valentin*, e foarte dezorientat, de altă parte, poate excesiv egocentric, ajutați-l psihologic, material, pe latura sensibilității și comprehensiunei; dumneata, Paul Cornea, poți face multe. Valentin e cea mai de seamă valoare a noastră, atât pe teren pianistic, cât și, poate, pe teren de creație. Nu-l stăviliți, aveți grijă să nu-i tăiați aripile, așa cum în trecut și în prezentul apropiat mi-au fost mie tăiate.

Mă căznesc să termin cele începute. Probabil că un ROMAN trebuie scris în capitole! De ani de zile nu mai compun, pentru că muzica nu se poate compune în capitole... plus complexe de inferioritate.

A opta oară sunt întrerupt, și e 12 noaptea!

---

[25] Cu Orchestra Conservatorului din Paris va înregistra.

[26] În 1957 erau disponibile peste 20 de înregistrări ale acestei simfonii.

[27] Încă din tinerețe, Silvestri își nota într-un carnet toate înregistrările pe care le asculta, în același timp un repertoar al benzilor de magnetofon din propria colecție. În arhiva Constantin Silvestri se păstrează un astfel de carnet în care sunt consemnate următoarele înregistrări ale *Simfoniei nr. 9* de Dvořák: C. Silvestri [O.]R.T.F., Pathé [Marconi]/C. Silvestri, [O.]R.T.F, H.M.V./Karajan, Philharmonia/Toscanini, N.B.C./Horenstein, Wiener Symphoniker/Paul Paray O.R.T.F./Otto Ackermann, Tonhalle Zürich/Klemperer, Philharmonia/Artur Rodziński, L.P.O/Antal Doráti, Concertgebouw/E. Cosma, B.S.O./Enrique Jorda, New Symphony Orchestra [of London]/Wolfgang Sawallisch, Philharmonia/Heinz Unger, B.B.C./Hugo Rignold, L.P.O./Gerhard Pflüger, [Symphony Orchestra Of Radio Leipzig]/C. Silvestri, Bournemouth S.O. (1963)/C. Silvestri, NHK [Orchestra] (1964).

Totuși vreau să vorbesc cu voi! Vreau să-mi continui conversația. Cred că sunt încă la Paris. Dar nu am parte să vă vorbesc despre Paris. Câte două înregistrări pe zi, iar când prind câte o zi liberă, trebuie să dorm (trăiască ciclobarbitalul!). Noaptea sunt liber, dar nu pot vizita noaptea măcar Luvrul, pe care, de altfel, îl știu pe dinafară... dar e noapte!

Filme, iată tot ce am putut vedea. Aproape toate proaste. *Nopțile CABIRIEI*, cu Giulietta Masina, extraordinar. L-am „vizionat" de 3 ori. Am avut prilejul să văd noul spectacol de la Lido[28]. Senzațional! M-au zăpăcit: nu numai femei goale, cu sâni de neuitat, cu corpuri divine, dar regia, costume, jocul de lumini, muzica... totul senzațional. Un adevărat prinos de artă. Pleci halucinat.

După cum veți fi aflat, Marele Premiu al Discului[29] (cu caracter internațional) mi-a fost acordat (tot la Paris), deși a fost prima înregistrare pariziană. Acest premiu nu se acordă decât francezilor. Totuși, premiul a fost acordat unui dirijor român care a dirijat o lucrare a unui compozitor ceh, lucrare cu titlul „*Din Lumea Nouă*"[30]. Deci, în afară de înregistrare și orchestră, nimic francez. Discul, după un banchet cu toate somitățile franceze, a fost apoi înmormântat la Comedia Franceză[31], în *hall*, piatra „funerară" enunțând cam așa: „Iată ce a dat secolul al XX-lea". Nici n-am debutat încă la Paris (în concert) și am fost și înmormântat… dar în sala „pașilor pierduți" a Comediei Franceze. Milioane de oameni vor trece de acum înainte peste interpretarea unei simfonii de Dvořák, „*Lumea Nouă*", a unui umil născut

---

[28] Este vorba de producția „Prestige", prezentată cu mare succes în 1957 și 1958.

[29] În 1959, Constantin Silvestri va primi pentru a doua oară Marele Premiu al Discului, acordat de Academia Charles Cros, pentru discul cu *Dixtuorul pentru instrumente de suflat op. 14* și *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste op. 33* de George Enescu. Cele două lucrări fuseseră înregistrate la București în 1956 și publicate de Pathé Marconi. În mai 1957 se încheiase un acord între Pathé Marconi și Electrecord, iar prima lucrare selectată de casa de discuri franceză din portofoliul Electrecordului fusese *Dixtuorul* (Theodor Bălan, *op. cit.*, p. 174).

[30] Conform broșurii care însoțește cofretul de 15 CD-uri cu înregistrări ale lui Constantin Silvestri, publicat în 2013 de EMI, prima înregistrare a *Simfoniei nr. 9, „Din Lumea Nouă"* de Dvořák a fost făcută alături de Orchestra Radiodifuziunii Franceze în perioada 9-11 decembrie 1957. Casa de discuri Forgotten Records propune ca dată a înregistrării 10 iulie 1957. Silvestri va înregistra din nou această simfonie, cu aceeași orchestră, în 2-23 octombrie 1959.

[31] Premiul i-a fost înmânat de către André Le Troquer, președintele Adunării Naționale a Franței. Într-adevăr, un disc a fost zidit într-o nișă a clădirii Comediei Franceze din Paris (v. *Constantin Silvestri în cronici și interviuri. 1930-1959*, ed. cit., p. 19-20 și Fr. Schapira, *Muzica*, an VII, ianuarie 1958).

lângă aceeași Dâmbovița. Așadar, primul om de cetățenie română înmormântat sub propileele Comediei FRANCEZE.

Presa scrie cam așa: „Muzicianul care bate toate recordurile. În câteva luni, necunoscutul de până acum un an, C. Silvestri, o celebritate mondială" sau „Silvestri e un amestec de Toscanini și Furtwängler – deci idealul" sau „Silvestri înseamnă muzică și numai muzică" sau „Silvestri e cea mai fantastică apariție pe care am apucat să o trăiesc". Pe discul de Dvořák e o banderolă cu textul următor: „Culmea discului, în istoria înregistrărilor" etc...

Între timp a apărut pe piața engleză, olandeză, belgiană, *Simfonia IV*, *V*, și *VI* de Ceaikovski[32], imprimată tot de His Master's Voice. Presa creticistă [*sic*] (vreo 40 articole), minus două, consideră, făcând comparație cu cele mai celebre imprimări de până acum (38), că interpretarea celor 3 simfonii de Ceaikovski e fără precedent (Mitropoulos, Kleiber, Karajan, Ansermet, Mravinsky, Stokowski, Furtwängler, van Beinum, Ormandy, Golovanov etc., etc.). Fără îndoială că fiecare critică – sau aproape fiecare – face și remarci negative, mai mult sau mai puțin juste, dar concluzia e aproape întotdeauna aceeași: discurile trebuie cumpărate de melomani și păstrate cu sfințenie, până în ziua când va apare poate... un nou... apostol. Între timp au apărut despre aceste 3 discuri de Ceaikovski critici și în Belgia, Elveția, Olanda. Cam toate – la unison – declară că e cea mai formidabilă interpretare ceaikovskiană ce s-a auzit vreodată. Realitatea e că aceste discuri au calități și *momente* excepționale, dar întru totul nu sunt realizate, nu sunt maturizate, nu sunt coapte, se simte mereu că orchestra n-a avut timp – în întregul ei – să simtă ce am dorit. Momente bune, chiar foarte poetice, de multe ori virtuozitate impresionantă, dar totul e DIDACTIC. Se simte că orchestra face de multe ori automatic și demonstrativ ce am cerut, dar neintuit, de cele mai dese ori. Pe scurt, eșantioane splendide, legate prin punți neînțelese, pentru că a face 3 simfonii mari de Ceaikovski în 12 repetiții, nici tehnic, nici ca sufletească împărtășire comună nu e posibil.

O ditirambă, spusă pe alocuri cu jumătate gură, chiar dacă în cele pe alocuri e adevărul cel mai pur, nu devine convingătoare, ceea ce dă loc la discuții și chiar îndoieli, ce le înțeleg din plin. Eu aș retrage toate discurile acestea (plus Dvořák), dar e prea târziu, au început să facă succes și carieră!

La Paris au sosit între timp impresari americani, cari vor să mă ia pe sus. Am refuzat până acum totul: adică un turneu de 3 luni în Australia, un

[32] Cele trei simfonii au fost înregistrate la Londra cu Orchestra Philharmonia, în perioada 15-22 februarie 1957.

turneu de 2 luni în Argentina, Chili, Brazilia, un turneu mexican și USA, dar mai ales – și repet – am refuzat din motivele Festivalului Enescu din octombrie[33], participarea la festivalurile internaționale din această perioadă (august-noiembrie) de la Besançon, Strasbourg, Haga, *Montreux* și chiar *Edinburgh*.

Cât trebuie să-mi fie de recunoscător Enescu, din lumea cealaltă!

Concertgebouwul mi-a cerut să deschidă viitoarea stagiune (octombrie ’958) cu mine, cu 8 concerte. Bineînțeles, alt refuz.

Am refuzat în esență circa 60 de concerte, din care multe festivaluri internaționale, și asta numai de dragul *Oedipului*[34] (!) și a oboselii mele excesive, și a singurătății de neîndurat. Frumos e să fii adulat și celebrat, și cât de amară e această venerare! Mă gândesc mereu să mă retrag! În fond, n-am vrut decât să demonstrez imbecililor de acasă cât au fost de imbecili și criminali cu mine, dar sunt prea imbecili ca să o sesizeze, măcar azi – unii dintre ei susțin chiar că datorită *lor* (?!?!?!) sunt ceea ce sunt... Mi se face rău de greață și... compătimire... dar să las toate astea...

Acum sunt la Amsterdam. Dar impresarii se țin și aci după mine ca cioclii. Telefoanele sună mereu, când Buenos Aires, când Los Angeles, când New York, ca să nu mai vorbesc de Europa. Noaptea, zori de zi, ziua – am să [mă] retrag la o mânăstire! Îmi vine să fug – aștept un Sputnik cu cursa Marte, vreau să fiu printre primii pasageri.

Aci am avut 3 mari neplăceri ziaristice.

Ca de obicei, infinite neplăceri cu vizele necesare, cari pornesc în primul rând de la legațiile noastre. La Paris, am fost silit să am chiar o violentă ieșire cu serviciul consular, care susținea că nu are timp să se ocupe de mine și că puțin îi afectează dacă plec sau nu la Amsterdam sau la Londra, sau dacă trebuie să plec la Bruxelles, sau să mă întorc la Paris. Bălănescu, săracul, foarte drăguț, a intervenit prompt la reclamația mea. Am răușit să capăt viza olandeză, dar nu pe cea engleză sau belgiană, pentru că pur și simplu n-au vrut să intervie, iar la intervenția lui Bălănescu au intervenit prea târziu.

Între timp, actualul nostru președinte Maurer a avut amabilitatea să-mi trimită un pașaport diplomatic. Dar nici cu acest pașaport nu mi-a mers până acum mai ușor, pentru că personalul nostru diplomatic e pur și simplu ignorat – ca să spun cât mai puțin!

---

[33] Prima ediție a Festivalului George Enescu va avea loc între 4 și 22 septembrie 1958.

[34] Pregătirile pentru premiera românească a operei enesciene va începe cu câteva luni înainte de Festivalul George Enescu. *Oedipe* va avea în 1958 doar șase reprezentații, iar Radioul va înregistra concertul din 22 septembrie.

Ajuns la Amsterdam, am aflat că într-adevăr au fost dificultăți cu acordarea vizei, deși eram invitat de Concertgebouw. Am aflat de ce. Poliția din Amsterdam a refuzat să mă accepte aci, pentru motivul că sunt român și, deci, în principiu un ESCROC. Abia când direcția Concertgebouwului ș-a luat răspunderea că, dacă voi pleca fără să plătesc (hotel, restaurant, cumpărături), că nu vor face nicio reclamație, abia atunci mi s-a dat aprobarea intrării aci.

Iată ce port în spinarea mea! Toate murdăriile trebuie *eu* să le atenuez prin arta mea, spre a ridica prestigiul țării, terfelit de iresponsabilii refugiați, dar mai ales de IRESPONSABILII oficiali, din corpul diplomatic, din apropiatul trecut. Vă voi spune la București ce am aflat în mod indirect. După asasinatul moral și material comis în contra mea timp de 25 ani în țară, port ca tară peste tot această penurie a inconștienței și imoralității noastre, pe care eu trebuie să o relev, acum, Occidentului, cu falșă credință asupra noastră, că și noi putem spune un cuvânt în concernul moralității, culturei, că și noi putem aduce tinerețe și imbold în progresul civilizației mondiale.

Dragi prieteni Cornea, nu fac secret din această scrisoare și nu reneg nicio frază din cele scrise. Chiar te rog, Paul Cornea, să arăți această scrisoare Doamnei Constanța Crăciun, prietenului Ion Pas și chiar ministrului Joja. Ei sunt prea deștepți ca să nu înțeleagă clamațiile mele. Lor nu le-am putut, n-am vrut să le scriu la minister și nu le știu adresa particulară. Nici n-am putut să-i felicit de Anul Nou. Fă, te rog, pentru mine acest serviciu.

A doua măgărie, în presa din Haga (bineînțeles legația noastră n-a știut nimic de toată această întâmplare). Un ziarist, în ziarul cel mai de seamă, „[de] Volkskrant", a scris că nu înțelege șantajul pe care îl exercită statul român, care, lucrând cu un impresar de operetă, impune, pe lângă o echipă de folclor sau o trupă de operetă, un dirijor *necunoscut* celei mai bune orchestre din Olanda.

Direcția Concertgebouwului a fost drăguță și a răspuns, în același ziar, că regretă că respectivului critic numele Constantin Silvestri îi e necunoscut, că putea să citească un pic presa belgiană, engleză, franceză, italiană etc... că acest C. Silvestri nu i-a fost recomandat de un impresar de operetă Hanerl, care într-adevăr întâmplător lucrează cu impresariatul de stat RPR, ci acest nume i-a fost sugerat de întreaga Londră ca o mare revelație. Și că așa am fost chemat la Concertgebouw. Același critic a scris ulterior câteva cronici, declarând că într-adevăr numele dirijorului C.S. e o revelație pentru viața muzicală mondială.

În sfârșit, a apărut o altă murdărie în „[De] Telegraaf", care a fost și ea aplanată prin însăși o dezmințire a orchestrei.

Toate acestea au făcut o vâlvă mare, care s-a soldat cu săli arhipline (ceea ce nu e frecvent aci), lumea cerând înnebunită bilete – ce nu mai erau de găsit. La Amsterdam au fost 3 concerte, și cu aceeași orchestră în marile săli de la Arnhem și Nijmegen.[35]

Prin orchestră, vestea repetițiilor a trecut ca fulgerul prin toată Olanda.

Cu câteva zile înainte de sosirea mea, Thomas Magyar[36] a cântat de 2 ori *Sonata I de vioară*[37] la Haga. Succesul de public și de presă a fost considerabil. Un critic a scris că dacă aș fi scris numai această sonată, și tot rămân un mare compozitor! Dar toți au crezut că sunt italian și s-au mirat grozav – cum de n-au auzit până acum de un atât de „mare compozitor"?! Sic!

În programele Concertgebouw-ului a figurat *Simfonia* de Franck, „*Lumea Nouă*" de Dvořák, *Simfonia sol minor* Mozart, *Suita II* de Bach, *Concertul de Crăciun* de Corelli, variațiunile de Brahms pe o temă de Haydn, *Trei piese de coarde* de C. Silvestri[38] etc...

Până acum am citit peste 60 de cronici. Sunt pur și simplu emoționante și aproape penibil de reprodus. În trei cronici doar mi s-a reproșat că din „punct de vedere olandez" nu știu să-l înțeleg pe Mozart, dar că asta nu înseamnă că nu am știut să fiu un mare artist, poetic, dar cu dificiențele și calitățile romanticului. Alții au scris, din contra: „Iată, ăsta e Mozart!". Despre rest, calificative superlative. „Revelația stagiunii", iată un titlu; sau altul: „Dirijorul ideal" sau un „Astru la Concertgebouw" sau „Silvestri, o mare descoperire" sau „Ce e mai mare: compozitor sau dirijor?"...

Despre cele *Trei piese de coarde*, presa unanim elogioasă, dar ar trebui să scriu pagini întregi.

Au venit la aceste concerte, special, directorii caselor de discuri din Germania, Italia, Franța, Anglia. Francezii au declarat că pentru urechile lor franceze *Simfonia* de Franck a constituit o primă audiție și că trebuie

[35] Vezi nota 19.

[36] În arhiva Silvestri s-a păstrat înregistrarea *Concertului pentru vioară și orchestră* de Glazunov din 6 decembrie 1963, solist Thomas Magyar, dirijor Constantin Silvestri, alături de Bournemouth Symphony Orchestra.

[37] *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian, op.19 nr.1*, compusă în 1939.

[38] Vezi nota 19.

imediat imortalizată pe disc cu Concertgebouw[39]. Din nefericire, această orchestră e în exclusivitate la Philips, iar eu sunt la His Master's Voice.

Dar francezii vor face toate eforturile ca să-mi cumpere această orchestră, fiind capabili să facă oferte de zeci de milioane, numai să pot lucra pe disc cu această orchestră. De altfel, Londra în combinație cu Parisul duc tratative să-mi cumpere Filarmonica din Berlin, spre a înregistra toată opera lui Brahms[40]. Asta costă sute de mii de dolari, și Franța nu are devize. Totuși, chiar ieri m-au anunțat că imprimarea primelor două simfonii va avea loc la Berlin[41], în martie – numai să mă mai țină curelele! Ar fi un imens succes. Franța și Anglia, bineînțeles cu aprobarea guvernelor respective, acordă valută dirijorului român Silvestri, numai spre a imprima pe Brahms în cele mai favorabile condițiuni, la Berlin, când asta se putea face la Paris sau Londra?!

Tocmai acum, o nouă întrerupere – e 4 dimineața, Belgia cerând nesfârșite formalități: certificat de lucru, libret de liberă profesie, recomandații, operații ce legația din Haga nu le-a putut duce la bun sfârșit, și telegrafiind azi-dimineață, că regret că nu mai pot veni la Bruxelles, acum, la 4 dimineața, ambasada belgiană din Haga îmi telefonează că din ordinul guvernului am fost exceptat de la orice formalitate și că mâine mi se dă viza de intrare. Ce să mai zic: Silvestri și guvernul belgian! Să te strici de râs.

---

[39] Silvestri va înregistra *Simfonia* lui Franck împreună cu Orchestra Philharmonia, la Londra, în 8 ianuarie și 5 martie 1959.

[40] Filarmonica din Berlin înregistrase recent o integrală mono a simfoniilor lui Brahms, între 1951 și 1956, sub bagheta lui Eugen Jochum. Prima integrală stereo o va înregistra alături de Herbert von Karajan, în 1963-1964.

[41] Acest proiect nu s-a finalizat, dar ar merita amintite aici colaborările lui Constantin Silvestri cu celebra orchestră berlineză: 19, 20, 21 aprilie 1959 (Max Reger – *Variațiuni și fugă pe o temă de Beethoven, op. 86*, R. Strauss, *Burlesca* – solist Friedrich Gulda; Dvořák – *Simfonia nr. 8*); 19 martie 1960 (Anton Webern – *Șase piese pentru orchestră, op. 6*, Kurt Weill – *Concertul pentru vioară op. 12* – solist Heinz Stanske; Stravinski – *Le Chant du rossignol*; C. Silvestri – *Preludiu și fugă*; 23-24 martie 1960 (Ravel – *Pavane pour une infante défunte*; Max Reger – *An die Hoffnung*; Mahler – *Simfonia nr. 3* – solistă Lucretia West); 8, 9, 10 aprilie 1960 (Händel – *Concerto grosso, op. 3 nr. 1*; Mahler – *Simfonia nr. 10*; Beethoven – *Simfonia nr. 3, „Eroica", op. 55*); 7-8 decembrie 1960 (Franck – *Simfonia în re*; Béla Bartók – *Concertul pentru vioară nr. 2* – solist Max Rostal; Enescu – *Rapsodia română nr. 1*); 10-11 decembrie 1961(Silvestri – *Muzică pentru orchestră coarde op. 27 nr. 2*; Martinů – *Concertul pentru pian nr. 2* – solist Rudolf Firkušný; Liszt – *Tasso*; R. Strauss – *Till Eulenspiegel*); 12 decembrie 1961 (Silvestri – *Muzică pentru orchestră coarde op. 27 nr. 2*; R. Schumann – *Concertul pentru pian* – solist Detlef Kraus; Liszt – *Tasso*; R. Strauss – *Till Eulenspiegel*).

Mâine, plecarea spre Londra: 9 concerte și 2 discuri[42], apoi 2 festivaluri Beethoven la Bruxelles, două concerte Paris și unul sau [două] discuri[43] (cred că i-am convins la Paris să-l pot lua pe Valentin ca solist), apoi probabil Berlin și apoi probabil un... loc la ospiciul de nebuni pentru semnatarul acestor rânduri.

Odată cu hârtia, romanul și raportul meu s-a terminat.

Vă îmbrățișez și doresc să ne vedem cât mai curând.

C. Silvestri

P.S. Nici până acum nu i s-au transmis lui Corneliu Bedițeanu[44] cele 1500 fr. elvețieni, datoria ce am făcut-o rândul trecut pentru zăpăcelile din țară cu Italia și Grecia. Acum 4 luni mi s-a spus că s-a aprobat această sumă... și totuși? Dacă lucrăm tot așa, e tot mai bine!

Telegrama, expediată de la Londra la 27 ianuarie 1958, surprinde la cald euforia unuia dintre primele mari triumfuri ale lui Silvestri în Occident. În câteva rânduri grăbite, el condensează atmosfera unui concert-eveniment, cu entuziasmul publicului londonez și sentimentul unui moment de cotitură în cariera sa.

London, 27 ian. 1958

Am plăcerea să anunț primul concert festival Londra două 6 ianuarie. Triumf fără precedent aici.

De la prima piesă uvertura *Rosamunda* sala a aclamat. *Tablouri* Musorgski, *Simf.* Rachmaninof. Multe ovații. *Bolero* bisat, fapt unic la Londra. Auditorii săreau înnebuniți prin sală.

---

[42] Alături de Orchestra Philharmonia va înregistra în această perioadă Paul Hindemith, *Mathis der Mahler* (4-5 februarie 1958), Béla Bartók, *Divertimento pentru orchestră de coarde* (5-6 februarie) și Liszt, poemul simfonic *Tasso, Lamento e Trionfo* (8 februarie).

[43] Împreună cu Orchestra Conservatorului din Paris va înregistra acum Ravel – *Bolero* (21 februarie), Debussy – *Nocturnele* și *Marea* (15-17 martie) și *Preludiul la după-amiaza unui faun* (3 aprilie). În 21 aprilie va reveni la București, dar pe 22 mai înregistrează, tot la Paris și cu aceeași orchestră, două poeme simfonice: *Dans macabru* de Saint-Saëns și *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas.

[44] Ca manager lui George Enescu, Corneliu Bedițeanu părăsise România împreună cu acesta în toamna lui 1946. Era nașul soților Silvestri (vezi Ioana Raluca Voicu-Arnăuțoiu, *op. cit.*, p. 142 și Theodor Bălan, *op. cit.*, p. 158).

Cărțile poștale, trimise între 1955 și 1959 din Brno, Bruxelles, Paris, Zürich, Adelaide, Sydney, Honolulu, Taxco și New York, desenează în miniatură jurnalul de drum al dirijorului. Dincolo de știrile despre turnee, cronici elogioase și succese „fără precedent", tonul lor rămâne familiar și cald: Costi continuă să le vorbească prietenilor din București ca și cum ar fi în aceeași cameră cu ei, împletind entuziasmul victoriilor cu oboseala, neliniștile și dorul de „ai lui". În ultimele șase cărți poștale, scrise în 1959, se simte aceeași cordialitate afectuoasă, fără ca Silvestri să bănuiască probabil că acele rânduri vor fi ultimele pe care le trimite unor prieteni pe care nu avea să-i mai revadă niciodată.

[Brno] 6. VI '55

Dragi prieteni,

Am terminat turneul Bratislava-Praha-Brno[45] cu bine. Presa în unanimitate – acum la închidere consideră concertele ce le-am avut ca punctul culminant al întregului „Festival"... și am avut concurență serioasă! Cunoscând psihologia locală, mă mândresc că am purtat cu cinste stindardul nostru. Acum urmează „aventura Budapesta"... Imprimările cu Enescu, așa cum m-am așteptat, sunt problematice – poate... la toamnă. Nu știu ce se întâmplă cu Dresda?!

Până atunci, cu toată prietenia,

C. Silvestri

[Bruxelles] 4.VIII. '957

Dragi prieteni,

Am părăsit Londra după aproape 6 săptămâni. Costi a făcut imprimări f. bune, în toamnă încep să apară. Orchestrele respective s-au despărțit cu multă căldură de Costi. Îl iubesc f. mult.

De ieri suntem în Bruxelles pentru un scurt popas, azi plecăm spre Paris. Suferim de călduri f. mari și greutăți cu vizele... Italia cred că va cădea, în

[45] În luna mai 1955, Constantin Silvestri susține, împreună cu pianistul Mîndru Katz, mai multe concerte în cadrul a trei festivaluri: Festivalul Internațional de la Bratislava (Corelli, Silvestri, Ceaikovski, Dvořák), „Maiul muzical" de la Brno (Ion Dumitrescu, Franck, *Simfonia în re*) și „Primăvara la Praga" (*Adagio* din *Simfonia I* de Enescu, *Simfonia nr. 8* de Dvořák, *Concertul pentru pian nr. 1* de Ceaikovski și *Bolero* de Ravel). În 1956 va înregistra cu Filarmonica cehă, în celebra sală Rudolfinum din Praga, cele două rapsodii ale lui Enescu.

schimb la sfârșitul lunii va mai fi un concert în Grecia. Ne [e] dor de voi, vă îmbrățișăm cu drag.

Viorica și C. Silvestri

[Paris] 24.XI. ’57

Dragi prieteni,

După cum ați citit – foarte succint în ziare –, lucrurile merg mulțumitor de <...>. La Londra au apărut primele 3 discuri, simfoniile de Ceaikovski *IV*, *V*, și *VI*.

Peste câteva zile apare și Dvořák *V*[46]. Ieri am terminat, grosso modo, *Manfred*, cred că va fi mai bun decât Dvořák *V*, despre care am o părere cam proastă[47], dar despre care opinia e ultra laudativă?! Azi s-a început cu Valentin Gheorghiu, *Concertul* de Paul Constantinescu, și se va continua peste câteva zile.

Cu îmbrățișare prietenoasă

C. Silvestri

[Zürich] 26.IV. ’59

Dragii mei,

De data asta știu că am fost ingrat; nu am dat niciun semn de viață, pentru că viața mea între timp a fost plină de amărăciuni, dar și cu multe bucurii; concertele mele au însemnat întotdeauna succese și, de cele mai multe ori, triumfuri. Gândul meu s-a îndreptat adesea spre voi, și acum, înainte de a părăsi bătrânul continent, încă un gând cald, prietenesc.

C. Silvestri

Adelaide, 23.V. ’59

Gânduri dragi, unor dragi prieteni. În acest paradis al naturei, avuției, belșugului, cu orchestre admirabile, succesele (și presa închină zilnic zeci de articole) sunt remarcabile. Se vorbește mereu, cu acest prilej, de nivelul cultural al României, dat fiind că îmi sunt socotite concertele ca eveniment unic.

Vă îmbrățișează cu drag

Costi Silvestri

[46] Vezi nota 12.

[47] Vezi nota 30.

Sydney, 6.VI. ’59
Dragilor,
Dacă ați ști de câte ori mi se îndreaptă gândul spre voi – așa că oarecum sunteți cu mine și voi aci. Succesele aci se pare că sunt fără precedent (presă, public, orchestră, specialiști!). Mai am 11 concerte în acest continent, apoi... Lumea Nouă.
Cu mult drag,
Costi Silvestri

În avion, Honolulu, 3 VII 1959
Cât vă doresc și vouă să vedeți minunea lumei – Honolulu. După greaua cucerire a Australiei, care a depus armele... fără revendicări... urmează asaltul Mexicoului la 3000 m?
Petrecere frumoasă... cu drag,
Costi Silvestri

[Taxco] 18. VIII. ’59
Dragii mei,
După cele aproape 3 luni petrecute pe oceane și în Australia, un alt mare succes a însemnat ciclul de 5 concerte în orașul Mexic. Un triumf unic pentru mine și pentru Mexic. Dar acest turneu, mai ales înălțimea (timp de o lună 2500 metri) m-au cam topit. Am încercat în acest oraș cocoțat la 4000 m, cu aspectul Muntenegroului, dar am renunțat – și mai greu de respirat! Și odihnă e imperios necesară
Vă îmbrățișează
Costi Silvestri

[New York] 28. VIII. ’59
În lipsă de pescuit, m-am satisfăcut admirând *Peștele* lui Brâncuși, etalat împreună cu alte 8 piese de același (*Socrate*, *Măiastra* etc...) într-o sală specială ce-i poartă numele.
Vă îmbrățișează cu dor
Costi Silvestri

Bibliografie

Bălan, Theodor, *Prietenii mei muzicienii*, Editura Muzicală, București, 1976
Cornea, Paul, *Ce a fost – cum a fost*, Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache, Editura Polirom, Iași, 2013
Cornea, Paul, *Jurnal (1933-2017)*, ediție îngrijită, note și indice de Petruș Costea, cuvânt-înainte de Mihai Zamfir, Editura Polirom, Iași, 2024
Pricope, Eugen, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*, Editura Muzicală, București, 1975
Silvestri, Constantin, *Carnet* (manuscris)
Constantin Silvestri în cronici și interviuri (1930-1959). Cronici și interviuri adunate, îngrijite și adnotate de Cristina Ligia Enășescu, Institutul Cultural Român, București, 2021
Tolansky, Jon, *Constantin Silvestri – Complete EMI Recordings* (livret) cofret 15 CD-uri, 2013
Țugui, Pavel, *Despre lumea cultural-artistică din România secolului al XX-lea. Vol. I. Muzică, Literatură*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Arte, București, 2010
Voicu-Arnăuțoiu, Ioana Raluca, *Constantin Silvestri. Biografie necunoscută*, Editura Ars Docendi, Universitatea din București, 2013

Résumé: L'étude présente un ensemble de documents inédits sur l'amitié entre le chef d'orchestre Constantin Silvestri et le critique et fonctionnaire culturel Paul Cornea: photographie dédicacée, fragment de partition autographiée, longue lettre de 1958, télégramme et cartes postales envoyées depuis de grandes tournées occidentales. Situés sur le fond de la biographie intellectuelle de Cornea et de l'ascension de Silvestri dans les années 1950, ces textes composent un autoportrait « à chaud » du chef: l'enthousiasme des succès à Paris, Londres ou Amsterdam s'entrelace avec un profond sentiment de solitude, avec la frustration à l'égard des institutions musicales roumaines et avec des réflexions amères sur le statut de l'artiste dans un régime autoritaire. Cette correspondance met en lumière la loyauté de Silvestri envers ses amis restés à Bucarest, le rôle de médiateur culturel joué par Cornea et la manière dont le destin international du chef reconfigure le champ culturel roumain de l'époque.

Mots-clés: correspondance inédite, histoire culturelle roumaine, musique, exil artistique, reconnaissance internationale, régime communiste roumain.

ÎN UMBRA ILUSTRULUI NUME: LOCOTENENTUL-POET M.D. MACEDONSKY II

Andreea Teliban*

Unchiul său nu semăna nicidecum cu tatăl cazon. În timpul întâlnirilor festive, aşezaţi la aceeaşi masă, cei doi militari contrastau prin înfăţişare şi prin conduită. Unul mândru, autoritar şi aspru în vorbire, celălalt uşor stingher, cu epoleţii încovoindu-l parcă sub o greutate străină, indezirabilă. Patosul cu care tatăl perora despre armată, gesticulând şi ridicând tonul, nu îl înspăimânta numai pe el, ci părea că îl descumpăneşte şi pe unchiul taciturn. Acest unchi tânăr, în vârstă de numai 30 de ani şi având gradul de locotenent, în figura căruia încerca să desluşească trăsături comune celor paterne, nu îi păruse mai ciudat ca în acea zi în care anunţase nonşalant că doreşte să îşi dea demisia din armată. Renunţarea la cariera militară indignase cumplit familia. Părea că părăseşte o întreagă genealogie, nu un regiment. Cum putea să sfideze nobilul blazon Rogala? El, al cărui tată fusese căpitan pandur în oastea lui Tudor Vladimirescu, al cărui frate mai mare insufla teamă şi respect în armata română? Nu reţinuse oare nimic din lucrarea *Despre meritul militar*[1] pe care Alexandru D. Macedonski o tradusese de curând? Sau măcar din adevăratele poveşti ale bătrânului serdar Dimitrie Macedonski, părintele lor, pe care Nicolae Filimon îl calomniase în *Ciocoii vechi şi noi*...? Nu îi păsa că riscă să ştirbească onoarea familiei, o familie deja încercată de critici şi contestatari? Ce însemna pentru el ţinuta militară: o simplă uniformă de serviciu sau simbolul unei misiuni patriotice?

Peste câteva luni, din conversaţiile şoptite ale părinţilor, pricepuse că amorul i-ar fi luat definitiv minţile unchiului, devenit acum romantic. Şi, ca dovadă, stătea acea carte pe care le-o adusese la ultima vizită. Tatăl o aşezase în bibliotecă într-un loc care nu atrăgea privirile musafirilor. Alexandru Macedonski ardea de curiozitate să afle ce taine se pot ascunde între

* Muzeul Naţional al Literaturii Române; Facultatea de Litere, Universitatea din Bucureşti; e-mail: andreea.teliban@yahoo.com.

[1] [François Philippe Le Louterel], „Despre meritul militar", [traducere de generalul A. Macedonski], în *Monitorul oastei*, ziar oficial al Ţării Româneşti, nr. 7, 12 martie 1860, p. 107-112; [François Philippe Le Louterel], „Despre meritul militar (Urmare)", [traducere de generalul A. Macedonski], în *Monitorul oastei*, ziar oficial al Ţării Româneşti, nr. 8, 19 martie 1860, p. 125-128.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 235–249, Bucureşti, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.16.

copertele volumului scris de unchiul său, mai ales acum, când, în vârstă de 8 ani, știa să citească și singur: *Buchetul primăverei* de M.D. Macedonsky II.

Portretul lui Mihail Macedonski, unchiul viitorului poet al *Nopților*, se conturează în tușe vagi și fugare. Îi bănuim deocamdată firea punând cap la cap cele câteva detalii biografice dezvăluite de Adrian Marino în monografia închinată *Vieții lui Alexandru Macedonski*. Unchiul misterios al poetului ne apare ca un ofițer lipsit de ambiție și de priceperi ostășești, a cărui carieră militară nu se distinge prin fapte memorabile. Născut în 1831, deci cu 15 ani mai mic decât tatăl lui Alexandru Macedonski, Mihail pare să fi fost mai cu seamă îmboldit de familie spre armată, ca să își împlinească și el rolul în „dinastia" militară a stirpei Macedonski. La 29 august 1851 devine cadet, la 13 octombrie 1853 sublocotenent, la 29 august 1859 locotenent, iar doi ani mai târziu, la 21 august 1861, cere să fie liberat din oaste, „cu drept d-a purta mondir în dimisie"[2]. Faptul că Mihail Macedonski solicită să i se permită purtarea uniformei militare și în civilie nu înseamnă neapărat că acesta năzuia să se fălească în anumite momente cu un statut pe care nu îl mai avea în mod activ, fie și cel modest, de locotenent. Dreptul de a purta mondir se lua numai ofițerilor care greșiseră în mod flagrant și care ar fi dezonorat armata prin simpla asociere vestimentară. E posibil ca Mihail Macedonski să fi dorit doar să se ferească de gurile rele, care ar fi clevetit cu ingeniozitate căutând culpa pentru care fratele generalului Alexandru D. Macedonski, noul comandant al garnizoanei București, nu mai purta uniformă nici măcar la serbări. După numai câteva luni de la părăsirea constrângerilor cazone, tânărul locotenent își revendică locul abandonat din armată și, la 16 februarie 1862, este reprimit în rândurile ofițerilor, fiind încadrat în Regimenul 2 Linie. La fix 4 ani de la Unirea Principatelor, pe 24 ianuarie 1863, îl găsim gradat căpitan, iar la 10 noiembrie 1868 devine maior. Datorită lui Adrian Marino știm că, în 1894, lui Mihail Macedonski îi apare o poezie în revista-efemeridă *Renașterea* de la Ploiești, ceea ce ar putea să însemne că la acea dată încă trăia. În rest, viața ofițerului indolent, unchiul cu veleități literare care l-ar fi putut impresiona pe copilul Alexandru Macedonski, fie și numai prin tipărirea unui volum de versuri, rămâne enigmatică. Nici schițele genealogice întocmite de Ana Macedonski[3], soția poetului *Rondelurilor*, nu oferă informații suplimentare

[2] „Înalt ordin de zi No. 243", în *Monitorul oastii*, ziar oficial al Principatelor Unite, anul II, nr. 48, 24 august 1861, p. 719.

[3] În manuscris: Texte olografe și dactilografiate în Muzeul Național al Literaturii Române din București, nr. 7202, 9796, 17938, 30458.

privind biografia lui Mihail Macedonski. Și dacă acesta a ratat ocazia de a fi reținut în istorie prin acte de vitejie, pensionându-se, bunăoară, în toiul Războiului de Independență, a dobândit, în mod paradoxal, șansa de a-i fi consemnate succinte episoade biografice tot în sfera militară, unde actele încă îi conservă trecerea.

Instantanee din viața unui militar fără voie

Arhivele Militare Naționale Române păstrează o foaie matricolă a maiorului Mihail Macedonski, document tipizat conținând mai multe secțiuni care se completează ograf odată cu modificările și avansările din parcursul profesional, dar și cu schimbările statutului civil. Rubrica rezervată pentru „Serviciurile și diversele posiții – Campanii", cele despre „Rane și fapte eroice", „Titluri și decorații", „Observații generale", „Motivele și data încetării din serviciul în corp" și mai ales sumara rubrică destinată „Stării civile" ne oferă informații până acum necunoscute despre viața lui Mihail Macedonski. Lesne de bănuit, însușiri militare remarcabile lipsesc cu desăvârșire, altminteri le-am fi aflat deja din *Monitorul oastei* sau din alte publicații de profil. Secțiunea „Rane și fapte eroice", precum și cea de „Observații generale" au rămas necompletate, conturând, dacă se poate spune așa, profilul unui ofițer șters, mediocru. Iar în dreptul „Titlurilor și decorațiilor" găsim două medalii conjuncturale, oferite pentru simpla longevitate în uniformă: „Prin decretul N^ro^ 1490 din 5 Septembre 1872 i s-a acordat dreptul d-a porta semnul onorific de argint pentru serviciu militar de 18 ani împliniți" și „Semnul Onorific d-aur pentru serviciul militar de 25 de ani. Decret N. 634 din 18 Marte 1877"[4]. Finalul carierei militare se petrece la 3 noiembrie 1877, când, după 25 de ani, 8 luni și 21 de zile de activitate contabilizată la virgulă în această foaie matricolă, Mihail Macedonski decide să se retragă din oaste și se stabilește la București, detaliu de asemenea consemnat de funcționarii armatei. Ascensiunea ierarhică, mutările în diverse regimente trecute în registru sunt cu atât mai mărunte cu cât le comparăm cu cele ale fratelui mai mare care, de pildă, în 1859, ocupase pentru câteva luni scaunul ministrului de război. Sau, zece ani mai târziu, în 1869, când Mihail Macedonski comanda, în desăvârșit anonimat, un batalion din Romanați, în timp ce Alexandru D.

[4] Arhivele Militare Naționale Române, Fond „Direcția Cadre și Învățământ", Registru ofițeri activi infanterie, Bătrâni, vol. 1, 1872, f. 1073^v^.

Macedonski era numit în fruntea Diviziei I Teritoriale, însărcinare care declanşează o veritabilă criză parlamentară şi numeroase ecouri în presă. De altfel, chiar virulenţa cu care opoziţia a contestat desemnarea într-o funcţie de înaltă răspundere a dus la încolţirea în mintea poetului a ideii că moartea tătălui său, survenită în toamna aceluiaşi an turbulent, nu a avut cauze naturale. Idee exprimată şi poetic într-un catren compus în perioada îndoliată, intitulat *La defunctul meu părinte General Alex. D. Macedonski*: „Pe moarte-ţi văl negru eu trebuie a trage/ Căci oamenii ceia de sânge pătaţi/ Din lumea aceasta ei se vor retrage,/ Goniţi de conştiinţă, de sânge urmaţi!”[5]. Mereu în urma fratelui mai mare, în umbra carierei sale fructuoase, curmate într-o manieră care nu a făcut decât să îi sporească, pentru apropiaţi, alura eroică, Mihail Macedonski este transferat dintr-un regiment în altul, dintr-o localitate în alta, fără a se impune prin fapte deosebite, adunând cu răbdare anii necesari pensionării. În schimb, aceste preumblări prin diverse batalioane deconspiră o istorie amoroasă.

Funcţionarii armatei notau, în atari registre de evidenţă, nu doar traiectoria profesională, ci şi statutul conjugal al ofiţerilor. Descoperim astfel că Mihail Macedonski s-a căsătorit în 1868, la Braşov, cu domnişoara Sofia Ianovitz, având, în conformitate cu legile epocii, „aprobarea Ministerului de Resbel N^{o} 6902 din 11 Iulie 1868”[6]. În vara anului 1868, când trebuie să fi avut loc nunta, Mihail Macedonski tocmai promova, la 1 august, în gradul de comandant de batalion. Sofiei Ianovitz, tânără al cărei nume are rezonanţe poloneze, nu am reuşit să îi deslušim biografia sau măcar să identificăm în presa vremii notaţii referitoare la ea, fie şi de factură administrativă. Cert este că aceasta întrunea normele de moralitate, educaţie şi zestre pretinse de lege pentru căsătoria cu un ofiţer. Cei doi însurăţei se stabilesc la Vârciorova, plasa Cloşani, districtul Mehedinţi, unde lui Mihail Macedonski i se încredinţează misiunea de a supraveghea gara de frontieră. Mariajul va fi de scurtă durată, sfârşind din motive necunoscute.

În 1873 îl găsim pe Mihail Macedonski la Târgu Jiu, recăsătorit cu domnişoara Paulina Stephănescu.[7] Chiar dacă foaia matricolă păstrată la Arhivele Militare Naţionale Române nu mai înregistrează vreun amănunt marital suplimentar, aflăm din presă că nici cea de-a doua căsătorie a maiorului nu a fost una de lungă durată. În luna lui gustar a anului 1881, pensionarul

[5] Al.A. Macedonski, student în litere, *Prima-verba*, Typographia E. Petrescu-Conduratu, Bucuresci, 1872, [p. IV].

[6] Arhivele Militare Naţionale Române, *Fond cit.*, f. 1073^{r}.

[7] *Ibidem*.

Mihail Macedonski este chemat în instanță de consoartă, care denunță violența soțului, intentând divorț:

> D. Maior Mihail Macedonschi, fost cu domiciliul în urbea T-Jiu, și acum necunoscut, văzând anexata copie după suplica de intentarea acțiunei, și copia după ordonanța din 3 august care coprinde:
>
> *Copia după suplică.*
>
> Din partea sociului meu maior Mihail Macedonschi, din urbea T.-Jiu, suferind grave insulte și continue brutalități, astfel că vieața în comun a devenit imposibilă, vă rog să binevoiți a mă cita cu numitul în judecată și, în urma probelor ce voi aduce, și în virtutea dispositiunilor legale, să pronunțați divorciul între subsemnata și numitul meu soț.[8]

Onoarea militară a lui Mihail Macedonski se știrbește odată cu acuzele aduse de soție. Dincolo de ipoteticul comportament reprobabil, Paulina Macedonski reclamă și atitudinea risipitoare, solicitând urgentarea procesului înainte ca soțul să irosească și averea rămasă:

> Între subsemnata și sociul meu maior Mih. Macedonschi, ambii domiciliați în urbea Jiu, intervenind proces de despărțenie și subsemnata părăsind domiciliul conjugal, vă rog, ca în conformitate art. 250 c. c. să încuviințați o pensie de întreținere în sumă de lei 12 pe zi.
>
> Probele le voi desvolta la ziua înfățișărei deoarece sociul meu și-a înstreinat mai toată averea, vă rog să admiteți urgența precum și execuțiunea provisorie.[9]

Prin urmare, Mihail Macedonski este citat să se prezinte la Tribunalul din Gorj în ziua de 19 octombrie 1881, la 10 dimineața. Altminteri, procesul se va judeca în lipsă. Un proces cu deznodământ neștiut.

Conduita familială a unchiului lui Alexandru Macedonski amintește, în unele privințe, de cea a tatălui său. Chiar dacă poetul întreține un cult al înaintașilor și, implicit, propria legendă genealogică, disimulează unele trăsături de caracter ale tatălui-general în proza cu vădit caracter autobiografic *Pe drum de poștă*, tipărită inițial în 1886, pe care, într-o versiune mai târzie, din 1918, o dedică „Prea scumpei, adoratei și eroicei mele mame, astăzi decedată”[10]. Prefacere ficțională a călătoriei cu poștalionul de

---

[8] „Anunciuri judiciare”, în *Monitorul oficial*, nr. 143, marți 29 septembrie – 11 octombrie 1881, p. 5041.

[9] *Ibidem*, p. 5041-5042.

[10] Alex. Macedonski, „Pe drum de poștă”, în *Literatorul*, anul XXVI, nr. 5, sâmbătă 27 iulie 1918, p. 2.

la Craiova la București, ca urmare a veștii că generalul s-a îmbolnăvit subit, proza surprinde gândurile și trăirile mamei poetului, dar și ale lui însuși, copil. Goana cailor, developarea rapidă a peisajelor, vacarmul zdruncinăturilor și abundența emoțiilor conduc spre un final de o tăcere mormântală, nescris, dar perfect sugerat. Neadmițând posibila pierdere a părintelui, idee care începuse să îl macine, copilul Macedonski recunoaște în sinea sa că, „[p]entru el, tatăl său era un fel de spăimâie, nu-i vorbise mai niciodată decât cu răsteală", iar scenele în care se aduna întreaga familie constituiau mai cu seamă prilej de neliniște pentru cei mici întrucât „la masă, le poruncea să șeadă pe scaune zmirnă, drepți ca soldații, să se uite în ochii lui când le vorbește". În timpul voiajului precipitat nu atât figura rigidă a tatălui i se trezește în amintire, cât par să îl bântuie zgomotele produse de acesta la furie: „se speriau de câte ori se supăra pe bucătar, i se părea că aude încă țăndările de farfurii și trântiturile de scaune"[11]. În versiunea din 1918 a prozei, Alexandru Macedonski îndulcește unele nuanțe ale portretului tatălui său, eliminând, de pildă, pretenția ca micuții să ia înfățișarea soldaților disciplinați. Ce rămâne însă tulburător e că, în dorința de a scoate imaginea tatălui din ghearele morții, copilul-personaj îi învie prezența prin zgomot, și nu prin tandrețe.

Pe Mihail Macedonski nu îl evocă însă nimeni în niciun fel. Din trecerea sa prin viață rămân câteva consemnări în presă, o foaie matricolă militară lipsită de gloria celei aparținând fratelui său și un mănunchi de versuri. Dacă la început ni-l închipuiam asemeni unui ofițer fără voie, delăsător, nefericit, eclipsat în permanență de fratele mai mare, vedem cum, cu trecerea timpului, adunând neîmpliniri de tot soiul, ajunge să își exercite în căminul conjugal forța pe care nu o etalase ca ofițer. Părăsit și de a doua soție, poate că, la senectute, Mihail Macedonski rememora tinerețea, vremurile de amor, vremurile de poezie.

Recviem pentru iubiri și versuri

Singurul volum de versuri pe care Mihail Macedonski îl tipărește, în 1862, însumează 78 de compoziții de diferite dimensiuni. *Buchetul primăverei* nu are caracteristicile unei plachete ocazionale, ci, fie și prin simpla desfășurare și chiar opțiunea de publicare, vădește năzuința autorului de a

[11] Alexandru Macedonski, „Pe drum de poștă", în *Revista literară*, anul VII, nr. 4, aprilie 1886, p. 278.

se înfățișa poet. Apariția acestei cărți imediat după ce renunțase la profesia armelor ne face să credem că, odată dezbărat de îndatoririle cazone, Mihail Macedonski s-a abandonat cu desăvârșire în brațele muzei. O îndeletnicire aleasă exclusiv de el, și nu impusă de tradiția militară familială. Poate deloc întâmplător, locotenentul-poet inaugurează *Buchetul primăverei* cu o poezie prin care evadează de sub auspiciile masculine, marțiale, cu un *Sonet la Maica mea*:

O! tu! ce-mi ești mai scumpă decât orice dorință,
Decât orice plăcere, născută-n Paradis;
O! tu! pe-a cării brațe primii a mea ființă;
Te stim, te iubesc tare, deștept și chiar în vis,

Și orice bucurie, și orice suferință,
Și negrul văl al morței, și un dulce plăcut vis,
Din mine ca să șteargă, amor, recunoștință,
Ce eu dator sunt ție – nu voi a-mi fi permis.

Acceptă dar odată, cu orele-mi plăcute,
Cu orele ce-n darne nu voi a fi perdute,
A mea recunoștință, ce-n veci te va urma;

Căci simt, în astă lume, nimic este mai dulce,
Decât când omul poate la maica sa a duce,
Un mic tribut ce știe amorul a-i proba![12]

Tributul pe care Mihail Macedonski îl consacră mamei sale nu constă doar în acest sonet inaugural, ci în întregul volum, așezat simbolic sub patronaj matern. Transpunerea poetică a recunoștinței purtate celei care l-a adus pe lume și așezarea acestui sonet în fruntea volumului, în chip de omagiu, ne amintește de un alt poet Macedonski, de adevăratul poet Macedonski.

La 10 ani de la debutul târziu al unchiului său, Alexandru Macedonski va intra în arena literelor cu volumul *Prima-verba*. Aflat la vârsta majoratului, junele scriitor își va însoți numele, pe copertă, de „emblema" școlară:

[12] M.D. Macedonsky II, *Buchetul primăverei: poesii*, Librar-Editor George Ioanid, Typographia Stephan Rassidescu, București, 1862, p. 3. (Volumul întrebuințează alfabetul de tranziție. Am adaptat ortografia, respectând însă specificul limbii.)

„student în litere" – semn nu numai al unei dorite profesionalizări în domeniul literaturii, dar și al emancipării față de „dinastia" militară de familie. În mod similiar unchiului său, Alexandru Macedonski își deschide volumul cu o poezie închinată mamei, *Dedicațiune Iubitei mele Mume* (datată București, 14 septembrie 1872):

> Mamă! aste versuri primește de la mine,
> Deși pot ca să moară de cum vor apărea;
> Muri-vor pentru lume iar nu și pentru tine
> Căci ele sunt o parte din inimioara mea!
>
> Deși această carte, uitată, aruncată,
> În casele streine prin colțuri va zăcea!
> În casa-mi părintească cu grijă așezată
> La locul de onoare vei fi o! cartea mea!
>
> Deși streina lume râzând cu ironie
> Sarcasmele amare în contră-mi va scotea,
> O mamă ce veghiat-a p-a mea copilărie
> Lăuda-va este versuri din cărticica mea![13]

Fără a forța o comparație estetică între cele două poezii, reținem același gest, perpetuat de la o generație la alta. În versurile lui Alexandru Macedonski, figura protectoare feminină a familiei, înțelegătoare și blândă, capătă concretețe. Nu mai este învăluită difuz în sentimente nobile și declarații ca în *Sonet la Maica mea*. Dimpotrivă, în *Dedicațiune Iubitei mele Mume*, empatia maternă se manifestă prin candoarea cu care Maria Macedonski întâmpină cartea, prin laudele ei apăsate care vor acoperi spusele detractorilor. Departe de a avea deja motive să se gândească la contestatari, tânărul Alexandru Macedonski găsește soluția chiar dinainte ca problema să existe. Felul în care mama sa va așeza *Prima-verba* într-un loc de onoare al bibliotecii casei părintești va șterge orice neplăcere.

Cu Mihail Macedonski dispărând din peisajul literar la fel de abrupt precum apăruse și cu Alexandru Macedonski debutând la un deceniu după unchiul său, se ivește curiozitatea dacă cei doi s-au întâlnit vreodată în coloanele unei reviste. Ca o fantomă a propriei persoane, ofițerul pensionar

[13] Al.A. Macedonski, *Prima-verba*, ed. cit., [p. III].

publică, în 1894, o poezie patriotică din 1885, pe care, conform datării, o compusese la Rucăr.[14] Hebdomadarul ploieștean care găzduiește oda *Calea Rucărului*, deși are viață tipografică scurtă, durând numai trei numere, răzbește și la București. Astfel, după numai 5 zile de la ieșirea pe piață a celui de-al doilea număr din revista duminicală *Renașterea*, pe prima pagină a *Adevărului* sunt puse în paralel fragmente din *Calea Rucărului* cu fragmente din *Doina nouă* publicată de Alexandru Macedonski în cotidianul *Lumina*[15], pe care îl diriguia. Atitudinea comentatorului din *Adevărul* este una zeflemitoare, transformând versuri neizbutite în muniție facilă pentru polemică. O polemică de sorginte sociopolitică pe tema procesului memorandiștilor ardeleni, judecat în acele zile. Dorindu-se doar atacarea lui Alexandru Macedonski, asocierea poeziei sale cu cea a unui unchi anonim și, prin urmare, inducerea ideii că familia Macedonski este formată din grafomani lipsiți de talent, articolul se încheie printr-o întrebare insinuantă adresată cititorilor: „Spuneți-mi acum dară, pentru cine voi votați? Pentru Alexandru sau pentru Mihail D.?"[16]. O întrebare fără ecou și fără răspuns. Pentru că, oricât de detestat a fost Alexandru Macedonski după nefasta epigramă, oricât de antipatizat era de unii contemporani pentru firea teatrală și exuberantă, pentru pozițiile politice, nici cei mai vehemenți contestatari ai operei sale nu au apelat la „așchii" culese din arborele genealogic. Cât despre ceea ce credea însuși Alexandru Macedonski despre stihurile unchiului său, putem doar deduce.

Nu știm ce va fi crezut copilul Alexandru Macedonski despre poeziile din *Buchetul primăverei*, dacă l-au impresionat sau nu, dar magistrul Alexandru Macedonski nu va găzdui în paginile revistelor sale nici măcar un catren al lui M.D. Macedonsky II. În schimb, în coloanele *Literatorului* s-a găsit loc pentru patru poezii, nu tocmai izbutite, purtând iscălitura Catherine Lebœuf. Sub deghizament francez, misterioasa versificatoare este nimeni alta decât Caterina, sora mai mare a poetului. Publicistă mondenă la *Femeia română*, poetă de ocazie, Catherine Lebœuf va tatona îndeosebi tărâmul presei din Hexagon pentru a-și răspândi creațiile. Miraj al faimei franceze care îl acaparase, la un moment dat, și pe Macedonski însuși. În 1890, scriitoarea cu origini dunărene a câștigat premiul al II-lea, *ex aequo* cu alți zece

[14] Mihail D. Macedonschi, „Calea Rucărului", în *Renașterea*, anul I, nr. 2, duminică 29 mai 1894, p. 3.

[15] Alex. Macedonski, „Doina nouă", în *Lumina*, anul I, nr. 44, ediția a treia, marți 31 mai 1894, p. 1.

[16] Cr., „Pentru posteritate", în *Adevărul*, anul VII, nr. 1879, joi 2 iunie 1894, p. 1.

poeți, al unui concurs organizat de publicația *Le phare littéraire et artistique*, rezultat care i-a mijlocit includerea în antologia *Les rayons* (1891).[17] Și chiar dacă cei doi frați și-au despărțit drumurile prin hățișurile lumii literare, probabil pentru amândoi rămăsese neștearsă amintirea unor zile tihnite din copilărie, când se jucau de-a scriitorii. Impulsionați de bunica maternă, Alexandru și Caterina se întreceau amical unul împotriva celuilalt în concursuri familiale de poezie. Cele mai reușite stihuri erau premiate în bani pe care competitorii, indiferent de învins și învingător, îi împărțeau… frățește. Poate că tocmai absența unei legături sentimentale cu unchiul său face ca Alexandru Macedonski, din postura de conducător de reviste, o poziție din care s-a arătat adeseori generos față de poeți mai puțin înzestrați, să nu tipărească nicio poezie semnată de acesta. Sau poate că Mihail Macedonski nici nu a dorit să încurce inutil semnăturile Macedonski din presa literară.

Poeziile din *Buchetul primăverei* reunesc, într-o atmosferă de patimă și desfătare, atât tema amorului, cât și pe cea patriotică. Uneori îngemănate: „Onoare, glorie, ție, scumpă țară Românească!/ C-ai produs resbelnici care drepturi știu să-ți păzească/ Respândind în depărtare colo frica, ici amor!”[18]. Deși în viața reală locotenentul-poet nu vrea să își asume vreun rol militant sau politic, așa cum s-a tot întâmplat în neamul Macedonski, în versuri preamărește unirea, într-un *Cânt al Soldatului Român*: „Azi e timpul de-nflorire/ Când Românii toți/ Vor s-arate-ntr-o unire/ Că-s buni patrioți.// [...] Nu-s Români aceia care/ Partituri ador,/ Căci a țerei ruinare e gândirea lor.// Azi partitul este țara/ Și fericea ei;/ Azi vom scutura povara/ Atâtor ani grei”[19]. Pledoaria pentru un scop nobil, comun, un țel național care să șteargă granița dintre partide, unicul partid devenind chiar țara, se încheie într-o notă patetică: „Căci o țară am pe lume/ Și un Dumnezeu;/ Lor sacrific al meu nume/ Și sufletul meu”[20]. Doar că, atunci când s-a ivit prilejul să își poată demonstra bravura, sacrificiul pe front, în timpul Războiului de Independență, Mihail Macedonski nu mai figura în rândurile ofițerilor activi ai armatei. Cât despre sacrificarea numelui menționată în poezie, în mod paradoxal, acest lucru se întâmplă odată cu tipărirea volumului de versuri. Pentru a evita o confuzie între semnătura sa și cea a fratelui deja

[17] Mai multe detalii despre parcursul literar al surorii lui Alexandru Macedonski: Andreea Teliban, „Completări la biografia literară a Caterinei Macedonski”, în *Observator cultural*, anul XXVI/serie nouă (982), nr. 1242, 5-11 februarie 2025, p. 14-15.

[18] M.D. Macedonsky II, *op. cit.*, p. 23.

[19] *Ibidem*, p. 18-19.

[20] *Ibidem*, p. 20.

înconjurat de celebritate, o va spori dinastic: M.D. Macedonsky II, autor al *Buchetului primăverei*.

Între puținele date biografice despre Mihail Macedonski dezvăluite de Adrian Marino în lucrarea monografică *Viața lui Alexandru Macedonski*, există și o trimitere la o plachetă manuscrisă inedită a locotenentului.[21] Informație corectată peste ani de Șerban Cioculescu, care arată că majoritatea poeziilor din sumarul albumului manuscris migraseră în *Buchetul primăverei*, nefiind, astfel, inedite.[22] Considerând, poate, că nu prezintă interes, exegetul lui I.L. Caragiale nu oferă nicio mostră din versurile care nu au văzut lumina tiparului.

Cartea dinaintea cărții: manuscrisul *Suspine de amor*

În răstimpul cât s-a despărțit de armată, Mihail Macedonski, înamorat de o domnișoară, a compus 14 poezii pe care le-a transcris apoi caligrafic într-un album, ca să îl ofere ibovnicei, dovadă de netăgăduit a unei robitoare iubiri. Conceput asemeni unei cărți, albumul are și o pagină pe care trubadurul notează titlul, autorul, data și locul „apariției": *Suspine de amor* de Locotenentele M.D. Macedonsky II-lea, 1861, București. Deși nu se mai afla în serviciul armatei, îndrăgostitul trebuie să fi considerat că gradul militar, altminteri modest, ar fi putut să îl înalțe în ochii muzei. Sau să îi ofere prestanță. Pe aceeași pagină, așază două mottouri, unul din poetul-traducător Jacques Delille, faimos pentru tălmăcirea *Georgicelor* lui Virgiliu, și unul din... el însuși:

> Astăzi cânt în fericire
> Fermecat de-amoru-ți sfânt;
> Mâine, rece-n nesimțire
> Mă-i împinge în mormânt!!!...[23]

---

[21] Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 33-34.

[22] Șerban Cioculescu, „Scriitori uitați: M.D. Macedonsky II", în *Ramuri*, nr. 6 (192), 15 iunie 1980, p. 6.

[23] În manuscris: Text olograf în Biblioteca Academiei Române, Arhiva Alexandru Macedonski, I, mss. 3, f. 1. (Numerotarea filelor aparține autorului. Se întrebuințează alfabetul de tranziție.)

Declarație de dragoste și declarație de moarte, catrenul rezumă întreaga carte privată, pusă sub semnul iubirii izbăvitoare. În absența afecțiunii reciproce, poetul nu mai află rostul vieții, o viață deja închinată muzei, cum destăinuie în omagiul de pe următoarea filă:

Dedicație Anișoarei mele
Dedic eu astăzi ție! ce-amoru-mi a lucrat!
Căci simțuri, gând, voință de mult ți-am închinat.[24]

Cine este Anișoara pe care locotenenul-poet a încercat să o cucerească în versuri aflăm dintr-o însemnare ulterioară, a nepotului acesteia, Daniil S. Carussi, care notează succint în album: „Acest text mi-a parvenit mie de la mătușa mea Anna Hr. Carussi, născută Sachelarie”[25]. Și nu e nevoie de mai multe cuvinte pentru a înțelege că albumul este rodul unei iubiri neîmplinite. Poate că Ana Sachelarie doar cocheta cu amorezatul locotenent, fără intenții de căsătorie. Despre Hristache Carussi, cel alături de care Ana Sachelarie își va întemeia o familie, aflăm că, în 1886, declanșa, în *Resboiul*, o luptă împotriva pantalonilor fabricați la atelierul unui negustor.[26]

Idila dintre Ana Sachelarie și Mihail Macedonski a durat mai puțin de un an. Din toată înflăcărarea lirică a poeziilor intitulate *La Anișoara* sau, cu deșarte speranțe de posesiune, *La Anișoara mea*, nu rămân decât stihurile părăsite de muză. Și fiindcă M.D. Macedonsky II face parte din categoria poeților începutului, poeți pentru care versul reprezintă îndeosebi o unealtă de cucerire amoroasă, nu se sfiește a transfera patru dintre compozițiile dedicate Anei unei noi muze: Olga. Rocada se petrece în *Buchetul primăverei*, unde sunt încorporate majoritatea poeziilor din albumul pentru Ana Sachelarie. *La Anișoara* devine, printr-o întorsătură onomastică, *La Olga*. În manuscrisul poeziei *Fericire*, autorul își exprimase unica dorință a reciprocității sentimentale: „Iubit de tine, Ană!”[27]. Dorință preschimbată tipografic în imprecisul „Iubit de tine, Angel!”[28]. Se șterge astfel orice urmă a iubirii nesăvârșite, orice urmă a abandonului. Mai mult, condeierul se prezintă, în

[24] Biblioteca Academiei Române, *mss. cit.*, f. 3.
[25] *Ibidem*, [f. 4].
[26] Herman Davidovici, „D-lui Hristache Carussi”, în *Românul*, anul XXX, luni-marți 22-23 martie 1886, p. 256; Herman Davidovici, „D-lui Hristache Carussi”, în *Românul*, anul XXX, miercuri 24 martie 1886, p. 260.
[27] Biblioteca Academiei Române, *mss. cit.*, f. 10.
[28] M.D. Macedonsky II, *op. cit.*, p. 105.

Buchetul primăverei, ca un veritabil don juan, care curtează și o Elena, și o Maria, și alte câteva inspiratoare indicate doar prin inițiala prenumelui sau prin discrete asteriscuri.

Mihail Macedonski pleacă nu resemnat, ci răzvrătit de lângă Ana Sachelarie. O răzvrătire care îl determină să își recupereze poemele de dragoste din albumul dăruit ibovnicei. Să le închine, apoi, altor muze. Un singur poem din cartea manuscrisă închinată Anei Sachelarie scapă partajului. Este vorba despre un cântec de despărțire pe care Mihail Macedonski nu îl va mai publica în nicio altă parte, părăsindu-l, simbolic, în albumul celei care l-a părăsit:

Să ne uităm

Să ne uităm, Ană! deși n-o doresc!
Ești nepăsătoare, și eu te iubesc!
Urechea-ți credulă a o pleca du-te,
La nimicuri care ții să te încânte!
Du-te-n alte brațe, cat-o fericire,
Alte dulci afecte, o altă iubire!
Căci sânu-mi de flăcări n-a știut iubi,
N-am știut poate a te prețui!
Pentru tine fi-va distracții, plăcere,
Pentru mine lacrimi, trudă și durere!
Pentru tine valuri, de-ncântare pline,
Pentru mine câmpuri și pustii coline!
Să ne uităm însă, viața-mi turburată
Lângă tine curge, se stinge de-odată;
Cum fulgeră-n Ceruri, iute-a licărit,
Astfel lângă tine, mă-i privi sfârșit!
Să uităm plăcerea, să uităm iubi.
Căci eu sunt prea sigur c-un timp va veni
Unde c-un ochi rece să privești râzând
Țărâna de giață, dupe-al meu mormânt!
A uita – ce vorbă! ce negru fior!!
Nu se poate însă, deși o să mor!
Tu în astă lume ești soarele meu
Și Altarul sacru unde mă-nchin eu!
Simțesc cu durere, peste puțin poate,
Când tu socoti-vei că toate-s uitate,

Răzândă, plăcută, de trude ne-atinsă,
Vei zări figura-mi vestedă și stinsă!
Păru-mi alb ți-o spune cât te-am iubit,
Iar paloarea morței că m-ai înbrâncit
Atunci remușcarea va striga în tine,
„Iată o ființă ce zicea-n suspine:
Să ne uităm, Ană! deși n-o doresc,
Ești nepăsătoare, și eu te iubesc!”[29]

Poetul M.D. Macedonsky II sfârșește în uitare, înconjurat de himerice muze. Dinastia își numise pe nesimțite următorul succesor. Macedonski al III-lea preluase numele și legendele familiale pentru a le duce mai departe, întrezărindu-i-se deja destinul unui mare poet. Era chiar băiețelul care își privise cândva unchiul cu mirare și curiozitate, băiețelul care descifrase în secret literele de pe o carte misterioasă: *Buchetul primăverei*.

Bibliografie

⟨Album *Suspine de amor* de M.D. Macedonsky II⟩, Biblioteca Academiei Române, Arhiva Alexandru Macedonski, I, ms. 3.

⟨Carte de rugăciuni aparținând Anei Macedonski, cu însemnări genealogice⟩, Muzeul Național al Literaturii Române, nr. 17938.

⟨Dactilogramă cu genealogia familiei poetului Al. Macedonski, întocmită de Ana Macedonski⟩, Muzeul Național al Literaturii Române, nr. 30458.

⟨Invitație la căsătoria Anei Rallet cu Al. Macedonski, cu adnotările Anei Macedonski privind genealogia familiilor Rallet-Slătineanu și Macedonski⟩, Muzeul Național al Literaturii Române, nr. 9796.

⟨Genealogia familiei cuplului Ana și Alexandru Macedonski⟩, Muzeul Național al Literaturii Române, nr. 7202.

Arhivele Militare Naționale Române, Fond „Direcția Cadre și Învățământ”, Registru ofițeri activi infanterie, Bătrâni, vol. 1, 1872.

„Anunciuri judiciare”, în *Monitorul oficial*, nr. 143, marți 29 septembrie – 11 octombrie 1881;

„Înalt ordin de zi No. 243”, în *Monitorul oastii*, ziar oficial al Principatelor Unite, anul II, nr. 48, 24 august 1861.

Cioculescu, Șerban, „Scriitori uitați: M.D. Macedonsky II”, în *Ramuri*, nr. 6 (192), 15 iunie 1980.

Cr., „Pentru posteritate”, în *Adevărul*, anul VII, nr. 1879, joi 2 iunie 1894.

[Le Louterel, François Philippe], „Despre meritul militar”, [traducere de generalul A. Macedonski], în *Monitorul oastei*, ziar oficial al Țării Românești, nr. 7, 12 martie 1860.

[29] Biblioteca Academiei Române, *mss. cit.*, f. 27-28.

[Le Louterel, François Philippe], „Despre meritul militar (Urmare)", [traducere de generalul A. Macedonski], în *Monitorul oastei*, ziar oficial al Țării Românești, nr. 8, 19 martie 1860.

Macedonschi, Mihail D., „Calea Rucărului", în *Renașterea*, anul I, nr. 2, duminică 29 mai 1894.

Macedonski, Al.A., student în litere, *Prima-verba*, Typographia E. Petrescu-Conduratu, Bucuresci, 1872.

Macedonski, Alex., „Pe drum de poștă", în *Literatorul*, anul XXVI, nr. 5, sâmbătă 27 iulie 1918.

Macedonski, Alex., „Doina nouă", în *Lumina*, anul I, nr. 44, ediția a treia, marți 31 mai, 1894.

Macedonski, Alexandru, „Pe drum de poștă", în *Revista literară*, anul VII, nr. 4, aprilie 1886.

Macedonski, Alexandru, *Opere*, I-IV, ediție critică cu un studiu introductiv și note de Tudor Vianu, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1939-1946.

Macedonski, Alexandru, *Opere*, I-VII, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și variante, cronologie și bibliografie de Adrian Marino și Elisabeta Brâncuș, Editura pentru Literatură, București, 1966-1980.

Macedonsky II, M.D., *Buchetul primăverei: poesii*, Librar-Editor George Ioanid, Typographia Stephan Rassidescu, București, 1862.

Marino, Adrian, *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Teliban, Andreea, „Completări la biografia literară a Caterinei Macedonski", în *Observator cultural*, anul XXVI/serie nouă (982), nr. 1242, 5-11 februarie 2025.

Abstract: The present paper constitutes a contribution to the field of literary history, devoted to Lieutenant and versifier Mihail D. Macedonski (1831 – ?), an author of limited literary significance whose work nonetheless holds documentary value owing to his illustrious surname. The connection is not coincidental: the officer drawn to poetic pursuits was the uncle of the poet Alexandru Macedonski. The lieutenant's literary activity is confined to a single volume, *Buchetul primăverei* [The Bouquet of Spring] (1862), published under the signature M.D. Macedonsky II. His military career, likewise, was of no particular distinction, being overshadowed by that of his elder brother, General Alexandru D. Macedonski, the poet's father. Our research is based on an unpublished document discovered in the Romanian National Military Archives, which provides new information about the biography of the lieutenant–versifier. At the same time, this study makes available an unpublished poem by M.D. Macedonsky II and offers additional insights regarding the volume *Buchetul primăverei* [The Bouquet of Spring].

Keywords: Alexandru Macedonski, M.D. Macedonsky II, literary history, military history, unpublished documents.

TITU MAIORESCU ȘI ROMANTISMUL ROMÂNESC

Gabriel Nedelea*

1. Caracteristici și deziderate ale romantismului

Romantismul a declanșat în culturile est-europene cele mai multe și mai consistente dintre procesele modernizării. Sfera sa semantică a cunoscut o dezvoltare continuă, de un proteism derutant, și a generat, pe de o parte, multiple paradoxuri, iar pe de alta, în regim de răspuns, un extraordinar apetit teoretic. Bibliografia a devenit pur și simplu inhibantă pe această (supra-)temă, prin exhaustivitatea și calitatea analizelor efectuate, fiind dublată de o serie de traduceri ce au alimentat perspectivele comparatiste.

S-a constatat că „romanticitatea, în sensul de *forma mentis*, își desfășoară deplin virtualitățile în cadrul curentului romantic, caracteristic secolului al XIX-lea", cu diferențe semnificative între epicentrele culturale occidentale și cele central- și est-europene, iar după epuizarea curentului, „ca modalitate productivă și canonică a literaturii, continuă să subziste sub specie individuală, cu mai multă or mai puțină vigoare, intrând într-o nesfârșită varietate de aliaje și interferențe"[1]. Romantismul s-a prelungit, fără să i se cunoască un final propriu-zis, mai ales în spațiile în care a fost *importat*, unde a ajuns sub formă eclectică, infuzat cu idei iluministe, absorbind și primele etape ale mișcărilor moderniste.

Romantismul a fascinat și fascinează cu precădere prin invocarea/invocația absolutului, a idealității, a excepționalismului, a genialității și a transcenderii rațiunii, respectiv, prin promisiunea libertății și/ sau a armoniei totale. O mare parte dintre caracteristicile ce i se atribuie se regăsesc și

* Lect. univ. dr., Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere; email: gabriel.nedelea.macedon@gmail.com.

[1] Paul Cornea, „Din nou despre romantismul românesc (post-scriptum după 20 de ani)", în *Delimitări și ipoteze*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 100.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 250–262, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.17.

în curentele din amontele și din avalul său, pe cursul istoriei ideilor, de unde și dificultatea unei definiții. Însă din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea până la jumătatea celui de-al XIX-lea au fost amplificate, interconectate și motivate de deziderатul „regenerării cosmice", urmărit din ce în ce mai sistematic, prin valorificarea instinctualului și a imaginației și prin afirmarea superiorității *cunoașterii estetice*. În acest interval a început propovăduirea faptului că „însăși educația omenirii depinde de cultivarea Frumosului, iar Binele și Adevărul pot fi văzute, într-un anumit sens, drept consecințe ale acestuia"[2], după cum a sesizat, alături de alți cercetători, Virgil Nemoianu.

Din rațiuni epistemologice, în studiile de specialitate și în discursurile exegetice s-au pus în discuție *ideile* asociate doctrinei, fiind mai ușor de obiectualizat și obiectivat, și mai puțin *procesele*, *atitudinile* sau *comportamentele* romantice. Raportul maximal al creatorilor și receptorilor cu arta și filosofia e o moștenire a acestei paradigme, devenită, mai ales în prima etapă, cea cunoscută și prin sintagma *High Romanticism*, un soi de soteriologie. S-au atribuit *puteri purificatoare esteticului*, cultivându-se convingerea „că sacrul se exprimă prin Frumos mai degrabă decât prin Adevăr și Bine"[3]. Însă opera, prin care acest principiu fundamental al universului s-ar manifesta, solicita un travaliu extraordinar, fiind extrem de greu nu numai de săvârșit, ci și de recunoscut, de împărtășit.

Una dintre cele mai cuprinzătoare descrieri ale fenomenului estetico-ideologic, pe care teoreticienii au căutat să-l segmenteze, să-i închidă linearitatea, prin care și l-au reprezentat, undeva la jumătatea secolului al XIX-lea, îi aparține lui Novalis. Iconicul autor susținea *romantizarea* lumii: „Conferind faptului comun un sens înalt, celui obișnuit o înfățișare misterioasă, celui notoriu demnitatea necunoscutului, celui finit aparența infinitului, *romantizez*"[4]. Acțiunea s-ar desăfășura, de fapt, în două sensuri, în mod necesar antitetice și complementare deopotrivă: „Cu semn schimbat decurge operația pentru ceea ce este superior, necunoscut, mistic, infinit – entități care în stringența acestui context sunt supuse logaritmizării, dobândind un sens curent. [...] Potențare alternativă și coborâre"[5]. Sunt *operații* pe care le

---

[2] Virgil Nemoianu, *Triumful imperfecțiunii*, în *Trilogia Romantismului*, Traducere de Carmen-Veronica Borbély, București, Editura Spandugino, 2014, p. 923.

[3] *Ibidem*, p. 929.

[4] Novalis, „[Despre procesul romantizării]", în *Arte poetice. Romantismul*, volum coordonat de Angela Ion, Selecția, prezentarea și traducerea textelor pentru limba germană de Sevilla Răducanu, București, Editura Univers, 1982, p. 24.

[5] *Ibidem*.

regăsim, într-adevăr, în textele literare și în cele filosofice, precum și în discursurile mixte, respectiv, în disciplinele umaniste ce au intrat atunci, potrivit lui Virgil Nemoianu – în locul citat mai sus, în matca epistemologică pe care le-o cunoaștem și astăzi, cu predispoziția lor interdisciplinară, tatonând granițele științelor *tari*. Imaginației i s-au recunoscut ponderea și atribuțiile gnoseologice. Novalis vedea în acest *proces* „o potențare calitativă", calea prin care se putea „regăsi sensul originar", „operația" ce face ca „eul egoist să se identifice cu eul superior"[6]. L-a asumat, așadar, ca angajament ontologic și ca inițiativă existențială, de restituire și reafirmare a tainelor.

Există o serie de trăsături generale ale romantismului și romantizării, rezultate din conlucrarea rațiunii cu imaginația. Paul Cornea a fixat „elementul ireductibil al romantismului" prin prisma a șase nuclee ideatice: „[1] depășirea finitiudinii în scopul resorbirii prăpastiei dintre subiect și obiect" – prăpastie deschisă de iluminism; „[2] egotismul", definit de „conștiința imperativă de sine însuși, interiorizarea, solitudinea; asumarea individualității, originalitatea", împins, la apogeu, până la forme patologice; „[3] aspirația spre genuin, auroral, existență nefalsificată"; „[4] simțul misterului"; „[5] reacția intensivă a sensibilității"; „[6] poetică a invenției, spontaneității, persuasiunii emoționale"[7]. Toate au fost duse, în *High Romanticism* la extrem, sub alibiurile autenticității, transcenderii și aspirației spre absolut. Nu numai creațiile artistice și literare sunt marcate de acest spirit, ci și cele filosofice, istorice și, din multe puncte de vedere, cele științifice, în genere.

Ulterior, în ceea ce s-a numit perioada Biedermeier, aceste perspective au fost dezamorsate, în mod natural, cu varii consecințe: formarea piețelor libere de bunuri simbolice, cu desfacere în aproape toate categoriile sociale. O mulțime de practici culturale își au originea în deschiderea spre cultura de masă/ cultura populară din această a doua perioadă. Au rezistat însă și viziunile tari, alimentate de *nostalgia după absolut*.

2. Trăsături și manifestări ale romantismului românesc

Dacă renunțăm la prejudecata și beneficiile omogenității și corespondențelor cu paradigma vest-europeană, constatăm că romantismul românesc are o desfășurare oscilatorie. Undele emise dinspre epicentrele francez și

[6] *Ibidem*.

[7] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 11.

german, în special, ajung nu numai târziu și diluate, ci și cu aluviuni iluministe. La o lectură atentă a corpusului literaturii din perioada pe care se consideră că a dominat-o, adică din a doua treime a secolului al XIX-lea, constatăm, pe de o parte, o slaba asimilare a codului romantic, pe de altă parte, o detașare interesantă.

A fost remarcată inaderența la romantism a primilor scriitori ce aveau, în cele din urmă, să fie integrați în acest curent. Fiind printre puținii istorici literari de la noi care au evitat romantizarea descrierii romantismului, Ioana Bot sesizează că pentru generația afirmată în jurul anului 1840, „intenționalitatea imaginarului literar nu este orientat spre creație, ci spre împodobirea realității – și limbajului – existente", ceea ce „nu e suficient pentru a reîntemeia un imaginar poetic". Practic, după cum demonstrează exegeta, „chiar atunci când caută să scrie după canoanele romantismului (occidental), pașoptiștii scriu, cel mai adesea, «în stil vechi», iar imaginariile pe care le propun se resimt de pe urma acestei duble afilieri"[8]. Acest aspect poate fi interpretat și într-un sens pozitiv, adică autorii caută să răspundă unor nevoi ideatice reale, în primul rând, impuls mai puternic decât mimetismul estetic și chiar decât dezideratul sincronizării. În fapt, „primii noștri romantici (sau preromantici, întrucât divizarea este, la nivelul resurselor poetice, dificilă) erau mai interesați de valoarea de vehicul ideologic a romantismului, după modelul revoluționar occidental, decât de modificările unor paradigme estetice"[9]. Pașoptiștii au folosit romantismul și ca mijloc, tip de codificare și canal de diplomație culturală, și nu într-un sens autocolonizator, ci, dimpotrivă, pentru afirmarea identității naționale.

Spiritul romantic, deprins cu precădere în școlile pariziene, a determinat elita autohtonă să-și pună problema individualității colective și individuale, adică să-și conștientizeze și să-și valorifice, maximalist, până la mitizare, folclorul, istoria și *personalitatea*. S-a urmărit, pe această cale, participarea la realitățile politice imediate – prin reconstituirea și configurarea specificului național, grefat pe esențializarea trectului și narativizarea lui ca *tradiție*, într-o limbă română supusă, astfel, modernizării. S-a recurs, în acest sens, atât la literaturizarea literaturii, cât și la literaturizarea istoriei și a culturii populare rurale.

---

[8] Ioana Bot, „Imaginarul romantismului românesc", în *Enciclopedia imaginariilor din România. Vol. I. Imaginar literar*, volum coordonat de Corin Braga, Iași, Editura Polirom, 2020, p. 135.

[9] *Ibidem*, p. 134.

După cum s-a conchis, fără niciun echivoc, „cursul romantismului nostru este ascensiv, și nu declinant”[10], avându-și vârful creator în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin opera lui Mihai Eminescu, iar pe cel al receptării și exercitării influenței pe întregul parcurs al secolului al XX-lea. Despre propagarea ideilor și atitudinilor romantice perene au scris cât se poate de lămuritor Paul Cornea, Virgil Nemoianu și Ioana Bot, în lucrările pe care le-am citat, nuanțat și cu diferențe semnificative. Autorul *Triumfului imperfecțiunii* a insistat, spre exemplu, pe răspândirea și fecunditatea ideilor specifice direcției Biedermeier, referindu-se la situațiile din culturile occidentale. De fapt, spune istoricul literaturii, „fiecare generație a secolelor XIX și XX a avut parte de un neoromantism al său propriu, într-un sens fie strict literar, fie mai amplu, teoretic sau ideologic”[11].

În schimb, în cultura română, așa cum anticipase în articolul din 1889 Titu Maiorescu, eminescianismul a constituit fondul ideatic, devenit cod axiologic, pentru evoluția literaturii române, care „va începe secolul a 20-lea sub auspiciile *geniului* său” (s.n.)[12]. Criticul recurge, iată, la termenul de geniu, ce constituie confirmarea cea mai înaltă în registru romantic. Exegeza operei celui ce avea să fie uns *poetul național* a contribuit din plin la crearea și perpetuarea mitului *autorului mesianic*, valoarea și autoritatea sa literară fiind transferate și asupra *publicisticii* ideologice și politice. Or, sub impresia *operei totale*, oraculare și inepuizabile, s-a dezvoltat, și romantica, în sensul tare al cuvântului, disciplină numită eminescologie, concept folosit și astăzi, dar acoperind și lucrările demistificatoare, ce au ieșit din zona encomiastică, *hagiografică*, lucrări ce au întâmpinat însă o rezistență conservatoare extraordinară, provocând adevărate scandaluri.

3. De o parte și de cealaltă a romantismului românesc

S-a scris puțin și doar tangențial despre încercările de ieșire din romantism. Principalele motive sunt că sub înrâurirea acestei paradigme s-au modernizat limba și limbajele umaniste românești, cu concursul unei personalități în

[10] Paul Cornea, „Din nou despre romantismul românesc (post-scriptum după 20 de ani)”, p. 104.

[11] Virgil Nemoianu, *Triumful imperfecțiunii*, p. 947.

[12] Titu Maiorescu, „Eminescu și poeziile lui” (1889), în Titu Maiorescu, *Opere. I. Critice*, Ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și artă, Univers enciclopedic, 2005, p. 645.

care s-a proiectat figura *omului deplin al culturii române*, după cum reiese și din continuarea citatului anterior: „forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire de până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești”[13]. Exprimarea lui Maiorescu e de această dată de factură romantică, dar discursul său critic a depășit în numeroase rânduri, mai ales în articolele de până în 1889, această manieră de a pune problema.

În termenii propuși de Virgil Nemoianu, junimismul are o evidentă dimensiune Bidermeier, identificabilă și în scrierile eminesciene. Inclusiv cele trei „reproșuri”, din „Direcția nouă...”, aduse autorului *Epigonilor* pot fi interpretate în această grilă: „deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate”[14]. Argumente în acest sens sunt și cele trei calități, prin care Eminescu se dovedește nu numai „poet, poet în toată puterea cuvântului”, ci și „om al timpului modern”. Maiorescu *lucra* cu ce avea la dispoziție, Alecsandri, tânărul Eminescu, Samson Bodnărescu, Theodor Șerbănescu, Dimitrie Petrino, Matilda Cugler-Poni – cei din urmă, de un chinuit și mimetic romantism, cu efuziuni ce duc mai degrabă în pastișă. La Eminescu se întrevedeau „farmecul limbagiului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și, pe lângă aceste (lucru rar între ai noștri), iubirea și înțelegerea artei antice”[15]. Se adaugă și *ironia puternică* și *aprofundată*, deci o atitudine deschisă, ce putea evolua în mai multe direcții. Criticul îl opune pe poet tocmai celor elogiați în *Epigonii*, cu excepția lui Alecsandri, dar mai ales lui Ion Heliade Rădulescu, singurul antecesor căruia i s-a atribuit, în fond, viziunea de tip *High Romanticism*. Pare și o răfuială personală a lui Maiorescu la mijloc, dar poziția antiromantică e de netăgăduit. De altfel, titlul articolului semnalează *ieșirea din romantism*, cel puțin din acela pașoptist, atitudine consolidată, dacă ne raportăm la întregul demers critic, prin respingerea, fără echivoc, a patriotismului în artă, de unde și acuza de *cosmopolitism*.

S-a scris despre gustul clasic al autorului primelor *Critice* românești, însă această caracteristică n-ar trebui înțeleasă într-o notă retrogradă, ci ca efect al tendințelor și modelor europene post-romantice. Mai mult, în pragmatismul său, care, de asemenea, i s-a imputat, Maiorescu nu distingea axiologic între principalele coduri culturale ce-i erau contemporane. Nu a aderat

[13] *Ibidem*.
[14] Titu Maiorescu, „Direcția nouă în poezia și proza română” (1872), în *Opere*, ed. cit., p. 172.
[15] *Ibidem*.

propriu-zis la niciunul, așa cum o făcuse Eminescu („Eu rămân ce-am fost: – romantic"). Se vede această atitudine și în modul în care s-a referit, în general, la romantism. A utilizat noțiunea de puține ori. Primele dăți o face abia în articolul „Literatura română și străinătatea", din 1882, text gândit pentru a confirma „Direcția nouă în poezia și proza română", prin reliefarea ecourilor avute de traducerea autorilor români în spațiile de limba germană și prin câteva încercări comparatiste, raportându-se la modul în care prozatorii junimiști au întrebuințat fondul național, poporan, în concordanță cu „omologii" lor occidentali[16]. Apreciază autenticitatea și, deopotrivă, posibilitatea atingerii unor trăiri universale, pe această cale, forțând o distincție în contul dezideratului căutării fondului: „Figurile romantice din societatea înaltă sunt întrucâtva rezultate ale convențiunii; simțirile lor sunt în mare parte meșteșugite prin *modă* și trecătoare ca și moda. [...] Însăși firea omenirii și nu moda convențională este obiectul artei novelistice, de aceea tipul poporan este materialul ei, și nu figura din salon"[17]. S-a discutat îndelung despre hibele teoriei pe care Maiorescu a încercat-o aici, dar nu s-a ținut suficient cont că urmărea același deziderat al găsirii *fondului*, prin intermediul culturii populare înțelese însă nu numai ca folclor, adică prin prisma creațiilor cu valoare artistică (aflate deja într-un stadiu foarte avansat de monumentalizare), ci ca ansamblu de reguli și practici sociale, ce determinau și profilurile individualității.

Impresia că această „teorie a romanului" e una ratată s-a creat și pentru că lucrurile sunt amestecare de critic, respectiv, aceasta n-a fost dedicată unui curent anume, nici măcar unei epoci, ci invocă un criteriu general al specificității, care îi include și pe Sancho Panza, și pe Madame Bovary, și pe Vicarul de Wakefield, și pe Miron al lui Slavici. Insită și pe interesul pe care acest tip de proză îl generase în lumea apuseană atât pentru elemente de identitate pe care le conține, cât și pentru „*emoțiunile estetice din chiar izvorul cel curat al vieței sale populare*". Este adevărat că „în ciuda precauțiilor luate cu privire la «măsura estetică» a operelor vizate, invocarea «originalității naționale» ca probă a valorii lor «absolute» echivala cu introducerea unui cal troian în aparent inexpugnabila cetate a autonomismului estetic

[16] Am propus o analiză a contextelor și conjuncturilor a articolului din 1882 în studiul „O analiză a strategiilor politico-literare aflate la originea articolului maiorescian *Literatura română și străinătatea*", în MERIDIAN CRITIC No 2 (Volume 45) 2024, disponibil pe https://meridiancritic-nou.usv.ro/wp-content/uploads/sites/52/2025/05/I.11.-Nedelea-Gabriel.pdf - accesat ultima dată pe 5.10.2025.

[17] Titu Maiorescu, „Literatura română și străinătatea", în *Opere*, ed. cit., p. 558.

maiorescian”[18]. A fost însă o mișcare forțată de realitatea din teren, adică de producția literară pe care o avea la dispoziție.

Maiorescu a revenit cu lămuriri în două rânduri. Prima dintre ele, în ordinea importanței, nu în cea cronologică, o regăsim în „Răspuns la discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu, rostit la Academia Română în 16 mai 1909”. Criticul se vede nevoit să replice mai multor acuze formulate de noul membru, care se abate de la protocolul expunerii activității predecesorului său, Dumitru C. Olănescu-Scanio, și se lansează într-o polemică prin care-i viza nu numai pe Vasile Alecsandri, Octavian Goga, Ioan Slavici, ci și pe promotorul fostei „direcții noi”. Duiliu Zamfirescu acuza tocmai romantizarea, după convențiile occidentale, a vieții populare românești în scrierile autorilor amintiți. Contraargumentele formulate de Maiorescu sunt similare acelora din „Literatura română să trăinătatea”, însă mai elaborate și mai clare. În primul rând, afirmă că nu găsește fundamentat verdictul că personajele lui Slavici ar fi „anemice și nefirești”, că „nu sunt din carne, ci din carton”: „Însă critica nu o cred îndreptățită, și modul cum dezlegi d-ta «enigma» descrierii acelor figuri «anemice și nefirești» prin faptul că d-l Slavici și Popovici-Bănățeanul ar fi crescut în licee și universități germane și ar fi împodobit flăcăii din satul lor de naștere cu romantismul cărturarilor din Viena, îmi pare lipsit de temei”[19]. Criticul nu se rezumă la dezmințirea mimetismului, ci revine și asupra modului de întrebuințare a *ethosului* popular. Iar din demonstrație transpare criteriul plauzibilității, mai degrabă într-un sens realist:

> „Nu e lucru ușor (am recunoscut-o de la început) a argumenta în materie estetică. Voi încerca totuși să-mi susțin părerea că multe din nuvelele d-lui Slavici ca și nuvelele lui Popovici din *Viața meseriașilor* sunt creațiuni cu acea deplin aparență a realității în care se încheagă arta adevărată.// Că nu poate fi vorba de fireasca atribuire a unui romantism exotic la figurile poporului românesc rezultă din analoaga înzestrare a sătenilor cu simțămintele cele mai înalte și delicate tocmai în schițele, nuvelele și romanele țărănești din acele literaturi occidentale unde introducerea unei culturi străine la elementele autohtone e exclusă”[20].

---

[18] Andrei Terian-Dan, *Teorii, metode și strategii de lectură în critica și istoriografia literară românească de la T. Maiorescu la E. Lovinescu. O abordare comparatistă*, București, Editura Muzeul Literaturii, 2013, p. 58.

[19] Titu Maiorescu, „În chestia poeziei populare. Răspuns la discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu, rostit la Academia Română în 16 mai 1909”, în *Opere*, ed. cit., pp. 780-781.

[20] *Ibidem*, p. 781.

Maiorescu relevă cum cultura populară românească, bine înțeleasă, nu manipulată romantic, poate asigura autenticitatea unei opere. Se observă, cu această ocazie, consecvența perspectivei, deși trecuse un sfert de secol de la *teoretizările inițiale*, timp în care Slavici publicase *Mara*, iar Caragiale devenise și un redutabil prozator, făcându-se, astfel, trecerea spre proza urbanului sau, cum se exprimă Maiorescu spre finele intervenției pe care am citat-o, spre „complicările sufletești ale societății înalte", care „sunt o problemă din ce în ce mai interesantă în proporție cu creșterea culturii, și ele își vor afla înfățișarea firească în literatura noastră"[21]. Dar, cel mai probabil, nu prin modul în care s-au concretizat în literatura lui Caragiale aceste realități se aștepta criticul, în deceniile șapte și opt, să se petreacă această trecere. Există, de altfel, un *crescendo* al realismului lui Ioan Slavici, având o primă etapă, după cum au sesizat Mihai Zamfir și Nicolae Manolescu, subsumabilă mai degrabă spiritului *Biedermeier*[22].

Totuși, literatura de inspirație populară continua să satisfacă principalele criterii maioresciene. Reconfirmarea și explicitarea lor limpezește, practic, aserțiunile din „Literatura română și străinătatea":

> „De unde vine această identitate a aspirării ideale în mijlocul unor realități materiale așa deosebite [de la o literatura națională la alta]? Din convingerea intuitivă a marilor scriitori că în cugetul poporului – fie oricât de lipsit de cultură cărturărească, ba uneori îți vine să zici tocmai fiindcă e lipsit de ea – germinează și poate prinde rădăcini dezvoltarea celor mai curate și alese simțăminte omenești./ Căci nu numai pe calea gândirii abstracte, îngrămădite în felurite sisteme, poate ajunge omul să-și dea oarecare seamă de tainele vieții, ci și pe calea instinctivă a simțământului. [...] simplicitatea țărănească nu exclude frumusețea lirică, precum nu exclude energia epică, nici chiar conflictul dramatic"[23].

Nu pare să fie vorba doar despre apărarea din inerție a vechilor teoretizări și opțiuni. De altfel, opera lui Duiliu Zamfirescu e mult mai aproape de idilismul biedermeier, de import, decât *Moara cu noroc* și *Mara*. Sigur, nici în cazul lui Maiorescu nu putem discuta despre formularea unei grile *realiste*, dar o bună parte dintre argumentele sale converg spre ieșirea din romantism. E, mai degrabă, un discurs de tranziție, unul care nu legitimează

[21] *Ibidem*, p. 782.

[22] Am propus o grilă de lectură în acest sens, cu bibliografia aferentp, în articolul „Ioan Slavici și ieșirea din romantism", în revista *Ramuri*, nr. 2/ 2025, disponibil pe http://www.revistaramuri.ro/index.php?id=6287&editie=227 – accesat ultimat dată 5.10.2025.

[23] Titu Maiorescu, „În chestia poeziei populare. Răspuns la discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu, rostit la Academia Română în 16 mai 1909", pp. 781-782.

scriitorii români prin racordarea la un curent, ci, dacă ne raportăm la articolul din 1882, prin introducerea lor într-o listă de autori care îi cuprindea pe Cervantes, Flaubert, Dickens sau Turgheniev ș.a. Criticul avea să respingă antagonismul succesiunii curentelor în „raportul" critic, din 1903, la *Încercări critice* de H. Sanielevici: „Autorul se lupă în zadar să adapteze diferențierea occidentală între clasicism și romantism la mișcarea noastră literară", catalogând o astfel de departajare ca „extarvagantă"[24]. De altfel, Junimea nu s-a înregimentat sub un curent european unic. A cultivat un soi de democrație, din aceste punct de vedere, după cum sesizează Maiorescu în mai multe rânduri, inclusiv când scrie despre romanticul Leon C. Negruzzi și relația sa cu gruparea ieșeană, în 1890. A găsit benefică tocmai diversitatea, care se înscrie, totuși, în limitele *Biedermeierului*, în sensul său cel mai larg. Diferențele au fost semnalate într-un mod pozitiv, pentru potențialul lor de a lega relații de complementaritate: „Cele mai disparate spirite s-au putut însufleți în acest contact [junimist]: veselul voltarian Pogor cu sistematicul politic Carp, melancolicul Theodor Rosetti cu (pe atunci) humoristicul Iacob Negruzzi, [...] înaltul visător Eminescu cu nemilosul observator Caragiale"[25]. Cei din urmă reprezintă, în fond, vârful romantismului, respectiv, prima desprindere *realistă* de romantism, în toată puterea cuvântului, din literatura română.

Maiorescu a trecut și drept critic de direcție. Virgil Nemoianu îl consideră „mentorul riguros victorian al României în chestiuni estetice", surprinzând, astfel, și atitudinea pe care am analizat-o în detaliu în acest studiu, dar o pune exclusiv pe seama intervenției asupra promovării „aspectelor realiste, grave, Biedermeier și victoriene din opera lui Eminescu"[26], atâtea câte au fost. Or, ar fi mult prea puțin, dacă ne-am baza numai pe asta. Există, după cum am văzut, numeroase alte probe și dovezi în articolele considerate „marginale" din *Critice*. Dar raționalistul Maiorescu nu putea forța mai mult decât a făcut-o grilele de lectură. În plus, pentru impunerea, consolidarea și, apoi, apărarea *direcției noi* a fost nevoit să recurgă nu numai la o serie de concesii, dar și la volute retorice și, cel mai important, la valorificarea culturii populare, trimițând în repetate rânduri la Herder, dar tratând-o într-un mod mult mai *realist*, mai aproape de nucleele tematice și de atitudinile specifice literaturii post-romantice.

---

[24] Titu Maiorescu, „H. Sanielevici: «Încercări critice». Raprot de T. Maiorescu", în *Opere*, ed. cit., p. 1095.

[25] Titu Maiorescu, „Leon C. Negruzzi și «Junimea»", în *Opere*, ed. cit., pp. 655-656.

[26] Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea Romantismului*, în *Trilogia romantismului*, ed. cit., pp. 399-400.

În linii mari, efortul critic maiorescian n-a estompat propagarea romantismului, care, în spațiul autohton, n-a produs refluxul realist din culturile occidentale, ci, dimpotrivă, valuri succesive de resurecție a acestuia. De pildă, Macedonski trâmbița, în 1892, nașterea „poeziei moderne", care, se spunea, în acel articol-manifest, „a început să graviteze către un ideal cu totul superior și tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de *succesele de bâlci ale antitezei*"[27](s.n.). Întocmai ca în cazul lui Maiorescu, tot antiteza, ca element specific al romantismului, era vizată. Numai șapte ani mai târziu, scriitorul cu veleități teoretice suna întoarcere la romantism: „Abstragere de viață reală, reîntoarcere și urcare nouă către frumos, triumf al poemei simțurilor, fanteziei și cugetării, iată nevoia ce, în stare manifestă sau latentă, trăiește azi în toți. Simple consecințe ale acestei nevoi sunt: aristocratizarea poeziei; ascensionarea spre ideal; regravitarea împrejurul a ce se va numi neoromantism, idealism sau altfel, în fine, toate mișcarea intelectuală a timpului"[28]. Nu ne surprinde în niciun fel această repliere, acum, când știm cum a pendulat Macedonski între mai multe formule și ideologii literare. El a și inițiat o polemică împotriva lui Maiorescu, însă fără un fond ideatic semnificativ, dusă, mai degrabă, spre pamflet.

Concluzie

Paradoxal din multe puncte de vedere, Romantismul s-a instaurat, aproape hegemonic, în cultura noastră, după moartea lui Eminescu, fapt pe care Maiorescu însuși pare că l-a acceptat, chiar l-a impulsionat, în articolul ce i l-a dedicat viitorului „poet național" în 1889. Însă autorul primelor *Critice* moderne autohtone a indicat și alternativele, practicând, în eforturile sale de sincronizare cu „Europa cultă", o critică de direcție subtilă, solicitând autenticitatea scrierilor și racordarea lor într-un mod *realist* la cultura populară, respingând raporturile mimetico-romantice, pe care le imputase la începuturile sale pașoptiștilor. De fapt, Maiorescu a reușit să evite discuțiile directe despre apartenența scriitorilor la un curent sau la altul, aspect ce devenea secundar câtă vreme convențiile aveau să fie puse în slujba adevărului și

[27] Alexandru Macedonski, „Poezia viitorului", în *Opere. III. Publicistică – Literatorul*, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Introducere de Eugen Simion, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, 2007, p. 84.

[28] Alexandru Macedonski, „În pragul secolului", în *Opere*, ed. cit., p. 97.

a unui *fond* original/ originar. Teoria romanului pe care a propus-o în „Literatura română și străinătatea" confirmă această atitudine, iar discursul riguros și raționalismul ni-l înfățișează pe Titu Maiorescu, într-adevăr, ca o figură victoriană. Deși greu de distins între soluțiile de tip *Biedermeier* și argumentele ce converg efectiv spre realism și/ sau spre post-romantism, în genere, pot fi aduse suficiente probe care să susțină crearea unui cadru de transgresare a romantismului atât prin conținutul articolelor maioresciene, cât și prin politicile culturale întreprinse de mentorul și promotorul *generației noi în poezia și proza română* din a doua jumătatea a secolului al XIX-lea și din primul sfert din cel de-al XX-lea.

Bibliografie:

Arte poetice. Romantismul, volum coordonat de Angela Ion, Selecția, prezentarea și traducerea textelor pentru limba germană de Sevilla Răducanu, București, Editura Univers, 1982.

Bot, Ioana, „Imaginarul romantismului românesc", în *Enciclopedia imaginariilor din România. Vol. I. Imaginar literar*, volum coordonat de Corin Braga, Iași, Editura Polirom, 2020.

Cornea, Paul, *Delimitări și ipoteze*, Iași, Editura Polirom, 2008.

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor*, București, Editura Cartea Românească, 2008.

Macedonski, Alexandru, *Opere. III. Publicistică – Literatorul*, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Introducere de Eugen Simion, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers enciclopedic, 2007.

Maiorescu, Titu, *Opere. I. Critice*, Ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și artă, Univers enciclopedic, 2005.

Nedelea, Gabriel, „Ioan Slavici și ieșirea din romantism", în revista *Ramuri*, nr. 2/ 2025, disponibil pe http://www.revistaramuri.ro/index.php?id=6287&editie=227 – accesat ultimat dată 5.10.2025.

Nedelea, Gabriel, „O analiză a strategiilor politico-literare aflate la originea articolului maiorescian *Literatura română și străinătatea*", în MERIDIAN CRITIC No 2 (Volume 45) 2024, disponibil pe https://meridiancritic-nou.usv.ro/wp-content/uploads/sites/52/2025/05/I.11.-Nedelea-Gabriel.pdf - accesat ultima dată pe 5.10.2025.

Nemoianu, Virgil, *Trilogia Romantismului*, Traducere de Carmen-Veronica Borbély, București, Editura Spandugino, 2014.

Terian-Dan, Andrei, *Teorii, metode și strategii de lectură în critica și istoriografia literară românească de la T. Maiorescu la E. Lovinescu. O abordare comparatistă*, București, Editura Muzeul Literaturii, 2013.

Abstract: This paper examines Titu Maiorescu's attitude toward Romanticism, focusing on the extent to which Romantic principles and sensibilities permeate his critical writings collected in *Critice*. It offers an analytical synthesis of European Romanticism in general and of its Romanian expression in particular, starting from the hypothesis that several of its core principles, methods, and thematic nuclei have endured – albeit in transformed guises – into the present. The study is grounded in the premise that, although Romanticism can be historically delimited – whether as *High Romanticism* or in its more diluted Biedermeier forms – the Romantic parenthesis within European thought and culture has never fully closed. Against this background, the early attempts to transcend Romanticism become all the more significant – attempts that, as this paper argues, can be traced within Titu Maiorescu's work and his broader cultural policies.

Keywords: Romanian Romanticism; Mihai Eminescu; Titu Maiorescu; Biedermeier; Maiorescian criticism.

ISTORII MINIATURALE. INSECTELE IMAGINARULUI EMINESCIAN

Paul Cernat*

Insectele imaginarului paradisiac

G. Călinescu a alcătuit, în *Opera lui Mihai Eminescu*[1], primul tablou sintetic al faunei imaginare din bestiariul eminescian - „surprinzător de sărac", după cum s-a observat[2], constatând că „mai mult decât păsările, poetul cântă insectele, care n-au o realitate decât în roiuri." De fapt, nici un alt element al bestiariului în speță nu are o pondere și o relevanță atât de mare ca *insectariumul*. Amendabile în anumite privințe (ex.: uneori insecte au „realitate" semnificantă și izolat, în afara roiurilor) observațiile principalului monograf al poetului își păstrează valabilitatea în altele. Bunăoară, în privința identificării reprezentărilor entomologice cu viziunea universului mic, generatoare de vertij metafizic asemeni infinitului mare:

> „Mișunarea a «mii de albine», a fluturilor albaștri care, neștiutori încă de om, se lasă pe el ca pe o floare, a gângăniilor de tot felul continuă acel sentiment deșteptat de lumea vegetală, sentiment al vieții eterne, al dezagregării și agregării materiei, într-un cuvânt, al decrepitudinii metafizice. Prin iarba care bâzâie și pârâie de greieri și insecte, eroul se simte captat în mișcarea universală a moleculelor, intrat cu anticipație, ca Euthanasius, în procesul de putrefacție. Lumea aceasta înfățișează totodată infinitul mic, capătul întors al lunetei, uriașul număr de societăți pierdute în dimensiunea mică, sub puterea de percepție a omului, pierdut și el în roirea stelelor."

Călinescu identifică două funcții majore ale insectelor eminesciene. Prima are în vedere elementul auditiv, pe care Dan C. Mihăilescu, analizând imaginarul senzorial eminescian, îl va asocia, patru decenii și jumătate mai târziu,

* C.S. I, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"; e-mail: cernatpaul@gmail.com.

[1] G. Călinescu, *Opere II. Opera lui Mihai Eminescu* (2), ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2016, p. 503.

[2] Cf. Viorica S. Constantinescu, „*Le cygne est un signe*", în *Studii eminesciene* (Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor), nr. 11, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2009, pp. 41-46.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 263–300, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.18.

aerului ca „element divin, spațiu placentar al sunetului (...), aproape întotdeauna dens și greu (...) un aer narcotic, o *esență* care pătrunde firea până în cele mai ascunse fibre ale sale", și în a cărui vrajă hipnotică trebuie să vedem o cutie de rezonanță a naturii vii.[3] Senzorializarea imaginilor Paradisului sau imaginația lor sensibilă - marea ambiție a poetului – își găsește în modestele gâze un aliat subestimat. Scrie Călinescu: „Imensa cantitate de insecte e percepută auditiv, prin cumularea până la cântec a măruntelor lor sonuri."[4] (În studiul său istoric dedicat narcoticelor în cultura română, Andrei Oișteanu înregistrează și el, în treacăt, caracterul „narcotic" al lirismului eminescian, fără a-l lega în vreun fel de măruntele viețuitoare.[5]) Cealaltă privește instinctul împerecherii ca dizolvare în viața anonimă a naturii: „fapta de căpetenie a insectelor, ca și a păsărilor (...), este împerecherea. Eminescu visează prin ele pierderea în purul automatism al naturii, acolo unde totul e social și individualul a dispărut."[6] Ambele funcții exprimă aspirația dezindividualizării.

Insectele îi apar criticului ca niște „caractere" ale *naturii*, nu ale *lumii* animale. Eminescu nu a scris, în definitiv, niciodată fabule (cu excepția relativă a poemului *Antropomorfism*, *Cugetările sărmanului Dionis* și nunta gâzelor din *Călin* sunt alegorii ironice), insectele fiind aduse de el în literatură pe alte căi decât cele ale narațiunilor antropomorfic-moralizante:

> „Poetul a pus în fiece insectă un caracter al naturii animale. Furnica, albina reprezintă statul instinctiv și industria automatic. Cariul simbolizează măcinarea înceată a lucrurilor în aparență trainice, greierul e somnul naturii, răsufletul ierbii, păianjenul închipuie năpădirea unui regn asupra altuia, procesul de decrepitudine, fluturele, în sfârșit, întrupează funcția sexuală, parada erotică."[7]

Viața naturală a gâzelor exprimă, de fapt, organicismul profund al poetului romantic, antiindividualismul și atașamentul intim față de ideea unei „naturi" inconștiente, naive în sens schillerian:

> „Dacă introducem și pe om în fauna naturii eminesciene, băgăm de seamă numaidecât că distanța de la insecte la umanitate nu e prea mare. În natura lui

[3] Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 64.

[4] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 503.

[5] Andrei Oișteanu, *Eminescu: soarele negru al melancoliei*, în *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, ediția a patra revăzută, adăugită și ilustrată, Editura Polirom, Iași, pp. 194-194.

[6] *ibid.*, p. 504.

[7] *ibid,.*, p. 505.

> Eminescu, cu furnici și albine, nu e loc pentru individualitate, dar poate trăi roiul uman. Poetul nu scoate la iveală decât automatismul social, funcțiile instinctive și elementare, ceea ce este de ajuns pentru ca speța omenească să crească liniștită în umbra codrului și la marginea apelor."[8]

Viziunile paradisiace, exprimate prin metafore sonore ale abundenței florale (albinele) sau ale erosului estetizat (fluturii), alături de imaginile unei vegetații proliferante, indică un tropism al regresiei infraumane, refugiul într-un spațiu mental în care alienarea modernă a individului dispare. O observație biografistă de uzură este cea potrivit căreia „natura eminesciană cu flora și fauna ei" își are obârșia imaginară în peisajul moldovenesc dintre valea Siretului și Valea Sucevei, asimilat de poet în copilărie și descris drept „rai pământesc" în proza idilic-patriarhală *La curtea cuconului Vasile Creangă* (intitulată de Călinescu *Boierimea de altădată*).[9] Lângă gospodăria boierului de țară se întind, ca în „domeniul" lui Euthanasius din *Cezara*, „pomătul, florăriile, via și prisaca", curtea și casele supușilor fiind asimilabile unor stupi (literatura idilică a lui Mihail Sadoveanu, cu „livezile și albinele bunicilor" din *Dumbrava minunată* își are aici un precursor). Ceea ce se cuvine subliniat este faptul că reprezentarea insectelor se distribuie, la Eminescu, în funcție de două mari „regimuri ale imaginarului." Căci, pe lângă reprezentările edenice, există și reprezentări ale insectelor ca simptome ale negativității moderne. Voi investiga în cele ce urmează implicațiile imaginilor entomologice eminesciene - imagini care, departe de a fi pur decorative, exprimă o *forma mentis*.

Insula lui Euthanasius din *Cezara* – mai exact: insula locuită de el din lacul înscris concentric în insula din mare (pe al cărei mal se află și o mănăstire de călugărițe) – nu e decât în parte „sălbatică." Centrul ei a fost domesticit de locatar, căci peștera în care bătrânul sălășluiește sub semnul artei – ornată fiind cu basoreliefuri și adăpostitoare de cărți - e înconjurată de lucrări umane proprii imaginarului idilic-paradisiac semnalat deja: o grădină („a raiului") cu „florărie și prisacă", descrise cu dulceață de pustnic într-o scrisoare către nepotul său Ieronim. Ceea ce ascund ca niște „păzitori negri" stâncile de granit care înconjoară insula cea mare e o *vale adâncă*, aflată sub nivelul mării ca laguna unui atol: nu o vale a „plângerii", ci una a voluptății (nu e de exclus aici conotația vaginală, vădită în cazul firidei secrete prin care cei aleși ajung la „domeniul" lui Euthanasius), acoperită cu o vegetație virgină luxuriantă și deasupra căreia se mișcă „o lume întreagă" de insecte fecundatoare (ilustrată

[8] *Ibid.*, p. 506.
[9] *Ibid.*, p. 506.

prin „săruturile" polenizante ale albinelor). Ele umplu micul spațiu de cer disponibil unicului locatar, erotizând și estetizând difuz atmosfera:

> „Altfel cine nu pătrunde prin acea peșteră crede că această insulă este o gramadă de stânci sterpe înălțate în mare, fără vegetație și fără viață. Dar cum este inima? De jur împrejur stau stâncile uriețești de granit, ca niște păzitori negri, pe când valea insulei, adâncă și de sigur sub oglinda mării, e acoperită de snopuri de flori, de vițe sălbatice, de ierburi nalte și mirositoare în care coasa n-a intrat niciodată. Și deasupra păturii afânate de lume vegetală se mișcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbrăcați în catifea, fluturii albaștri împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurând lumina soarelui. Stâncele nalte fac ca orizontul meu să fie îngust. O bucată de cer am numai, dar ce bucată!" [10]

Mircea Eliade a identificat în geografia insulei eminesciene o serie de „elemente categoric paradisiace" - în sensul iudeo-creștin al „grădinii deliciilor" - cum ar fi cele patru izvoare („reminiscență a celor patru fluvii ale Raiului (*Facerea*, 2, 10) – sau „«florăria» din insula internă, replică a «grădinii» din mijlocul Paradisului."[11] Ceea ce nu-i reține atenția e „dumbrava de portocale" din centrul centrului - „inima" domesticită a insulei:

> „În mijlocul văii e un lac în care curg patru izvoare care ropotesc, se sfădesc, răstoarnă pietricele toată ziua și toată noaptea. E o muzică eternă în tăcerea văratică a văii și prin depărtare, prin iarba verde, pe costișe de prund, le vezi mișcându-se și șerpuind cu argintul lor fluid, transparent și viu, aruncându-se în brațele bulboanelor în care se-nvârtesc nebune, apoi repezindu-se mai departe, până ce, suspinând de satisfacere, s-adâncesc în lac. În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglindirea stufului, ierbăriei și răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă, mică, cu o dumbravă de portocale. În acea dumbravă este peștera ce am prefăcut-o-n casă, și prisaca mea. Toată această insulă-n insulă este o florărie sădită de mine anume pentru albine."[12]

Atrage atenția, în „insula lui Euthanasius", febrilitatea erotică a descrierii izvoarelor care „se mișcă și șerpuiesc" ca argintul viu, „aruncându-se în

---

[10] M. Eminescu, *Opere VII*, *Proza literară. Sărmanul Dionis. La aniversară. Cezara. Geniu Pustiu. Celelalte proze postume. Texte inedite*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, Studiu introductiv de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1977, p. 121.

[11] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul VI, nr. 7, iulie 1939, pp. 101-109.

[12] M. Eminescu, *op. cit.*, pp. 121.

brațele" bulboanelor „în care se-nvârtesc nebune" apoi, „repezindu-se mai departe", ating climaxul „suspinând de satisfacție" și „adâncindu-se în lac" – un lac în mijlocul căruia Euthanasius își amenajează domeniul (grota și dependințele), iar Cezara, descinsă *incognito*, își scaldă trupul gol și excitat de natură sau de fantasma iubitului absent. Avem de-a face și cu o atracție „eschatologică" a spațiului închis, izolat, protector, propriu imaginarului tradiționalist european (inclusiv grădina bătrânului defunct, intim „locaș de pace", îi apare lui Ieronim „închisă ca o odaie"), pe care tânărul ascet Ieronim o percepe, o dată ajuns acolo, ca pe un rai al gâzelor: singurele viețuitoare animate, care alimentează narcoza senzual-regresivă:

> „Stânci uriețești și cenușii erau zidite de jur împrejur una peste alta pân-în ceruri și-n mijlocul lor se adâncea o vale, o grădină de vale cu izvoare, în mijloc c-un lac și-n mijlocul lacului o insulă pe care stăteau în șiruri lungi stupii unei prisăci mari. (...) Până și insectele erau îmblânzite în acest rai. Fluturi curioși, albaștri, auriți, roșii îi acoperiră părul lui lung și negru, încât capul lui părea presărat cu flori. Aerul acestei insule era plin de sărbători murmuitoare ale albinelor, bondarilor, fluturilor, iarba îi ajungea până la piept, măzărichea punea lațuri înflorite picioarelor... o căldură, un miros voluptos pătrundea raiul."[13]

„Insulă a Fericiților" la al cărei țărm „aleșii" Ieronim și Cezara eșuează, în urma unei străbateri deopotrivă senzuale și epuizante a oceanului, spațiul respectiv are datele unei utopii a izolării erotice și a extincției fără descompunere. Lăsând la o parte stâncile și apele (ca elemente anorganice), natura organică a acestui spațiu e alcătuită exclusiv din elemente fecundatoare (albine care „cutremură florile lipindu-se de gura lor", bondari „îmbrăcați în catifea", fluturi „albaștri") și din elemente fecundate („pătura afânată de lume vegetală"). Lipsa de pasiuni a pasivului și multă vreme frigidului Ieronim sugerează de asemenea, prin cufundarea în somnul fără vise, lipsa de dorințe și de conștiință a vegetalului („Adesea în nopțile calde se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai c-o pânză de in – ș`atunci natura întreagă, murmurul izvoarelor albe, vuirea mării, măreția nopții îl adânceau într-un somn atât de tare și fericit, în care trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință.") în vreme ce elementul erotic activ, Cezara, experimentează, dimpotrivă, o dorință sexuală intensă („Toate visele, toată încântarea unei aromate nopți de vară îi cuprinsese sufletul ei virgin... ar fi plâns! Își aducea aminte de amantul ei și-i părea că-i Eva-n paradis, singură cu durerea ei. (...) buzele ei erau uscate de dorința unei sărutări, cugetarea ei era împătimită

[13] *Ibid.*, pp. 130-131.

ca un strat cu florile pe jumătate veștezite de arșiță."). Regăsindu-se la finalul nuvelei prin miracol în *lumea de dincolo*, cei doi reconstituie cuplul de dinaintea Căderii regăsind „starea de natură" a polenizării plantei de către insectă. În decorul acestui „rai", numit în repetate rânduri astfel, Eminescu folosește o metaforă („sărbători murmuitoare") preluată și în feeria nupțială a „pădurii de argint" din *Călin. File din poveste*: „Fluturi curioși, albaștri, auriți, roșii îi acoperiră părul lui lung și negru, încât capul lui părea presărat cu flori. Aerul acestei insule era plin de sărbători murmuitoare ale albinelor, bondarilor, fluturilor, iarba îi ajungea până la piept, măzărichea punea lațuri înflorite picioarelor... o căldură, un miros voluptos pătrundea raiul. El s-apropie de lac și, trecându-l pe unde era vad, veni în insulă. Albinele înconjurară bâzâind pe noul și tânărul împărat al raiului." Dacă în cazul lui Ieronim insectele se transformă în alai imperial, Cezara se lasă „gonită" de ele într-o rătăcire prin Edenul feeric al copilăriei inconștiente: „«D-zeule! ce rai! gândi ea - voi sta aici puțin». Ea merse-nainte prin iarba care, caldă și mirositoare, îi gâdila corpul, s-aruncă în lacul limpede ca lacrima, a cărui apă o făcea mai să adoarmă, fugea apoi prin dumbrava de portocale, gonită de fluturi și albine... Era nebună, ca un copil rătăcit într-o grădină fermecată de basme."

Nu avem de-a face însă cu niște albine sălbatice, ci cu albine *domesticite*, pentru care Euthanasius construise „florărie" și stupi, fiind recunoscut de singurele sale tovarășe animate ca „împărat al insulei"; la fel va fi consacrat, după moartea bătrânului, și Ieronim.

Concepția organicistă a lui Eminescu despre limba poetică *scrisă*[14] de înaintași (și asimilată, sacralizant, „scripturilor") apelează nu o dată, în linia predilecției romantice generale pentru „dulce"[15], la metafora fagurelui de miere, cu vechi și multiple semnificații simbolico-religioase: „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere" citim în *Epigonii*, referirile la acești precursori minori autohtoni fiind justificate, în scrisoarea către Iacob Negruzzi din 17 iunie 1879, nu prin „meritul intern al lucrărilor", ci prin „acea naivitate sinceră, neconștiută", similară travaliului albinelor; în altă parte, Eminescu își asumă o conștiință de *poeta faber*, prisăcar al ritmului: „De mult mă lupt cătând în vers măsura,/Ce plină e ca toamna mierea`n

[14] Iar nu (doar) vorbită, ca în naiva *Limba românească* a pașoptistului Gheorghe Sion: „Mult e dulce și frumoasă/Limba ce-o vorbim/Altă limbă-armonioasă/Ca ea nu găsim.// Saltă inima-n plăcere/Cînd o ascultăm/Și pe buze-aduce miere/Cînd o cuvîntăm."

[15] v. Edgar Papu, *Premise fotosintetice - „Proaspătul" și „Dulcele" romantic*, în *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, Editura Minerva, Colecția „Biblioteca pentru toți", București, 1980, pp. 63-76.

faguri...", unde „mierea" indică semnificația, iar „fagurii", desigur, structura (*Iambul*). O însemnare manuscrisă intitulată *Albinele!...* atestă importanța cardinală acordată de poet unei materii a stupului – ceara -, privită ca liant universal și asimilat unei matrice chimice a minții:

> „*Ceară, ceară, ceară*/chemia și agricultura,/viața de stat care se face la albine -/ Analogii cu viața noastră./Oare mintea să se poată prinde în ceară? -/Oare chemia/ Oare electricitatea/Oare oare, oare/Nemuritor//*Termochemie*/Orice obiect cercetat în chemie numai în combinare cu ceara."[16]

Pentru Eminescu, albina este insecta paradisiacă prin excelență.

Statul natural și metafora stupului

Bătrânul „erotolog"[17] Euthanasius, care își reprezintă, solitar, obsesiile erotice prin sculpturi mitologice rupestre e dublat, potrivit lui Ioan Petru Culianu[18], nu doar de un „etolog", ci și de un utopist social care „învață de la albine"; 25 de ani mai târziu, Maurice Maeterlinck va alcătui o monografie a vieții albinelor (*La vie des abeilles*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1901) fără a trage aceleași consecințe în plan social; în opinia lui Maeterlinck exemplaritatea albinelor e dată de fidelitatea față de „datoria cea veche și adâncă", însă viața stupului e supusă unor critici de neimaginat la poetul român.[19] Concepția „legitimistă" a lui Eminescu e, de asemenea, contrară celei liberale din *The Fable of the Bees; of Private Vices, Public benefits* (1714) a lui Bernard Mandeville; într-un studiu dedicat imaginarului politic eminescian, Ioan Stanomir[20] argumenta faptul că Eminescu elaborează o „fabulă a albi-

---

[16] Eminescu, *Opere XVI*, *Fragmentarium. Addenda ediției*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei Române, București, 1993, pp. 350-351.

[17] I.P. Culianu folosește formula într-un mod ironic, *ad usum delphini*: acuzat, în campania interbelică de presă din 1937 împotriva „pornografiei în literatură" (orchestrată de la nivelul Academiei Române), Eliade s-a apărat afirmînd că nu este pornograf, ci erotolog...

[18] Ioan Petru Culianu, *Fantasmele libertății la Eminescu. Peisajul centrului lumii în nuvela Cezara (1876)*, în *Studii românești I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, ediția a II-a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, Editura Polirom, Colecția „Biblioteca Ioan Petru Culianu", Iași, pp. 100-119.

[19] Prima traducere românească a cărții: Maurice Maeterlinck, *Viața albinelor*, traducere de Constantin Teacă, Editura Apimondia, București, 1976.

[20] Ioan Stanomir, *„Bătrâni și tineri": câteva note asupra conservatorismului eminescian*, în *Annals of the University of Bucharest/Political science series*, 5, 2003, p. 25.

nelor" contrară celei a gânditorului anglo-olandez, deși convergentă acesteia în ideea că egoismul, nu virtutea constituie forța motrice a societății; căci, dacă pentru Mandeville viciile private sunt producătoare de beneficii publice, Eminescu „privilegiază armonia naturală și substituirea individului binelui comun", în opoziție cu individualismul, raționalismul și contractualismul. Există la poetul nostru o nostalgie după statul organic-comunitar și ierarhic de tip medieval, din „vârsta de aur" a lui Mircea Voievod, Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Matei Basarab sau Constantin Brâncoveanu, în care armonia stărilor (domnitorul, boierii, răzeșii fac parte din „stup"...) implică excluderea „elementelor neproductive" (echivalate trântorilor); acest stat este însă privit mai degrabă ca model ideal și regulativ, nu practic și prescriptiv. În opoziție cu susținătorii ideii „utopismului" eminescian, Adrian Jicu avansează o explicație validă:

> „Opțiunea pentru lumea albinelor rămâne (...) o proiecție a aspirațiilor eminesciene către un tipar natural, simplu, guvernat de legi organice. Eminescu nu este însă atât de naiv pentru a crede în posibilitatea aplicării unui asemenea sistem social, dar asta nu îl împiedică să se raporteze la el."

Cu o concluzie greu de combătut:

> „Utopismul eminescian trebuie explicat într-un dublu registru: construct teoretic și acțiune politică. Privită din această perspectivă, publicistica eminesciană se dovedește paradoxală: solidă în planul abstracțiunilor teoretice, dar inaplicabilă politic, într-un stat care urma un alt model al modernizării, cel liberal. Faptul ca o gândire profundă cum a fost cea eminesciană nu a reușit să impună o practică politică imediată se explică prin factori conjuncturali. Ea a influențat însă decisiv cultura și chiar politica românească din deceniile următoare."[21]

De la Aristotel (*Politica*) la Hobbes (*Leviatanul*), albina a fost privită de adepții statului natural ca o ființă socială, dar – spre deosebire de om – lipsită de limbaj și de simț moral. Pentru Francis Bacon (*Novum Organum*) albina ilustrează metoda rațională a prelucrării experiențelor exterioare colectate. Există însă și tradiții de gândire politică pentru care insecta în cauză capătă un rol important în concepția despre stat. Hermeneutul ezoterizant Radu Cernătescu a discutat, într-un studiu laborios, gândirea politică eminesciană în (relativă) opoziție cu motivul „albinei-cetățean" elaborat de Vergilius în

[21] Adrian Jicu, *Antimodernii Eminescu și Caragiale*, în *Philologica Jassiensia*, an. VIII, nr. 2 (16), 2012, p. 73.

Georgice, reformulat politic de gânditorii ocultismului postrenascentist și, ulterior, de ideile masonice ale filosofilor raționaliști care au pregătit revoluțiile antimonarhice și egalitare ale secolelor 18-19; ca la Vergilius, rolul albinelor ar fi acela de a omorî trântorii și de a-și pune în comun bogățiile („înțelepciune" pe care Eminescu o asumă complice). Excursul istoric al lui Cernătescu (în cadrul căruia nu e uitată „peștera nimfelor" invocată de neoplatonicul Porphirius, care citează versurile lui Homer din *Odiseea* despre grota cu două intrări a naiadelor, una pentru oameni, alta pentru zei, și unde albinele „își lasă-n faguri mierea pentru zâne"...), indică albina drept simbol masonic subversiv în imaginarul politic european. Un exemplu între altele ar fi *Emblemata* ungurului János Zsámboky (Joannes Sambucus), „o interesantă și prea puțin cunoscută carte de gravuri și glose poetice tipărită în limba latină la Anvers, în 1564." Simbolistica meliferă se regăsește și în emblemele Cavalerilor de Malta, denumirea insulei, provenită din latinescul Melita, fiind asociată bogăției speciilor locale de albine. Referințele egalitar-oculte merită citate *in extenso*:

> „Într-un poem cu titlul subversiv de *Statul universal* (*Universus status*), sau *Puterea poporului* (*Laokratía*), autorul din «Târnava panonică» (*Nagyszombat*) compară societatea omenească cu stupul albinelor, arătând într-o viziune cu iz de utopie că în lumea albinelor, «Fără Rege şi fără Domn,/ Fără vreo constrângere», «cetăţenii trăiesc împreună fără legi,/ Şi toţi egali sunt în stat». Cu John Dee, ocultistul elizabetan, motivul albinei capătă o referire directă la o filosofie ocultă și subversivă, destinată să aducă fericirea și lumina libertăţii, așa cum albinele aduc mierea pentru desfătarea omului și ceara pentru a lumina în întuneric. În *Prefaţa* la traducerea engleză a *Elementelor de geometrie ale celui mai vechi filosof, Euclid din Megara* (1570), Dee spune că această «prefaţă și avertizare (*my Præface & forewarnyng*») este destinată să-l ademenească pe «filosoful profund și constant» pentru «a aduna el mai degrabă și mai lesne (asemeni albinelor) atât ceara, cât și mierea». Tot aici, Dee vorbește și de «imaterialitatea unei arhitecturi» pornită de la «incomparabilul arhitect Vitruvius», o idee care va seduce cu metafora albinei-arhitect gândirea ocultă a unei organizaţii dedicate Marelui Arhitect (al Universului).
> În preajma revoluţiei de la 1789, «albina-cetăţean» a lui Vergilius devine simbol antimonarhic și emblema lojelor masoneriei revoluționare. Cu ea, Iluminaţii lui Waishaupt se vor defini ca «Ordinul Albinelor», arătându-și astfel explicit ţelul: utopica lege natural-egalitaristă care guvernează statul albinei-cetăţean. Mai mult, lojele vor fi comparate acum cu stupii din care, prin muncă asiduă, adepţii vor edifica, asemeni albinei-arhitect, templul perfect din care se va răspândi «lumina` în întreaga lume»."[22]

[22] Radu Cernătescu, *Despre gândirea politică a lui Eminescu*, în 309-310-311), Botoşani, 2020, pp. 123-126.

Nu putea lipsi din această genealogie simbolico-apicolă francmasonul moldovean Gh. Asachi, fondator al primei şcoli de inginerie din Ţările Române (Iaşi, 1813), al primei manifestări teatrale în limba română (Iaşi, 1816) şi al Academiei Mihăilene (Iaşi, 1835), prim-reformator al învăţământului în limba română din Moldova, director, din 1829, al revistei bisăptămânale *Albina românească* (1829-1849), unul dintre primele periodice importante în limba română, şi al Institutului Albinei Român (1851), prima imprimerie litografică românească, ale cărei ilustraţii ornează simbolic şi pereţii salonului ieşean din fragmentul *Aur, mărire şi amor* al lui Eminescu. Albina asachiană are conotaţii politice care nu lasă loc de îndoială:

> „Această lumină a progresului şi a raţiunii este prezentată astfel de un pasaj înflăcărat de întrebări retorice din «Înainte cuvântarea» lui Asachi la primul număr al *Albinei româneşti*. În epocă, valenţele democratice, antimonarhice şi egalitariste, investite în simbolul albinei apar fixate în celebrul *Dicţionar masonic* (1825) al lui Charles-Francois-Nicolas Quentin, dar şi aplicaţii literare, ca de exemplu poema *Haina imperială* (1853), în care Victor Hugo, masonul, îndeamnă «albinele, fiice ale luminii», să-l atace pe «infamul», pe «ticălosul ipocrit» Napoleon III şi «să facă de ruşine poporul care tremură» în Franţa celui de-al Doilea Imperiu.
> La destinul revoluţionar al micii albine a contribuit şi *Albina masonică* (1829-1831), săptămânalul parizian condus de acelaşi neobosit Fr. Quentin. Revista apare pe 1 iunie 1829, în aceeaşi zi în care apare la Iaşi şi *Albina românească*. Ambele publicaţii, de certă comandă politică, au contribuit, una la revoluţia antimonarhică de la 1830, cealaltă la răspândirea iluminismului şi la trezirea conştiinţei naţionale într-o margine de Europă aflată în umbra imperiului ţarist: «Eu-s Albina românească,/ Al meu doru-i şi-a mea lege,/ Pre câmpia pământească/ Din flori miere a culege».“[23]

Cu specificarea că vel-aga Gheorghe Asachi era în acel moment secretarul Comisiei pentru Regulamentul Organic pentru Moldova, Barbu Ştirbey fiind secretarul pentru Muntenia, sub protecţia consulului general al Rusiei, M. L. Minciaki şi a guvernatorului reformator Pavel D. Kiseleff, iar *Albina românească* era o versiune a *Albinei italiene* (*L`Ape italiana*, 1819, 1822-1825, fondată la Milano de Nicolò Bettoni, cunoscut francmason italian). Ar mai fi de amintit faptul că Eminescu a debutat ca publicist, la Budapesta, cu articolul *O scriere critică* în nr. din 7-9 ianuarie 1870 al unui ziar intitulat tot *Albina* (fondat de Vincenţiu Babeş şi Andrei Mocioni); iar cu un an înainte îl întâlnim, preocupat de culegerea folclorului autohton, ca membru al societăţii „Orientul” de pe lângă revista *Albina Pindului* condusă de antiliberalul Gr. H. Grandea, primul redactor-şef al ziarului conservator *Timpul*, rămas la

[23] *Ibid.*, p. 125.

conducerea gazetei și după interimatul lui Titu Maiorescu (ianuarie-aprilie 1877), până în momentul angajării lui Eminescu la solicitarea lui Slavici.

Tot Radu Cernătescu semnalează, după 1848, apariția unor versiuni marxiste ale simbolului albinei, de aici încolo semnificația esoterică devenind materialistă și exoterică:

> „În fine, atunci când, după învățămintele trase din eșecul anului 1830, masoneria franceză a trecut la atragerea programatică a proletariatului, simbolul albinei a revenit încărcat de mesaje agitatorice pentru a mobiliza «plăpândul proletariat» pe baricadele socialismului marxist. Marx însuși face o *laudatio* albinei în *Capitalul* (I, 5, 916), aclamând perfecțiunea muncii ei, care «face de rușine pe mulți arhitecți». Cu elogiul muncii începe însă o altă etapă în folosirea simbolului albinei-cetățean."[24]

Nici reacționarul Eminescu nu rămâne străin de asemenea tropisme progresiste, care-l vor face prețuit, mai târziu, de socialiștii autohtoni (I. Gherea, V. Morțun, Traian Demetrescu etc.). O variantă proletară a „albinei-cetățean" întâlnim în *Viața* (1879), cel mai „stângist" poem eminescian finalizat. Alături de *Înger și demon* și de prima secvență din *Împărat și proletar*, textul a fost promovat ca înalt reprezentativ în anii realismului socialist; originalitatea sa rămâne însă problematică, o sursă de inspirație identificată fiind *Cântecul cămășii* (preluat în traducere franțuzească) al lui Thomas Hood[25], unde o fată care muncește din greu pentru a supraviețui, precarizată extrem, își găsește o unică prietenă pe măsura existenței sale fără speranță: „În această viață de mizerii plină/Singura-i amică este o albină,/Rătăcită - ce știi cum - în strada veche,/Glasul îi pătrunse la a ei ureche;/Deschizând fereastra, să intre o lasă/Între flori să doarmă și să-i stea în casă./Se iubiră cele două proletare:/O insectă-umană, una sburătoare."[26] În mod simptomatic, nu avem de-a face aici doar cu antropomorfizarea albinei „proletare", ci și cu „insectizarea" fetei deposedate de propria umanitate și demnitate socială.

Evident, simbolistica albinei în gândirea europeană și în filosofia politică este mult mai veche și mai răspândită: o întâlnim nu doar în antichitatea elină (Aristotel, Platon în *Menon* și *Legile* ș.a.), ci și în afara Europei, în Egiptul

---

[24] Radu Cernătescu, *op. cit.*, p. 126.

[25] M. Eminescu, *Opere V. Poezii postume. Anexe. Note și variante. Exerciții și moloz. Addenda & Corrigenda. Apocrife. Mărturii. Inedite*, ediție critică de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1988, p. 388.

[26] M. Eminescu, *Opere IV. Poezii postume. Anexe. Introducere. Tabloul edițiilor*, ediție critică întocmită de Perpessicius, Editura Academiei Populare Române, București, 1952, pp. 364-366.

Antic (ca simbol al puterii faraonice) sau în mitologia hindusă. În Grecia antică albinele sunt frecvent asociate cu preotesele Oracolului din Delphi sau cu zeițele Artemis și Demetra, iar în mitologia romană – cu zeul Cupidon. Mai apropiată de accepțiile „misterice" premoderne, concepția conservatoare a lui Eminescu despre statul natural reformulează reprezentările stupului în cheia opoziției la adresa individualismului modern și a liberalismului Revoluției Franceze.

Dincolo de anacronismele istorice flagrante, observațiile lui Euthanasius despre „politicile" albinelor – reluate de autorul *Cezarei* în numeroase însemnări și articole din *Timpul* - exprimă o concepție inspirată de „școala" naturală a organizării insectelor în speță. Reține atenția formula *statul matern*:

> „Umblu la școală. Știi la cine: la albinele mele. Am părerea cum că toate ideile ce plutesc pe suprafața vieții oamenilor sunt creații ce aruncă o manta pe un corp ce se mișcă. Ele sunt altceva decât mișcarea corpului însuși, deși atârnă de la ea. Mai întâi statul albinelor. Ce ordine, măiestrie, armonie în lucrare. De ar avea cărți, jurnale, universități, ai vedea pe literați făcând combinații geniale asupra acestei ordine ș`ai gândi că-i făptura inteligenței, pe când vezi că nu inteligența, ci ceva mai adânc aranjează totul cu o simțire sigură, fără greș. Apoi coloniile. În toată vara vedem câte două sau trei generații colonizându-se din statul matern, și ceea ce ne bucură este lipsa de fraze și rezonamente cu care la oameni se-mbracă această emigrare a superfluenței locuitorilor. Apoi revoluțiile. În tot anul o revoluțiune contra aristocrației, a curtizanilor reginei minus contractul soțial, orațiunile parlamentelor, argumente pentru dreptul divin și dreptul natural. *Cinis et umbra sumus*.
> Dar, vei răspunde, părinte, duci idei și cugetări în natură după analogia împrejurărilor omenești, judeci așadar organizațiunile de stat ale animalelor numai întrucât le vezi asemănătoare cu cele omenești și încifrezi lumea noastră în lumea lor. Nu. Oamenii înșii duc o viață instinctivă. De obiceiuri și instituțiuni crescute pe temeiul naturii se lipesc religiuni subiective, fapte rele și mizerabile, însă foarte cu scop și tocmai acomodate cu strâmtoarea de minte a celor mai mulți oameni."[27]

Reflecțiile pustnicului conțin și o mică filosofie schopenhaueriană a istoriei, anticontractualistă, antiparlamentaristă și antiindividualistă, având instinctualitatea drept principală forță motrice:

> „Astfel vedem în marile migrațiuni ale popoarelor, unde fii minoreni ieșeau din țară pe când stupul matern sta locului, o analogie cu roiurile albinelor. Nu explicările ce se dau faptelor, ci faptele înșile sunt adevărul.
> Doctrinele pozitive, fie religioase, filozofice, de drept ori de stat nu sunt decât tot atâtea pledoarii ingenioase ale minții, al acestui *advocatus diaboli* care e silit de

[27] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, p. 122.

voință ca să argumenteze toate celea. Acest mizerabil avocat e silit să puie toate într-o lumină strălucită și, fiindcă existența este în sine mizerabilă, el e nevoit să împodobească cu flori și c-o aparență de profundă înțelepciune mizeria existenței (...)
Viața internă a istoriei e instinctivă; viața exterioară, regii, popii, învățații, sunt lustru și frază și, cum de pe haina de mătasă pusă pe un cadavru nu poți cunoaște în ce stare se află, astfel de pe aceste vestminte mincinoase nu poți cunoaște cum stă cu istoria însăși.
Eu, mulțămită naturii, m-am dezbrăcat de haina deșertăciunii."[28]

Ceea ce denunță Euthanasius este ipocrizia „deșartă" a organizării sociale: „lustru și frază" politicianistă menite să ascundă „mizeria existenței" și răul consubstanțial speciei umane. Pustnicul preferă „minciunii" civilizației - „înțelepciunea" naturală a albinelor, *Nota Bene*, nu ca individualist, ci ca sihastru integrat ritmurilor cosmice ale naturii. O primă expresie publicistică a acestei teorii apare la Eminescu în articolul nesemnat „*Spiritul public modern...*". Ea rămâne valabilă însă doar pentru comunitățile primitive, nu și pentru societățile evoluate:

„Fără cuvânt s'a admis această stare de lucruri pentru omul primitiv, din cauză că există un sentiment de drept înăscut. Nu doară că oamenii s'ar fi adunând din impuls, propriu și ar fi stabilind un modus vivendi prin discuție și punere la cale. Acest stadiu vine mai cu mult mai târziu. Dar precum în roiul de albine sau în mușinoiul de furnici nu există legi scrise și facultăți de drept, deși toate ființele cât e compun un roiu, trăesc într'o rânduială stabilită prin instincte înăscute, tot astfel omul primitiv trăește din cele dintâi momente în societate, iar când începe a-și da seamă și a, căuta să explice modul de conviețuire și de conlucrare, se nasc religiile, care stabilesc adevăruri morale, sub forme adevărat că dogmatice sau mitologice, religii care sunt tot odată și codice."[29]

Căci teoria în cauză se lasă amendată, evoluționist, de Eminescu prin accesul omului la individualitate și libertate, fiind admisă doar ca limită regulativă a organizării sociale. Ceea ce nuanțează, încă o dată, teza caracterului „utopic" al gândirii eminesciene: „Cu încetul însă, omul perfectibil se desprinde din totalitatea organizației naturale și-și lărgește din ce în ce cercul său de activitate individuală și atunci abia începe pentru el viața într'adevăr

[28] *Ibid.*, p. 123.
[29] În *Timpul*, III, nr. 246, 8 noiembrie 1878, p. 2, p.1. Reprodus din M. Eminescu, *Opere X. Publicistică. 1 noiembrie 1877-15 februarie 1880, „Timpul",* ediție critică întemeiată de Perpessicius, Academia Republicii Socialiste România, Muzeul Literaturii Române, Editura Republicii Socialiste România, București, 1989, pp. 147-148.

omenească, viața liberă. Dar totuși în lărgirea individualității sale, omul poate atinge o margine, în care pune în chestiune individualitatea şi libertatea semenilor săi şi în cele mai multe cazuri a semenilor acelora cari sunt mai buni, mai capabili, mai de inimă."[30]

Sub semnătură de data asta - în articolul *Revoluția și revoluționarii*[31] - ideea statului natural al furnicilor şi albinelor, privit ca „prototip în mic" al statului omenesc, ilustrează convingerea intimă a poetului, opusă modelelor raționaliste de organizare statală (de la Platon la J.-J. Rousseau), potrivit căreia „statul nu este un product al rațiunii, ci al naturii":

> „În secolul nostru a căzut stavila care despărţea până mai ieri pe om de toată scara fiinţelor organice. Deşi ridicat, prin raţiunea sa, asupra întregei scări, omul azi a ajuns să recunoască că deosebirea între el şi lumea organică inferioară nu este absolută. Cu toată elasticitatea inteligenţei şi adaptabilitatea fizicului său, omul va vedea uşor că statul regulat pe care-l au albinele şi furnicele nu este decât prototipul în mic al statului omenesc; va recunoaşte apoi că, deşi în muşuroaie şi stupi nu există parlament, nici codice scris, nici gazete, totuşi domină acolo o ordine naturală, o repartiţie a muncii, o despărţire în clase, un serviciu al siguranţei publice chiar. Fiindcă regina albinelor e sora tuturor celorlalte, precum şi muma unui viitor popor de albine, a unui viitor roi, cugetătorul va vedea în calitatea cea întâi o analogie cu vechea regalitate, când monarhul era *primus inter pares*, în a doua calitate acea elementară putere de formaţiune a statelor, *patria potestas*. Iată dar viaţa unui popor mic, care se petrece în cadrul unui stup, cu una sau două emigraţiuni pe an cari se colonizează într-alte locuri sub regine nouă. Ba se poate introduce în mod artificial până şi războiul civil în statul albinelor. Închizând două roiuri la un loc, ele intră în luptă, până ce una din regine cade – iată războiul de succesiune. Astfel vom vedea esplicându-se marea migraţiune a popoarelor din evul mediu; sunt roiurile tinere de albine cuvântătoare, care, nemaiavând loc în patria veche, curg sub şefi noi în Europa, lăsând roiurile părinteşti şi vechile instituţii în pământul Asiei."

Analogia trântorilor cu „pătura superpusă" vine să legitimeze, printr-un argument speciist, xenofobia economică a lui Eminescu. De aici, ironia la adresa modernilor care, spre deosebire de „înțelepciunea înnăscută" a albinelor, privilegiază parazitismul demagogic al claselor neproductive:

---

[30] *Ibid.*, p. 3.

[31] În *Timpul*, V, nr. 159, 18 iulie 1880, pp. 1-2. Reprodus din M. Eminescu, *Opere XI.. Publicistică. 17 februarie – 31 decembrie 1880. Timpul*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, Academia Republicii Socialiste România, Muzeul Literaturii Române, Editura Republicii Socialiste România, București, 1984, pp. 252-255.

„Interesantă însă rămâne soarta trântorilor. Din momentul în care nu mai îndeplinesc nici un rol în viaţa socială a statului albinelor sunt înlăturaţi. Astfel societatea albinelor are revoluţiile ei. Ca dovadă însă despre înţelepciunea înnăscută a naturii, alături cu cea câştigată a omului, trântorii societăţii omeneşti, demagogii, cari nu îndeplinesc nici un rol în viaţa statului decât acela de-a trăi din esploatarea şi amăgirea mulţimii, nu împărtăşesc soarta colegilor lor din statul albinelor. Trăind din avutul comun fără a produce nimic, plătesc cu fraze şi cu neliniştirea societăţii binefacerile ei."[32]

A fost adeseori citat fragmentul manuscris nr. 2257, fila 216, unde poetul afirmă, într-un pasaj compatibil *avant-la-lettre* cu gândirea lui Jung și debitor morfologiei lui Goethe, caracterul inconștient - asimilabil somnului - al vieții popoarelor primitive, formele de organizare asociate fiind analoage statului natural al albinelor, iar creșterea instituțiilor – vieții plantelor:

„Şi popoarele dorm. În începutul instinctiv al vieţii lor, ele trăiesc în stat natural, asemenea albinelor, îşi creează instituţii şi un uz; ce ar trebui să le găsească bune dacă le-ar crea cu conştiinţa, ba care sunt din punctul lor de vedere mai raţionale şi mai bine-ntocmite, decât legi şi instituţii create prin reflecţie. Instituţiile cresc ca plantele, totul în ele e cuminte, fără ca mintea să fi jucat v-un rol la creşterea lor, instinctul sigur al naturii le-a creat bune şi oamenii vegetează în acest organism viu, fără să-şi dea seama, ba fără să le vie-n minte cum ar putea fi altfel..."[33]

Utopia romantică a regăsirii unei stări de natură „pure" a umanității, preexistente disjuncției raționalist-moderne dintre natură și cultură, e, în același timp, o fantasmă recurentă a gândirii poetului și un ideal inaccesibil. Pentru Eminescu, „scrierea legilor" ține de altă vârstă a umanității, în care naivitatea primitivă a culturii orale lasă locul reflexivității problematizante a culturii scrise, scrisul însuși introducând o înstrăinare și o distanțare față de experiența nemijlocită, ivită din necesități organice elementare:

„Dar când se scriu legile? Când încep a deveni controverse, când naivitatea încetează, când uzul începe a fi privit ca formă goală şi nu ca expresia spontană a unui înţeles, a unei trebuinţe." [34]

---

[32] M. Eminescu, *Opere XI. Publicistică 17 febuarie – 31 decembrie 1880. Timpul*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1984, pp. 252-253.

[33] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, ediție după manuscrise cu variante, note, addenda și indici de Magdalena D. Vatamaniuc, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pp. 222-223.

[34] Mihai Eminescu, *ibid.*, p. 223.

Întoarcerea la naivitatea originară e privită, cu resemnare, ca imposibilă, modelul statului natural („stupul" sau „muşuroiul") nefiind valabil şi pentru contemporani. Aplicabilitatea sa integrală trebuie căutată exclusiv în ficţiunile evazioniste ale utopiei edenice, alimentate de nostalgia unui Paradis iremediabil pierdut; în *Cezara*, idealul statului natural ţine de pulsiunea regresivă a unui mizantrop schopenhauerian care, izolat voluntar de „răul" societăţii umane, experimentează viaţa şi moartea în afara ei (invers faţă de eroul lui J.-K. Huysmans din romanul decadent *À rebours*, care ambiţionase zadarnic să trăiască, în deplină claustrare, o viaţă total artificială); statul albinelor rămâne aşadar valabil doar pentru albine.

Identificând analogiile „utopiei regresive eminesciene" cu „imaginile favorite ale statului ideal fiziocratizant, furnicarul şi stupul" brevetate de dr. François Quesnay şi discipolii săi[35], Sorin Antohi insista avenit asupra „organicismului completat de istorism" al poetului. Am putea adăuga: şi deviat spre biologism. În descendenţa *Naturphilosophiei* lui Schelling & Co, seducţia metaforei stupului fusese atribuită de Călinescu influenţei sociologului german Albert Schaeffles, ideilor asociate ale lui Goethe, Lamarck, Spencer şi Darwin, dar mai ales teoriei instinctelor elaborate de Ed. V. Hartmann cu privire la „sociologia zoologică a organizaţiilor umane primitive" – teorie inaplicabilă însă organizărilor sociale în care „cerebralizarea a făcut cu putinţă o adaptare superioară la natură."[36]

---

[35] Sorin Antohi, *Utopia lui Eminescu*, în *Civitas imaginalis. Istorie şi utopie în cultura română*, Editura Polirom, Colecţia „Plural", Iaşi, 1999, p. 136. Ideea „utopiei retrograde" eminesciene, opuse celei „progresiste" a socialismului, fusese deja enunţată de G. Ibrăileanu în *Curentul eminescian*, în *Noua revistă română*, an. I, nr. 36, 15 iunie 1901, vol. III, pp. 546-556. Într-o traducere din ediţia franceză (1877) a lucrării *Considerations of Representative Government* de John Stuart Mill - MSS 2257, pp. 283-284 (intitulată de poet *Fiziocraţie*) Eminescu subliniază faptul că „instituţiile politice fundamentale ale unui popor sunt privite de către şcoala aceasta ca un produs organic al naturii şi vieţii unui popor; e un produs al datinelor, al instinctelor şi al dorinţelor neconştiute şi nu mai e fructul ţintelor (...) deliberate. Voinţa poporului n-are a face în această privinţă decât a răspunde la necesităţi timporare prin combinaţii asemene timporare." Iar în Mss. 254 (*Gospodărirea statului*) putem citi următoarele: „Într-adevăr statul e un organism, ca orişicare altul, ca statul albinelor şi-al furnicilor şi ca corpul (sic!) de exemplu. Dacă un organ nu-şi împlineşte funcţiunea sa este probabil că nu el este de vină ci o cauză esterioară." Preocupările eminesciene pentru viaţa albinelor se manifestă inclusiv prin traducerea unor texte de specialitate din presa străină, cum ar fi *Naşterea albinei* (*Das Werder der Biene*) din ziarul liberal vienez *Neue Freie Presse* nr. 6370, 22 mai 1882, semnat P. Cole. M. Schachinger – v. Mss 2257, pp. 268-271, cu specificarea: „Stupul e o mănăstire de călugăriţe fecioare în cari numai stare(ţa) are amanţi şi face copii."

[36] G. Călinescu, *Opere II*, *ed. cit.*, p. 155.

Viziunea anamnetică a tânărului din poemul *Codru și salon* recuperează o copilărie identificată primitivismului și naturii inconștiente, în care „O babă, ce atâtea povești, pe câte fuse/De lână ce torsese, știa - l-a învățat/Să tâlcuiască graiul ș`a păsărilor spuse/Și murmura cuminte a râului curat.//În curgerea de ape, pe-a frunzelor sunare/În dulcile`nmiitul al păsărilor grai/ În murmurul de viespii, ce`n mii de chilioare./Își zidesc monâstire de ceară pentru trai."[37] „Viespiile" (cu doi de i!) nu indică aici viespile propriu-zise, ci, într-o formă populară veche, albinele (organizate într-un stat monahal *sui-generis*); iar zgomotul lor „murmurat" nu trimite la limba universală, prebabeliană, ci la o limbă muzicală infraumană. Numirea albinelor lucrătoare drept „viespii" apare, de altfel, și în ultima scrisoare trimisă lui Ieronim de Euthanasius, unde palmele viitorului defunct „ferit de putrejune", orientate către „izvorul etern al vieții" (soarele), ajung să servească drept sediu pentru cetățile apicole: „...și-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, «soarele», viespii să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Râul curgând în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii, dar să mă ferească de putrejune. Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrân rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată."[38]

Insectele paradisului (extra)terestru

„Dezbrăcarea" prin izolare a lui Euthanasius de „haina deșertăciunii" are un corespondent în „dezbrăcarea" noului cuplu adamic Ieronim-Cezara de amorul conventional, socializat, prin identificarea cu natura inconștientă a plantelor și a insectelor. Reîntâlnirea celor doi îndrăgostiți în „insula deliciilor" implică abolirea *conștiinței* păcatului originar. Dar viața stupului nu trimite doar la utopia organicist-legitimistă a statului natural, ci și la o excepție feminină a zoologiei: rolul de lider al mătcii, singura insectă din stup care fecundează și se lasă fecundată (am văzut că Eminescu lansa, prin Euthanasius, formula *statului matern*). Împărăteasa („cezara") albinelor ilustrează deci o feminitate dominatoare legitimată natural. Un amendament la misoginismul schopenhauerian și un argument biologic în favoarea centralității feminine, mitul Marii Zeițe substituindu-se celui biblic... Deși depreciază proza eminesciană în speță coborând-o, nejustificat, la nivelul unei nuvele

[37] M. Eminescu, *Opere IV.*, *ed. cit.*, pp. 318-324.
[38] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, p.131.

sentimentale precum *Buchetiera din Florența*, Nicolae Manolescu are dreptate să vadă în ea, pe urmele lui G. Călinescu, Liviu Rusu ș.a. un schopenhauerism întors, antiascetic: „Problema însă a călugăririi și a euthanasierii, a anulării adică a instinctelor, e inversată de poet, care face elogiul instinctualității depline într-o natură care nu cunoaște îngrădirile, rămânând în stadiul unei inocențe primordiale, nealterate de conștiință”[39]. Ideile lui Ieronim sunt schopenhaueriene, tânărul disprețuind oamenii comuni ca agenți ai „geniului speciei”; descoperind însă pasiunea „naturală”, el dă frâu liber instinctualității anterior abhorate. Senzualitatea romantică aprinsă, în răspăr cu „victorianismul” dominant, e asociată, stimulativ, de Manolescu erosului d`annunzian din *Thalassa* - „epopeea simțurilor” imaginată de Macedonski tot în jurul unui cuplu virginal dintr-o „insulă a fericiților” (ipoteza unei replici macedonskiene la *Cezara* nu poate fi exclusă); ceea ce lipsește însă din romanul-poem macedonskian, al cărui „păgânism” contrastează, în aparență, cu mitul iudeo-creștin al nuvelei eminesciene, e prezența insectelor zburătoare. În paradisul naturist al *Cezarei*, acestea par a reprezenta o biologizare entomologică a îngerilor, cărora le sunt retrase trăsăturile umane.

După moartea bătrânului pustnic, nepotul său devine „noul și tânărul împărat al raiului”. Caracterul de *microimperiu edenic* apare semnalat prima dată când Ieronim descoperă insula și o explorează robinsonic („El se desculță și, sărind de pe-o piatră pe alta, cercetă stâncosul său imperiu.”), apoi când se familiarizează cu micul „domeniu” - un „acasă” deopotrivă domestic și sălbatic: „(Ieronim) se familiariză în curând cu micul lui imperiu, era ca acasă, îngrijea de straturile grădinii și de stupi, umbla ca o căprioară sălbatică prin tufăriile și ierburile insulei.”[40] După descinderea în insulă, Cezara devine, deducem, din „regină a sufletelor” - cum o numise tânărul sihastru - „împărătească” a iubirii primordiale, recuperabile doar prin abandonarea oricărui cadru social constrângător.

Comentând nuvela eminesciană, Ioan Petru Culianu a identificat o sumă de asocieri antice între peșteră și albine citându-i, între alții, pe Porphyrios

---

[39] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 399. Adevărul e că „antischopenhauerismul” din *Cezara* a făcut obiectul unei lungi exegeze, fiind subliniat și de G. Călinescu. Cât privește atitudinea despre viața mănăstirească, tratată neconvențional și chiar polemic (Euthanasius), anticlericalismul e vădit, proza fiind compusă în același timp cu „anticlericalele” *Archaeus* sau *Părintele Ermolachie Chisăliță*. Ca și în cazul căsniciei instituționalizate, viața monahală e respinsă în favoarea ascezei naturale.

[40] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, p. 124.

- adept al mithraismului înaintea convertirii la neoplatonism - cu tratatul *De antro Nympharium*, și romanul de dragoste *Babyloniaka* al lui Iamblichos, unde doi îndrăgostiți refugiați într-o peșteră sug picături de miere care-i fac să cadă în moarte aparentă; sunt invocate de asemenea analogii cu divinitatea hittită Telipinu și cu misterele ateniene ale Marii Mume. În opinia lui Culianu, lui Euthanasius „nu taina vieții i-o comunică albinele, ci taina morții", bătrânul vizând „nemurirea, incoruptibilitatea materială"; Ieronim - descris, asemenea unui trântor, ca „blând și supus, dar capabil de violență în slujba doamnei sale" - are șansa de a pătrunde în „refugiul edenic al lui Euthanasius", iar Cezara - care-l reîntâlnește în „noua viață (sau moarte)" - oferă „imaginea unei Magna Mater grație aceluiași proces de simbolizare ce face din regina albinelor o imagine a Reginei universului."[41]

Comparată pe urmele lui G. Călinescu, de Zoe Dumitrescu-Bușulenga[42] cu romanul *Titan* al lui Jean Paul, dar mai ales cu *Hesperus* al aceluiași, de care e apropiată inclusiv prin edenul insectelor (minus albinele la scriitorul german...), imaginea paradisului insular din *Cezara* e replicată și în alte viziuni edenice eminesciene; ea are un caracter marcat evazionist („*out of the world*") și regresiv. Scenariul erotico-paradisiac apare *ea beauté* în *Sărmanul Dionis*, unde cuplul medieval de avatari alcătuit din călugărul Dan (ipostaziat însă, în unele nopți, „cu mantie de cavaler") și Maria, fiica spătarului Toader Mesteacăn („un înger blond ca o lacrimă de aur") devine, prin contemplarea cărții esoterice a lui Zoroastru, protagonistul unei aventuri cosmice între umbrele lor îndrăgostite. Prin puterea minții lui Dan și a iubirii Mariei, cei doi tineri sunt proiectați departe de deșertăciunile acestui „pământ nenorocit și negru", într-un spațiu selenar străbătut nu de o „vale" cu patru izvoare ca în spațiul închis (*hortus clausus*) din *Cezara*, accesibil doar inițiaților, ci de un „fluviu măreț"; iar locuința lor nu e o mică peșteră amenajată, ci un castel impozant:

> „Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorâte în fundul râpelor până într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrăvi. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrâng în adânc icoanele stelelor, încât, uitându-te în el, pari a te uita în

[41] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 118. Afinitatea cu „trântorul" apare încă din primul pasaj, unde novicele e prezentat în chilia sa în „acele momente de trîndăvie plăcută" cînd se întinde la soare „leneș, somnoros, fără dorințe."

[42] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*, ediție de Dumitru Irimia, Cuvânt înainte de Dan Hăulică, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2016, pp. 110-122.

cer. Insulele se înălțau cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră. Dumbrăvile lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul râului, cât părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adâncește în fundul apei."[43]

Paradisul vegetal *solar* din *Cezara* era dominat de ierburi, flori și dumbrăvi de portocali încântate de murmurul insectelor; în *Sărmanul Dionis* edenul *lunar* se înfățișează sub semnul arboricol al cireșilor; gâzele zburătoare din insulă (albinele, bondarii, fluturii) lasă locul greierilor și păianjenilor apteri, asimilați unor figuri ale beatitudinii și strălucirii reflectate. Comparațiile capătă o prețiozitate manieristă, iar diafanizarea culminează cu puntea din pânză de păianjen pe care Maria trece senzual-serafic, precum o *donna angelicata* figurată prerafaelit:

„Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate, pe care vântul îl grămădește în troiene; flori cântau în aer cu frunze îngreuiete de gândaci ca pietre scumpe, și murmurul lor umplea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți cântau ca orologii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantică ce sticlește vioriu și transparent, încât, a lunilor raze pătrunzând prin el, înverzește râul cu miile lui unde... Cu corpul nalt mlădiet, albă ca argintul noaptea, trece Maria peste acel pod, împletindu-și părul a cărui aur se strecură prin mânuțele-i de ceară. Prin hainele argintoase îi transpar membrele ușoare; picioarele-i de omăt abia atingeau podul..."[44]

Zumzetul „de stup" al albinelor apare în mintea lui Dan ca o muzică angelică, de o *limpezime dulce*, melifluă - o *harmonia caelestis* prefigurând ispita căderii prin identificarea luciferiană cu Dumnezeu:

„Odată el își simți capul plin de cântece. Asemenea ca un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare în mintea lui îmbătată, stelele păreau că se mișcă după tactul lor; îngerii ce treceau surâzând pe lângă el îngânau cântările ce lui îi treceau prin minte."[45]

---

[43] M. Eminescu, *Opere VII. Proză literară. Sărmanul Dionis. La aniversară. Cezara. Geniu Pustiu. Celelalte proze postume. Texte inedite.* Ediție critică întemeiată de Perpessicius, studiu introductiv de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1977, p. 106

[44] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, *ed. cit.*, p. 106.

[45] M. Eminescu, *Opere IV. Poezii postume. Anexe. Introducere. Tabloul ediţiilor*, ediție critică de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1952, p. 179.

În ambele nuvele întâlnim un Eden al plenitudinii melifere și al splendorii sinestezice, în care aromeala plantelor și muzica difuză a albinelor, bondarilor, greierilor *îndulcesc* și *îmbată* conștiința individuală. Invers decât în mitul „civilizatorului" Orfeu, care îmblânzea cu muzica lirei sale natura, în raiul eminescian natura capătă o funcție orfică. Luxuriant, fragmentul liric în metru antic *Dacă treci râul Selenei...* detaliază scenografia paradisiacă la nivelul unei lumi de codri și flori, populate de albine „sălbatice" și fluturi. Noi sunt roadele opulente ale vegetației pline de pomi fructiferi și de viță de vie; și, totodată, confuzia zilei cu narcoza unei seri „adormite":

> „E-o sară frumoasă - adormită deși este ziuă./Aerul e vioriu, miroasele florilor mândre;/Adormitor se ridică din oștile florilor mândre;/Într`un codru măreț, unde arbor legat e de arbor,/De liane ce spânzură`n aer snopii de flori,/Unde prin vechii copaci-și fac albinele stupii sălbateci,/Plini de faguri de miere, ce curge ca auru`n soare,/Cu de ghirlănzi uriașe copaci, din a lor rădăcine/Până la vârfii din nori cu liane încolăciți-s/Cari cu snopi de flori i`nconjoară, mărirea le`ngroapă./Dacă prin codri pătrunzi dai de-o vale frumoasă și verde/Pe-al căreia deal se întinde o mândră grădină./Mari cireși cu boabele negre, cu frunza lor verde,/Crengile-ndoaie de greul dulcilor, negrelor boabe,/Meri, cu merele roșii ca fața cea dulce a-Aurorei,/Mișcă în vânt frumoasele, mari, odorantele roade;/Iară pe marginea mândrei grădini înălțată-i în h]ciuri/Vița de vie cu frunza întoarsă ce umbră dorește/Și cu strugurii vineți și galbeni ce îmflați stau în soare./Vineți cu brumă sunt unii, iar alții cu boabele galbene c`aurul,/Fluturii le`nconjoară ca dulci corăbioare de colori și lumini./Iară albine din bobițe crăpate sorb lamura mierei;/Iar în mijloc de grădine, într`o luncă de verzi portocale/Nalță-se ca într-un flor învălit palatul Selenei."

Pe coordonate paradisiace similare se înfățișează domeniul „reginei tinere și blonde" Miradoniz din fragmentul omonim, unde apare în prim-plan – din nou - o vale de fluviu „bătrân", adâncă și lungă „cât o țară", în apropierea unui palat măreț de stânci montane inaccesibile muritorilor de rând (arhitectura fantasmatică a lui Eminescu trimite adesea[46] la lumea basmelor, la

[46] Arhitectonica eminesciană, prea complexă pentru a o rezuma aici, implică o arhitectură sublimă, corespunzând „vîrstei metafizice" sau, după caz, „vîrstei eroice" a omenirii (Antichitatea egipeană, iudaică, persană, greacă sau romană, Evul Mediu) care include piramida, castelul, cetatea sau templul, o arhitectură „naturală" (palatele de stînci, peștera), o arhitectură monahală (mănăstirile) și o arhitectură dezvrăjită, corespunzînd unor spații ale alienării (taverna, „biserica în ruină", templul ruinat al Sionului, „orașul-furnicar"), ale intimității (interiorul urban locativ) sau convivialității (salonul, clubul, cafeneaua). V. în acest sens studiul Roxanei Patraș, *Arhitecturi urbane în proza lui Mihai Eminescu,* în *Revista de Istorie și Teorie Literară*, nr. 1-4, 2014, pp.335-346, și cel al lui Doris Mironescu despre *Reprezentarea spațiilor arhitectonice în poezia eminesciană.* Acestor reprezentări

Antichitate și Evul Mediu sau la ruinele lor; de data asta avem de-a face însă cu o construcție pur naturală):

> „Miradoniz avea palat de stânci./Drept streșină era un codru vechi/Și colonadele erau de munți în șir,/Ce negri de bazalt se înșirau,/Pe când de-asupra, streșina antică,/Codrul cel vechiu gemea îmflat de vânt./O vale-adâncă ce`ngropa în codri,/.../O vale-adâncă și întinsă, lungă,/Tăiată de un fluviu adânc bătrân,/Ce pe-a lui spate văluroase pare/A duce insulele ce le are`n el- /O vale cât o țară e grădina/ Castelului Miradoniz."[47]

Grădina fericită (din care lipsesc doar albinele) e situată în interiorul castelului și figurată ca o grădină „de codri"; ceea ce o diferențiază în raport cu alte reprezentări înrudite este gigantismul horticol:

> „Iar în castel de treci prin colonade/Dai de înalte hale cu plafondul/Lor negru strălucit și cu păduri/De flori. Păduri cărora florile/Ca arborii-s de mari. Roze ca sorii,/Și crini, ca urnele antice de argint,/Se leagănă pe lugerii cei nalți,/Iar aerul văratic, dulce, moale."[48]

Între insecte apar – în premieră – „musculițele" (licuricii?), care împrăștie o lumină clară, feerică și (insolită sinestezie!) „aromată", alături de imaginile policrom-exuberante ale fluturilor, asimilabili unor zâne pofticioase. Simțul unificator este acum olfactul:

> „Ca stelele sunt musculițele prin frunze/Și împlu aerul cel cald cu o lumină/Verzuie, clară, aromată. Fluturi - /Cu părul de-aur și cu aripioare/De curcubău în haine de argint/Din floare`n floare fâlfâiesc și-și moaie/Gurițele-umede și roșii în potirul/ Mirositor și plin de miere-al florilor./Tufe de roze sunt dumbrăvi umbroase/Și verzi-întunecoase, presărate/Cu sori dulci înfoiați, mirositori - /E-o florărie de giganți. Într`un loc/Crăpată-i bolta de granit, de cauți/Prin streșina de codru până sus,/ Unde în ceruri lin plutește luna."[49]

La fel ca în *Sărmanul Dionis*, dar cu o amprentă creștină mai subliniată, în „insulele sfinte ale lui Miradoniz" cu „scorburi de tămâie" și stânci de „smirnă risipită" își răspândesc „zăpada trandafirie" florile de cireș ca „flori troiene în loc de omăt." Iar între „sălciile sfinte" care, oglindite-n ape, dau impresia că

arhitectonice le corespund, cum vom vedea, insecte pe măsură...

[47] *Ibid.*, p. 92.

[48] *Ibid.*, p. 92.

[49] *Ibid.*, p. 93.

„din aceeași rădăcină crește/o insulă în sus și una-n jos", apar reprezentări – similare cu cele lunare din nuvelă - ale păianjenilor și greierilor (de remarcat sublimarea timpului prin „cântec" în natura paradisiacă):

> „Dintr`un copac în altul numai țes/Painjini de smarald painjinișul/Cel rar de diamant – și greeri cântă,/Ca orologii aruncate-n iarbă" primii țesând un pod transparent pentru zână: „Și peste râul mare, de pe-un vârf,/De arbore antic țesut-au ei/Un pod din pânza lor diamantoasă,/Legându-l dincolo de alți copaci./Prin podul străveziu și clar străbate/A lunei rază și`nverzește râul/Cu miile lui unde, ca`nt`-o mândră/Nemaivăzută feerie. – Iară peste pod/Trece albă, dulce, mlădioasă, june/...zâna Miradoniz!"[50]

Ultima secvență a fragmentului manuscris e dominată de fantasme volatile:

> „Colo aleargă dup`un flutur,/Îl prinde - îi sărută ochii și-i dă drumul;/Apoi ea prinde-o pasăre măiastră/De aur, se așază`ntr`a ei aripi/Și sboară`n noapte printre stele de-aur."[51]

Sesizând în caracterul „profund concentric" al imaginarului spațial eminescian o nevoie profundă de izolare și protecție, Mircea Cărtărescu era îndreptățit să observe - pornind de la *Miradoniz* și *Călin* - că „Gigantizarea priveliștilor mărunte nu este altceva decât un efect al dorinței inconștiente de liliputizare a propriei ființe a poetului, în reveria sa regresivă. Eroul liric vrea să redevină mic, să pătrundă iarăși într-o lume a infrarealului."[52], paradisiacul eminescian fiind de fapt o proiecție (fantasmatică, onirică, halucinatorie) a propriei interiorități.

Și în *Făt-Frumos din lacrimă*, întâlnirea lui Făt-Frumos cu fata Mamei-Pădurilor are loc într-un cadru de rai sinestezic al fluturilor și albinelor, asimilat narcotic unui *cântec nesfârșit, încet, dulce*; un cântec matern de leagăn:

> „Făt-Frumos ospătă ce ospătă, dar apoi, luându-și buzduganul de-a umăr, merse mereu pe dâra trasă de piuă, până ce ajunse lâng-o casă frumoasă, albă, care sticlea la lumina lunii în mijlocul unei grădini de flori. Florile erau în straturi verzi și luminau albastre, roșie-închise și albe, iar printre ele roiau fluturi ușori, ca sclipitoare stele de aur. Miros, lumină și un cântec nesfârșit, încet, dulce, ieșind din roirea fluturilor și a albinelor, îmbătau grădina și casa."[53]

---

[50] *Ibid.*, p. 94.

[51] *Ibid.*, p. 95.

[52] Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 75.

[53] M. Eminescu, *Opere VI. Literatură populară. Introducere. Poeme originale de inspirație folclorică. Lirica populară. Balade. Dramatice. Basme în proză. Irmoase. Paremiologie. Note*

O imagine a paradisului terestru proiectat într-un trecut imaginar, fabulos și mitic, este cea a Daciei din *Memento Mori (Panorama deșertăciunilor)*, „diorama" a Istoriei definită de „*vanitas vanitatum*" și opusă progresismului triumfalist din hugoliana *Légende des siècles*. Mai mult ca oricare altă scenă din acest vast teatru de umbre, „Dacia hiperboreeană" - pentru a prelua expresia interbelică a lui Vasile Lovinescu - apare figurată feeric drept „sălaș al zeilor" („Raiul Daciei-i veche-a zeilor împărăție"). Reprezentările edenului selenar, frapant similare celor din *Sărmanul Dionis*, *Miradoniz* și *Dacă treci râul Selenei...* („Luna, zâna Daciei, vine la a zeilor serbare"!) sunt proiectate pe Pământ sub semnul zeiței Dochia: „Acolo Dochia are un palat din stânce sure,/A lui stâlpi-s munți de piatră, a lui streșin`o pădure,/A cărei copaci se mișcă între nouri adânciți.//Iar o vale nesfârșită ca pustiile Saharei,/Cu de flori straturi înalte ca oaze zâmbitoare,/Cu un fluviu care poartă a lui insule pe el,/E grădina luminată a palatului în munte..."[54] Palatul montan de stânci, grădina-paradis inflorescentă și fluviul lat, purtător de insule și adâncit în codri, sunt, firește, invarianți ai imaginarului paradisiac eminescian. În categoria invarianților paradisiaci trebuie însă incluse și insectele asociate. Gigantismul horticol din *Miradoniz*, identificat de Perpessicius drept parte a unui mare poem dualist, gnostico-maniheic – având drept revers întunecatul *Demonism* - era însoțit de un gigantism pe măsură al gâzelor, care insolitează modern convenționalismul romantic (greierii-orologii, păianjenii-clăditori de poduri peste râuri pentru traversarea zânei):

> „Aeru-i văratic, moale, stele isvorăsc pe ceruri,/Florile-isvorăsc pe plaiuri a lor viață de misteruri,/Vântu`ngreunând cu miros, cu lumini aerul cald;/Dintr`un arbore într`altul mreje lungi diamantine/Vioriu sclipesc suspine într`a luncii dulci lumine,/Rar și diafan țesute de painjeni de smarald.//Pe când greeri, orologii, răgușit prin iarbă sună/De pe-un vârf de arbor mândru țes în nopțile cu lună/Pod de pânză diamantină peste argintosul râu."[55]

Asemuiți, spectaculos, unor „nave" cu pînze, fluturii oglindesc în microcosmul cromatic al aripilor cvasi-angelice macrocosmul „lumii înflorite a grădinii":

> „Sunt păduri de flori, căci mari-s florile ca sălci pletoase,/Tufele cele de roze sunt dumbrave-ntunecoase,/Presărate ca cu lune înfoiete ce s-aprind:/Viorelele-s ca stele

și variante. Anexe. Exerciții & Moloz. Caietul anonim. Bibliografie. Indices, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Republicii Populare Române, București, 1963, pp. 319.

[54] M. Eminescu, *Opere IV*, *ed. cit.*, pp. 123-124.

[55] *Ibid,*, p. 126-127

vinete de dimineață,/Ale rozelor lumină împle stânca cu roșeață,/Ale crinilor potire sunt ca urne de argint./Printre luncile de roze și de flori mândre dumbrave/Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave,/Zidite din nălucire, din colori și din miros,/Curcubău sunt a lor aripi și oglindă diamantină,/Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină,/A lor murmur împle lumea de-un cutremur voluptos."[56]

Policromia fluturilor (asimilați de data asta ideilor) „orbește", asemeni soarelui pe care îl reflectă, în vreme ce florile par „stele topite"; insectele zburătoare și vegetalul horticol apar, așadar, ca niște proiecții terestre ale astrelor:

„Și oștiri de flori pe straturi par a fi stele topite,/Fluturi ard, sclipesc în soare, orbind ochii ce îi vede,/Ca idei scăldate`n aur și`n colori de curcubău." [57]

Căci lepidopterele sunt, încă o dată, figurate ca niște creaturi simili-angelice: un angelism entomologic.

Trimite la cultul lui Dionysos proliferarea sălbatică, de junglă a viței de vie din *Memento mori*, din ale cărei „producte" (struguri sau vin) se alimentează deopotrivă albinele și „caii albi ai lunei":

„Ai grădinei arbori mândri cu întunecatul verde/Conjurați ș-acoperiți-s cu-iederă ce-n vârf se pierde/Mișcând florile ei albe flamuri cu-nfloriții creți/Și în muri de frunzi lucinde, și în scări de flori pendente/Și în poduri legănate de zefire somnolente/Dintr-un arbore într-altul iedera trece măreț.//Spânzură din ramuri nalte vițele cele de vie,/Struguri vineți și cu brumă poamă albă aurie,/Și albine roitoare luminoasă miere sug;/Caii lunei albi ca neaua storc cu gura must din struguri/Și la vinul ce-i îmbată pasc mirositorii ruguri/Și în sara cea eternă veseli nechezând ei fug."[58]

Timpul pare suspendat; seara este „eternă", ca și - în alte spații paradisiace eminesciene - dimineața sau ziua.

Dacă insectele paradisiace amintite sunt, de regulă, epifenomene ale unei beatitudini solare, „castelul singuratic" din *Scrisoarea IV* e plasat în atmosfera sonoră a greierilor văratici, „suspinul somnoros" al acestora - convertit în „dulceață" - prefigurând luminozitatea extatică din lirica lui Lucian Blaga: „Papura se mișcă `n freamăt de al undelor cutrier,/Iar în iarba înflorită somnoros suspin`un grier…/E atâta vară`n aer, e atât de dulce svonul..."[59] Un

[56] *Ibid*., p. 125.
[57] *Ibid*., p. 131.
[58] *Ibid*., p. 132.
[59] M. Eminescu, *Opere I. Poezii tipărite în timpul vieții. Introducere. Note și variante.*

spațiu similar, dominat însă de o „noapte eternă prefăcută-n ziuă", întâlnim în proximitatea castelului fetei de împărat din *Fata`n grădina de aur*, unde fluturii apar figurați, manierist, drept copii ai verii și flori ale aerului:

> „O noapte-eternă prefăcută-n ziuă,/Grădină de-aur, flori de pietre scumpe,/Zefir trecea ca o suflare viuă,/Și-n calea lui el crenge grele rumpe./Cu-aripi de-azur, în noaptea cea târziuă,/Copii frumoși ai albei veri se pun pe/Boboci de flori, când ape lin se vaer/Zbor fluturi sclipitori, ca flori de aer."[60]

Iar într-o secvență din *Diamantul Nordului* în care „Cavaleriul" îndrăgostit contemplă, dintr-o natură feerică, fermecată, imaginea domniței spaniole Inez, invocația acompaniată de chitara menestrelului e dublată de sunetul greierului: „În iarba înaltă suspină un greier/Prin vânăta umbră, prin rumăna sară,/În farmecul firei răsună ghitară."[61]

Spre deosebire de sonoritățile albinelor, bondarilor sau greierilor, fluturii seduc prin splendori imagistice care îl apropie pe romanticul Eminescu de estetismul *fin-de-siècle*. Ceea ce îi definește e frivolitatea erotică („șăgalnică și berbantă" în variantă masculină), îngemănată celei a florilor-partenere – însă o frivolitate inocent-copilăroasă, proiecție a solarității „grădinii-paradis". Imaginile se convenționalizează câteodată în registru minor, ca în *Frumoasă-i...* – poem al debutului, cu o melodicitate gracilă care face suportabil alegorismul naiv: „Văd fluturi albaștri, ușori,/Roind și bând miere din flori.//De ce nu am aripi să sbor!/M`aș face un flutur ușor,/Un flutur ușor și gentil/Cu suflet voios de copil,/M`aș pune pe-o floare de crin,/Să-i beau sufleţelul din sân."[62]) Oricum, mult mai suportabil decât cel din *Replici*: „Eu sunt un flutur, tu eşti o floare..."[63]

Anexe, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1939, p. 152.

[60] M. Eminescu, *Opere VI. Literatura populară. Introducere. Poeme originale dee inspirație folclorică. Lirica populară. Balade. Dramatice. Basme în proză. Irmoase. Paremiologie. Note și variante. Anexe. Exerciții & Moloz. Caietul anonim. Bibliografie. Indices.*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1963, p. 47.

[61] M. Eminescu, *Opere IV*, *ed. cit.*, p. 325

[62] M. Eminescu, *Opere IV*, *ed. cit.*, p. 5.

[63] M. Eminescu, *Opere IV*, *ed. cit.*, p. 49.

Insectele codrului feeric

Contraparte a imaginarului edenic al grădinii, sălbăticia umbroasă a codrului – expresie sacralizantă a naturii protectoare eminesciene, cu misterul ei cu tot – se lasă discret dublată de infralumea proliferantă a insectelor, cu viața ei obscură: „Peste flori, ce cresc în umbră,/Lângă ape pe potici,/Vezi bejănii de albine,/Armii grele de furnici..." (*Povestea codrului*)[64]. Asemeni mamiferelor și păsărilor, ea trăiește din „mila" acestui „împărat slăvit", într-o armonie a stărilor consonantă feudalismului de rit natural și drept divin al poetului. În *Făt-Frumos din teiu*, fuga de-acasă a Blancăi spre schitul din mijlocul codrului are loc într-un decor agrest, în care freamătul frunzelor e dublat, vibratil, de coloana sonoră a albinelor: „Ea trecea prin frunza`n freamăt/Și prin murmur de albine;"[65]

Ieșite și ele din atmosfera selvatică, nunțile din finalul basmului *Făt-Frumos din lacrimă* sunt acompaniate, în *arrière-plan*, de o suită floral simili-angelică, prezidată de un fluture care prin zborurile sale circulare programează magic viziunea ritualului de seducție al miresei adormite:

> „A treia zi se cunună împăratul cu fata Genarului. A patra zi era să fie nunta lui Făt-Frumos. Un roi de raze venind din cer a spus lăutarilor cum horesc îngerii când se sfințește un sfânt, și roiuri de unde răsărind din inima pământului le-a spus cum cântă ursitorile când urzesc binele oamenilor. (...) Trandafirul cel înfocat, crinii de argint, lăcrimioarele sure ca mărgăritarul, mironosițele viorele și florile toate s-adunară, vorbind fiecare în mirosul ei, și ținură sfat lung cum să fie luminile hainei de mireasă; apoi încredințară taina lor unui curtenitor flutur albastru stropit cu aur. Acesta se duse și flutură în cercuri multe asupra feței miresii când ea dormea ș-o făcu să vadă într-un vis luciu ca oglinda cum trebuia să fie-mbrăcată. Ea zâmbi când se visă atât de frumoasă."[66]

În finalul fragmentului *Călin (File de poveste)*, fiul omonim al „zburătorului cu negre plete" apare ipostaziat ca mire în tradiție populară, iar nunta sa și a fetei de împărat e acompaniată, pe de o parte, de nenumărați invitați din basme (ca mai târziu în coșbuciana *Nuntă a Zamfirei*) și, pe de alta, de o fabuloasă nuntă a insectelor, sub semnul „mândrei glăsuiri" a „pădurii de argint". Popoarele de fluturi și albine contribuie, pentru început, la crearea unei atmosfere de plenitudine senzorială, deopotrivă vizuale („curg în râuri

[64] M. Eminescu, *Opere I*, *ed. cit.*, p. 100.
[65] M. Eminescu, *Opere I*, *ed. cit.*, p. 66.
[66] M. Eminescu, *Opere VI*, *ed. cit.*, p. 328.

sclipitoare"), termo-olfactive („împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare") și sonore („sărbători murmuitoare"):

> „Mii de fluturi mici albaştri, mii de roiuri de albine/Curg în râuri sclipitoare peste flori de miere pline,/Împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare/A popoarelor de muște sărbători murmuitoare./Lângă lacul care`n tremur somnoros și lin de bate,/ Vezi o masă mare`ntinsă cu făclii prea luminate,/Căci din patru părți a lumii împărați și`mpărătese/Au venit ca să serbeze nunta gingașei mirese;/Feți-frumoși cu păr de aur, smei cu solzii de oțele,/Cititorii cei de zodii și șăgalnicul Pepele./Iată craiul, socru mare, rezemat în jilț cu spată,/El pe capu-i poartă mitră și-i cu barba pieptănată ;/Țapăn, drept, cu schiptru`n mână, șede`n perine de puf/Si cu crengi îl apăr pagii de muscuțe și zăduf.../Acum iată din codru și Călin mirele iese,/Care ține`n a lui mână, mâna gingașei mirese."[67]

Vecină nunții fetei de împărat cu Călin, nunta „mirelui flutur" cu „mireasa viorică" (o nuntă între regnuri cum nu mai întâlnim la Eminescu!) surprinde, în registru comic, un mic univers moral și sociologic al insectelor, subsumabil fabulei și basmului. Dacă în finalul *Poveștii lui Harap-Alb* de Ion Creangă nunta princiară are ca invitați de seamă aliați precum Crăiasa albinelor sau Crăiasa furnicilor, aici nu avem de-a face cu reprezentanți imperiali, ci cu nuntași de rând ai mai multor specii entomologice, care vor să fie îngăduiți de „boieri" a petrece *alături*: exponenți ai lui Eros, fluturii sunt, firește, donjuani „șăgalnici și berbanți"; furnicile și albinele – prin tradiție, harnice cărăușe de alimente specifice (unele de făină, altele de miere); lăcustele – vizitii iuți; cariul – meșter faur ca lucrător în lemn; puricii, cu salturile lor – potcovari, ca în vremea când „se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci și nouă de oca de fier și s-arunca în slava cerului de ne aducea povești"; țânțarii – lăutari; bondarul – neapărat popă gras; greierul – vornic sau crainic (cu un tonus mult mai bun decât în reprezentările sale urbane); iar gândăceii și cărăbușii contribuie, ca figuranți, la diversitatea alaiului. Caius Dobrescu a identificat în fermecătoarea ceremonie datele unui *low fantasy*[68] având drept protagoniști „divinități ale naturii" echivalente spiridușilor din vechile mitologii ale Nordului; într-adevăr: dacă în *Cezara* oamenii se abandonează condiției naturale a insectelor, în *Călin...* asistăm la o antropomorfizare feerică a gâzelor, sugerând un comunitarism *sui-generis*. E de presupus că adolescentul Mircea Eliade i-a rămas debitor când a compus, cu mijloace mult mai moderne, fantezia umoristico-satirică (inclusiv la

[67] M. Eminescu, *Opere I*, *ed. cit.*, p. 85.

[68] Caius Dobrescu, *Eminescu. Monografie*, Editura Aula, Colecția „Canon", Brașov, 2004, p. 140.

adresa Revoluției Franceze...) intitulată *Minunată călătorie a celor cinci cărăbuși în țara furnicilor roșii* (1922), unde toate personajele sunt insecte, iar literatura arghezian a „universului mic" și a paradisului domestic (feeriile din *Miere și ceară* sau *Prisaca*) e prefigurată somptuos de finalul poemului eminescian:

> „Dar ce sgomot se aude? Bâzâit ca de albine?/Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,/Până văd păinjenisul între tufe ca un pod,/Peste care trece`n zgomot o mulțime de norod./Trec furnici ducând în gură de făină marii saci,/Ca să coacă pentru nuntă și plăcinte și colaci;/Și albinele-aduc miere, aduc colb mărunt de aur,/ Ca cercei din el să facă cariul, care-i meșter faur./Iată vine nunta`reagă - vornicel i-un grierel,/Îi sar purici înainte cu potcoave de oțel;/În vesmânt de catifele, un bondar rotund în pântec/Somnoros pe nas ca popii glăsuește`ncet un cântec;/O cojiță de alună trag locuste, podu-l scutur,/Cu musteața răsucită șede`n ea un mire flutur;/ Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui un lanț,/Toți cu inime ușoare, toți șăgalnici și berbanți./Vin tânțarii lăutarii, gândăceii, cărăbușii,/Iar mireasa viorică i-așteptă`ndărătul ușii./Si pe masa`mpărătească sare-un greer, crainic sprinten,/ Ridicat în două labe, s`a`nchinat bătând din pinten;/El tușește, își încheie haina plină de șireturi:/ «Să iertați, boieri, ca nunta s`o pornim și noi alături».”[69]

Finalul este cea mai reușită fantezie entomologică din poezia lui Eminescu și, probabil, din întreaga poezie românească, antropomorfizare ludică de carnaval baroc pictat pe bob de orez: gâzele mimează ritualurile serioase ale oamenilor ironizând, cu grație, pretinsa lor superioritate ierarhică.

Nu sunt însă singurele prezențe ale insectelor din *Călin...*; intrarea în scenă a fetei nubile dorminde din „castelul singuratic", în plin proces de „coacere" senzuală a trupului, se lasă prefigurată prin descrierea unei pânze de păianjen protectoare, sugerând „vraja" unui văl al Mayei:

„Iar de sus pân`în podele un painjăn prins de vrajă,/A țesut subțire pânză străvezie ca o mreajă;/Tremurând ea licurește și se pare a se rumpe,/Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe./După pânza de painjăn doarme fata de-mpărat;/Înecată de lumină e întinsă în crivat.”[70] Și, nu mai puțin, un hymen prețios, rupt de „voinicul sburător" Călin printr-un gest viril: „Iar voinicul s-apropie și cu mâna sa el rumpe/Pânza cea acoperită de un colb de pietre scumpe;" A doua zi, tânăra se simte tulburată ca după o dezvirginare în somn: „Ea a doua zi se miră cum de firele sunt rupte,/Și`n oglind`ale ei buze vede vinete și supte -/Ea zâmbind și trist se uită, șopotește blând din gură:/«Sburător cu negre plete, vin' la noapte de mă fură».”[71]

---

[69] *Ibid.*, p. 87.

[70] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, pp. 321-323.

[71] M. Eminescu, *Opere I*, *ed. cit.*, pp. 76-79. Pentru analogia hymenală, v. și Alex.

Și în *Crăiasa din povești*, o imagine nocturnă transfiguratoare stă sub semnul diafanității pânzei: „S`adun` flori în șezătoare/De painjen tort să rumpă,/ Și anină`n haina nopții/Boabe mari de piatră scumpă." Aici însă vizionarismul lasă locul decorativismului baroc.

O sinteză a sensibilității „miniaturale" eminesciene întâlnim într-un fragment din puțin discutatul bruion prozastic *Istorie miniaturală*, unde poetica devine explicită:

> „Sunt ochi în lumea aceasta care au deosebita plecare pentru tot ce (e) miniatură. (...) Un asemenea om face cucoși de hârtie și-i pune să joace comedie pe masă, e-n stare să-ți spuie dacă o muscă surâde, ce planuri diplomatice îmblă pin capul unui păinjen, ce idei asupra lumei are un gânsac. Și dacă-ți spune vo anecdotă or vo istorie, ea se-ntâmplă totdeuna pe terenul naturei minime. Dacă o foaie de trandafir a căzut pe un gândăcel smălțuit, a fost cu intenție... regina a aruncat batista, în taină, uimitului ei servitor... dacă painjeni înconjură c-un voal diamantin capul unei flori pe cari cad apoi mărgăritarele de rouă, el zice: vezi ce frumoasă mireasă. Și painjeni țes de la o tufă de flori la cealaltă un pod de diamant la mirele ce șade departe - pe altă tufă - s-aducă nuntașii, un cârd întreg de musculițe albastre ca oțelul... furnicile sunt servitori, căci aduc saci albi cu miere și făină, ba țin câte o iarbă în gură, cu care să apere de razele soarelui capul miresei. Clopoțeii albaștri a florilor sună de liturghie, albinele cântă ca lăutari, bondarul în vestmânt de catifea murmură pe nas ca un popă bătrân, fluturii, donjuanii grădinelor, vin în cârduri la nuntă - ci ceea ce nimeni n-aude a auzit miniaturistul meu, o nuntă în taina firei."[72]

Avem aici nu doar o explicitare exactă și expresivă a nunții gâzelor din *Călin...*, ci și a perspectivei auctoriale asupra ei: „o nuntă în taina firii", văzută de un „ochi" neobișnuit, cu „deosebită plecare pentru tot ce e miniatură."

Insectele decepționismului melancolic

Insectarium-ul simbolic al poetului are și un revers desacralizat, profan, unde cam aceleași „personaje" (păianjeni, greieri, carii) capătă funcții corespunzătoare. În registrul negativității intră alegorizanta *Sboar`al nopții negru flutur* („Sboar`al nopții negru flutur/Cu-a lui aripi ostenite"[73]), unica excepție nocturn-lepidopterică din lirica eminesciană; sau perspectiva „de sus" a aglo-

Ștefănescu, *Eminescu, fata de împărat și Sharon Stone*, în *Adevărul*, 15 ianuarie 2011, reluat în vol. *Eminescu, poem cu poem. Antumele*, Editura ALL, București, 2017, p. 102.

[72] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, pp. 321-322.

[73] M. Eminescu, *Opere IV*, *ed. cit.*., p. 384.

merației urbane haotice și a foirii infinitezimale din *Privesc orașul-furnicar* – cea mai sesizantă imagine a marelui oraș „cu oameni mulți și muri bizari" din poezia lui Eminescu -, care transferă imaginea „organică" a mușuroiului într-o alegorie a masificării depersonalizante. Dacă statul albinelor indica paradisul, cel al furnicilor se cere a fi privit cu totul altfel. Reprezentările angoasante ale metropolei industriale în secolul secolului 19 au făcut obiectul unui influent eseu al lui Walter Benjamin care, pornind de la Baudelaire și Poe, consacra ipostaza modernă a „flaneurului" („Frică, repulsie și groază sunt sentimentele pe care le trezește mulțimea marelui oraș la cei care se opresc primii asupra ei"[74]). Iar atmosfera Berlinului studenției (noua metropolă imperială „în uniformă de gardă" de după victoria din Războiul franco-prusac), evocată în poemul sus-amintit, a fost minuțios reconstiuită parabiografic de Ilina Gregori într-un capitol intitulat *Berlin-„Orașul-furnicar"*[75]. Furnicarul (colectivul) apare în el ca succedaneu al depersonalizării și uniformizării cazone, față de care individul izolat se manifestă în răspăr: „Doar numai p`ici și pe colea/Merge unul de-a`nletelea,/Cu ochii`n cer, pe șuierate,/Țindu-și mânile la spate."[76]

În *Geniu Pustiu*, Toma Nour se confrunta cu „mușuroiul" panicat al oamenilor dintr-un oraș de pe Mureș în timpul reprimării revoluției pașoptiste: „Oamenii alergau și țipau, stradele negre foiau asemenea mușinoiului de furnici, unii cărau și duceau lăzi, cu fața speriată și ochii holbați la soldații ce nu știau ce urmări..."[77] Gilbert Durand asocia „colcăiala furnicii" cu „viermuirea larvei", această „mișcare anarhică" învăluind peiorativ „multiplicitatea care se agită."[78] Dincolo însă de imaginea colectivității masificate, apar la Eminescu și destule imagini ale furnicilor ca expresii ale fragilității și însingurării extreme. În prima secvență din *Avatarii faraonului Tlâ*, trecând pe sub bolțile palatului, regele egiptean e strivit de masivitatea arhitecturală, figurat fiind când ca un „gândac negru, ieșit în lumina nopții, care suia scările și trecea prin bolțile palatului", când neînsemnat „ca o furnică ce plutește

[74] Walter Benjamin, *Despre unele motive literare la Baudelaire*, în *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, notă biografică de Friedrich Podszus, Editura Univers, Colecția „Studii", București, 2000, pp. 158-194.

[75] Ilina Gregori, *Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: Trei analize*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, pp. 18-35.

[76] *Opere IV*, *ed. cit.*, pp. 194-195.

[77] M. Eminescu, *Opere VII, ed. cit., p. 206.*

[78] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p

pe o frunză tremurătoare pe suprafața Nilului"; iar înainte ca Isis să îi dezvăluie viitorul avataric, se vede ca o „muscuță de om" și se simte ca un „greier amărât suspendat în nemărginire."

Incidental, și fluturii diurni apar rupți de atributele lor angelice – fericita lor inconștiență naturală se transformă în conștiință nefericită prin transplantarea naturii paradisiace în cadre alienante; abandonat de Ioan, Toma Nour trăiește un „vis de nebun", iar rătăcirile sale prin natura văratică, populată de lepidoptere albastre, îi videază mintea idiotizându-l:

> „Lucrul de care mă temeam mai mult era nebunia, mi-era frică să nu-nnebunesc. Adesea mă pomeneam că privisem, fără să știu, câte o oră-ntreagă-n soare și că ochii mei, orbiți de lumina lui caldă, nu mai puteau distinge nimică, ci un haos vânăt-roșu părea că pirotește și mă-nvârtește mereu, până ce mă trezeam căzut pe iarba câmpului. Eram tâmpit, absurd, idiot. Astfel stam adese înmormântat în iarba mirositoare, albaștri și mici fluturi de vară roiau prin flori, un soare cald îmi ardea drept în creștet, totul era frumos cum îs frumoase zilele de vară... eu singur numai nu cugetam nimica."[79]

Apar, izolat, în cadru și insecte considerate „apoetice" – ploșnițele și puricii din poemul buf *Cugetările sărmanului Dionis*, reprezentate, cu haz de necaz, ca alegorii satirice ale sărăciei și mizeriei boeme:

> „Pe pereți cu colb, pe podul cu lungi pânze de painjen/Roiesc ploșnițele roșii, de ți-i drag să te-uiți la ele!/Greu li-i de mindir de paie, și apoi din biata-mi piele/Nici că au ce să mai sugă. – Într`un roiu mai de un stânjen//Au ieșit la promenadă - ce petrecere gentilă!/Ploșnița ceea-i bătrână, cuvios în mers pășește;/Cela-i cavaler... e iute... oare știe franțuzește?/Cea ce`ncunjură mulțimea i-o romantică copilă.//Bruh! mi-i frig. - Iată pe mână cum codește-un negru purec;/Să-mi moiu degetul în gură - am să-l prind - ba las', săracul!/Pripășit la vreo femeie, știu că ar vedea pe dracul,/Dară eu - ce-mi pasă mie - bietul «ins!» la ce să-l purec?"[80]

Suntem foarte departe de repulsivitatea viziunilor baudelairiene sau arghieziene: maestru al viziunilor transcendent-paradisiace, Eminescu nu excelează în scenografii repulsive, infernale, în vreme ce Arghezi - artist al eschatologiei scatologice - e mai curând neconvingător în reprezentările paradisiacului, cu excepția celui gospodăresc. Insectele devin companioni intimi, iar „deceptionismul" se lasă îmblânzit de umorul bonom, dezabuzat. Condiția mizeră a lui Dionis, cu care începe (după cum s-a observat) literatura română a

[79] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, p. 201.
[80] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, p. 98.

idealiștilor inadaptați social, îl face solidar cu invazia meprizabilelor ploșnițe și a dezagreabililor purici.

Triumful vieții gâzelor proliferante asupra decrepitudinii arhitecturii umane apare și în *incipit*-ul din *Cezara*:

> „Acoperămintele țuguiete de olane mucigăite, bolta neagră a bisericii, zidurile împrejmuitoare risipite și năpustite în risipa lor de plante grase, de furnici ce-și fondau state, de procesii lungi de gâze roșii care se soreau cu nespusă lene, poarta de stejar de o vechime seculară, scările de piatră tocite și mâncate de mult umblet, toate astea laolaltă te făceau a crede că este mai mult o ruină oprită curiozității decât locuință."[81]

Păianjenul - a cărui pânză indică o metaforă textuală - se lasă ceva mai complex reprezentat în acest registru; Petrișor Militaru a dedicat un amplu studiu juvenil[82] celor 12 apariții ale păianjenului și pânzei din *Sărmanul Dionis*; simbolic vorbind, *arachne* semnifică „inconștientul laborios și timid, violent și regresiv, expansiv și retractil în același timp", fiind un „stăpân al intimității ungherelor, al colțurilor întunecate și tenebroase"; iar din perspectivă psihanalitică – un „simbol al introversiunii și narcisimului." El este, în optica autorului, expresia inconștientă a călătoriei ființei spre propriul centru, „Arheu" creator al lumilor imaginare și principiu generativ. O parte a referințelor din nuvelă trimit la „painjinișul de linii roșii/zugrăvit cu sânge" de pe pagina cărții kabbalistului Ruben/anticarului Riven (semn „ceresc" care devine, privit, „mai mare și mai mare" pe măsură ce adolescentul evadează mental în alt spațiu și timp), dar și la pânzele de păianjen din paradisul lunar comentate anterior; de fapt, doar trei referiri la arahnoizi fac trimitere la interiorul dezolant al încăperii lui Dionis („casa lui de pustnic, un colț întunecos și painjinit din arhiva unei cancelarii", „în colțurile tavanului cu grinzi lungi și mohorâte paianjenii își exercitau mohorâta lor industrie", „pânzele de paianjen străluceau vioi în lună și deasupra cărților dorminde în colț se zărea o îngerească umbră de om"). Pânzele lor „pansează" mai ales golurile habitatului pustiu al podului. În alte scrieri eminesciene, pânza apare în schimb menționată ca *imago mundi* – bunăoară, în a doua secvență a *Falsificatorilor de bani* din *Fragmentarium*, unde un „Cezar" își consiliază aforistic amicul

[81] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, p. 298.

[82] Petrișor Militaru, *Pânza de păianjen. Metaforă, simbol și matrice compoziționlă în „Sărmanul Dionis" de Mihai Eminescu*, în *Studii eminesciene. Caietele Colocviului Național „Mihai Eminescu"*, vol. 2 (12), Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2005, pp. 162-186.

invocând o imagine a lumii ca pânză de păianjen și a oamenilor ca musculițe: „Amicul meu! lumea-i o pânză de painjăn, muștile mari trec prin ea, muștele mici se-ncurcă vrând a trece drept prin ea. Suntem muști mici."[83]

Gilbert Durand asocia insectelor (mai precis *anumitor* insecte: greieri, păianjeni, crisalide) caracterul de „simboluri lunare privilegiate."[84] Poezia eminesciană pare să-l confirme în *Melancolie*, unde prezența insectelor nocturne ține de registrul crepuscular al sunetelor care stimulează negativități sufletești; fixat de Esop și La Fontaine în ipostaza de artist delăsător, greierul intră aici în rolul de „preot/vrăjitor" al obscurității melancolice, iar cariul – de „dascăl" și monitor al disoluției, scenografia fiind depresiv-funebră, prebacoviană:

> „Abia conture triste și umbre au rămas;/Drept preot toarce-un greer un gând fin și obscur,/Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur./.../Credința zugrăvește icoanele-n biserici -/Și`n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,/Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas/Abia conture triste și umbre-au mai rămas./În van mai caut lumea-mi în obositul creer,/Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greer;/Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu,/Ea bate ca și cariul încet într`un sicriu./Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură/Încet repovestită de o străină gură,/Ca și când n`ar fi viața-mi, ca și când n`aș fi fost./Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,/De-mi țin la el urechea și râd de câte-ascult/Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult!"[85]

În cadențata *Singurătate*, „greerii", ascunși printre ruinele minții, interpretează muzica nocturnă a „iluziilor" și „amintirilor", transformând „melancolia" în text poetic și spectralizând existența: „Stoluri, stoluri trec prin minte/Dulci iluzii. Amintiri/Țârâiesc încet ca greeri/Pintre negre, vechi zidiri,/.../Dar atuncea greeri, șoareci,/Cu ușor-măruntul mers,/Readuc melancolia-mi,/Iară ea se face vers."[86] Și în „gazelul" din deschiderea poemului narativ *Călin (file din poveste)* „sun-un grier sub o grindă", acompaniind „colindul" autumnal al frunzelor. Pentru ca în *Când crivățul ca gerul...* greierul să măsoare cadența de orologiu a timpului hibernal: „Orologiul să sune – un greer amorțit –/Și

---

[83] M. Eminescu, *Opere VII*, *ed. cit.*, p.298.

[84] Gilbert Durand, *op. cit.*, pp. 330-331.

[85] M. Eminescu, *Opere I*, *ed. cit.*, p. 71. Potrivit lui George Gană, melancolia, sentiment existențial caracteristic pentru tradiția *negativității* europene, constituie „sursa primordială și cea mai productivă a lirismului eminescian (...) temeiul dacă nu embrionul sau «celula germinativă» a poeziei lui Eminescu." (v. George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 18.)

[86] M. Eminescu, *Opere I*, *ed. cit.*, pp. 105-106.

cald să treacă focul prin venele-mi distinse/.../Somnul m`apucă`n braţe prin gândurile mele/Şi`n somn mă mai urmează a lor blând glas uimit./Prin şirul lor ce sună, orologiul cu jele/L-aud sunând ca greer bătrân şi răguşit;"[87] În basmul liric *Călin Nebunul*, versiune a poemului edit, greierul apare personificat ca erou al damnării de cântecul fetei din codru:

> „Greeruş ce cânţi în lună/Când pădurea sună,/Cum nu ştii ce am în mine,/Greere străine??Că te-ai duce de-ai ajunge/Noaptea de te-ai plânge,/Ca o pasăre măiastră/La noi în fereastră./.../Du-te greer, du-te greer,/Pân-la munte-n creer/Şi priveşte-nduioşată/Zarea depărtată,/Lumea-ntreagă o colindă,/Mergi la noi în grindă,/Spune-i mamei: ce-am făcut/De m-a mai născut..."[88]

În schimb, în fabula eroi-comică din *Antropomorfism* insectele se adaugă altor făpturi – umane sau nonumane – pentru a ilustra lanţul trofic: „Viaţa multora se stinge spre-a hrăni viaţa multora/Şi mâncarea reciprocă e-a istoriei fiinţă./Ce îi pasă păsăruicei ce munceşte pe-un gândac/Sau paingenul, ce suge capul muştei de smarald."[89] Infraumanul este chemat să demaşte astfel motorul evoluţionismului, care nu e neapărat „răul" (ca la Schopenhauer), ci *devorarea*. Pentru ca în *Scrisoarea I* existenţa „coloniilor de lumi pierdute" (analoage furnicilor şi albinelor) să apară ca un *analogon* al lumii mari - expresie supremă a insignifianţei acesteia - iar realizările oamenilor, „copii ai lumii mici" – construcţii similare „muşuroaielor de furnici"; imaginea universului în expansiune infinită devine, printr-o răsturnare de perspectivă, viaţă microscopică a efemeridelor, suspendată între două inexistenţe veşnice:

> „Dar deodat-un punct se mişcă... cel întâi şi singur! Iată-l/Cum din haos face mumă, iară el devine tatăl!/Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boala spumii,/E stăpânul fără margini peste marginile lumii,/De-atunci negura eternă se desface în făşii,/De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii,/De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute/Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute/Şi, în roiuri luminoase izvorând din infinit,/Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit./Iar în lumea asta mare noi, copii ai lumii mici,/Facem pe pământul nostru muşuroaie de furnici:/Microscopice popoare, regi, oşteni şi învăţaţi./Ne succedem generaţii şi ne credem minunaţi./Muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul;/În acea nemărginire ne-nvelim, uitând cu totul/Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/Că-ndărătu-i şi nainte-i întuneric se arată."[90]

---

[87] M. Eminescu, *Opere IV, ed. cit.*, 81.
[88] M. Eminescu, *Opere VI, ed. cit.*, pp. 30-31.
[89] M. Eminescu, *Opere IV, ed. cit.*, p. 228.
[90] M. Eminescu, *Opere I, ed. cit.*, p. 132.

Bibliografie:

Antohi, Sorin, *Utopia lui Eminescu*, în *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, Editura Polirom, Colecția „Plural", Iași, 1999.

Benjamin, Walter, *Despre unele motive literare la Baudelaire*, în *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, notă biografică de Friedrich Podszus, Editura Univers, Colecția „Studii", București, 2000.

Gregori, Ilina, *Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: Trei analize*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.

Călinescu, G. *Opere II. Opera lui Mihai Eminescu* (2), ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2016.

Cărtărescu, Mircea, *Visul chimeric*, Editura Humanitas, București, 2011.Radu Cernătescu, *Despre gândirea politică a lui Eminescu*, în 309-310-311), Botoșani, 2020.

Cernătescu, Radu, *Despre gândirea politică a lui Eminescu*, în în *Hyperion*, revistă de cultură, nr. 1-2-3 (309-310-311), 2020.

Constantinescu, Viorica S., „*Le cygne est un signe*", în *Studii eminesciene* (Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor), nr. 11, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2009.

Culianu, Ioan Petru, *Fantasmele libertății la Eminescu. Peisajul centrului lumii în nuvela Cezara (1876)*, în *Studii românești I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, ediția a II-a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, Editura Polirom, Colecția „Biblioteca Ioan Petru Culianu", Iași, 2024.

Dobrescu, Caius, *Eminescu. Monografie*, Editura Aula, Colecția „Canon", Brașov, 2004.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu și romantismul german*, ediție de Dumitru Irimia, Cuvânt înainte de Dan Hăulică, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2016.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul VI, nr. 7, iulie 1939.

Eminescu, M., *Opere I. Poezii tipărite în timpul vieții. Introducere. Note și variante. Anexe*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1939, p. 152.

Eminescu, M., *Opere IV. Poezii postume. Anexe. Introducere. Tabloul edițiilor*, ediție critică întocmită de Perpessicius, Editura Academiei Populare Române, București, 1952.

Eminescu, M., *Opere V. Poezii postume. Anexe. Note și variante. Exerciții și moloz. Addenda & Corrigenda. Apocrife. Mărturii. Inedite*, ediție critică de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1988.

Eminescu, M., *Opere VI. Literatura populară. Introducere. Poeme originale dee inspirație folclorică. Lirica populară. Balade. Dramatice. Basme în proză. Irmoase. Paremiologie. Note și variante. Anexe. Exerciții & Moloz. Caietul anonim.*

Bibliografie. Indice, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1963.

Eminescu, M., *Opere VII*, *Proza literară. Sărmanul Dionis. La aniversară. Cezara. Geniu Pustiu. Celelalte proze postume. Texte inedite*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, Studiu introductiv de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1977.

Eminescu, M., *Opere X. Publicistică. 1 noiembrie 1877-15 februarie 1880, „Timpul"*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, Academia Republicii Socialiste România, Muzeul Literaturii Române, Editura Republicii Socialiste România, București, 1989.

Eminescu, M., *Opere XI. Publicistică. 17 februarie – 31 decembrie 1880. Timpul*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, Academia Republicii Socialiste România, Muzeul Literaturii Române, Editura Republicii Socialiste România, București, 1984.

Eminescu, M., *Opere XVI*, *Fragmentarium. Addenda ediției*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei Române, București, 1993.

Eminescu, Mihai, *Fragmentarium*, ediție după manuscrise cu variante, note, addenda și indici de Magdalena D. Vatamaniuc, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.

Gană, George, *Melancolia lui Eminescu*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.

Jicu, Adrian, *Antimodernii Eminescu și Caragiale*, în *Philologica Jassiensia*, an. VIII, nr. 2 (16), 2012

Maurice Maeterlinck, *Viața albinelor*, traducere de Constantin Teacă, Editura Apimondia, București, 1976.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Mihăilescu, Dan C., *Perspective eminesciene*, Editura Cartea Românească, București, 1982.

Militaru, Petrișor, *Pânza de păianjen. Metaforă, simbol și matrice compozițională în „Sărmanul Dionis" de Mihai Eminescu*, în *Studii eminesciene. Caietele Colocviului Național „Mihai Eminescu"*, vol. 2 (12), Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2005.

Oișteanu, Andrei, *Eminescu: soarele negru al melancoliei*, în *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, ediția a patra revăzută, adăugită și ilustrată, Editura Polirom, Iași.

Papu, Edgar, *Premise fotosintetice - „Proaspătul" și „Dulcele" romantic*, în *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, Editura Minerva, Colecția „Biblioteca pentru toți", București, 1980.

Stanomir, Ioan, *Annals of the University of Bucharest/Political science series*, 5, 2003.

Abstract: The study aims to present, with quasi-exhaustive, systematized examples, the symbolic relevance of the presence of insects as references in the work of M. Eminescu, whether it is poetry, prose or journalism. Organicist thinking, with the poet's well-known conception of the natural state (inspired by the model of the „state of ants and bees"), acquires the most varied updates at the level of the entomological imaginary: from the paradisiacal one of lunar or island utopias, passing through the enchanting representations associated with wild and forested nature, to the dark ones of melancholy, loneliness, decomposition and alienation; all these images are subjected to a differentiated examination, following their artistic relevance and contextual implications. Ihe „miniature" vision, a microcosmic mirror of the macrocosm, the „narcotic" and erotic aestheticism, the combination of angelic (associated with bliss) and malignant (associated with dissolution) symbolism, are expressions of a diverse bestiary (bees, ants, butterflies, spiders, crickets, beetles, bumblebees, flies, etc.), which owes almost nothing to the moralistic-fabulistic tradition, but illustrates a „transhuman" model that came, through a spiritual-symbolic channel, from the natural sciences, and indicating, overall, a paradoxical modernity.

Keywords: insects, imaginary, natural state, paradisiacal, miniature

UN EXERCIȚIU DIDACTIC DE TRADUCERE ÎN LATINĂ. DORINȚA EMINESCIANĂ FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU INCONSECVENȚA

Ștefan Dumitraș*

În rândul variatelor notițe de studiu eminesciene, comentate mai mult sau mai puțin encomiastic, se numără și rezolvarea unui exercițiu incipient de traducere în latină. Textul acestuia se află dispus în manuscrisul românesc al Bibliotecii Academiei Române № 2.276A [ms. rom. BAR 2.276A] la fol. 2v° și reprezintă un material neobișnuit, în aparență minor și neglijabil, dar capabil să lămurească asupra metodelor de studiu însușite de Eminescu și asupra inventarului bibliotecii private a acestuia.

§ 1. ATESTĂRI. MENȚIUNI

Soluția propusă de Eminescu era cunoscută în chip fragmentar încă din 1935, odată cu apariția celui de-al doilea volum al monografiei lui G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*[1]. Din nevoia de a proba maniera de studiu a poetului, criticul literar a inserat drept exemplificare începutul exercițiului de traducere[2].

Textul a fost publicat integral abia în 1993, fiind inclus în volumul al XV-lea din ediția critică *Opere*[3] inițiată de Perpessicius (1891–1971).

* Masterand, Universitatea din București, Facultatea de Litere; e-mail: stefan.dumitras@gmail.com.

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu, 2: Cultura. Descrierea operei*Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1935, p. 26–28; Idem, „Cultura lui Eminescu", *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, № 1–2, 1956, p. 261–262; Idem, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, Editura Hyperion, Chișinău, 1993, p. 320–321; Idem, *Opere*, I: *Viața lui Mihai Eminescu · Opera lui Mihai Eminescu (1)*, Ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion, colecția „Opere fundamentale", Fundația Națională pentru Știință și Artă · Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2016, p. 950–953.

[2] G. Călinescu, *Opere* (2016), p. 952: „Eminescu era omul care-și notează o dată sau o expresie și o întrebuințează când vine împrejurarea. De altfel, în caietele lui dăm de exerciții de gramatică latină după manuale germane […]".

[3] Mihai Eminescu, *Opere*, XV: *Fragmentarium. Addenda ediției*, Editura Academiei Române, București, 1993, p. 592.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 301–323, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.19.

Colectivul de cercetători a încadrat atunci fragmentul la categoria *Transcrieri*, secțiunea *Filologie*, fără a putea stabili sursa acestuia[4].

Aplicația a mai fost menționată în articolul *Citate latinești în opera lui Eminescu* al dramaturgului Iosif Naghiu (1932–2003), publicat la 1999 în cadrul revistei *Viața românească*[5].

Ediția de opere complete îngrijită de Dimitrie Vatamaniuc (1920–2018) preia *ad litteram* concluziile formulate în ediția Perpessicius, fără a le revizui[6].

§ 2. EXAMINAREA FORMALĂ A MANUSCRISULUI

La origine, manuscrisul 2.276A reprezenta un caiet dictando cu liniatură orizontală albastră, confecționat probabil de editura librăriei Socec & Compania[7]. Exercițiul de traducere a fost notat cu cerneală neagră, în grabă, pe contrapagina unor însemnări compozite, referitoare atât la glosarea unor titluri, sintagme și termeni greceși, cât și la prima parte a alfabetului

---

[4] Eminescu, *Opere*, XV (1993), p. 896–897: „Textele reprezintă transcrieri după surse neidentificate".

[5] Iosif E. Naghiu, „Citate latinești în poezia lui Eminescu", *Viața românească*, № 8–9, 1999, p. 84: „În manuscrisul nr. 2276, f⟨.⟩ 2 [sic!] și în manuscrisul nr. 2269, f. 8 sunt exerciții de latină (Ubi est pater? Hic)". Trimiterile sunt cu siguranță preluate din monografia scrisă de G. Călinescu, deoarece atât maniera citării, cât și ordinea referințelor în text sunt identice cu cele date de criticul literar.

[6] Mihai Eminescu, *Opere*, X: *Fragmentarium*, ediție îngrijită de Dimitrie Vatamaniuc, Editura Național, București, 2011, p. 1.387: „Textele reprezintă transcrieri după surse neidentificate".

[7] *Cf.* liniatura caietelelor dictando imprimate în răstimpuri diferite și legate în ms. rom. BAR 2.261, fol. 1r°–62v°, 227r°–293v°, 294r°–337v°. Fol. 19r° și 53r° reprezintă două dintre copertele frontale ale caietelor inițiale, unde este menționat producătorul: „Din libraria Socec & C° Bucuresci". Ca fapt divers, amintim că I.L. Caragiale utiliza exemplare din același tiraj de caiete pentru redactarea lucrărilor sale dramatice: „În păstrarea Fundației pentru Literatură și Artă «Regele Carol II» [în prezent, la Biblioteca Centrală Universitară „Carol I" din București – n.n., S.D.], caietul-manuscris al piesei [Conu' Leonida față cu reacțiunea – n.n., S.D.], din arhiva lui Mateiu I. Caragiale. Manuscrisul este autograf, dar nesemnat: *un caiet vechi de dictando, «Din Librăria Socec & Co. București», prețul, cu creionul – 20, de 8 file; pe coperta din dos, «Charta României» cu căile ferate; harta înglobează cele trei județe basarabene, cedate prin tratatul dela Berlin* [s.n.]" [I.L. Caragiale, *Opere*, VI: *Teatru*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1939, p. 530. Documentul literar descris în fragmentul citat a (fost) ars în timpul Revoluției de la 1989, motiv pentru care nu am putut să îl consultăm.

turcesc [fol. 2r°]. Această filă de manuscris a fost detașată de poet din caietul originar, sfâșiată (probabil involuntar) de două ori în partea inferioară, restaurată ca urmare a donației documentare[8] efectuate de Titu Maiorescu (1840–1917) în 25 ianuarie/7 februarie 1902 și, la scurt timp, reintegrată în fascicul. Repudierea și utilizarea lipsită de grijă sugerează importanța redusă pe care Eminescu o acorda acestui bruion.

Propozițiile latinești sunt redactate de însuși Eminescu prin grafia caracteristică – eficientă, dar plăcută totodată. Rotunjirea grafemelor, precum și tendința de economie în redactare sugerează că traducerea a fost scrisă ardent. La primă vedere, ductul pare tipic perioadei 1877–1880, când poetul era simplu redactor la oficiosul *Timpul*. Deși integrală, redacția suferă din pricina omisiunii repetate a semnelor ortografice. Acest fapt nu se dovedește întru totul imputabil, de vreme ce, în caietele de studiu sau în variantele textelor pe care le elabora, poetul obișnuia să nu acorde importanță acestor detalii minore. Concentrarea sa era dedicată scopului didactic principal – în cazul de față, fundamentarea și recapitularea unor cunoștințe deja acumulate. Lectura atentă a manuscrisului evidențiază și câteva inadvertențe de scriere a unui nume propriu.

§ 3. FINALITATEA ÎNSEMNĂRII LATINEȘTI

Atât cele 44 de caiete eminesciene păstrate la Biblioteca Academiei Române, cât și opera beletristică ori jurnalistică publicate antum dovedesc că poetul avea cunoștințe satisfăcătoare de limbă latină. Așadar, având în vedere și perioada aproximativă a redactării sale, exercițiul de față trebuie receptat ca intenția unui plan didactic amplu de parcurgere organizată și de asimilare sistematică a lexicului și a gramaticii latine.

Caietul eminescian 2.276A se deschide cu niște conspecte, pe de-o parte, referitoare la numeralele turcești, grecești și bulgărești, organizate sinoptic [fol. 1r°–v°], și pe de altă parte, cu privire la alfabetul și la fonetica limbii turcești [fol. 2r°, 3r°, 4r°, 5r°]. Exercițiul de gramatică latină este redactat pe verso [fol. 2v°], fapt care impune ca textul să fi fost scris după însemnarea notelor poliglote. Locul ales de Eminescu pentru rezolvare arată că planul său didactic nu era întru totul clar și că avea ezitări cu privire la asumarea acestuia.

[8] „Ședința de la 25 ianuarie 1902" [§ De la d-l T. Maiorescu…] în: *Analele Academiei Romane*, seria a II-a, tomul XXIV (1901–1902. Partea administrativă și desbaterile), Institutul de arte grafice „Carol Göbl", Bucuresci, 1901, p. 95–96.

În mod obișnuit, un asemenea deziderat constituie numai o etapă din întreaga organizare a unui proiect literar de lungă durată; spre exemplu, un caz semnificativ este cel al traducerilor, unde sunt necesare de la bun început cunoștințe temeinice din limba originală a textului ales. Cu alte cuvinte, dacă un scriitor manifestă voința de a învăța metodic o limbă străină, atunci acesta este interesat (într-o măsură nedeterminată) de realizarea unei traduceri literare din limba respectivă. Pe această cale, înțelegem că prezentul exercițiu de gramatică latină trebuie reintegrat în programul eminescian de tălmăcire a unor opere literare clasice.

Este bine cunoscută intenția poetului de a transpune în română cele două epopei homerice, *Iliada* și *Odiseea*, plan care s-a materializat insuficient, dar care se dovedește notabil. Susținem că este aproape sigur ca micul exercițiu gramatical de traducere să fi fost efectuat cu gândul pregătirii pentru acest proiect anevoios. Legătura dintre însemnarea latinească și încercările de transpunere a epopeilor este sugerată de două amănunte aflate în manuscrise:

1º În apropierea exercițiului de traducere, este redactată cu cerneală violet o compilație din diverse texte, între care se numără și *Iliada* homerică. Eminescu își copiază câteva rânduri din versiunea latinească în proză a epopeii *(versio latina)*, fragment care surprinde tocmai invocarea Zeiței, adică începutul cântului întâi [fol. 7rº]:

Iram cane, Dea, Pelidæ Achillis perniciosam quæ plurimos Achivis dolores fecit; multasque fortes animas orco præmature misit heroum, et ipsos prædam discesperidam fecit canibus alitibusque omnibus: Iovis autem perficiebatur consilium.

Într-un caiet distinct[9], oblong, similar întrucâtva unui repertoar, Eminescu va traduce în românește secvența de mai sus astfel:

Cantă-ne zină a lui Ahil Peleidul manie
Carea cumplită, facù Aheilor jale nespusă
Suflete mii viteze de fii de eroi in Aii
Au trimis, pe ei insii de pradă la căni lasăndu-i
Și la paseri. Astfel se'mplini a lui Zeus voința […]

[9] Ms. rom. BAR 2.308, fol. 1rº.

Atât grafia celor două file de manuscris, cât și culoarea violet, aceeași nuanță în ambele cazuri, arată că textele citate anterior sunt scrise la distanță mică în timp și că pot constitui un sistem de referință. Generalizând, în urma unei sondări strict vizuale, am observat că majoritatea notițelor de la începutul caietului 2.276A tind să fie corelate cu proiectul traducerilor din Homer.

2º Grafia aplicației de traducere se aseamănă în mod considerabil cu cea regăsită în ms. rom. BAR 2.266, fol. 1rº, 2rº, 3rº–6rº & 7rº, unde sunt dispuse câteva însemnări laborioase ale traducerii din *Iliada*, despre care Perpessicius spunea că sunt redactate în „epoca, credem, depresionară a sănătății poetului, când o anume furie enciclopedică, inclusiv poliglotă, pusese stăpânire pe sufletul și mintea lui Eminescu”[10]. Totuși, grafia manuscrisului este (ușor) descifrabilă, iar excerptele lexicografice au coerență și sunt relativ organizate. Cu alte cuvinte, ipoteza enunțată de Perpessicius trebuie respinsă. Ceea ce poate însă deruta sunt fol. 3vº, 4vº & 5vº, unde au fost notate diverse planificări traductologice neplauzibile. Fiind așternute pe versoul filelor de caiet, înțelegem că au fost înregistrate la o dată ulterioară extraselor lexicografice și primelor încercări de transpunere a *Iliadei*, acestea din urmă fiind redactate consecvent și lizibil *numai* pe recto [fol. 1rº, 2rº, 3rº, 4rº, 5rº, 6rº, 7rº], după cum proceda în mod obișnuit poetul atunci când intenționa să lucreze organizat. Deși nuanța cernelii corespunde în cele două seturi de notițe, aflate pe ambele fețe ale filei, aceasta nu diminuează verosimilitatea procesului menționat. Mai mult, ms. rom. BAR 2.266 a fost la origine un caiet cartonat, cu hârtie velină, produs – după cum se poate citi pe copertă – de Librăria universală „Leon Alcalay”, cu sediul pe Calea Mogoșoaiei (știută și ca Podul Mogoșoaiei, iar mai târziu, primind denominația Calea Victoriei, rămasă până astăzi[11]) № 18, în București,

[10] Mihai Eminescu, *Opere*, V: *Poezii postume. Anexe · Note și variante · Exerciții & moloz · Addenda & corrigenda · Apocrife · Mărturii · Indice*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1958, p. 597.

[11] Modificarea numelui a fost reglementată prin Decretul № 2.230 din 4/16 oct. 1878 publicat în M.Of. № 222 din 6/18 oct. 1878: „Art⟨icolul⟩{.} I. Aprobăm schimbarea numireĭ de astăḑi a următórelor strade din capitală, dupe cum urméză: Calea Mogoșóeĭ, în *calea Victorieĭ* […]”. Implementarea dispozițiilor a avut loc două zile mai târziu, în 8/20 oct. 1878, odată cu intrarea trupelor române în capitală: „Duminică⟨,⟩ 8 Oct⟨omvrie⟩{.}⟨,⟩ va ave⟨a⟩ loc intrarea triumfală a trupelor române in capitală. Regimentele⟨,⟩ care nu vor fi față, vor fi representate prin delegații cu steagul lor. Primăria de București a făcut mar⟨i⟩ pregătiri pentru primirea trupelor. Aceste vor intra in oraș pe calea Mogoșoaei, care din acea zi va purta numele de *Calea Victoriei*, vor trece pe supt un măreț arc de triumf, care

detaliu care apropie rezolvarea exercițiului de perioada inițială a activității poetului la oficiosul *Timpul*.

§ 4. DATAREA TEXTULUI

În monografia *Opera lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu susține că, „la un examen al scrierii și al altor elemente de datare, [exercițiul – n.n.] se arată a proveni din epoca Berlin–Iași”[12].

Totuși, ms. rom. BAR 2.276A, nescris pe jumătate, păstrează două datări relevante: 1⟨/13⟩ ianuarie 1880 pentru prima versiune a poemului elegiac *O, mamă…* [fol. 46r°] și 9/21 martie 1881 pentru o însemnare cu caracter autobiografic [fol. 69r°]. Spre deosebire de alte manuscrise miscelanee, alcătuite din file sau din fascicule redactate în salturi, deci în răstimpuri diferite (ceea ce demonstrează spontanteitatea poetului, tipică actelor creatoare), caietul 2.276A este completat cu regularitate; așadar, acesta menține succesiunea cronologică a însemnărilor. Între cele două repere (temporale) menționate mai sus, numărăm 23 de file. Altfel spus, în caietul prezent, de-a lungul unui an (1880–1881), poetul scria circa 23 de file. Convențional, dacă în intervalul 1880–1881, sunt scrise fol. 46r°–69r°, atunci, pentru anii anteriori, vom obține următoarele segmente aproximative: fol. 1r°–23r° pentru 1878–1879 și fol. 23v°–45v° pentru 1879–1880. Potrivit acestei cronologizări artificiale, exercițiul de gramatică latină trebuie să fi fost rezolvat în cursul anului 1878 sau, mai exact, la începutul ședерii poetului în București (aproximativ după 1/13 noiembrie 1877), ocupat cu activitatea de redactor la ziarul *Timpul* al Partidului Conservator. Această deducție infirmă categoric susținerea lui Călinescu.

Vecinătățile exercițiului manuscris oferă câteva indicii suplimentare de datare. La câteva file distanță, este înregistrată o serie de cuvinte-cheie referitoare la mediul cultural în care activa poetul. Eminescu își notase succesiv și laconic, cu un creion roșu și, mai târziu, cu unul negru, următoarele [fol. 13r°]:

---

se rădică la șosea, vor defila inaintea M.S. Domnitorului, in dreptul Teatrului, și vor merge pănă la Filaret, unde primăria le va oferi un prănz. «Românul» speră că publicul capitalei va da acestei serbări o și mai mare strălucire prin participarea lui călduroasă și entusiastă” [*Curierul de Iassi*, № 110 (1878): ⟨3⟩]. Așadar, caietul fabricat de Librăria universală „Leon Alcalay”, devenit ms. rom. BAR 2.266, a fost procurat de Eminescu cândva între 1/13 nov. 1877 și 8/20 oct. 1878.

[12] Călinescu, *Opere*, I (2016), 952.

‖Claponulu‖
|Noapte'a furtunoasă|
Barbierul diplomat
Titu? Hartenstein{.} Plevna! Afer Pāpā
[…]

Vom analiza fiecare element al însemnării:

1º *Claponulu* („Claponul") denotă o foiță populară umoristică editată de I.L. Caragiale (1852–1912) în cursul anului 1877, din care au apărut numai câteva numere[13].

2º Comedia *Noapte'a furtunoasă* („O noapte furtunoasă"), scrisă de același Caragiale, are prima lectură în 12/25 noiembrie 1878 la aniversarea a 15 ani de activitate a Junimii, desfășurată la hotelul Binder din Iași[14], iar prima reprezentație se petrece în 18/30 ianuarie 1879 la Teatrul Național din București[15]. Titlul din manuscris este redactat – în mod suspect – conform ortografiei pumnulene[16].

3º *Barbierul diplomat* („Bărbierul diplomat") este titlul sub care comedia *D-ale carnavalului* era cunoscută în epocă și sub care fusese anunțată reprezentația de către unele ziare[17]. Având în vedere că lucrarea a fost pusă

[13] *Publicațiile periodice românești (Ziare, gazete, reviste)*, II: Catalog alfabetic (1907–1918) & Supliment (1790–1906), descriere bibliografică de George Baiculescu, Georgeta Răduică și Neonila Onofrei (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969), 820: „Claponul. Foiță hazlie și populară. ⟨București, 1877⟩, (nr. 1–2, 4, 6). Apare când ese de sub tipar. 14 × 10. Nr. 10 bani. ⟨Redactor: Ion Luca Caragiale⟩ Typografia Curții".

[14] *Cf.* Iacob Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, ediție îngrijită și prefață de Ioana Pârvulescu, Editura Humanitas, București, 2011), 201 & 260: „În anul 1879 [sic!], Maiorescu a venit cu șase alții deodată, între care cu I.L. Caragiale, care atunci a făcut întâia sa apariție în Junimea și spre marea noastră petrecere ne-a cetit așa de bine piesa sa *O noapte furtunoasă*, că ne-am tăvălit cu toții de râs". Tot Negruzzi (2011, 260) stabilește că, „la 1877, Junimea s-a adunat iarăși la Ernest; *la 1878, la Binder, unde deodată au făcut intrare 6 amici din București* [s.n.]".

[15] I.L. Caragiale, *Opere*, III: *Teatru · Scrieri despre teatru · Versuri*, ediția a II-a, revăzută și adăugită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, Prefață de Eugen Simion, colecția „Opere fundamentale", Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011, București, 1.087–1.090.

[16] *Cf.* ms. rom. BAR 2.266, fol. 45rº [Sant'a Evangelia quea de la Iωαnn], unde poetul, probabil delectat, folosește acest sistem ortografic pentru transcrierea unui pasaj biblic.

[17] *Telegraphul [Ediția de diminéță]*, № 3.856 (1885): ⟨2⟩: „*La Tea⟨t⟩rul Național*, luminat de întâiași dată cu electricitate, va fi luni [8/20 aprilie 1885 – n.n., S.D.], întâia represintație a noueĭ comediĭ a d-luĭ I. Caragiale: *Bărbierul diplomat*". Din publicistica lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea, aflăm că: « M. Caragiali est infatigable. Il vient de terminer une

în scenă abia în 1885, este puțin probabil ca ideea arhetipală a acesteia să fi fost cunoscută lui Eminescu încă din 1878–1879. Se știe că piesa a fost compusă de Caragiale „în vederea obținerii unui premiu dramatic”[18]; prin urmare, actul creator nu putea fi anterior anului 1884. Mai mult, la data apariției comediei, poetul nu mai avea acces la cele 44 de manuscrise ale sale. Așadar, este mai plauzibil ca mențiunea să trimită la traducerea lui Caragiale din *Une camaraderie* de Eugène Scribe (1791–1861), realizată în aceeași vreme cu *O noapte furtunoasă*[19].

4º *Titu* este, evident, Titu Maiorescu (1840–1917), iar *Hartenstein* trebuie să fie Gustav Hartenstein (1808–1890), editor al operelor complete ale lui Johann Friedrich Herbart (1776–1841) sau ale lui Immanuel Kant (1724–1804) și filosof german de orientare herbartiană. Având în vedere semnul întrebării adăugat imediat după hipocoristic, înțelegem că autenticitatea ideilor filosofice ale liderului Junimii este contestată în privat de poet. Eminescu a observat în intimitatea lecturilor sale că între observațiile filosofice ale lui Maiorescu și cele ale lui Hartenstein există un raport de identitate frapant.

5º *Plevna! Afer Pāpā* sugerează entuziasmul lui Eminescu cu privire la victoria românilor în Bătălia de la Plevna, conflict militar care s-a încheiat la 28 noiembrie/10 decembrie 1877 prin capitularea armatei otomane.

Mai adăugăm că, pe aceeași filă, sunt însemnate câteva replici dialectale atribuite lui Ioan Slavici (1848–1925), autor care, pentru Eminescu, era acel *fratye gye gynkolo*, adică de peste munți, deci din Ardeal. Tot aici, este pomenit și bucovineanul Alexandru Chibici-Râvneanu (1849–1917), amic apropiat al poetului (mai ales) în vremea punerii acestuia sub interdicție

---

nouvelle comédie de moeurs sous le titre *D-ale… carnavalului*, mais on dit qu'elle serra jouée sous le titre: *Bărbierul diplomat* » [„D. Caragiali este neobosit. El va termina o nouă comedie de moravuri sub titlul *D-ale… carnavalului*, dar se spune că aceasta va fi jucată sub titlul *Bărbierul diplomat*” – tr.m., S.D.] [Barbu Ștefănescu-Delavrancea, « Courrier des théâtres » („Curierul de teatru”) in: *Opere*, V, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu (București: Editura pentru literatură, 1969), ⟨136⟩].

[18] Caragiale, *Opere*, VI (1939), XXII: „Printr'o nouă antidatare, din cronologia pieselor sale, pe care și-a făcut-o autorul în 1898, «D'ale Carnavalului» cată să ne fie înfățișată ca redactată în anul 1881. Nu vom putea primi această aserțiune, deoarece este de toată evidența că I.L. Caragiale a scris piesa anume în vederea obținerii unui premiu dramatic”.

[19] Mihai Eminescu, *Opere*, V: Teatru, ediție critică, note și variante de Aurelia Rusu (București: Minerva, 1979), ⟨653⟩. Este oferită o transcriere a fragmentului, însă cu lecțiuni eronate. Comentariile pe marginea acestuia rămân însă utile.

judecătorească. Prin faptul că, în manuscrisul prezent, sunt menționați direct sau indirect Caragiale, Slavici și Maiorescu, înțelegem că secțiunea de la fol. 1r° la 23r° trebuie să fi fost scrisă în vremea colaborării acestora la organul *Timpul*.

Toate trimiterile analizate ne obligă să limităm datarea primei părți de manuscris la intervalul 1878–1879, rezultat care concordă cu dispunerea cronologică strict convențională explicată mai sus.

Dacă vom lua în considerare relația dintre exercițiu și traducerile din Homer deja pomenite, atunci cel mai sigur rezultat va fi anul 1878. Perpessicius afirma că „atât traducerea […] din *Iliada*, cât și aceea din *Odiseea* se situează ca timp în epoca exercițiilor parodistice, pentru Junimea, cca 1877, Iași. Ele sunt ca și concomitente cu *Prescurtare din Odiseea*, dovadă însăși situația topografică a celor două texte”[20]. Respectiva parodie a Odiseei este construită pe marginea evenimentelor de după demiterea guvernului condus de Lascăr Catargiu (30 martie/11 aprilie 1876). Așa cum același Perpessicius observase, versul *In rotitoarea plinire de vremi trei ani se trecură*[21], citit la nivel strict istoric ori cronologic, ar lăsa de înțeles că poemul a fost scris la „trei ani socotiți de la plecarea din guvern” sau la „trei ani de la darea în judecată” a poetului[22]. Așadar, compunerea parodiei trebuie datată în 1879, iar exercițiul de latină, cu cel mult un an înainte.

§ 5. SURSA EXERCIȚIULUI DE TRADUCERE ÎN LATINĂ

G. Călinescu susținea fără o argumentare prealabilă că, „în caietele lui [ale poetului – n.n.], dăm de exerciții de gramatică latină *după manuale germane* [s.n.]”[23]. Notele anexate corpusului *Fragmentarium* din ediția Perpessicius au confirmat în cele din urmă această aserțiune[24]. Am presupus la rândul nostru că manualul consultat de Eminescu pentru studiul limbii

[20] Eminescu, *Opere*, V (1958), 597.
[21] Ms. rom. BAR 2.256, fol. 50v°.
[22] Eminescu, *Opere*, V (1958), 597.
[23] Călinescu, *Opere*, I (2016), 952.
[24] Mihai Eminescu, *Opere*, XIV: Traduceri filosofice, istorice și științifice. Hurmuzaki · Rotscher · Kant · Leskien · Bopp · Articole și excerpte, introd. Alexandru Oprea (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1983), 55: „Majoritatea covârșitoare a traducerilor lui Eminescu sunt din germană și, alături de textele redactate în germană, ele sunt cel mai bun document privitor la gradul cunoașterii limbii germane de către poet”.

latine trebuie să fi fost dedicat publicului cititor germanofon, categorie din care, după cum bine se știe, însuși poetul făcea parte.

Identificarea volumului se fundamentează pe mențiuni sau pe trimiteri bibliografice regăsite în maculatoarele scriitorului. Fila de manuscris vizată nu cuprinde însemnări marginale revelatoare, iar sondarea proximităților nu a devoalat alte indicii. În schimb, textul autobiografic „Suveniri din copilărie", referitor la perioada studiilor gimnaziale în Cernăuți (1858–1863), păstrează o trimitere vagă către „Gramatica lui Ollendorf"[25], metodă de studiu revoluționară și intuitivă, bazată pe principiul că o limbă străină va fi asimilată eficient dacă va fi predată în felul în care un copil își deprinde limba maternă[26]. „*Die Ollendorff-Methode*" sau « *la méthode Ollendorff* » se bucura în secolul al XIX-lea de o considerabilă popularitate[27] și a influențat puternic următoarele lucrări similare. Deși generică și, în aparență, neglijabilă, trimiterea bibliografică s-a dovedit în cele din urmă deosebit de utilă în identificarea sursei exercițiului de gramatică latină.

Opera eminesciană cuprinde un număr infim de mențiuni privitoare la gramaticianul și lingvistul german Heinrich Gottfried (Henri Godefroy) [H.G.] Ollendorff (1803–1865). Cu excepția notei autobiografice sus-amintite, numele savantului mai este indicat într-un conspect bibliografic din perioada studiilor vieneze[28]. Interesat de ultimele publicații literare, Eminescu fișează anunțurile din revista *Familia* privitoare la două lucrări în curs de apariție[29]:

---

[25] Ms. rom. BAR 2.291, fol. 35v°.

[26] Jacques Kahn, "Ollendorff, Henri" in Isidore Singer (ed.), *The Jewish Encyclopedia*, IX (Morawczyk–Philippson) (New York–London: Funk & Wagnalls Company, 1905), 395: "This method is based on the principle that a foreign language should be taught in the same way in which a child learns to speak its mother tongue" [„Această metodă se bazează pe principiul că o limbă străină trebuie predată în același mod în care un copil învață să vorbească limba maternă" – tr.n.].

[27] Eminescu, *Opere*, XV (1993), 864: „H.G. Ollendorff era cunoscut prin manualele sale *Neue Methode*, în care arată că se puteau învăța limbile moderne în șase luni («in sechs Monaten eine Sprache lesen [sic! | *recte:* lernen – n.n.]»). Sunt întocmite asemenea manuale pentru germană, franceză, rusă și alte limbi, iar cel pentru greacă este tradus și în românește".

[28] Ms. rom. BAR 2.285, fol. 71r°.

[29] *Cf.* „Literatura si arte" [§ Gramatica romana in limb'a ungurésca | § Dlu V.A. Urechia], *Familia*, № 40 (1871): 478: „⁂ (*Gramatica romana in limb'a ungurésca.*) Dlu Andreiu Cosma publica prenumeratiune la o gramatica romana teoretica si practica, compusa de dsa dupa metodulu lui Ahn si Ollendorf in limb'a ungurésca. Pretiulu unui esemplariu 1 fl. Cartea va esî pana 'n finea anului. Banii sunt a se tramite la autorulu in Zilah. […] ⁂ (*Dlu*

S'au pus sub tiparu:

Gramatică română teoretică și practica compusă după metodul lui Ahn [Franz Ahn (1796–1865), lingvist și profesor german – n.n.] și *Ollendorf* [s.n.] in limba ungurească de Andreiu Cosma. Prețul de prenumerare 1 fl⟨o-rint⟩{.} v⟨alută⟩{.}⟨ ⟩a⟨ustriacă⟩. Banii sŭnt a se trimite la autorul in Zilah [Zalău – n.n.].

Vornicul Buciocu Dramă in 5 acte de V.A. Urechiă

Examinarea manualelor de latină elaborate după metoda lui Ollendorff de-a lungul secolului al XIX-lea a revelat, în cele din urmă, sursa căutată – este vorba de lucrarea lui Georg Traut, intitulată *Vollſtändiges Lehrgebäude der lateiniſchen Sprache* [Curs integral de limbă latină], publicată în 1868 la editura lui Carl Jügel din Frankfurt pe Main prin colecția *Dr. H.G. Ollendorff's Methode* [Metoda dlui dr. H.G. Ollendorff]. Gramatica include și un volum cu soluții la exercițiile propuse, *Schlüſſel zu dem vollſtändigen Lehrgebäude der lateiniſchen Sprache* [Cheia cursului integral de limbă latină], tipărit în aceleași condiții. Ediția citată nu este însă originală – legea franceză a drepturilor de autor, care putea proteja paternitatea metodei numai într-un spațiu limitat, nu era aplicabilă și în Confederația Germană de Nord, stat care integra atunci orașul Frankfurt[30]. Prin urmare, titlurile publicate la editura lui Karl Jugel nu au fost niciodată autorizate științific de lingvistul Ollendorff. Altfel spus, manualul de gramatică latină consultat de Eminescu pe la 1878 nu constituie decât o adaptare specioasă și nelegitimă a metodei amintite.

În legătură cu numitul Georg Traut, aproape că nu se găsesc date biografice în resursele livrești. Pagina de gardă a manualului de latină informează că individul era „Verfaſſer des Griechiſchen Verbalformen-Lexikons, ſowie der Franzöſiſchen Elementar-Grammatik nach Ollendorff's Methode 7c.", adică „autor al «Lexiconului formelor verbale grecești», precum și al

V. A. Urechia) a pusu sub tipariu pentru o editiune de lucsu pies'a sa intitulată: «Vorniculu Buciocu»".

[30] Kahn, "Ollendorff", 395: "As soon as it appeared Ollendorff's 'Méthode' was pirated at Frankfort-on-the-Main, where it was not protected by copyright, and his system was generally followed" [„De îndată ce a apărut, «metoda» lui Ollendorff a fost reprodusă și comercializată ilegal în Frankfurt pe Main, unde nu era protejată de drepturi de autor, astfel că sistemul său a fost de regulă urmat" – tr.n.].

«Gramaticii elementare a limbii franceze după metoda Ollendorff» etc.", formulă care nu oferă decât o seamă de repere bibliografice. *Introducerea* manualului („Einleitung") este semnată în noiembrie 1867 la Gießen, detaliu care ne poate îndemna să credem că acest Georg Traut a fost profesor în orașul universitar menționat mai sus. Reclamele care anunțau în presa germană apariția noilor volume din colecția Ollendorff îi atribuie autorului titlul de „Dr. phil." *(doctor philosophiæ)*, adică doctor în științele umaniste. De reținut că Traut era un colaborator dedicat al colecției Ollendorff, întrucât o parte a anunțurilor privitoare la programul editorial și la noile apariții din cadrul seriei sunt redactate și semnate de acesta („Dargeſtellt von Dr. Georg Traut in Gießen")[31]. Aceste reclame informează totodată că, la 1858–1859, cursul de gramatică latină se afla sub tipar („unter der Preſſe"), dar și că, spre sfârșitul anului (1859–1860), cartea trebuia să apară[32]. Totuși, ca urmare a unor tergiversări, aceasta a apărut abia în 7 sau în 8 ianuarie 1868 (în orice caz, cu puțin timp înainte de 9 ianuarie 1868), după cum informează periodicul *Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik*. Fiecare exemplar era legat în copertă originală și costa 1 taler și și 27 de groși sau 3 florini și 18 creițari[33].

§ 6. COLAȚIONAREA TEXTULUI EMINESCIAN

Expunem în continuare trei texte de referință pentru investigația de față: A. Rezolvarea eminesciană a exercițiului de gramatică latină; B. Exercițiul original; C. Soluția recomandată a exercițiului; urmate de comentarii asupra relațiilor dintre acestea.

---

[31] *Allgemeine Zeitung*, Beilage zu № 94 [Supliment la № 94] (1858): 1.503; *Fremden-Blatt*, Erste Beilage zu № 240 [Primul supliment la № 240] (1858): ⟨11⟩; *Schwäbischer Merkur*, № 228 (1859): 1.521.

[32] *Frankfurter Journal*, № 264 (1859): ⟨8⟩; *id.*, № 267 (1859): ⟨4⟩; *Süddeutsche Zeitung*, № 5 (1859): ⟨4⟩.

[33] *Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik*, № 9 (1868): ⟨140⟩: „In Carl Jügels Verlag in Frankfurt a.M. iſt ſoeben erſchienen: | Dr. H.G. Ollendorff's | Neue Methode eine Sprache in kürzeſter Zeit zu erlernen. | Vollſtändiges Lehrgebäude der lateiniſchen Sprache. | nach einem durchaus neuen und ſelbſtſtändigen Plane ausgearbeitet | von Georg Traut, | Verfaſſer des Griechiſchen Verbalformen-Lexikons, ſowie der Franzöſiſchen Elementar- | grammatik nach Ollendorff's Methode ꝛc. | Erſte bis drei und neunzigſte Lehrſtufe. | Bogen in 8°, dauerhaft gebunden. Preis Rthlr. 1. 27 Sgr. oder fl. 3. 18 kr. rhein".

Adăugăm aici, pentru a ușura lectura, câteva lămuriri asupra aparatului critic utilizat în editarea filei de manuscris:

1º Între ⟨ ⟩ (paranteze unghiulare), sunt notate completările noastre, efectuate pentru a corecta inadvertențele lui Eminescu.

2º Prin { } (acolade), eliminăm pasajele superflue ca urmare a unei/unor îndreptări anterioare (fie semnalate de noi, fie executate de poet) sau din cauza neconcordanței cu ansamblul profilului textual.

3º În fine, secvențele izolate prin ⟦ ⟧ (croșete duble) au fost suprimate de însuși Eminescu.

Variantele, așezate sub textul de bază/primar, sunt organizate în două grupe, despărțite printr-un rând alb, după cum urmează:

1º La nivelul superior, sunt indicate prin caractere aldine fracțiunile vizate din textul de bază, iar în dreapta lor, sunt inserate note privitoare la redactarea în manuscris a structurii citate și, implicit, la reconstituirea versiunilor anterioare. În situația în care, la nivelul unui șir din textul primar, există mai multe prezențe ale unui cuvânt, pentru acuratețe, va fi semnalat – sub forma unui exponent (superscript) încadrat de paranteze pătrate – numărul ocurenței analizate {*e.g.* **est**[2]}.

2º La nivelul inferior, sunt date nemijlocit, gata adaptate, variantele observate.

3º Numărul rândului din textul de bază la care se face trimiterea este precizat de la bun început, înaintea conținutului fiecărei variante.

Alte abrevieri întrebuințate: *cf.* = latinescul *confer* („compară") | v. = latinescul *versus* („rând" / „vers").

A. Rezolvarea eminesciană a exercițiului de gramatică latină

{ms. rom. BAR 2.276A, fol. 2vº}

Ubi est pater? – Hic. – Ubi eſt mater⟨?⟩{.} – Illic⟨.⟩ – Ubi est frater? – Hic. ⟨–⟩ Ubi est soror? – Illic. – Ubi est pater? – Hic est pater. – Ubi est frater⟨?⟩{.} – Illic est frater. – Ubi eſt mater? – Hic eſt mater. – Ubi est soror⟨?⟩{.} – Illic est soror. – Ubi eſt pater? – Hic est. – Quid agit pater? – Pater ſcribit. – Quid agit mater? – Mater legit. ⟨–⟩ Quid agit frater? – Frater scribit. ⟨–⟩ Quid agit soror? ⟨–⟩ Soror legit⟨.⟩ ⟨–⟩ Quid agit pater? ⟨–⟩ Scribit. – Quid agit mater? – Legit⟨.⟩ – Quid agit frater? ⟨–⟩ Scribit.

⟨–⟩ Quid agit ſoror? ⟨–⟩ Legit. ⟨–⟩ Quis scribit? ⟨–⟩ Pater scribit. ⟨–⟩ Quis legit? ⟨–⟩ Mater legit. – Ubi est pastor? – Hic est pastor. – Quis est pastor? ⟨–⟩ Hector eſt pastor. – Quid eſt Hector? ⟨–⟩ Hector est pastor⟨.⟩{?} – Ubi eſt Pictor? – Hic est Pictor. ⟨–⟩ Quid agit Pictor? – Pictor legit. – Ubi est Hector? – Illic est Hector⟨.⟩{?} – Quid agit Hector? – Hector scribit⟨.⟩{?} ⟨–⟩ Quid agit mulier? – Mulier legit. – Quid eſt Pictor? – Est pastor. ⟨–⟩ Ubi est Pictor? ⟨–⟩ Illic est⟨.⟩ – Quid agit Pictor? ⟨–⟩ ⟦Legit.⟧ Scribit. ⟨–⟩ Quid eſt Hector? ⟨–⟩ Est pastor. – Ubi est Hector⟨?⟩{.} – Illic est⟨.⟩ ⟨–⟩ Quid agit Hector? ⟨–⟩ Legit. ⟨–⟩ Ubi est mulier? – Hic est. ⟨–⟩ Quid agit mulier? ⟨–⟩ Scribit. ⟨–⟩ Ubi est Pictor? ⟨–⟩ Illic. ⟨–⟩ Quid agit? ⟨–⟩ Scribit. ⟨–⟩ Ubi est Hector? ⟨–⟩ Hic. ⟨–⟩ Quid agit? ⟨–⟩ Legit. ⟨–⟩ Quid eſt Pictor⟨?⟩{.} – Pastor.

6. **est**[2] – modificat din echivalentul românesc „este”, variantă inadvertentă, cauzată de similitudinea celor două forme verbale 9. **Pictor**[1] – modificat din coruptela „fr”, segment grafic al substantivului „fr⟨ater⟩”, rămas la stadiu de intenție (*cf.* v. 11) || **Legit.** – verbul este barat printr-o linie orizontală, iar punctul, printr-o linie oblică, ambele anulări fiind notate cu cerneală neagră imediat după redactarea textului inițial; Eminescu însemnează „Legit.”, ca mai apoi să anuleze această versiune pentru a așterne enunțul corect („Scribit.”) 11. **Pictor** – transformat din grafia eronată „fr”, inițiativă de scriere a cuvântului „fr⟨ater⟩”, suprimată imediat (*cf.* v. 9)

6. Hic este pastor. 9. Quid eſt fr⟨ater⟩? 11. Ubi est fr⟨ater⟩?

B. Exercițiul original

{Georg Traut, *Vollſtändiges Lehrgebäude der lateiniſchen Sprache* [Curs integral de limbă latină], colecția „Dr. H.G. Ollendorff's Methode“ [Metoda dlui dr. H.G. Ollendorff] (Frankfurt am Main: Carl Jügel's Verlag, 1868), 2–3}

1. Aufgabe.

Wo iſt [der] Vater? – Hier. – Wo iſt [die] Mutter? – Dort. – Wo iſt [der] Bruder? – Hier. – Wo iſt [die] Schweſter? – Dort. – Wo iſt [der] Vater? – Hier iſt [der] Vater. – Wo iſt der Bruder? – Dort iſt [der] Bruder. – Wo iſt [die] Mutter? – Hier iſt [die] Mutter. – Wo iſt [die] Schweſter? – Dort iſt [die] Schweſter. – Wo iſt [der] Vater? – Hier iſt [er]. – Wo iſt [die] Mutter? – Dort iſt [ſie]. – Wo iſt [die] Schwester? – Hier iſt [ſie]. – Wo iſt [der]

Bruder? – Dort iſt [er]. – Was thut [der] Vater? – [Der] Vater ſchreibt. – Was thut [die] Mutter? – [Die] Mutter lieſ't. – Was thut [der] Bruder? – [Der] Bruder ſchreibt. – Was thut [die] Schweſter? – [Die] Schweſter lieſ't. – Was thut [der] Vater? – [Er] ſchreibt. – Was thut [die] Mutter? – [Sie] lieſ't. – Was thut [der] Bruder? – [Er] ſchreibt. – Was thut [die] Schweſter? – [Sie] lieſ't. – Wer ſchreibt? – [Der] Vater ſchreibt. – Wer lieſ't? – [Die] Mutter lieſ't. – Wo iſt [der] Hirte? – Hier iſt [der] Hirte. – Wer iſt [der] Hirte? – Der Hirte iſt Piktor. – Was iſt Hektor? – Hektor iſt ein Hirte. – Wo iſt Piktor? – Hier iſt Piktor. – Was thut Piktor? – Piktor lieſ't. – Wo iſt Hektor? – Dort iſt Hektor. – Was thut Hektor? – Hektor ſchreibt. – Wo iſt [die] Frau? – Hier iſt [die] Frau. – Was thut [die] Frau? – [Die] Frau lieſ't. – Was iſt Piktor? – [Er] iſt [ein] Hirte. – Wo iſt Piktor? – Dort iſt [er]. – Was thut Piktor? – [Er] ſchreibt. – Was iſt Hektor? – Er iſt [ein] Hirte. – Wo iſt Hektor? – Hier iſt [er]. – Was thut Hektor? – [Er] lieſ't. – Wo iſt [die] Frau? – Hier iſt [ſie]. – Was thut [die] Frau? – [Sie] ſchreibt. – Wo iſt Piktor? – Dort. – Was thut [er]? – [Er] ſchreibt. – Wo iſt Hektor? – Hier. – Was thut [er]? – [Er] lieſ't. – Was iſt Piktor? – [Ein] Hirte.

C. Soluția recomandată a exercițiului

{Georg Traut, *Schlüſſel zu dem vollſtändigen Lehrgebäude der lateiniſchen Sprache* [Cheia cursului integral de limbă latină], colecția „Dr. H.G. Ollendorff's Methode" [Metoda dlui dr. H.G. Ollendorff] (Frankfurt am Main: Carl Jügel's Verlag, 1868), 1–2}

1.

Ubi est pater? – Hic. – Ubi est mater? – Illic. – Ubi est frater? – Hic. – Ubi est soror? – Illic. – Ubi est pater? – Hic est pater. – Ubi est frater? – Illic est frater. – Ubi est mater? – Hic est mater. – Ubi est soror? – Illic est soror. – Ubi est pater? – Hic est. – Ubi est mater? – Illic est. – Ubi est soror? – Hic est. – Ubi est frater? – Illic est. – Quid agit pater? – Pater scribit. – Quid agit mater? – Mater legit. – Quid agit frater? – Frater scribit. – Quid agit soror? – Soror legit. – Quid agit pater? – Scribit. – Quid agit mater? – Legit. – Quid agit frater? – Scribit. – Quid agit soror? – Legit. – Quis scribit? – Pater scribit. – Quis legit? – Mater legit. – Ubi est pastor? – Hic est pastor. – Quis est pastor? – Pastor est Pictor. – Quid est Hector? – Hector est pastor. – Ubi est Pictor? – Hic est Pictor. – Quid agit Pictor? – Pictor

legit. – Ubi est Hector? – Illic est Hector. – Quid agit Hector? – Hector scribit. – Ubi est mulier? – Hic est mulier. – Quid agit mulier? – Mulier legit. – Quid est Pictor? – Est pastor. – Ubi est Pictor? – Illic est. – Quid agit Pictor? – Scribit. – Quid est Hector? – Est pastor. – Ubi est Hector? – Hic est. – Quid agit Hector? – Legit. – Ubi est mulier? – Hic est. – Quid agit mulier? – Scribit. – Ubi est Pictor? – Illic. – Quid agit? – Scribit. – Ubi est Hector? – Hic. – Quid agit? – Legit. – Quid est Pictor? – Pastor.

Comentarii

Circumstanțele în care autodidactul Eminescu a demarat asimilarea organizată a latinei nu pot fi reconstituite decât parțial. După cum am apreciat anterior în funcție de amănuntele grafice, traducerea a fost scrisă ardent și, într-o anumită măsură, cu neglijență. Textul pare a fi așternut noaptea, într-un moment de extenuare a lui Eminescu. Poetul a rezolvat numai primul exercițiu din totalul de 93 ale culegerii menționate, fără să emendeze ulterior ceea ce a așternut pe hârtie. De vreme ce nu a confruntat traducerea proprie cu cea recomandată de Traut, înțelegem că proiectul de studiu a fost abandonat foarte repede, înainte de a recapitula integral cunoștințele de bază. În plus, pe lângă eroarea iterată de scriere a unui nume propriu (coruptela *frater* pentru *Pictor*), colaționarea textului eminescian atât cu originalul german, cât și cu echivalarea corectă în latină a dezvăluit inadvertențe suplimentare, dincolo de cele admisibile. Judecat global, profilul grafic impune același scenariu, potrivit căruia Eminescu, obosit fiind, își pierde interesul față de studiul gramaticii latine nu mult după manifestarea inițiativei. Acest prim exercițiu, ce se dovedește extrem de accesibil, trebuie să-l fi deziluzionat pe scriitor, care, judecând după manuscrise, căuta metoda optimă pentru înfăptuirea proiectului său. Parcurgerea cu tenacitate și cu încordare a manualului lui Georg Traut era incompatibilă cu pluralitatea intereselor livrești eminesciene.

Pentru a evidenția omisiunile traducerii eminesciene, tipărim mai jos un tabel sinoptic al celor trei versiuni amintite:

№ curent	Georg Traut (germană)	Georg Traut (latină)	Mihai Eminescu (latină)
1.	Wo ist der Vater?	Ubi est pater?	Ubi est pater?
2.	Hier.	Hic.	Hic.
3.	Wo ist die Mutter?	Ubi est mater?	Ubi est mater?
4.	Dort.	Illic.	Illic.
5.	Wo ist der Bruder?	Ubi est frater?	Ubi est frater?
6.	Hier.	Hic.	Hic.
7.	Wo ist die Schwester?	Ubi est soror?	Ubi est soror?
8.	Dort.	Illic.	Illic.
9.	Wo ist der Vater?	Ubi est pater?	Ubi est pater?
10.	Hier ist der Vater.	Hic est pater.	Hic est pater.
11.	Wo ist der Bruder?	Ubi est frater?	Ubi est frater?
12.	Dort ist der Bruder.	Illic est frater.	Illic est frater.
13.	Wo ist die Mutter?	Ubi est mater?	Ubi est mater?
14.	Hier ist die Mutter.	Hic est mater.	Hic est mater.
15.	Wo ist die Schwester?	Ubi est soror?	Ubi est soror?
16.	Dort ist die Schwester.	Illic est soror.	Illic est soror.
17.	Wo ist der Vater?	Ubi est pater?	Ubi est pater?
18.	Hier ist er.	Hic est.	Hic est.
19.	Wo ist die Mutter?	Ubi est mater?	—
20.	Dort ist sie.	Illic est.	—
21.	Wo ist die Schwester?	Ubi est soror?	—
22.	Hier ist sie.	Hic est.	—
23.	Wo ist der Bruder?	Ubi est frater?	—
24.	Dort ist er.	Illic est.	—
25.	Was thut der Vater?	Quid agit pater?	Quid agit pater?
26.	Der Vater schreibt.	Pater scribit.	Pater scribit.
27.	Was thut die Mutter?	Quid agit mater?	Quid agit mater?
28.	Die Mutter liest.	Mater legit.	Mater legit.
29.	Was thut der Bruder?	Quid agit frater?	Quid agit frater?
30.	Der Bruder schreibt.	Frater scribit.	Frater scribit.
31.	Was thut die Schwester?	Quid agit soror?	Quid agit soror?
32.	Die Schwester liest.	Soror legit.	Soror legit.
33.	Was thut der Vater?	Quid agit pater?	Quid agit pater?
34.	Er schreibt.	Scribit.	Scribit.
35.	Was thut die Mutter?	Quid agit mater?	Quid agit mater?
36.	Sie liest.	Legit.	Legit.
37.	Was thut der Bruder?	Quid agit frater?	Quid agit frater?
38.	Er schreibt.	Scribit.	Scribit.
39.	Was thut die Schwester?	Quid agit soror?	Quid agit soror?

№ curent	**Georg Traut (germană)**	**Georg Traut (latină)**	**Mihai Eminescu (latină)**
40.	Sie liest.	Legit.	Legit.
41.	Wer schreibt?	Quis scribit?	Quis scribit?
42.	Der Vater schreibt.	Pater scribit.	Pater scribit.
43.	Wer liest?	Quis legit?	Quis legit?
44.	Die Mutter liest.	Mater legit.	Mater legit.
45.	Wo ist der Hirte?	Ubi est pastor?	Ubi est pastor?
46.	Hier ist der Hirte.	Hic est pastor.	Hic est pastor.
47.	Wer ist der Hirte?	Quis est pastor?	Quis est pastor?
48.	Der Hirte ist Piktor.	*Pastor* est *Pictor*.	*Hector* est *pastor*.
49.	Was ist Hektor?	Quid est Hector?	Quid est Hector?
50.	Hektor ist ein Hirte.	Hector est pastor.	Hector est pastor.
51.	Wo ist Piktor?	Ubi est Pictor?	Ubi est Pictor?
52.	Hier ist Piktor.	Hic est Pictor.	Hic est Pictor.
53.	Was thut Piktor?	Quid agit Pictor?	Quid agit Pictor?
54.	Piktor liest.	Pictor legit.	Pictor legit.
55.	Wo ist Hektor?	Ubi est Hector?	Ubi est Hector?
56.	Dort ist Hektor.	Illic est Hector.	Illic est Hector.
57.	Was thut Hektor?	Quid agit Hector?	Quid agit Hector?
58.	Hektor schreibt.	Hector scribit.	Hector scribit.
59.	Wo ist die Frau?	Ubi est mulier?	—
60.	Hier ist die Frau.	Hic est mulier.	—
61.	Was thut die Frau?	Quid agit mulier?	Quid agit mulier?
62.	Die Frau liest.	Mulier legit.	Mulier legit.
63.	Was ist Piktor?	Quid est Pictor?	Quid est Pictor?
64.	Er ist ein Hirte.	Est pastor.	Est pastor.
65.	Wo ist Piktor?	Ubi est Pictor?	Ubi est Pictor?
66.	Dort ist er.	Illic est.	Illic est.
67.	Was thut Piktor?	Quid agit Pictor?	Quid agit Pictor?
68.	Er schreibt.	Scribit.	(1) Legit. → (2) Scribit.
69.	Was ist Hektor?	Quid est Hector?	Quid est Hector?
70.	Er ist ein Hirte.	Est pastor.	Est pastor.
71.	Wo ist Hektor?	Ubi est Hector?	Ubi est Hector?
72.	Hier ist er.	*Hic* est.	*Illic* est.
73.	Was thut Hektor?	Quid agit Hector?	Quid agit Hector?
74.	Er liest.	Legit.	Legit.
75.	Wo ist die Frau?	Ubi est mulier?	Ubi est mulier?
76.	Hier ist sie.	Hic est.	Hic est.
77.	Was thut die Frau?	Quid agit mulier?	Quid agit mulier?
78.	Sie schreibt.	Scribit.	Scribit.

№ curent	Georg Traut (germană)	Georg Traut (latină)	Mihai Eminescu (latină)
79.	Wo ist Piktor?	Ubi est Pictor?	Ubi est Pictor?
80.	Dort.	Illic.	Illic.
81.	Was thut er?	Quid agit?	Quid agit?
82.	Er schreibt.	Scribit.	Scribit.
83.	Wo ist Hektor?	Ubi est Hector?	Ubi est Hector?
84.	Hier.	Hic.	Hic.
85.	Was thut er?	Quid agit?	Quid agit?
86.	Er liest.	Legit.	Legit.
87.	Was ist Piktor?	Quid est Pictor?	Quid est Pictor?
88.	Ein Hirte.	Pastor.	Pastor.

După cum se poate ușor constata, rezolvarea lui Eminescu suferă câteva neajunsuri *(lapsus calami)*. Poetul trece cu vederea opt enunțuri (№ 19–24, 59, 60), transcrie eronat anumite cuvinte (mai întâi, *Hector* pentru *Hirte*, iar apoi, *pastor* pentru *Piktor*) și echivalează uneori prin antonim (*illic* pentru *hier*).

Deşi nu avem nicio probă documentară care să poată susține lectura eminesciană a teoriei gramaticale conexe, publicăm mai jos *in extenso* conținutul primei lecții de gramatică latină, însoțit de traducerea pasajelor semnificative în germană {Georg Traut, *Vollſtändiges Lehrgebäude der lateiniſchen Sprache* [Curs integral de limbă latină], colecția „Dr. H.G. Ollendorff's Methode" [Metoda dlui dr. H.G. Ollendorff] (Frankfurt am Main: Carl Jügel's Verlag, 1868), 1–2}:

Erſte Lehrſtufe[34]. – Gradus disciplinæ primus.

A.

(Der, ein) Vater.	Pătĕr.
(Die, eine) Mutter.	Mātĕr.
(Der, ein) Bruder.	Frātĕr.
(Die, eine) Schweſter.	Sŏrŏr.
(Die, eine) Frau.	Mŭlĭer.
(Der, ein) Hirte.	Pastŏr.
Piktor. – Hektor.	Pictŏr. – Hectŏr. (Eigennamen[35]{.})
Wer? – Was?	Quĭs? – Quĭd?

[34] Prima unitate de învățare [tr.n.].

[35] Substantive proprii *(nōmina propria)* [tr.n.].

Wo?	Ŭbĭ?
Hier.	Hīc.
Dort.	Illīc.
Iſt.	Est.
Was iſt Piktor?	Quid est Pictor?
Piktor iſt ein Hirte.	Pictor est pastor.
Wo iſt der Vater?	Ubi est pater?
Hier iſt der Vater.	Hic est pater.
Wo iſt die Mutter?	Ubi est mater?
Dort iſt die Mutter.	Illic est mater.

I. Die lateinische Sprache hat keinen Artikel (Beſtimmwort) weder den deutenden (beſtimmten) noch den zählenden (unbeſtimmten). Daher wird weder „der, die, das“, noch „einer (ein), eine, eines (ein)“ überſetzt[36].

Wer ſchreibt?	Quis scrībĭt?
Der Vater ſchreibt.	Pater scribit.
Wer lieſ't?	Quis lĕgĭt?
Die Mutter lieſ't.	Mater legit.
Was thut der Bruder?	Quid ăgĭt frater?
Er ſchreibt.	Scribit.
Was thut die Schweſter?	Quid agit soror?
Sie lieſ't.	Legit.
Wo iſt der Hirte?	Ubi est pastor?
Dort iſt er.	Illic est.
Wo iſt die Frau?	Ubi est mulier?
Hier iſt ſie.	Hic est.

II. Die Er-Perſon (beſprochene, dritte P⟨erson⟩{.}), für welche das Lateiniſche kein Fürwort hat, wird durch die bloße Endung bezeichnet[37].

(Er, ſie) ſchreibt.	Scrībĭt.
(Er, ſie) lieſ't.	Lĕgĭt.
(Er, ſie) thut.	Ăgĭt.

III. In leg-i-t, scrib-i-t, ag-i-t, lieſ-e-t, ſchreib-e-t, thu-e-t iſt leg-, scrib-, ag- im Lateiniſchen, wie lieſ'-, ſchreib-, thu- im Deutſchen der Stamm, t (t) die Endung

[36] Limba latină nu are articol, nici pe cel hotărât şi nici pe cel nehotărât. Prin urmare, nici *der*, *die*, *das* şi nici *einer (ein)*, *eine*, *eines (ein)* nu se traduc [tr.n.].

[37] Pronumele de persoana a III-a, pentru care latina nu are echivalent, sunt indicate prin desinenţa formei verbale [tr.n.].

der Er-Perſon im Lateiniſchen und Deutſchen und ĭ im Lateiniſchen wie e im Deutſchen der Bindevokal, mit welchem t (t) dem Stamme angefügt wird[38].

Stamm{.}[39]	Bindev ⟨okal⟩{.}[40]	End⟨ung⟩{.} der Er-Perſon{.}[41]	Stamm{.}[35]	Bindev ⟨okal⟩{.}[36]	End⟨ung⟩ {.} der Er-Perſon{.}[37]
Schreib-	e	t	Scrib-	i	t
Lief-	e	t	Leg-	i	t
Thu-	e	t	Ag-	i	t
Iſ-	fehlt{.}[42]	t	Es-	ausgefall⟨en⟩ {.}[43]	t

§ 7. CONCLUZII

Exercițiul eminescian, așa cum se prezintă, deschide calea către alte zone culturale frecventate de poet și lămurește în ce grad scriitorul era doritor (dacă nu, chiar avid) să întreprindă proiecte colosale, pătruns de caracterul totalizator și eclectic al unor asemenea țeluri. Deși înzestrat cu cele mai bune intenții și cu un spirit organizatoric bun, dar nu suficient de pătrunzător, Eminescu începe cu avânt studiul latinei și caută eficiența maximă ce poate fi integrată unui atare demers. Zvâcnirea unui nou început îl animă și îl definește în bună măsură, iar această trăsătură poate fi aplicată (cu prudență) la nivelul întregii opere. Cert este că fragmentarismul însemnării latinești nu trebuie să estompeze celelalte calități (literare) ale poetului Eminescu, ci trebuie să evidențieze cauzalitatea și corespondențele procesului creator veritabil. Textul dezvăluie, după cum am demonstrat, un scriitor studios, clocotind de proiecte filologice și angrenat voluntar într-o elaborare minuțioasă a acestor gânduri. Reușim astfel să îl observăm onest pe intelectualul Eminescu și să dezvăluim resursele bibliografice pe care le consulta în intimitate, la „masa lui de brad", fără vreun folos material, dar cu pasiune.

---

[38] În formele verbale *leg-i-t*, *scrib-i-t*, *ag-i-t*, *lief-e-t*, *schreib-e-t* și *thu-e-t*, segmentele *leg-*, *scrib-* și *ag-* din limba latină sunt echivalente cu *lief'-*, *ſchreib-* și *thu-* din germană, constituind rădăcinile, *t (t)* reprezintă desinența persoanei a III-a, numărul singular, atât în latină, cât și în germană, iar lui *ĭ* din limba latină îi corespunde *e* în limba germană, fiind vocale de legătură care se atașează rădăcinilor [tr.n.].

[39] Rădăcină [tr.n.].

[40] Vocală de legătură [tr.n.].

[41] Desinența persoanei a III-a, numărul singular [tr.n.].

[42] ⟨Vocala de legătură⟩ lipsește [tr.n.].

[43] ⟨Vocala de legătură este⟩ suprimată [tr.n.].

Bibliografie

„Literatura si arte" [§ Gramatica romana in limb'a ungurésca | § Dlu V.A. Urechia]. *Familia*, № 40 (1871).

„Ședința de la 25 ianuarie 1902" [§ De la d-l T. Maiorescu…] in: *Analele Academiei Romane*, seria a II-a, tomul XXIV (1901–1902. Partea administrativă și desbaterile). Bucuresci: Institutul de arte grafice „Carol Göbl", 1901.

Allgemeine Zeitung, Beilage zu № 94 [Supliment la № 94] (1858).

Caragiale, I.L. *Opere*, III: Teatru · Scrieri despre teatru · Versuri, ediția a II-a, revăzută și adăugită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, colecția „Opere fundamentale". București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011.

Caragiale, I.L. *Opere*, VI: Teatru, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu. București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1939.

Călinescu, G., „Cultura lui Eminescu". *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, № 1–2 (1956).

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, 2: Cultura. Descrierea operei. București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1935.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, I. Chișinău: Hyperion, 1993.

Călinescu, G., *Opere*, I: Viața lui Mihai Eminescu · Opera lui Mihai Eminescu (1), ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, introd. Eugen Simion, colecția „Opere fundamentale". București: Fundația Națională pentru Știință și Artă · Muzeul Național al Literaturii Române, 2016.

Curierul de Iassi, № 110 (1878).

Delavrancea, Barbu. *Opere*, V, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu. București: Editura pentru literatură, 1969.

Eminescu, Mihai. *Opere*, V: Poezii postume. Anexe · Note și variante · Exerciții & moloz· Addenda & corrigenda · Apocrife · Mărturii · Indice, ediție critică îngrijită de Perpessicius. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1958.

Eminescu, Mihai. *Opere*, V: Teatru, ediție critică, note și variante de Aurelia Rusu. București: Minerva, 1979.

Eminescu, Mihai. *Opere*, X: Fragmentarium, ediție îngrijită de Dimitrie Vatamaniuc. București: Național, 2011.

Eminescu, Mihai. *Opere*, XIV: Traduceri filosofice, istorice și științifice. Hurmuzaki · Rotscher · Kant · Leskien · Bopp · Articole și excerpte, introd. Alexandru Oprea. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1983.

Eminescu, Mihai. *Opere*, XV: Fragmentarium. Addenda ediției. București: Editura Academiei Române, 1993.

Frankfurter Journal, № 264 (1859).

Frankfurter Journal, № 267 (1859).

Fremden-Blatt, Erste Beilage zu [Primul supliment la № 240] № 240 (1858).

Kahn, Jacques. "Ollendorff, Henri." In Isidore Singer (ed.), *The Jewish Encyclopedia*, IX (Morawczyk–Philippson), 395. New York–London: Funk & Wagnalls Company, 1905.

Manuscrisul românesc al Bibliotecii Academiei Române № 2.256.

Manuscrisul românesc al Bibliotecii Academiei Române № 2.261.
Manuscrisul românesc al Bibliotecii Academiei Române № 2.266.
Manuscrisul românesc al Bibliotecii Academiei Române № 2.276A.
Manuscrisul românesc al Bibliotecii Academiei Române № 2.285.
Manuscrisul românesc al Bibliotecii Academiei Române № 2.291.
Manuscrisul românesc al Bibliotecii Academiei Române № 2.308.
Monitorul Oficial, № 222 (1878).
Naghiu, Iosif E. „Citate latinești în poezia lui Eminescu". *Viața românească*, № 8–9 (1999).
Negruzzi, Iacob. *Amintiri din Junimea*, ediție îngrijită și prefață de Ioana Pârvulescu. București: Humanitas, 2011.
Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik, № 9 (1868).
Publicațiile periodice românești (Ziare, gazete, reviste), II: Catalog alfabetic (1907–1918) & Supliment (1790–1906), descriere bibliografică de George Baiculescu, Georgeta Răduică și Neonila Onofrei. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969.
Schwäbischer Merkur, № 228 (1859).
Süddeutsche Zeitung, № 5 (1859).
Telegraphul [Ediția de diminéță], № 3.856 (1885).
Traut, Georg. *Schlüſſel zu dem vollſtändigen Lehrgebäude der lateiniſchen Sprache* [Cheia cursului integral de limbă latină]. Frankfurt am Main: Carl Jügel's Verlag, 1868.
Traut, Georg. *Vollſtändiges Lehrgebäude der lateiniſchen Sprache* [Curs integral de limbă latină]. Frankfurt am Main: Carl Jügel's Verlag, 1868.

A TEACHING EXERCISE FOR TRANSLATION INTO LATIN. THE EMINESCIAN DESIRE FACE TO FACE WITH INCONSTANCY

Abstract: The present study offers new evidence concerning a didactic Latin translation exercise completed by M. Eminescu in the privacy of his working notebooks. The text, preserved only in draft form, has not previously been subjected to thorough analysis, which has prevented firm conclusions regarding the poet's cultural formation and study practices. The exercise appears to date from his early activity at the editorial office of the newspaper *Timpul* and was originally conceived as linguistic preparation for projected Romanian translations of Homer's *Iliad* and *Odyssey*. Eminescu sought the most effective technique to accomplish this objective, and he immediately realised that systematic Latin study was a time consuming and impractical endeavour, so he abandoned the learning process after the first completed task. The exercise's source, a Latin textbook based on H.G. Ollendorff's method, is finally revealed along with some necessary commentaries.

Keywords: Mihai Eminescu, manuscript, translation, method, textbook, draft, Latin, Homer, Heinrich Gottfried Ollendorff, Georg Traut.

PLURIVOCITATEA TĂCERII ÎN LITERATURA CANTEMIRIANĂ

Laura Bădescu*

Transculturalitatea tăcerii a constituit, în ultimele decenii, tema centrală a unor studii din care nu au lipsit lucrările de sinteză devenite repere bibliografice, precum cele aparținând lui David le Breton, Michel Hubaut, Alain Corbait, și nici analizele centrate pe incursiuni[1] de-a lungul unei epoci, culturi, domeniu ș.a. cum sunt, de exemplu, cele semnate de John Cage, Julia Haig Gaisser, André Neher, Silvia Montilio ș.a. În spațiul românesc, tema a fost abordată din perspective multipe[2] – religioasă, antropologică, filozofică etc. – oferind repere utile de interpretare specifice culturii noastre.

Dimitrie Cantemir a adaptat materiei textelor sale tematica tăcerii, înlocuind treptat exuberanța retorică și subiectivitatea memorialistului, din *Istoria ieroglifică*, cu obiectivitatea istoricului. Invocând necesitatea tăcerii în prima lui carte, cea a gâlcevilor, Principele o recomanda drept acțiune preparatorie necesară învățării științelor, adică etapă a metodei pedagogice practicată cu discernământ pe filiera școlii pitagoreice („taci, că știu că tăcérea de oamenii înțelepți lăudată[-i].”; „Multe ascultă. Grăiaște puțintéle. Taci céle tăinuite”[3].)

* C.S. I, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; e-mail: laura.e.badescu@gmail.com.

[1] Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*. Paris, Éditions Gallimard, 1951; John Cage, *Silence: Lectures and Writings*. Hanover, Wesleyan University Press, 1961; André Neher, *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Éditions du Seuil, 1970; David Le Breton, *Du silence*, Paris, Éditions Métailié, 1997; Alain Corbin, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*. Paris, Éditions Albin Michel, 2016; Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos*. Princeton, Princeton University Press, 2020 etc.

[2] Dan Petrașincu alias Angelo Moretta, *La parola e il silenzio*, Roma, 1970; ediția română: *Cuvântul și tăcerea. O posibilă reconstituire a Logosului cu ajutorul conceptului de Sabda-Sphoța din lingvistica indiană* (București, 1994).

[3] Dimitrie Cantemir, Opere. I. *Divanul, Istoria ieroglifică, Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor,* texte, cronologie, glosar, referințe critice și introducere *Hronicul* de Stela Toma; Prefață, Indice de autori și opere și introducere *Divanul* de Virgil Cândea; Introducere *Istoria ieroglifică* de Nicolae Stoicescu, Editura Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2003, p. 137, 307.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 324–334, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.20.

Mai târziu, în *Istoria moldo-vlachică* (1714–1716) autorul a invocat-o drept una dintre premisele necesare postulatului în științele istorice[4]. Se observă că, în scrierile istorice, pentru a asigura o coerență narativă, Cantemir utilizează frecvent sintagma „trec sub tăcere". Totuși, atunci când detaliază *ce anume* trece sub tăcere, găsim devoalate teorii generale, idei proprii, sensibilități, mentalități, tare culturale ș.a. Așadar, stau sub tăcere *numele* uitate ale unor conducători, lacună a unei memorii culturale explicată prin faptul că „numele nu țin de esență, ci de accident" (în *O cercetare naturală*[5]…), precum și unele *insulte* (în *Istoria moldo-vlachică* când, menționând defăimarea adusă vlahilor de către Iordanes și Procopius, autorul notează: „vom trece aici sub tăcere o ocară atât de vădită și o vom duce cu sufletul împăcat"[6]).

Învăluite în tăcere par, uneori, să fie așezate și *faptele necugetate ale sultanilor și sfetnicilor răi*, care împânzesc, mai cu seamă, *Istoria măririi și decăderii Curții othmane*. Precizând amănunte pe care le anunțase ca trecute sub tăcere, Principele Cantemir devoalează însă, cu multă abilitate retorică, fapte ce se află la granița dintre adevăr și basnă[7], dar și *eresuri* de neimaginat[8] pentru o minte limpede.

---

[4] Dimitrie Cantemir, *Despre numele Moldaviei: în vechime și azi. Istoria moldo-vlachică. Viața lui Constantin Cantemir. Descrierea stării Moldaviei: în vechime și azi,* Editarea textului latinesc, aparatul critic și indicii Florentina Nicolae, Traducere din limba latină Ioana Costa, Studiu introductiv Andrei Eșanu, Valentina Eșanu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii române, București, 2017, p. 571: „Tăcerea nici nu tăgăduiește un fapt, de pildă Lumea Nouă, care e numită America, mai înainte de a fi fost descoperită de europeni, se vedea, se auzea, cu toate că vreme de atâtea veacuri toți oamenii din Lumea Veche au păstrat în privința ei o mare și adâncă tăcere (tocmai pentru că nu li se oferise niciun prilej să povestească ceva despre ea): tăcerea nu tăgăduia defel America, pentru că de fapt ea exista în natură."

[5] Dimitrie Cantemir, *Icoana de nezugrăvit a științei preasfinte. Pasaje neclare în Catehism. O cercetare naturală a monarhiilor. Elogiu pentru autor. Mic compendiu de logică,* Editarea textului latinesc, aparatul critic și indicii Florentina Nicolae, Traducere din limba latină Ioana Costa, Studiu introductiv Ștefan Afloroaei, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii române, București, 2017.

[6] Idem, p. 301.

[7] Dimitrie Cantemir, *Istoria măririi și decăderii Curții Othmane,* Editarea textului latinesc și aparatul critic Octavian Gordon, Florentina Nicolae, Monica Vasileanu; traducere din limba latină Ioana Costa, Cuvânt înainte Eugen Simion, Studiu introductiv Ștefan Lemny, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015. Vezi vol. 1, p. 1031, vol. 2 p. 335 etc. unde autorul evocă corupția și deturnarea banilor aferenți soldei ostașilor de către Suleiman Pașa sub oblăduirea sultanului Mehmet, precum și darurile și celelalte meșteșuguri ale vizirilor, prin care își satură ei lăcomia.

[8] Referitor la *Originea spiței aliothmanice* în *Istoria măririi si decăderii Curtii othmane*, ed. cit., vol. I, 113-115: „Trec sub tăcere vedeniile din vis și alte prevestiri, mereu pomenite, ale

Alteori, Cantemir motivează muțenia surselor fie prin concizia cercetării[9], fie prin evitarea oprobiului public („turcii obișnuiesc să țină cu grijă sub adâncă tăcere, dacă pot, cele care par să arunce pata unei ocări asupra neamului Othman”[10]).

Privind spre literatura română, se dovedește că Principele Cantemir nu este cel dintâi care a exploatat mecanismul tăcerii ca producător de dialog fertil, de vreme ce, în cadrul primelor oglinzi ale principilor din cultura noastră – adică al *Învățăturilor lui Neagoe Basarab*…, avem, prin raportare la lecturile și mentalitatea veacului al XVI-lea, una dintre cele mai complexe abordări, nu doar cea din perspectiva *virtuților teologice* extrase din scrierile ascetice și isihaste. Autorul *Istoriei ieroglifice* ignoră însă această dimensiune, căci Logosul nu mai apare revelat în interstițiul rugăciunii și meditației pe baza vechii convingeri că Domnitorul, ca uns al lui Dumnezeu, primește îngăduința de a-i auzi voința în propriile gânduri. Păstrează și dezvoltă însă cealaltă dimensiune a tăcerii prezentă în *Învățăturile lui Neagoe*: cea aferentă unei strategii diplomatice menită să ofere timp de reflecție și de răspuns (fapt cu multiple puncte de contact în cadrul pareneticii bizantine, și amintesc aici doar *Manualul pentru sfătuire* al lui Manuel Paleologul ș.a.).

Dincolo de prezența acestei ipostaze, tăcerea este conturată în termenii unei retorici de amvon pe care o aflăm teoretizată cu dublă valență la Guillaume Peyrault ș.a.: ca virtute și ca păcat sau, în termenii antichității, ca *bona taciturnitas* respectiv *mala* sau *indiscreta taciturnitas*[11]. Se știe că Guillaume Peyrault vorbea, în *Suma de virtutibus et vitiis* (1250), despre cele șapte păcate de moarte, cărora le adăuga un al optulea păcat, cel al limbii. Tot el proiecta o tripartiție a păcatelor (de gândire, de acțiune, de vorbire) fără să le așeze într-o paradigmă teologică propriu-zisă, ci aducând în prim plan chestiunea moralității și a raportului dintre acțiune și gândire, care se reflectă în limbaj. Trebuie să amintim că toate cele 24 de păcate ale limbii

unei măreții viitoare, vița de vie care dă vlăstare din pântecele mamei, ancorele sau săbiile întipărite pe trup, ca niște stigmate, imaginea unor inele apărută în somn, vulturi așezați în vârful casei sau zburând peste jertfele arderii de tot – de le-am cerceta una câte una, am depăși măsura potrivită a unei prefețe.”

[9] Vezi *O cercetare naturală a monarhiilor*, ed. cit., p. 819, p. 821.

[10] Vezi *Istoria măririi și decăderii*, ed. cit., vol. 2, p. 117.

[11] G. Peyrault a definit *indiscreta taciturnitas*, sau *mala taciturnitas* pentru alții, ca fiind vina celui care tace atunci când este obligat să vorbească și care, prin tăcerea sa, împiedică cuvântul să dea roade. Pentru a înțelege modul în care tăcerea exagerată echilibrează vorbirea inutilă, predicatorul recomanda acceptarea edificării, care, în jargonul religios, conduce la virtute. Or, vorbirea cu rost edifică sufletele, împodobindu-le cu virtute.

identificate de Guillaume Peyrault se regăsesc, până la ultimul, în *Istoria ieroglifică*: „blasfemia, sperjurul, linguşirea, minciuna, calomnia, înjurătura, ridicarea vocii, batjocura, sfatul prost, incitarea la discordie, duplicitatea, zvonul, lăudăroşenia, divulgarea de secrete, ameninţarea, vorbăria inutilă, bârfa, obscenitatea, promisiunea deşartă, făţărnicia, tăcerea exagerată (indiscreta taciturnitas), şuşoteala, scuza mincinoasă şi invective".

Nu ştim dacă Principele Cantemir a cunoscut direct sau indirect scrierile lui Guillaume Peyrault/ Peraldus, răspândite, în Europa[12], de-a lungul secolelor, în nenumărate manuscrise[13] şi ediţii. Cert este că tema viciilor cauzate de limbă nu era străină spaţiului cultural românesc de vreme ce, în 1618, mitropolitul Varlaam al Moldovei traducea *Scara dumnezeiescului urcuş* a lui Ioan Scărariul unde, în *Cuvântul al XI-lea*, aflăm *Despre multa vorbire şi despre tăcere*.

Există în *Istoria ieroglifică* o atmosferă întreţinută de logica *mai răului* (terminologia lui Clement Rosset) în care personajele ştiu că răul actual se poate amplifica infinit prin aşa numita *taciturna silencia*. Aceasta îşi face simţită prezenţa în text printr-o retorică gestuală aşezată sub semnul tăcerii prevestitoare de rău-augur, al desconspirării faptelor reprobabile. Poate fi numită tăcerea canaliilor, căci subsumând emoţii şi modalităţi variate de semnificaţie[14], ea desconspiră personajele malefice – Corbul[15], Uliul, dulăii etc. – incriminându-le, trădându-le vinovăţia şi teama: „La aceasta Uleul cu ochii a clipi şi din grumadzi a adii începu. Dulăii coada între picioare şi urechile pe spinare a-şi ciuli să apucară. După cătăva tăcere, cu ochii unul cătră alţii, ca cei în furtuşag prinşi/ căutându-şi, precum de la epitropul pasirilor pozvolenie ca aceasta să nu fie având răspunsără". Uneori, invocarea acestei tăceri complice (vezi dialogul gestual dintre Bâtlan, care „din cap

[12] De altfel, două manuscrise ale tratatului, Ms. II 98 şi Ms I 41, secolul al XV-lea, precum şi o ediţie Heinrich Quentel din 1479, Inc. VI 97, se află în custodia Bibliotecii Naţionale a României, Filiala Biblioteca Batthyaneum.

[13] Spre exemplu, *Tratatul viciilor* a fost copiat, până în secolul al XV-lea, în nu mai puţin de 630 de manuscrise etc. (v. http://studium-parisiense.univ-paris1.fr/individus/23409-guillelmusperaldus).

[14] Vezi si David Le Breton, *Despre tăcere,* traducere de Constantin Zaharia, Bucureşti, Editura ALL EDUCAŢIONAL, 2001, p. 22.

[15] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p, 736: „Deci acmu socotéşte, o, priiatine, câte împletecite vicleşuguri şi câte spurcate de giurământuri călcături Corbul totdeodată cătră trii chipuri făcea! Ce poate fi dumnădzăiasca parahorisis slobodzind, ca cu vréme răutatea mai cu asupră să pliniască; atuncea ceva după poftă a isprăvi neputând, cătăva vréme lucrurile în tăcere au stătut."

să tacă îi făcea" Vidrei ș.a.) este marcată prin interjecții și verbe cu impact auditiv: *țist* și *a țistui*[16]. Alteori, ea însoțește situații grotești, precum nunta Cămilei cu Helge[17].

Dincolo de această tăcere complice, nonverbală, gestuală a personajelor malefice, există în roman pasaje în care naratorul și alte trei personaje, adică Lupul, Liliacul și Brehnacea, definesc tăcerea, îi explică rostul și valențele, augmentând situația narativă pe baza ei etc. Așadar, Cantemir vorbește, în egală măsură, despre *bona* și *mala taciturnatis*, subordonându-le cronotopic timpului menit să îngăduie, pe de o parte reflecția și învățarea benefice, iar pe de altă parte, în cazul personajelor negative, retragerea și pânda pentru nou moment prielnic fărădelegilor[18]. Spațiul în care se retrag personajele este și el precizat: Liliacul se va retrage într-un loc care nu se află sub epitropia Patrupedelor sau a Păsărilor sau a Apei si prin aceasta va practica un tip de acțiune salvator, care aduce scădere epitropiilor (Mănăstirea Sf. Sava din Palestina), pe când personajele negative se retrag în locuri dosnice, fără lumină etc.

Naratorul elogiează *tăcerea* adunând, într-un discurs construit după toate regulile retorice, experiența școlii aristoteliene, și pitagoreice, deplângând faptul că aceasta nu s-a constituit în disciplină de deprins etc.: „Căci tăcérea capul filosofiii iaste și încă toată cinstea înțelepciunii mai mult într-însa să prijenéște, de vréme ce aplos a grăi de la maice și de la mamce ne de/prindem; frumos și mult a vorovi, toate școalele, mai prin toate locurile – nu cu puțină pagubă a tot muritoriul –, pre canoane ne învață; iară înțelepțéște a tăcea și vrémea voroavii puține și gréle, prea la puțini videm, și învățătura tăcerii undeva macară în lume a să profesui nu audzim. O, fericita tăcére! că totdeauna cu

[16] A se vedea întreg pasajul: „Acéstea încă vorovind Vidra și încă bine sfârșit cuvântului său nepuind, preste a tuturor nedéjde, pasirea carea să chiamă Bâtlan cu mare mânie și probozală a o țistui începu și groznice sémne din ochi și din cap să tacă îi făcea și cătră acéstea o aporie ipothetică dzicând, scorniia."

[17] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p, 493: „O, noroc orb și surd, o, tiran nemilostiv și păgân fără lége, o, giudeț strâmb și fățarnic, pravilă strâmbă și fără canoane! Ascultați morților și priviți viilor: Cămila cu Helge să împreună, filul cu șoarecele să cunună și dealul cu valea să iau de mână. Ce uréche au audzit, ce ochiu au vădzut sau ce gură din véci lucru ca acesta au povestit? (Tacă, dară, pripitorile unde cântă ursitorile, că nici niam cu niam, nici chip cu chip, nici féliu cu féliu a potrivi caută, ce numai ce vă face, și lucreadză ce-i place)".

[18] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p. 736: „Deci acmu socotéște, o, priiatine, câte împletecite vicleșuguri și câte spurcate de giurământuri călcături Corbul totdeodată cătră trii chipuri făcea! Ce poate fi dumnădzăiasca parahorisis slobodzind, ca cu vréme răutatea mai cu asupră să pliniască; atuncea ceva după poftă a isprăvi neputând, câtăva vréme lucrurile în tăcere au stătut".

tăcérea ascultăm și învățăm orice ar fi de învățat, și pururea din fântâna tăcerii cuvântul înțelepciunii au izvorât. Că cine tace mult, mult gândește și cine mult gândește, mai de multe ori ce-i mai cuvios nemerește. Acela dară ce ce-i mai de folos au nemerit, dzic, că de va grăi, va grăi mai ne greșit”[19].

Cele trei personaje (un patruped, o pasăre și un hibrid) care vorbesc despre tăcere practicând *bona taciturnitas,* întrunesc simpatia autorului prin practicarea virtuților înalte. De altfel, istoria literară a identificat Liliacul ca fiind un alter-ego al Principelui Cantemir. S-a vorbit mult despre echilibrul și înțelepciunea Lupului cu atitudini canine, după cum și despre Brehnace (Constantin Cantacuzino, unchiul lui Brâncoveanu, dar și al soției lui Dimitrie Cantemir), pasăre identificată cu acvila[20] – adică cea care nu se hrănește cu hoituri – însemn heraldic imperial și simbol hristic, personaj în ale cărui discursuri moralizatoare găsim, printre altele, preocuparea Inorogului, cu privire la sporirea binelui de obște (politheiia).

Discursul[21] Liliacului este anunțat și declanșat totodată de prezentarea ironică făcută de Pardos, care mizează pe tăcerea „jigăniuței” invocându-i neputința oratorică, frica și condiția umilă.

Prezentat astfel, Liliacul își începe abrupt pledoaria de apărare, prin discreditarea Pardosului, arătând că neștiința învățăturii nu este a lui, ci a acestuia,

---

[19] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p. 468-469.

[20] Vezi Bogdan Crețu, *Din bestiarul lui Dimitrie Cantemir: Brehnacea în căutarea adevărului* în *Limba Română,* 2012, nr. 3-4 (202), pp. 97-110.

[21] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p. 535: „În care chip, acmu cu toții socotind că puțină jigăniuța aceasta ceva mai mult a cârni nici va ști (pentru prostimea), nici va putea (pentru frica), și acmu sămnul suppunerii, plecarea capului, să-i vadză cu toții așteptând, totdeodată ascuțit și înalt glasul Liliacului urechile le pătrunsă, carile proastă însă driaptă, voroava-și într-acesta chip începu: «Precum suppunera tirániii a toată firea, așé neștiința cuvântului la Liliac sicofandie iaste. De care lucru, interiecția glasului nostru pe dumnealui Pardosul necunoscătoriu învățăturii cuvântului îl arată. Căci țis și cine țistuiaște nu șie, ce altuia tăcérea arătând, a tăcea îi poruncéște, de unde și eu începând cu: țist, gloatelor tăcére și mie voroavă sfitesc. Deci dară, de iaste la cineva ascultare, uréche driaptă puie, de iaste uréche driaptă, audzul la inima curată trimată, de iaste inimă cu/rată, cuvântul socotind, în lucru dreaptă giudecată facă, și așé, adevărul cu minciuna, dreptatea cu strâmbătatea și slobodzeniia cu robiia câtă deosăbire au a alége va putea (că inima curată mai pre lesne socotéște a fi focul cu apa a să amesteca, decât cu strâmbătatea dreptatea a să călca). De care lucru, a mă înștiința ași vrea: Adunarea aceasta de drépte stăpânii, au de cumplite tirănii iaste? Că de va fi din tirănii, adevărat atuncea cântecul: țist singur mie să mi-l cânt, singur mie să mi-l gioc să cade (că unde talpa tiraniii calcă, acolo poala dreptății să calcă și unde să rup legăturile dréptii stăpânii, acolo să pun obedzile vrăjmașii tirannii). Iară de va fi din drépte stăpâniri, cântecul țis eu fără primejdie îl voi cânta, și cei ce în horă să află cu dragosté îl vor giuca»”.

de vreme ce nu înțelege chipul mărunt de utilizare al unui cuvânt: „Căci țis și cine țistuiaște nu șie, ce altuia tăcérea arătând, a tăcea îi poruncéște, de unde și eu începând cu: țist, gloatelor tăcére și mie voroavă sfitesc”[22].

Prin aceasta cere și impune tăcere, chestionându-și interlocutorii cu privire la obiectivitatea cu care îi vor asculta cuvintele și la dreptul pe care îl au de a se întruni cu acest scop. Liliacul antrenează aici o ilustră chestiune cu privire la judecata făcută cu dreptate, judecată la care nu se poate ajunge decât prin ascultare, înțelegere și nepărtinire: „Deci dară, de iaste la cineva ascultare, uréche driaptă puie, de iaste uréche driaptă, audzul la inima curată trimată, de iaste inimă curată, cuvântul socotind, în lucru dreaptă giudecată facă, și aşé, adevărul cu minciuna, dreptatea cu strâmbătatea și slobodzeniia cu robiia câtă deosăbire au a alége va putea.” Adică nu este cu putință să rostești adevărul și acesta să fie recunoscut ca atare, dacă nu există dezideratul obiectivității celor care judecă. Liliacul atrage atenția asupra alternativei dintre tăcere sau nonsens și adevăr, invocând trei perechi oximoronice fundamentale: adevăr – minciună, dreptate – strâmbătate, slobodzeniia (libertate) – robie, pe care le subordonează principiilor generale, dar și binelui de obște – politheiia.

Pentru susținerea Liliacului, naratorul intervine în text prin intermediul construcțiilor paremiologice, plasate între paranteze (ca și în cazul comentării schimburilor epistolare). Finalitatea acestor construcții este una probatorie, de întărire a celor spuse anterior de personaj, mizând pe argumente persuasive ce se adresează atât rațiunii (de tip cauză/efect), cât și afecțivității („că inima curată mai pre lesne socotéște a fi focul cu apa a să amesteca, decât cu strâmbătatea dreptatea a să călca”[23]).

Întrebarea adresată adunării este, evident, una atingătoare, căci dacă aceasta și-ar afirma duplicitatea sau strâmbătatea, Liliacul s-ar obliga la tăcere („Că de va fi din tirănii, adevărat atuncea cântecul: țist singur mie să mi-l cânt, singur mie să mi-l gioc să cade”[24]), nu fără a explica în structuri sintactice simetrice, repetitive, sistemul social depravat în care astfel de resorturi funcționează prin încălcarea drepturilor fundamentale: „că unde talpa tiraniii calcă, acolo poala dreptății să calcă și unde să rup legăturile dréptii stăpânii, acolo să pun obedzile vrăjmașii tirannii”.

Liliacul alege fie să vorbească întru adevăr, fie să tacă. Despre alegerea aceasta Platon spusese într-unul din dialogurile sale (*Euthydemos*) în care se

[22] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p. 535.
[23] Idem, ibidem.
[24] Idem, ibidem.

confruntau doi sofiști că „nu e cu putință să vorbești fals; (...) Și că fie, dacă vorbești, vorbești adevărat, fie nu vorbești. Ceea ce înseamnă fie tăcere, fie vorbire fără sens – adică o tăcere zgomotoasă”[25].

Aceasta ar fi prima ipostază în care apare *bona taciturnitas*, a vorbirii cu rost, care vrea să îndrepte și, prin aceasta, să purifice. Se reconfirmă, din altă perspectivă, ceea ce profesorul Gabriel Mihăilescu evidenția prin retorica discursului acestui personaj: „investit de către adunare cu funcția unui pharmakós (țap ispășitor), el se dovedește a fi un pharmakeus (vrăjitor) prin discursul său având valoarea unui phármakon (leac și otravă în același timp)”.

Această primă ipostază a tăcerii, este inclusă într-alta, mai complexă, construită în cadrul dialogului dintre Lup și Brehnace. Retragerea în tăcere a Lupului după discursul Corbului[26] o determină pe Brehnace să îl întrebe asupra esenței acestei atitudini, învinuindu-l fățis de *mala taciturnitas* („că deși tăcérea între toți iubitorii înțelepciunii lăudată iaste, însă la vréme de treabă, icoana neștiinții arată”[27]) cu atât mai mult cu cât este convinsă că această tăcere nu este cauzată de lipsa de înțelepciune a Lupului [„Așijderea (macar că cine nu știe vorovi și tace, frumos vorovéște, dar încăși la multă cu îndemnare și cu poftă întrebare a nu răspunde, sau a celor pizmoși, sau a celor urâcioși lucru iaste).”[28]]

Lupul oferă o dublă motivație acestei tăceri pe care astfel o desconspiră ca fiind una strategică. Astfel, invocă înțelegerea eronată a cuvintelor lui de către auditoriu dată fiind fie: lipsa de discernământ a acestuia („Iară cei/ necunăscători mai tare dulciață în basnele băbești decât în sentențiile

[25] Andrei Cornea, *O istorie a neființei în filozofia greacă,. De la Heraclit la Damascios,* Editura Humanitas, București, 2010, p. 79.

[26] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p. 469: „Lupul dară, după multă cu tăcére spre crăncăitul Corbului ascultare, într-acesta chip să cumpăni, ca nici cu de tot nerăspunderea necunăscătoriu, nici cu voroava împotrivă, mai mult mâniii ațițitoriu să să aréte, de care lucru într-acesta chip răspunsă (când toate gurile privighitorilor a mai cânta tac, atuncea grierul copaciului a țiții încépe): „Deci sau căci au tăcut privighitorile, grierul au început, sau căci au început grierul, priveghitorile au tăcut, nici aporria, nici dezlegarea ei iaste aşé vrédnică de iscodit. Căci una știm/ și acéia de la toți de adevărată priimită axiomă iaste (că toate vrémea sa au, și vrémea a tuturor dascal și învățătoriu iaste). Carea precum voroavii vorovitoare, aşé tăcerii tăcătoare, cumpănitoare și giudecătoare va fi. Iară eu vécinice mulțămiri dau, căci acmu, de lucrul ce nu știiam, oarece m-am înștiințat (căci fietece a ști mai de folos iaste decât fietece a nu ști)“.

[27] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p. 470.

[28] Idem, ibidem.

filosofești află”[29]), fie invidia și intențiile defăimătoare („căci (în uréche, de pizmă îmbumbăcată și de zavistie astupată, nici buhnetele căldărărești, necum line cuvintele filosofești a răzbate pot”; „căci mai pre lesne s-ar audzi voroava între ciocanele căldărarilor, decât între multe gloate a varvarilor”[30].)

Al doilea motiv invocat de Lup este legat de refuzul acceptării adevărului de către adunare. „ca ce le place și ce poftesc, acéia a și audzi să nevoiesc. Adică cuvântul adevărului a audzi nu le place”.

Prezentându-și opinia despre Struțocămilă, Lupul avertizează asupra deznodământului și invocă, pentru sine, temător, rolul prorocului mincinos, în fapt artificiu rhetoric binevenit în asemenea situație: „Aceștiia socotéle, o, priiatine, eu a unora gânduri împotrivă simțind, **spre** aşé de adâncă tăcére m-am lăsat și de nu voiu cumva proroc minciunos ieși și un prognostic a face, macară că nu fără siială voiu îndrăzni: Deodată a Corbului silloghizm să va întări, și sentența Cucunozului să va plini, și Strutocamilii în cap coarne ca a boilor îi vor răzsări, și în scaunul vredniciii să va sui (că fortuna când va să trântiască, întăi rădică, și norocul întăi râde, apoi plânge)”[31]. Lupul respinge, cum se vede, acuzațiile, iar Brehnacea este convinsă că: „siiala și tăcérea Lupului, nu din pizmă sau dintr-a inimii împietroșére, ce din dreaptă a înțelepciunii regulă a fi pricepu (că tăcérea sau la vréme a înțeleptului grăire, a multora pildă și învățătură, iară a nebunului bolbăitură, șie ură, iară a altora scărăndăvitură iaste)”[32]. În final, discursul Brehnacei este de menținere a echilibrului s.cl.

În concluzie, se cuvine să observăm, că personajele opun cu obstinație adevărul unei tăceri zgomotoase (adică vorbelor fără sens), că percep *bona taciturnitas* drept atitudine diplomatică, menită să le asigure supraviețuirea și să le acorde timp întru edificarea lor și a celorlalți, adică, în jargon religios, să îi conducă spre virtute, iar în termeni cantemirieni să permită să își păstreze calmul suveran al inimii (recomandat și preluat din *Divan*[33]...) și să

[29] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p. 472.

[30] Idem, ibidem.

[31] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p.479: Și mai departe: „Numai vrémea (carea oglinda iaste a lucrurilor viitoare) va arăta, precum și silloghizmul iaste sofistic și sentența răzsuflată și Strutocamila din odihnă în năcaz, din fericire în pricaz și din ce iaste în ce nu iaste va tréce (că guziului orb fericită îi iaste viața când în întunérecul suptpământului îmblă, iară când pre fa/ța pământului iase, nu mai curând radzele soarelui îl încăldzesc decât unghile blendăului îl sfridelesc)”.

[32] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. cit., p. 480.

[33] Vezi: „Că eu de voiu tăcea, au inima și dragostea cum nu va striga?”

rămână lucizi și nealterați de venirea în contact cu cei stricați de vremuri și putere.

Câte din ipostazele tăcerii prezente în *Istoria ieroglifică* au trecut în celelalte scrieri cantemiriene? Neînchipuit de puține. Tăcerea zgomotoasă este cea care se regăsește în *Pasaje neclare în catehism* sub forma atitudinii care îngăduie să nu se vorbească fără rost de vreme ce lucrurile sunt clare; respectiv în *Icoana de nezugrăvit a științei sacre* (p. 541-543) unde apare ca interzisă șarlatanilor și ereticilor care practicând-o ar răspândi necredința.

Deși aici s-ar impune o concluzie care să motiveze prezența tăcerii în Logosul cantemirian, închei observând că, în toate operele sale, Principele a rămas fidel respingerii *mala taciturnitas* și conceptului practicat în școala pitagoreică: „Acéstea dară pricepând învață și, învățîndu-le, nu tăcea, ce în toată vrémea pre toți, în toate lucrurile învață și mărturisește”[34].

Bibliografie:

Le Breton, David, *Despre tăcere,* traducere de Constantin Zaharia, Editura ALL EDUCAȚIONAL, București, 2001.

Cantemir, Dimitrie, Opere. I. *Divanul, Istoria ieroglifică, Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor,* texte, cronologie, glosar, referințe critice și introducere *Hronicul* de Stela Toma; Prefață, Indice de autori și opere și introducere *Divanul* de Virgil Cândea; Introducere *Istoria ieroglifică* de Nicolae Stoicescu, București, Editura Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2003.

Cantemir, Dimitrie, *Istoria măririi și decăderii Curții Othmane,* Editarea textului latinesc și aparatul critic Octavian Gordon, Florentina Nicolae, Monica Vasileanu; traducere din limba latină Ioana Costa, Cuvânt înainte Eugen Simion, Studiu introductiv Ștefan Lemny, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015.

Cantemir, Dimitrie, *Despre numele Moldaviei: în vechime și azi. Istoria moldo-vlachică. Viața lui Constantin Cantemir. Descrierea stării Moldaviei: în vechime și azi,* Editarea textului latinesc, aparatul critic și indicii Florentina Nicolae, Traducere din limba latină Ioana Costa, Studiu introductiv Andrei Eșanu, Valentina Eșanu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2017.

Cantemir, Dimitrie, *Icoana de nezugrăvit a științei preasfinte. Pasaje neclare în Catehism. O cercetare naturală a monarhiilor. Elogiu pentru autor. Mic compendiu de logică,* Editarea textului latinesc, aparatul critic și indicii Florentina Nicolae, Traducere din limba latină Ioana Costa, Studiu introductiv Ștefan Afloroaei,

[34] Dimitrie Cantemir, Opere. I. *Divanul*..., ed. cit., p. 222.

Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2017.
Cornea, Andrei, *O istorie a neființei în filozofia greacă,. De la Heraclit la Damascios,* Editura Humanitas, București, 2010.
Crețu, Bogdan, *Din bestiarul lui Dimitrie Cantemir: Brehnacea în căutarea adevărului* în *Limba Română,* 2012, nr. 3-4 (202), pp. 97-110.

LA PLURIVOCITÉ DU SILENCE DANS LA LITTÉRATURE CANTÉMIRIENNE

Résumé: Le premier grand roman roumain, dans lequel les discours se superposent et se tissent à travers l'ensemble de la matière épique, construit de manière paradoxale un parcours du silence, auquel il attribue des significations distinctes, articulées aussi bien dans la relation entre les personnages et le narrateur que dans celle entre le narrateur et le lecteur. Le Prince Cantemir explore la plurivocité du silence, en écartant ses grandes dimensions religieuses, mais en l'intégrant comme un élément des stratégies diplomatiques visant à intimider et à offrir un temps de réflexion pour le calcul politique, entre autres.

Mots-clé: Dimitrie Cantemir, littérature roumaine, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, silence, rhétorique.

UN *MUCKRAKER* AL ÎNALTEI LITERATURI: GEO BOGZA

Alexandru Dumitriu*

Poate cea mai spectaculoasă scriere literară autohtonă inspirată de orizontul mineresc este povestirea *Sfârșitul lui Iacob Onisia*, apărută în colecția „Cartea Poporului" – în formatul mignon al volumelor de buzunar – a Editurii pentru Literatură și Artă în 1949. A fost publicată mai întâi în hebdomadarul *Lumea*, condus de G. Călinescu, la începutul anului 1946, sub titlul *Moartea lui Iacob Onisia*, fiind însoțită de genericul *Povestire inedită de Geo Bogza*[1]. Ocupă mai bine de două pagini dintr-un total de opt, câte numără de obicei revista (exceptând numerele de Crăciun și de Paști, când filele săptămânalului se suplimentează). Ansamblul „ornamental" – compus dintr-un portret al scriitorului, schițat de pictorul G. [George] Tomaziu, și trei ilustrații tematice semnate de Valentina Bardu – denotă atât preocuparea redacțională pentru aspectul grafic al revistei, cât și o posibilă intenție clasicizantă. Revista *Lumea* nu adăpostește prea multe proze. Se cuvine amintit că, în urmă cu două numere, hebdomadarul găzduise povestirea *Ceata* de Marin Preda[2], care se va regăsi, având titlul ușor schimbat, în cuprinsul volumului *Întâlnirea din Pământuri*[3]. Această învecinare este elocventă pentru prevalența estetică a selecției prozastice din *Lumea*. De asemenea, povestirea *Moartea lui Iacob Onisia* beneficiază de o trimitere „imagistică" în pagina întâi. Într-un chenar dreptunghiular așezat pe două coloane în colțul din dreapta jos, se găsește o fotografie alb-negru care îl înfățișează pe Geo Bogza. Reporterul e imortalizat în mișcare, lângă o gură de mină, părând că și-ar ține mâna dreaptă în buzunarul hainei de piele, și cu un lămpaș la gât. Ținuta vestimentară imaculată nu lasă impresia că autorul s-ar fi întors

* Muzeul Național al Literaturii Române; e-mail: alexandru.dumitriu.ro@gmail.com.

[1] Geo Bogza, *Moartea lui Iacob Onisia*, în *Lumea* [săptămânal literar, artistic, social], [anul II], nr. 16, 13 ianuarie 1946, p. 4-5, 6.

[2] Marin Preda, *Ceata*, în *Lumea* [săptămânal literar, artistic, social], [anul II], nr. 14, 1 ianuarie 1946, p. 7.

[3] *În ceată*, în Marin Preda, *Întâlnirea din Pământuri*, Editura Cartea Românească, [București], [1948], p. 9-27.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 335–377, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.21.

din adâncuri. Instantaneul este mai degrabă „jucat". Nici chipul scriitorului nu poartă amprenta neagră a subteranului. În jurul siluetei sale, un montaj grafic care seamănă cu o copertă de carte: *Geo Bogza printre minerii din Valea Jiului*. Iar în subsolul imaginii, trimiterea propriu-zisă: „În pag. [a] IV-a o povestire inedită: *Moartea lui Iacob Onisia*". Se prea poate ca fotografia să fi fost realizată de artistul Aurel Bauh, care îl acompaniase pe Geo Bogza de-a lungul vizitei de documentare în ținutul mineresc din toamna lui 1945; de altfel, iconografia volumului de reportaj *Oameni și cărbuni în Valea Jiului,* publicat de Geo Bogza în 1947, îi aparține lui Bauh. Fotografia din *Lumea* s-ar fi potrivit măcar pe coperta a IV-a a acestei cărți. Poate că Bogza nu a vrut să pastișeze „autenticismul" explorator etalat de prozatorul C. Ardeleanu, a cărui fotografie în uniformă de miner acoperă coperta romanului *Viermii pământului*, fapt ridiculizat de G. Călinescu în *Istoria…* din 1941. Colaborarea dintre Aurel Bauh și Geo Bogza nu s-a rezumat la ilustrațiile din *Oameni și cărbuni…* În primăvara anului 1946, criticul de artă Radu Bogdan consemnează în revista *Lumea* expoziția fotografică *Valea Jiului* a lui Aurel Bauh, „întovărășită de legenda cu sonorități de poem a lui Geo Bogza"[4]. Peste o săptămână, traducătorul Nicolae Argintescu-Amza – care a cochetat cu ipostaza de cronicar plastic, dar și cu aceea de grafician – se va referi, în paginile aceleiași reviste, la „excepționala valoare"[5] a muncii lui Bauh. Mărturiile fotografice din Valea Jiului fuseseră avute în vedere și de Traian Șelmaru, care a salutat în *Scânteia* „reportajul-poem al celor doi meșteri"[6]. O notă din ziarul P.C.R. înștiințează că, la deschiderea expoziției, găzduite de sala Ministerului Informațiilor între 6 și 31 martie, au participat mai mulți demnitari, în frunte cu Dr. Petru Groza, președintele Consiliului de miniștri, care a rostit o alocuțiune, precum și George Ivașcu, George Macovescu sau Ștefan Voicu[7]. Răsfoind colecția hebdomadarului aflat sub direcția lui G. Călinescu, putem observa că, în perioada respectivă, Valea

[4] Radu Bogdan, „Valea Jiului: Fotografii de Aurel Bauh [,] text de Geo Bogza", în *Lumea* [săptămânal literar, social, artistic], anul II, nr. 26, 24 martie 1946, p. 2.

[5] Nicolae Argintescu-Amza, „Exhibiții și expoziții", în *Lumea* [săptămânal literar, social, artistic], anul II, nr. 27, 31 martie 1946, p. 2.

[6] Traian Șelmaru, „Valea Jiului văzută de doi artiști", în *Scânteia* [organ central al Partidului Comunist Român], seria a III-a, anul XVI, nr. 479, luni 18 martie 1946, p. 2, în grupajul *Cultura și arta*.

[7] ***, „Ieri, în prezența Primului Ministru și a altor membri ai guvernului s'a deschis: Expoziția «Valea Jiului»: Fotografii: Aurel Bauh; Texte: Geo Bogza", în *Scânteia* [organ central al Partidului Comunist Român], seria a III-a, anul XVI, nr. 469, joi 7 martie 1946, p. 2, în grupajul *Cultura și arta*.

Jiului începea să se impună ca topos artistic. Nu demult, la 6 decembrie 1945, avusese loc, la Sala Dalles, vernisajul expoziției de pictură *Chipuri și privelişti din Valea Jiului* a lui M.H. Maxy, eveniment care, de asemenea, fusese mediatizat în *Lumea*[8]. Expoziția creatorului avangardist a fost reliefată entuziast, într-un „diptic" al actualității artistice, de Ion Frunzetti[9], în altă publicație, istoricul de artă punctând și revenirea în circuitul public a fondatorului revistei *Integral* după anii de interdicție pe motive etnice.

În straturile realismului-socialist: reflectări ale minerilor și mineritului în literatura română, bulgară, sovietică

În numai câteva luni, Valea Jiului figurase de două ori pe agenda vieții expoziționale bucureștene, iar Geo Bogza îl consacrase beletristic prin proza *Moartea lui Iacob Onisia*. Un an mai târziu, același scriitor îi va potența anvergura literară odată cu volumul de reportaje *Oameni și cărbuni în Valea Jiului*. În curând, tărâmul industrial din depresiunea Petroșani va deveni, după instalarea oficială a regimului democrației populare, un reper al propagandei timpului, minerilor fiindu-le rezervat, alături de ceferiști, privilegiatul statut de *avangardă a clasei muncitoare*. Valea Jiului va declanșa un larg interes publicistic, întemeiat pe reportaje de glorificare conformist-statistică a proletariatului minier. Performanțele stahanoviste îi vor transforma pe câțiva mineri în vedete naționale, răsplătite cu vizite în Uniunea Sovietică. Pe lângă „inflaționismul" mediatic, Valea Jiului va prospera în zona literară și a artelor plastice, intrată sub dogmele realismului socialist. Între *Moartea lui Iacob Onisia*, *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* și piesa de teatru *Minerii*[10] a lui Mihail Davidoglu – un titlu emblematic al epocii și un autor în mare vogă la acea vreme – e o infimă distanță cronologică; în plan valoric, diferența se dovedește insurmontabilă în favoarea scrierilor lui Geo Bogza. O expertiză a piesei *Minerii* a fost efectuată de Ion D. Sîrbu când îi împărtășea epistolar lui Ion Maxim avatarurile dramei sale *Frunze care ard*, gândite ca replică la scrierea lui M. Davidoglu: „[…] eram mai ales revoltat că *minerii mei* sunt prezentați așa cum i-a deformat până

[8] În *Lumea*, [anul I], nr. 11, 2 decembrie 1945, p. 5.

[9] Ion Frunzetti, „Dalles: D. Anghel, M.H. Maxy", în *Victoria* [ziar de informație și comentariu critic], anul II, nr. 353, duminică 24 decembrie 1945, p. 2, sub genericul *Cronica plastică*, în grupajul *Cultura și viața*.

[10] Mihail Davidoglu, *Minerii*, dramă în 3 acte, Editura de Stat, [București], 1949.

la ridicolul suprem pe atunci marele dramaturg Davidoglu (piesa *Minerii*, o rușine chiar și a stalinismului)"[11]. Dacă ne-am baza exclusiv pe posteritatea literară a lui Mihail Davidoglu și Ion D. Sîrbu, atunci *Minerii* și *Frunze care ard* ar preconiza un raport antagonic, cea dintâi confundându-se cu o scriere pregnant ideologizată, fapt pe care lectura piesei nu îl infirmă, iar cealaltă cu o reabilitare a imaginii minerilor. Dincolo de carierele celor doi scriitori, discrepanța ar putea fi consolidată și de un factor biografic, Ion D. Sîrbu fiind născut chiar în Valea Jiului, la Petrila, în timp ce Davidoglu vine de la Hârlău. Amănunt care nu insinuează că despre un anumit mediu pot scrie bine doar autorii care provin de acolo – Geo Bogza provenea din Prahova și a putut descifra spiritul Văii Jiului, dar și al altor ținuturi. Am invocat originea petrileană a lui Sîrbu în pandant cu indignarea pe care acesta pretindea că i-a provocat-o piesa *Minerii*; dacă Davidoglu a denaturat până la caricaturizare („ridicolul suprem") minerii din Valea Jiului, era de presupus că Sîrbu va înfăptui, datorită legăturii sale afective cu această zonă, o „revanșă" literară scriind despre aceeași categorie socioprofesională. Însă o abordare comparatistică a celor două piese nuanțează prezumtiva situare antitetică, fără a echilibra calitatea lor. *Minerii* are loc în Valea Jiului, în primii ani de după al Doilea Război Mondial. Inovația tehnologică a unui miner comunist este sabotată, cu complicitatea câtorva ortaci, de personaje ostile noii orânduiri. Alte personaje împiedică aprovizionarea alimentară a Văii, iar traiul minerilor se înrăutățește. Penuria îi îndeamnă pe unii muncitori dezabuzați să părăsească mina. Până la urmă, comploturile sunt devoalate și peste Vale adie binele partinic. Tensiunea e întreținută și prin trădări familiale, urmate de concilieri. Deși autorul nu localizează explicit drama, destule coordonate geografice și de istoriografie industrială probează că aceasta se consumă la Lupeni („drumul Strajei" – versant al masivului Vâlcan, de la poalele așezării –, coloniile Braia și Optzeci de case, sirena minei Ileana – toate aparțin teritoriului lupenean). *Frunze care ard* se întâmplă tot în Valea Jiului. Un miner ilegalist, Mihai Branga, eliberat după o detenție politică de trei ani, se întoarce acasă, la Petrila, în 1941, unde îl bulversează aspecte totalitare: mina este militarizată, funcționând în regim de război, tovarășii săi de odinioară au fost lichidați de stăpânire sau au pactizat cu asupritorii, peste colonie apasă resemnarea și sărăcia. Cinci mineri pier într-o explozie; tragedia ar fi putut fi evitată dacă se luau măsuri

[11] Scrisoare către Ion Maxim (Craiova, 13-14 aprilie 1979), în Ion D. Sîrbu, *Iarna bolnavă de cancer*, un „roman epistolar" gândit de Cornel Ungureanu, scrisori către Deliu Petroiu, Mina și Ion Maxim, Delia și Ovidiu Cotruș, Editura Curtea Veche, București, 1998, p. 76.

de siguranță. Dar aceste precauții cereau costuri pe care, în numele austerității de război, comandamentul minei le-a respins, sacrificându-i pe cei cinci muncitori. Intuind că ortacii riscă să fie condamnați la moarte, Branga a vrut să coboare în subteran. A fost snopit în bătaie de jandarmi. Slujba de înmormântare a victimelor deflagrației se transformă într-o scenă sindicală, minerul ilegalist spulberând, prin cuvântarea sa impetuoasă, teama care îi acaparase pe oameni. Aprinși de „predica" lui Branga, minerii hotărăsc să declanșeze o grevă de proporții. Represaliile nu întârzie; odată cu lăsarea întunericului, pornesc raziile. Instigatorul protestului muncitoresc scapă printr-o rocadă sub deghizament. Spre deosebire de piesa lui Davidoglu, deznodământul nu este unul fericit; protectorul ilegalistului va fi asasinat. Există și similitudini: un fost ortac al lui Branga care, în perioada arestării acestuia, își trădase convingerile, vine, după sediționea de la cimitir, la prietenul său de altădată, spre a-și cere iertare. Personajele din *Frunze care ard* se întrec într-o retorică sapiențială, pătrunsă de un lirism adesea lacrimogen. Propensiunea spre discursuri aforistice palpită – la scară redusă – și în piesa lui Davidoglu. Această gravitate sentențioasă converge către un simptom al artificialității. Reticența noastră față de patetismul filosofic cu care cei doi dramaturgi își înnobilează personajele nu izvorăște dintr-o prejudecată culturală; faptul că mineritul e o muncă rudimentară nu îi transformă pe mineri în exponenți ai unei gândiri primitive, străine de sensibilitate sau de spirit. Senzația unei oralități nefirești pleacă de la *cadrul* comunicării. Discursurile lor ar fi părut veridice dacă se adresau unor intruși nefamiliarizați cu greutățile condiției minerești. Or, atât personajele lui Sîrbu, cât și cele ale lui Davidoglu își exersează retorica pilduitoare – care deploră neajunsurile vieții din Valea Jiului – cu personaje din același mediu. Iar didacticismul lor sună fals. Astfel, la nivel temperamental, personajele lui Sîrbu se „înrudesc" cu cele din *Minerii*. Încât deformarea „până la ridicolul suprem" vehiculată de Ion D. Sîrbu e discutabilă. „Plusul" pe care îl furnizează *Frunze care ard* în raport cu *Minerii* rezidă în complexitatea mitologică a piesei. Dramaturgul petrilean „distribuie" în piesă și un reprezentant al comunității de momârlani, populația băștinașă a Văii, care viețuiește în munte, departe de tumultul industrial, cultivând tradiții ancestrale și îndeletnicindu-se cu oieritul: moș Gheorghe. Unii momârlani au abdicat de la stilul de viață pastoral, angajându-se la exploatările miniere. E cazul lui Aurel, băiatul lui moș Gheorghe și fratele soției lui Branga. După arestarea ilegalistului, tânărul a avut grijă de sora lui și de copil. Anii de trudă în mină l-au fragilizat; când mănâncă, îi tremură mâinile. Aurel vrea să se

întoarcă în munte, împreună cu Sabina, fata care urma să-i fie soție. Când a cerut-o în căsătorie, băiatul a ținut să îndeplinească o datină prematrimonială arhaică, prezentându-și aleasa munților. Astfel, Ion D. Sîrbu sedimentează în piesă o credință locală de sorginte panteistă; și în alte scrieri ale sale, munții care înconjoară Valea sunt o entitate. Baci Toma, fratele lui moș Gheorghe, a ales, la rândul său, mineritul. (El îl va salva pe Branga.) Piesa lui Davidoglu nu conține asemenea stratificări metafizice, care, de altfel, ar fi contravenit orientărilor oficiale din epocă; schematismul dramei corespunde metodologiei rigide a realismului socialist. Iar Premiul „I.L. Caragiale" pentru lucrări în domeniul literaturii dramatice care i-a fost acordat de Academia R.P.R. în 1949 validează *Minerii* ca un model de referință al timpului. E curios faptul că piesa minerească a lui M. Davidoglu nu va figura niciodată în repertoriul Teatrului de Stat „Valea Jiului" din Petroșani (înființat în 1948, sub denumirea Teatrul Poporului – Regionala Petroșani, titulatură schimbată în 1949), cum arată un inventar de spectacole locale menit să marcheze două decenii de la întemeierea acestei instituții de cultură[12]. Din creația lui Davidoglu, Teatrul petroșenean a „utilizat" doar evocarea *Cuza Vodă*, montată în stagiunea 1966-1967, spre a cinsti, în nouă reprezentații, la sediu și în împrejurimi, Unirea Principatelor (spectacolului atașându-i-se o parte recitativă, cu poezii închinate evenimentului istoric)[13]. Un posibil model al piesei minerești plăsmuite de Davidoglu ar putea fi drama *Focurile din Pernic* a scriitorului bulgar Alexandr Ghirghinov, tradusă în limba română de Gheorghe Dinu (alias Ștefan / Stephan Roll)[14]. (Pernik este un centru minier din preajma Sofiei.) Piesa lui Ghirghinov, despre care traducătorul notează în prefață că a fost „scrisă special la cererea Direcțiunei Minelor din Pernic"[15], fiind jucată în 1947 pe scena teatrului local, expune un act de sabotaj pus la cale de inamici ai Frontului Patriotic păstorit de Georgi Dimitrov (de altfel, liderul comunist bulgar era originar de lângă Pernik; după decesul conducătorului, în onoarea sa, localitatea se va numi Dimitrova, din 1949 până în 1962). Forțele reacționare caută să submineze regimul popular prin acțiuni de compromitere a muncitorilor

[12] Constantin Pascu, Mircea Munteanu, *Teatrul în Valea Jiului*, schiță monografică, [f. e.], Petroșani, 1968.

[13] *Ibidem*, p. 227.

[14] Alexandru Ghirghinov, *Focurile din Pernic*, dramă în 6 tablouri din viața minerilor din Pernic (Bulgaria), traducere de Gheorghe Dinu, Editura Confederației Generale a Muncii din România, [f. l.], 1948.

[15] *Ibidem*, p. 6.

fruntași. În rândul conspiratorilor se înscrie și un miner de la Pernik. Aversiunea lui față de Frontul Patriotic nu este atât rodul mercantilismului, cât mai ales un imbold vindicativ de factură ereditară; într-o discuție cu „strategul" uneltirii, minerul declară că nu recompensele pecuniare făgăduite l-au tentat să se alăture conjurației, ci moartea propriului tată, care nu a putut tolera preluarea puterii de către Frontul Patriotic. Astfel, fiul răzbunător provoacă o inundație în subteran, calculând că vinovăția o va purta un stahanovist. (Traducătorul nu întrebuințează acest termen, derivat din patronimul Stahanov; e vorba însă despre un miner a cărui muncă a fost remarcată în gazete.) Până la urmă, adevărul va ieși la iveală. Drama implică și sciziuni familiale; sora făptașului, care, de asemenea, lucrează la mină, are o idilă secretă cu muncitorul fruntaș. Fata îi mărturisește alesului: „Nu mi-am închipuit niciodată că mă voi îndrăgosti de unul despre care auzeam acasă și la școală lucruri atât de groaznice"[16]. Și va încerca să îl prevină epistolar în legătură cu intențiile necurate ale fratelui ei. (Scrisoarea a fost însă deturnată.) Totodată, unchiul minerului este tehnician. Dramaturgul bulgar acordă o atenție minoră specificului local. De exemplu, abia într-o didascalie este strecurată o marcă sonoră a ambianței industriale: „Se aude un fluerat îndepărtat de locomotivă"[17]. Șuieratul locomotivelor însoțește numeroase scrieri despre Valea Jiului ale lui Ion D. Sîrbu. Fostul „cerchist" s-a oprit în proza *Trei cărămizi negre* la nota distinctivă a acestor ecouri. Înapoindu-se la Petrila după lăsarea nopții de la un prieten pădurar care trăia în munte, naratorul este prins pe dealuri de o rupere de nori. Scapă din calea potopului refugiindu-se în cantonul de pe marginea liniei ferate pentru transportul cărbunelui în care veghea un bătrân rămas singur pe lume după ce își pierduse consoarta și copiii. În așteptarea unei garnituri către Petrila, drumețul ascultă tragicul sfârșit al mezinului gazdei. Când un tren își fluieră trecerea, naratorul va puncta: „Sunetul acestei sirene face parte cumva din peisajul văii. Nu poate fi definit, descris. Are ceva animalic, ceva speriat, în felul în care izbucnește"[18]. O comparație analoagă despre șuieratul locomotivelor întâlnim în romanul *Drumul cenușii* (1988) al lui Augustin Buzura. Tihna nocturnă a unui mohorât centru industrial este răscolită de goarnele îndurerate, de jivină agresată, ale vehiculelor feroviare: „[…] liniștea era întreruptă doar de fluierăturile locomotivelor de manevră,

[16] *Ibidem*, p. 16.
[17] *Ibidem*, p. 18.
[18] *Trei cărămizi negre*, în vol. Ion D. Sîrbu, *Povestiri petrilene*, Editura Junimea, Iași, 1973, p. 103.

un fel de țipete stranii, *de animal lovit* [s.m./A.D.], înăbușite de noaptea și fumul ce sufocau orașul”[19]. Această difuză reprezentare zoomorfă – nici unul dintre prozatori nu invocă o vietate anume, ci doar regnul animal, lăsând închipuirea cititorilor să proiecteze orice soi de lighioană, inclusiv înaripată, poate chiar unele *jiganii* din *Istoria ieroglifică* – potențează mitologia industrială. Dacă imaginarul popular ademenit de eresuri – dar fidel concomitent credinței în ocrotirea divină – a înzestrat subteranul cu duhuri capricioase precum Vâlva Băii, imaginarul literar întregește bestiarul spațiului mineresc prin animarea locomotivelor. Întorcându-ne la scrierea lui Ghirghinov, într-o replică este condensată plastic aprehensiunea soțiilor de mineri: „Unul din inginerii noștri spune că mina și femeia se gelozesc una pe cealaltă”[20]. Iar despre Pernik aflăm, prin vocea logodnicei unui inginer, că e „plin de fum și praf”[21], pecete industrială pe care o poartă toate localitățile minerești. Această mantie a toxicității generate de mediul carbonifer împresoară și orășelul North Valley din clasicul roman *Regele Cărbune* (1917) al lui Upton Sinclair, în care „zgura și fumul ucideau totul, culoarea predominantă era cenușiul”[22]. Simbolic, peste centrele miniere se abate profeția unei urgii veterotestamentare, aceea a ispășirii sub praf și pulbere, descrisă în capitolul 28 al *Deuteronomului*, cuprinzând „Bunătățile făgăduite celor ce vor păzi legea și relele ce vor veni asupra călcătorilor ei”: „În loc de ploaie, Domnul să dea pământului tău *praf și pulbere* [s.m./A.D.], care să cadă din cer asupra ta până te va pierde și până vei fi prăpădit”[23]. Numai că minerii condamnați să îndure blestemul biblic nu nesocotesc cuvântul lui Dumnezeu.

Totuși, această pecete reziduală nu încolțește în chiar toate scrierile despre centrele carbonifere. Este cazul romanului *Minerii* de V. Ighișev, apărut în 1949 în U.R.S.S. și tradus în 1952 în română. În cele aproape 300 de pagini ale volumului care înfățișează revirimentul postbelic al întreprinderii miniere Molodiojnaia din bazinul Donbasului, regiune aflată doi ani sub ocupație nazistă, nu răzbate nici o fărâmă de funingine. Chiar dacă mina

[19] Augustin Buzura, *Drumul cenușii*, roman, ediția a doua, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992, p. 61.

[20] Alexandru Ghirghinov, *op. cit.*, p. 31.

[21] *Ibidem*, p. 34.

[22] Upton Sinclair, *Regele Cărbune*, roman, traducere de Any și Virgil Florea, prefață și tabel cronologic de Nicolae Minei, Editura pentru Literatură, [București], 1969, p. 22.

[23] *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2018, p. 241.

nu funcționează la capacitate maximă în urma distrugerilor provocate de germani, există o activitate industrială temeinică. Orășelul însă nu e atins de pulberea cărbunelui. De altfel, autorul acordă o atenție minimală geografiei locale, preocupat îndeosebi de anvergura propagandistică a scrierii, care evidențiază abnegația muncitorimii sovietice, a comsomoliștilor și a pensionarilor veniți – sub îndrumarea cadrelor de partid – în sprijinul minerilor, decimați de Marele Război de Apărare a Patriei. Teoretic, o scriere prozastică oferă posibilități descriptive mult mai largi decât una dramatică, în care autorul, constrâns de imperativul dialogului, concentrează astfel de amănunte în câteva rânduri sinoptice sau dozându-le precaut în replici, pentru a nu afecta fluența acestora. V. Ighișev avea, în romanul său, toată libertatea „decorativă". Nu însă și pe cea politică. Romanul este puternic ideologizat. Absorbit de o idee vizând perfectarea planului cincinal, un personaj deschide aparatul de radio, la care „asculta și nu prea asculta știrile despre noile uneltiri ale reacțiunii internaționale"[24]. Această aserțiune ar putea părea o notă subversivă; chiar dacă neatenția cu care personajul întâmpina respectivele înștiințări era pricinuită de o frământare nobilă, aceea de a îmbunătăți planul cincinal, ușoara indolență a ascultătorului cu privire la gravele comploturi ale inamicilor socialismului poate camufla și expresia unei suprasaturații în fața conținutului propagandistic al buletinului informativ. Dar prezumtiva exasperare constituie numai o aparență. Personajul în cauză era organizatorul de partid al minei Molodiojnaia. Eroismul muncitorimii sovietice sfidase o sceptică estimare americană în privința redresării activității industriale din Donețk: „«Profeții» de peste ocean cobeau că Donbassul nu se va reface înainte de douăzeci de ani, iar noi în doi ani am întrecut jumătatea extracției dinainte de război…"[25]. Proza cultivă antiamericanismul științific: „Își aminti de vorbele savanților americani care «profețeau» sfârșitul cărbunelui ca izvor de energie. Ivan Matveevici nu punea niciun temei pe vorbele lor; nimic nu s'a pierdut și nu se va pierde în marele schimb de materii din natură"[26]. Alt personaj răsfoiește, în sediul organizației de partid, primul volum din *Operele* lui Stalin. La un moment dat, abandonează intempestiv lectura. Ne-am putea gândi – fulgurant – și la o erezie: că îl plictisiseră tezele conducătorului. Suspansul e grabnic spulberat. Ideile erau mult prea copleșitoare pentru a fi însușite în orice condiții: „Înflăcărata propagandă

[24] V. Ighișev, *Minerii*, roman, Editura Tineretului a C.C. al U.T.M., [București], 1952, p. 43. Numele traducătorului nu este menționat.

[25] *Ibidem*, p. 12.

[26] *Ibidem*, p. 19.

stalinistă, profund științifică, a marxismului revoluționar, dădea spiritului o hrană atât de îmbelșugată, încât el hotărâse să pună de o parte această operă și s'o citească acasă, unde va putea aprofunda în tihnă fiecare cuvânt al conducătorului"[27]. O remarcă despre cartografia accesibilă a acestor așezări industriale: „Orășelele miniere nu seamănă unul cu altul. Fiecare s'a ridicat după cum i-a cerut-o relieful local, dar întotdeauna au ceva comun. *Chiar noaptea, ai impresia că poți să te descurci ușor pe străzile oricărui orășel minier necunoscut* [s.m./A.D.]"[28]. Dacă nu punctează faptul că aceste localități sunt învăluite în colbul cărbunelui, naratorul cuprinde, în schimb, tutela sirenelor feroviare: „Fluierul unei locomotive care manevra undeva, pe o linie, răsună strident"[29].

Cufundări într-o mare neagră: *Moartea lui Iacob Onisia*

Înainte de cufundările într-o mare neagră din *Moartea lui Iacob Onisia* și *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* au fost cufundările într-o mare galbenă din *Țara de piatră*. În 1935, la începutul primăverii, Geo Bogza inaugurează în hebdomadarul *Vremea* un foileton reportericesc consacrat Țării Moților. Serialul se va încheia în prima decadă a lunii iunie, la capătul a 11 episoade[30], fiecare beneficiind de ilustrații fotografice. Într-o imagine din penultima parte apare și autorul, surprins din profil, alături de un băieș cu mustață și fără perciuni, la un pahar de vorbă „în cârciuma satului". Reporterul, într-o ținută de montaniard, cu un pulover de culoare deschisă,

[27] *Ibidem*, p. 138.
[28] *Ibidem*, p. 129.
[29] *Ibidem*, p. 123.
[30] Majoritatea fragmentelor au apărut în numere consecutive. Succesiunea s-a întrerupt de două ori, considerându-se poate că serialul mineresc nu se integrează tematic în sumare: mai întâi, într-un număr dedicat aproape exclusiv Capitalei, apoi în cel de Paști. Nu e exclus nici ca reporterul să fi întârziat predarea însemnărilor. Redăm, în continuare, cronologia foiletonului: „Țara Moților [I]", în *Vremea*, anul VIII, nr. 378, 3 martie 1935, p. 5; „Țara Moților [II]", în nr. 379, 10 martie 1935, p. 5; „Țara Moților [III]", în nr. 380, 17 martie 1935, p. 10 [pe frontispiciu: „Număr excepțional cu un supliment închinat teatrului românesc"]; „Țara Moților [IV]", în nr. 382, 31 martie 1935, p. 10; „Țara Moților [V]", în nr. 383, 7 aprilie 1935, p. 8; „Țara Moților [VI]", în nr. 384, 14 aprilie 1935, p. 5; „Munții de aur", în nr. 386, 5 mai 1935, p. 5; „Munții de aur: La împărăție", în nr. 388, 19 mai 1935, p. 5; „Aur! Aur!", în nr. 389, 26 mai 1935, p. 5; „Munții de aur: Minele Vercheș și Câinele", în nr. 390, duminică 2 iunie 1935, p. 5; „Munții de aur: Holongări și contrabandiști", în nr. 391, duminică 9 iunie 1935, p. 5.

larg pe gât, în pantaloni de stofă tot largi, în carouri, și cu jambiere până la genunchi, își ține brațele încrucișate pe masa rotundă, stând picior peste picior și ascultându-l, ușor înclinat, pe companionul său. Vestimentația acestuia din urmă este simplă. Se pot observa trăsăturile ascetice ale fizionomiei și constituției – constituție pe care haina groasă o face mai robustă. Băiețul pare să țină în mână o țigară.

Maratonul publicistic înfăptuit de „apostatul" avangardist a fost prefațat cu o săptămână înainte printr-un anunț publicitar: „*Vremea* va publica în numerele viitoare: *Țara Moților* – mare reportaj de Geo Bogza. Viața moților în munții Apuseni. În lumina crudă a acestui reportaj se vor contura adevăruri noi și vor dispare unele legende. Textul va fi însoțit de numeroase fotografii inedite asupra cărora *Vremea* are exclusivitate"[31]. (Titlul revistei și al reportajului, precum și numele autorului sunt culese cu caractere verzale.)

Revista care găzduise acest foileton era una dintre cele mai căutate din epocă. Evocând, într-un capitol memorialistic intitulat *Amintiri de la „Vremea"*, legătura sa cu săptămânalul bucureștean, scriitorul Pericle Martinescu, „mezinul" colectivului redacțional, precizează: „Perioada cea mai glorioasă a revistei […] a fost între anii 1933 și 1938"[32]. Tirajul hebdomadarului ajunsese la 25.000 de exemplare, specifică același condeier, care amintește că, de câteva ori pe an, publicația apărea în numere speciale, de peste 40 de pagini. (Într-o retrospectivă diaristică a lecturilor sale din decembrie 1934, Sașa Pană ironizează supradimensionarea periodicului cu prilejul sărbătorilor de iarnă, conchizând că astfel de gabarite imită practicile gazetărești de peste Ocean: „Numărul de Crăciun al revistei *Vremea* cântărește un kilogram! Americanism"[33].) Pentru a sublinia locul distinct ocupat în presa timpului de hebdomadarul afirmării sale publicistice,

[31] În *Vremea*, anul VIII, nr. 377, 24 februarie 1935, p. 15 (pe frontispiciu, datarea este eronată: 21 februarie).

[32] Pericle Martinescu, *Umbre pe pânza vremii*, Editura Cartea Românească, [București], 1985, p. 122. Memorialistul notează că apropierea sa de *Vremea* a avut loc în adolescență, când, licean fiind, se adresase epistolar redacției cu rugămintea de a beneficia de un abonament gratuit, cerință care i-a fost îndeplinită. Peste câțiva ani, în 1933, prin mijlocirea scriitorului Al. Sahia, îi vor fi publicate versuri în paginile revistei. Același intermediar îi va face cunoștință cu directorul gazetei, iar tânărul literat începe să furnizeze și articole, desfășurând o bogată activitate publicistică, pe diverse teme, în săptămânalul condus de Vladimir Donescu.

[33] Sașa Pană, *Născut în '02*, memorii, file de jurnal, evocări, Editura Minerva, București, 1973, p. 488.

autorul romanului *Adolescenții de la Brașov* nominalizează colaboratorii de prestigiu pe care i-a avut revista. Lipsește din enumerare numele lui Mircea Eliade. E greu de crezut că a fost o lacună a memorialistului. Cel mai probabil, absența comportă explicații de natură politică. După 1965, savantul de la Chicago s-a aflat, de-a lungul regimului socialist, când sub interdicție, când sub semnul recuperărilor. Nu putea să lipsească însă autorul *Poemului invectivă*: „Aici, în găzduirea *Vremii* și cu sprijinul ei, a realizat de asemenea Geo Bogza amplele sale reportaje din «țări de piatră, de foc și de pământ», publicate mai întâi în revistă, făcând senzație, și devenite mai târziu «clasice»”[34].

Însemnările lui Geo Bogza despre viața băieșilor din Munții Apuseni continuă cariera sa de *muckraker*[35] autohton. De-a lungul anului precedent investigase mediul petrolifer, începând să își publice reportajele în *Cuvântul liber*[36]. (Saşa Pană notează în jurnalul său că reporterul a sistat colaborarea în urma unor divergențe cu directorul publicației, Tudor Teodorescu-Branişte[37].) În 1931, apărea traducerea în limba română a romanului *Oil!* de Upton Sinclair[38], publicat cu patru ani mai devreme în S.U.A., unde stârnise un mare scandal, fiind interzis în statul Boston. Nu din pricina faptului că devoalează inechitățile la care sunt supuși muncitorii, ci pentru unele

[34] Pericle Martinescu, *op. cit.*, p. 121.

[35] Termen provenit din limba engleză. A fost explicat de Nicolae Minei în prefața ediției românești din 1969 a romanului *Regele Cărbune* de Upton Sinclair: „*Muckraker*: tradus ad-litteram, termenul înseamnă «scormonitor de gunoi». Folosit pentru prima oară la figurat de John Bunyan în *Pilgrim's Progress*, cuvântul a cunoscut o nouă vogă la începutul secolului nostru [al XX-lea, n.m./A.D.], căpătând sensul de demascator al turpitudinilor din viața politică, economică sau socială a unei țări”. În Upton Sinclair, *Regele Cărbune*, roman, traducere de Any și Virgil Florea, prefață și tabel cronologic de Nicolae Minei, Editura pentru Literatură, [București], 1969, p. VIII. Prin romanele sale sociale, Upton Sinclair a scos termenul de sub tutela publicisticii, conferindu-i și virtuți literare.

[36] Geo Bogza, „Viața în schele petrolifere”, în *Cuvântul liber* [revistă săptămânală de politică, literatură, teatru, artă], seria a III-a, anul II, nr. 1, sâmbătă 10 noiembrie 1934, p. 10; Geo Bogza, „Accidente de muncă în petrol”, în nr. 3, sâmbătă 24 noiembrie 1934, p. 6-7, cu ilustrații de Jules Perahim și Lena Constante.

[37] „În redacția *Dimineții* am aflat că Geo Bogza a avut o discuție mai violentă cu Teodorescu-Branişte și că nu va mai colabora la *Cuvântul liber*.” În Saşa Pană, *op. cit.*, p. 488.

[38] Upton Sinclair, *Petrolul*, roman, traducere autorizată din englezește de Dr. A. Mibashan, I-II, Atelierele Adevĕrul S.A., [București], [f.a.]. Am stabilit anul de apariție pe baza consemnărilor din periodice. Tălmăcirea a fost evidențiată și în cotidianul care dădea numele editurii: Criticus, „Upton Sinclair: «Petrolul»: O bună versiune românească”, în *Adevĕrul*, anul 44, nr. 14553, sâmbătă 13 iunie 1931, p. 2, în secțiunea *Caleidoscopul vieții intelectuale*, sub genericul *Litere, știință, artă*.

atentate la bunele moravuri, cum au interpretat reprezentanții cenzurii bisericești câteva scene ale scrierii. Această tevatură a fost de folos romanului, transformându-l într-un bestseller. Scriitorul care a candidat fără succes în repetate rânduri la funcția de guvernator al statului Colorado descrisese în romanul *King Coal* (1917) și munca minerilor. Prin reportajele sale despre muncitori, Geo Bogza poate fi considerat un emul al lui Upton Sinclair. Statut care se verifică, la un nivel superior, în *Moartea lui Iacob Onisia*.

Atinsă de virtuțile unui poem epic, această proză impresionează prin zguduitorul ei tragism. Într-o zi de toamnă, minerul Iacob Onisia din Aninoasa venise la muncă în stare de ebrietate. N-a putut fi împiedicat să coboare în subteran. Deși lucrătorul nu a iscat vreo altercație și a muncit cu hărnicie, inginerul-șef raportează la București abaterea disciplinară, temându-se că un act de clemență îi va îndemna pe alți ortaci să calce pe urmele lui Onisia. Din Capitală sosește o veste rea: minerul va fi mutat timp de două luni la Petrila. Ceea ce însemna un drum zilnic de 12 kilometri pe jos, peste dealuri, pe sub linia funicularului. Ploile, noroiul, lapovița, zăpada și frigul transformă mersul la muncă într-un supliciu. Schimbul întâi, care începea la 6 dimineața, îl obliga pe minerul urgisit să pornească spre mină în toiul nopții. Ca să scape de această Golgotă, Onisia folosește de câteva ori, la întoarcerea spre casă, corfele funicularului care asigură transportul cărbunelui. Un mecanism industrial prezentat în *Oameni și cărbuni în Valea Jiului*:

> Între Petrila și Aninoasa, cale de șase kilometri, se întinde linia funicularului, peste dealuri, peste podișuri și peste prăpăstii, uneori la o înălțime de sute de metri. Neîntrerupt, vagonetele se încrucișează, trecând într'o parte și alta ca niște puncte negre. Cele care vin dela Aninoasa sunt întotdeauna încărcate cu cărbuni, iar în schimb, dela Petrila pornește, din timp în timp, câte un vagonet cu lemne, acestea mergând să ia locul cărbunilor, și întâlnindu-se mai întâi, o clipă, în aer.[39]

Aninoasa era așezarea cea mai izolată a Văii Jiului, cum se poate citi într-o broșură interbelică de popularizare înfăptuită de Pompeiu Hossu Longin, învățător la școala din Vulcan. Autorul micromonografiei evidențiază situarea localității „în loc destul de sălbatic, fiind înconjurată din toate părțile de munți”[40]. Din cauza poziției geografice dosnice, transportul

[39] Geo Bogza, *Oameni și cărbuni în Valea Jiului*, Editura de Stat, [București], 1947, p. 88-89.

[40] Pompeiu Hossu Longin, *Valea Jiului din Ardeal*, Editura Cartea Românească, București, [1927], colecția *Cunoștințe folositoare*, seria C: *Din lumea largă*, sub directiva redacțională a d-lui prof. universitar I. Simionescu, p. 24-25.

de cărbune nu se putea realiza decât pe cablu: „Comuna se desvoltă încet și cu mari greutăți, căci fiind valea strâmtă, nu e loc pentru construcții. Neavând linie ferată, *cărbunii se expediază la Petroșeni pe un funicular* [s.m./A.D.]”[41].

În Ajunul Crăciunului, când îi rămăseseră de ispășit numai câteva zile de pedeapsă, Iacob Onisia se urcă iarăși în corfă, ca să ajungă mai devreme acasă, unde îl așteptau soția și copiii. Între timp, consoarta dereticase locuința pentru ca sărbătoarea să fie întâmpinată cum se cuvine. De asemenea, de Ignat, Onisia tăiase un porc. Amănunt care denotă că acesta ținea o gospodărie. Protagonistul are, așadar, o condiție sociomentalitară hibridă, aparținând profesional clasei muncitoare, iar prin habitudini, țărănimii. O inadvertență temporală: într-un loc, se arată că funicularul acoperă cei șase kilometri în „jumătate de ceas”[42]; în altă parte, intervalul sporește: „Peste un ceas [Iacob Onisia] avea să fie acasă”[43]. Minerul știa că va trebui să îndure temperaturi cumplite: „Numai că era mai frig ca oricând și, acolo, sus, avea să înghețe zdravăn”[44]. Deasupra Dâljei, un cătun din marginea Petroșanilor, funicularul încremenește. Inițial, staționarea nu îl îngrijorează pe călătorul clandestin. Suspendat la 200 de metri, acesta își aprinde o țigară. Abia la ultimul fum minerul se cutremură, dându-și seama că funicularul nu va mai porni decât peste două zile! Încarcerat într-o înălțime prăpăstioasă în pustiul nopții de iarnă, flămând și rebegit, îl asaltează năluciri sumbre și angoasa morții. Speranța că funicularul se va pune totuși în mișcare s-a năruit demult. Frigul îi invadează trupul, iar întunericul împrăștie iluzia unei minuni. Aceasta se înfiripase de câteva ori, „când i se păru că funicularul se pune în mișcare”[45]. Narcoza salvării are o reprezentare acvatică: „Dacă s-ar fi știut la Aninoasa, poate că l-ar fi pornit *să-l tragă la mal* [s.m./A.D.]”[46]. Mirajele în care instalația se urnește sunt perturbate de spectrul punițiunii: „Dar ce avea să spună inginerul-șef? Desigur, altă pedeapsă”[47]. O vreme, se va încălzi la focul pe care îl încropește din butucul primit de la mină. Spre dimineață, cotropit de ger și de spaimă, hotărăște să evadeze,

[41] *Ibidem*, p. 25.
[42] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști și sentimente*, prefață, tabel cronologic și referințe bibliografice de Antoaneta Tănăsescu, Editura Albatros, București, 1979, colecția *Lyceum*, p. 9.
[43] *Ibidem*, p. 13.
[44] *Ibidem*, p. 12.
[45] *Ibidem*, p. 18.
[46] *Ibidem.*
[47] *Ibidem.*

încercând să străbată în mâini cablul, până la pilon, cale de 40 de metri. După 10 metri, paralizat de efort, bărbatul se prăbușește. Scena a fost privită cu groază de învățătorul din Aninoasa, care, în zori, pornise spre Petroșani, ca să ia parte la slujba bisericească. Testimoniul morții lui Iacob Onisia poate fi metaforizat prin câteva versuri ale lui Saşa Pană dintr-un poem care închide placheta *Călătorie cu funicularul* (1934): „Călătoria pornește din întuneric/ Și sfârșește pe lumina unei hârtii/ Luminând-o”[48].

Fără îndoială, o proză emoționantă. O întrebare inevitabilă: cine a fost de vină că bietul Iacob Onisia a sfârșit așa? Analizând faptele la rece, nu putem ignora gestul necugetat al minerului, care s-a dus băut la muncă. Decizia inginerului-șef de a înștiința Direcția Generală în legătură cu acest incident pare corectă. Argumentul superiorului, care răspundea de siguranța minei, e, de asemenea, întemeiat: isprava lui Onisia ar putea fi repetată. Mușamalizarea acestui incident ar putea fi speculată de alți vinovați. Faptul că descinderea bahică a lui Onisia în subteran nu a pricinuit necazuri nu garantează că și în viitor va fi la fel. (În micromonografia citată, o secțiune tratează *Alcoolismul*, care niciunde în cuprinsul țării nu ar fi „așa lățit ca în Valea Jiului”[49]. Racila potatorică ar sta la originea a numeroase accidente din subteran: „Multe nenorociri de mine provin în urma neglijenței muncitorilor amețiți de băuturi”[50]. Autorul nu livrează cifre, spre a-și fundamenta afirmațiile. Cum această plagă era o realitate cotidiană a Văii Jiului, certificată și de alte surse, poate că învățătorul a considerat superfluu recursul la statistici.) Sancțiunea transmisă de la București nu pare, la prima vedere, exagerată, putând fi percepută ca o tentativă de a descuraja atari nesăbuințe. Totodată, nu este cea mai drastică pedeapsă pe care ar fi putut-o căpăta Onisia: minerul și-ar fi putut pierde chiar slujba. Prin urmare, transferul la Petrila, cu toate că îl silește la un drum anevoios, nu pare o sancțiune atât de dură. De altfel, minerul se împăcase cu această penitență: „Nu-i era rușine de pedeapsă. Inginerul-șef îi pusese mâna pe umăr și-i spusese: – Onisia, trebuie să înțelegi. Și el înțelesese. Două luni, nu avea să piară lumea!”[51]. Utilizarea funicularului ca mijloc de transport era interzisă. Onisia însuși se urcă în corfă pe furiș, pentru a nu fi zărit de supraveghetor. Toată această factologie ar demonstra că vina îi aparține lui Onisia.

---

[48] *Către cititor/ [Această călătorie]*, în vol. Saşa Pană, *Călătorie cu funicularul*, poeme, cu un portret de M.H. Maxy, Editura unu, București, 1934, p. 81-82.

[49] Pompeiu Hossu Longin, *op. cit.*, p. 21.

[50] *Ibidem*, p. 22.

[51] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Privelişti…*, *ed. cit.*, p. 8.

Și totuși, lucrurile sunt mai complicate. Dacă inginerul-șef a procedat just semnalând la București insubordonarea minerului, măsura dictată de Direcția Generală nu e, la o cumpănire atentă, cea mai înțeleaptă. Să ne oprim la acest pasaj, în care naratorul surprinde obida minerului ostenit de mărșăluirile către locul de muncă: „Se lupta cu dealurile și se gândea cu mânie la domnii de la București. «Să fie mutat la Petrila pe timp de două luni.» *Ce știau ei unde-i Aninoasa, și unde-i Petrila!* [s.m./A.D.] Să fi venit aici, să intre în noroi, o singură dată, noaptea la trei ca strigoii, când nici cocoșii nu începuseră să cânte”[52]. Așadar, revolta lui Onisia nu se îndreaptă împotriva inginerului-șef, ci îi vizează pe „domnii de la București”, despre care crede că îl „exilaseră” la Petrila fiindu-le străină geografia locurilor. Din această perspectivă, minerul nevoit să înfrunte urcușuri și intemperii în surghiunul său poate fi considerat o victimă a birocratismului. Greșeala pe care o săvârșise venind turmentat la muncă este plătită despotic, prin sporirea normei de lucru cu alte șase ore de uzură fizică.

După aflarea neverosimilei tragedii care spulberase liniștea Crăciunului, spre locul acesteia pornesc, pe lângă brancardierii petrileni, două sănii cu oficiali de la Direcția Minelor și jandarmul. Nu lipsea inginerul-șef care îl reclamase pe Onisia. Din cauza reliefului inaccesibil, membrii convoiului abandonează săniile și continuă ascensiunea la pas. La un moment dat, istovit de înaintarea greoaie, cineva exclamă: „ – Pe coastele astea, cât e frigul de mare, și tot nădușești!?”[53]. Tânguirea nu rămâne fără ecou: „Ceva vibră atunci dureros, ca o vagă presimțire, în inima unuia din cei șase oameni care urcau muntele”[54]. Premoniția trebuie să îl fi săgetat pe inginerul-șef. Naratorul păstrează aluziv această taină: „Fără să știe, unul dintre oameni rostise fraza care însemna dezlegarea ciudatei întâmplări pe care o trăiau, iar altul își simțise inima înfiorată, ca de o presimțire”[55]. Prin vocea naratorului, deducem că pe inginerul-șef îl pândesc remușcările. Din punct de vedere administrativ, acesta – cum am subliniat – nu fusese abuziv raportând la București episodul alcoolizării lui Onisia. Dar inginerul-șef sfidase opoziția altor superiori ierarhici ai minerului: „Nici maistrul, nici prim-maistru-șef și nici inginerul de sector n-au vrut să-l pedepsească. *Îl cunoșteau bine pe el, pe Iacob Onisia* [s.m./A.D.]”[56]. Mina are și legi nescrise, în care încrederea colectivului de

[52] *Ibidem*, p. 10.
[53] *Ibidem*, p. 7.
[54] *Ibidem*, p. 8.
[55] *Ibidem.*
[56] *Ibidem*, p. 9.

lucru poate anula rigorile regulamentului. Or, inginerul-șef nesocotise această datină muncitorească. E adevărat, înștiințarea solicita indulgență pentru făptaș: „Și au raportat la București tot ce s-a petrecut, adăugând că Iacob Onisia e miner de treabă, de șaptesprezece ani la Aninoasa, și că *nu merită să fie pedepsit* [s.m./A.D.]”[57]. Dispoziția nefastă a sosit peste două săptămâni. Și intervalul în care Direcția Generală a comunicat răspunsul este un simptom al birocratismului. Dacă „sentința” ar fi fost dictată într-o săptămână, destinul lui Iacob Onisia putea să fie altul. În desfășurarea funestă a prozei, care aduce în prim-plan sfârșitul nefericitului miner din Aninoasa, autorul profilează, cu o remarcabilă tehnică a discreției, și culpa autorităților. Revenind la interogația pe care am propus-o în legătură cu responsabilitatea morală pentru această dramă, observăm, din amănuntele prezentate, că, de fapt, și inginerul-șef, și „domnii de la București” au partea lor de vină.

Cum prozatorul nu insistă asupra îngrijorărilor care îl bântuie pe inginerul-șef în drumul spre locul tragediei, ne putem lesne imagina că frământările acestuia cuprind, dincolo de fiorul compasiunii, și temerea de a nu fi incriminat de Direcția Generală pentru exces de zel. „Domnilor de la București” le-ar fi fost ușor să se disculpe invocând sesizarea semnată de șeful din teritoriu, care avea datoria de a trata cu prudență gravitatea cazului înainte de a se adresa forului tutelar în scop punitiv. Iar inginerul-șef nu a ținut cont de părerile celor care îl cunoșteau pe Onisia. Povestirea nu conține o pregnantă dimensiune rechizitorială. Dar nici nu o exclude. De fapt, proza conservă o latență acuzatoare. Nu putem să nu ne întrebăm, la capătul lecturii, de ce Iacob Onisia a trebuit să moară. Scriitorul încredințează cititorilor misiunea de a „investiga” sfârșitul minerului din Aninoasa, oferindu-le și unele indicii utile într-o tentativă de lămurire a complicităților de factură etică. Ideea că muncitorul a fost o victimă e sedimentată în câteva secvențe de la aducerea rămășițelor defunctului în locuința acestuia. Cortegiul e urmărit „de la toate ferestrele de fețe întunecate și triste”[58]. Cei care s-au strâns la priveghi poartă pe chip nu doar o expresie de durere, ci și de răzvrătire: „[…] fața lor, mai mult decât de smerenie, părea stăpânită de sentimentul întunecat, și puțin amenințător, al unui protest dureros și mut. Încă unul dintre ei murise pe neașteptate, și pe nedrept”[59].

O recapitulare: Iacob Onisia a greșit venind băut la muncă. Inginerul-șef l-a denunțat la București. „Domnii” de la Direcția Generală au ordonat să

[57] *Ibidem*.
[58] *Ibidem*, p. 21.
[59] *Ibidem*, p. 22.

lucreze două luni la Petrila. În Ajunul Crăciunului, Iacob Onisia se suie în funicular, încălcând iarăși normele de protecție a muncii, pentru a scuti un drum de trei ore până acasă. În curând, funicularul e oprit, iar în zori Iacob Onisia se aventurează să traverseze în mâini distanța până la cel mai apropiat pilon. Puterile îl părăsesc și cade în gol. Sfârșitul lui Iacob Onisia.

Merită reținut un detaliu legat de momentul care a declanșat șirul de vicisitudini din viața lui Iacob Onisia: „Era pe toamnă, când se făcea țuica, și într-o zi venise *la schimbul al doilea* [s.m./A.D.] cam clătinându-se pe picioare”[60]. (În micromonografia menționată se indică și producția de țuică în gospodării pentru consum propriu, pe care autorul îl caracterizează în termeni deloc academici: „În Valea Jiului se cultivă mulți pruni. Perii, merii, cireșii sunt mai rari, din cauza climei nefavorabile. Țăranii din prune fierb țuică multă, pe care o beau ca apa”[61].) Aparent, detaliul privind schimbul al doilea este nesemnificativ. În Ajunul Crăciunului, la ultimul său drum spre Petrila, Iacob Onisia nimerise în aceeași tură: „Acum, era schimbul doi: intra la două și ieșea seara la zece”[62]. În toamnă, când venise băut la muncă, Onisia nu deranjase pe nimeni, iar randamentul său fusese lăudabil: „Toți au recunoscut că n-a ieșit nici un rău. S-a dus în abatajul lui, nu s-a certat cu nimeni, a lucrat liniștit, și a dat un vagonet mai mult”[63]. Prin urmare, comportamentul minerului nu trăda urme ale ebrietății. Am putea spune că efectul beției se face simțit abia în Ajunul Crăciunului, când, dornic să ajungă mai repede acasă, Onisia se urcă în funicular fără a realiza că, după schimbul lui, activitatea la mină se va întrerupe timp de două zile. Având în vedere coincidența subliniată – faptul că și în toamnă, când venise băut la muncă, și acum, în Ajunul Crăciunului, fusese tot în schimbul al doilea –, am putea vorbi despre o beție cu înrâuriri tardive. De altfel, s-ar putea observa chiar o beție metaforică: „În acea zi, toată mina nu vorbi decât de vin, de cârnați și carne de porc”[64]. Această atmosferă îl va ameți, de fapt, pe Onisia. Dar judecata lui începuse să se încețoșeze odată cu înăsprirea meteorologică, când pe drumurile înfundate de noroi și zăpadă își ruinase și o pereche de bocanci. Atunci va încolți în mintea sa himera izbăvirii: „Peste capul lui, mereu treceau într-o parte și alta corfele funicularului, ca

[60] *Ibidem*, p. 8.
[61] Pompeiu Hossu Longin, *op. cit.*, p. 29.
[62] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 9.
[63] *Ibidem.*
[64] *Ibidem*, p. 11.

nişte păsări mari, negre”[65]. Mişcare echivalentă cu un vertij, care constituie cea mai primejdioasă euforizare a lui Iacob Onisia. În sprijinul acestei supoziţii am putea apela şi la onomastica minerului din Aninoasa. Mai exact, la patronimul său, depozitar al unei eufonii dionisiace. Naratorul nu deslușește dacă Onisia avea patima băuturii. Pe de altă parte, alcoolul e un reazem al minerilor. Un reazem vitreg, care le năruie sănătatea şi aşa precară, pândită sau deja surpată de boli crude; dar viciul etilic le alină traiul deplorabil. În *Oameni şi cărbuni…*, reporterul sintetizează: „Ca şi marinarii, minerii beau de câte ori au prilejul, ca o răzbunare împotriva vieţii pe care o duc. Singură băutura tare, care arde gâtlejul, îi poate face să uite cât de negru e cărbunele, şi cât de negre sunt coloniile […]”[66]. Corfele personificate în „păsări mari, negre” – desprinse parcă din lirica lui E.A. Poe – se scurg pe deasupra minerului ca o prevestire lugubră. Alt spectru tanatic apare odată cu armarea din Ajunul Crăciunului: „Până la sfârşitul şutului, abatajele fură îmbrăcate într-un rând de *scânduri albe şi noi* [s.m./A.D.], bine proptite din toate părţile. Stratul de cărbune aproape că nu se mai vedea şi mirosea a *brad proaspăt* [s.m./A.D.]”[67]. Acele „scânduri albe şi noi” din lemn de brad folosite la securizarea locului de muncă se preschimbă în sicriul în care vor fi depuse osemintele minerului. Într-un poem bogzian, din coniferul împodobit de Sărbătoarea Naşterii Mântuitorului se eşafodează o imagine macabră: „în fiecare noapte ascult îngrozit cum brazii/ trec ca hienele după cadavre/ copaci din care se fac cosciuge şi spânzurători”[68].

Am evidenţiat că proza a încăput în două pagini din revista *Lumea*, nefiind, prin urmare, un text de mari întinderi. Şi totuşi, în acest spaţiu restrâns, Geo Bogza reuşeşte, cu acurateţea unui miniaturist, să cartografieze întreaga Vale a Jiului. Modalitatea prin care scriitorul zugrăveşte depresiunea carboniferă în paginile schiţei contrastează cu dimensiunea redusă a textului. Proza se deschide cu o perspectivă grandioasă: „Crăciunul venise pe toată Valea Jiului. De la Lonea la Lupeni era încă o dată această sărbătoare imensă şi tristă, cu care mulţi nu aveau ce să facă”[69]. O precizare de geografie industrială: Lonea şi Lupeni erau, pe atunci, extremităţile miniere ale Văii; Lonea în

[65] *Ibidem*, p. 9-10.

[66] Geo Bogza, *Oameni şi cărbuni în Valea Jiului*, *ed. cit.*, p. 194.

[67] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Privelişti…*, *ed. cit.*, p. 11.

[68] *X [Dar am învăţat fecioară galbenă să-mi iubesc]*, în Geo Bogza, *Cântec de revoltă, de dragoste şi moarte*, cu ilustraţii de Marcela Cordescu, Fundaţia „Regele Mihai I”, Bucureşti, 1945, p. 32.

[69] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Privelişti…*, *ed. cit.*, p. 3.

Est, Lupeni în Vest. Din 1947, mineritul din Valea Jiului se extinde în zona vestică, la Uricani, localitate care, în 1963, odată cu dezvoltarea activității industriale, este ridicată la „rang" de oraș[70]. Așa se explică absența acestei așezări din „cadrul" lui Geo Bogza, unul strictamente industrial. Cele dintâi blocuri din Uricani au fost construite la începutul anilor 1950, cum semnalează scriitorul Petru Vintilă în monografia reportericească despre ctitoriile citadine ale orânduirii socialiste intitulată *Orașe fără arhive*[71].

[70] În primăvara anului 1947, revista petroșeneană *Avântul* înștiința că, în curând, harta mineritului din Valea Jiului se va îmbogăți prin amenajarea unei exploatări la Uricani, unde fuseseră confirmate mari rezerve de huilă. Cu unele eforturi, activitatea industrială putea să pornească în numai câteva luni: „Ultimele explorări în regiunea Uricani din Valea Jiului continuă să scoată la iveală noui straturi de cărbune, în zăcămintele descoperite. În momentul de față, rezerva de cărbuni imediată și ușor exploatabilă este evaluată la cel puțin 5 milioane tone. Pentru darea în exploatare, este necesară construirea unei linii ferate înguste de 7,5 km, procurarea locomotivelor respective și a câtorva mici instalații. După afirmațiile specialiștilor, dacă se pun la dispoziție cele trebuincioase, exploatarea poate începe chiar la începutul acestei veri. În acest caz, producția va putea ajunge la finele anului până la 500 tone de cărbuni pe zi, plafonul maxim de exploatare fiind de 2000 tone pe zi, adică la nivelul celor mai bune exploatări actuale din Valea Jiului". ***, „Noui straturi carbonifere în Valea Jiului", în *Avântul* [organ de cultură și informațiuni din Valea Jiului], anul XX, nr. 5, 16 martie 1947, p. 1.

[71] Petru Vintilă, *Orașe fără arhive*, Editura Tineretului, [București], [1964]. Itinerariul volumului: Victoria, Bicaz, Lunca Pomostului (cartier al Reșiței), Năvodari, Uricani, Lucăcești (cartier al Moineștiului), Onești. În capitolul despre Uricani este amintit și autorul *Morții lui Iacob Onisia*: „Vechile colonii de mineri din Valea Jiului, așa cum le-a văzut îndată după război Geo Bogza, erau într-adevăr sumbre și ele repetau la suprafață tragicul întuneric din adâncurile munților de cărbune" (p. 83). Dincolo de pasajele introductive despre trecutul negru al Văii Jiului însoțite de citate din cuvântări ale lui Gheorghe Gheorghiu-Dej privind oprimarea minerilor înainte de 1944 și dincolo de datele statistice ale infrastructurii orașului, reportajul aduce în prim-plan câțiva locuitori. Întâi, pe cel mai vechi cetățean din Uricani: un proaspăt pensionar minier, născut la Lupeni în 1913, orfan de tată de la o vârstă fragedă, părintele pierindu-i în subteran. Sexagenarul a intrat în câmpul muncii încă din adolescență. A participat la greva din august 1929 – evocând anterior această revoltă încheiată sângeros, autorul cărții o plasează în luna iunie –, fapt recunoscut prin Ordinul Steaua R.P.R. clasa a V-a pe care l-a primit cu prilejul comemorării a trei decenii de la evenimente. După ani de privațiuni petrecuți în odaia sărăcăcioasă din colonia lupeneană, viața minerului s-a schimbat odată cu instaurarea regimului democrației populare. A fost transferat la Uricani, instalându-se provizoriu în barăcile de lemn destinate muncitorilor până la ridicarea primelor blocuri. Apoi, s-a mutat cu soția într-un „apartament confortabil". (Totuși, un comentariu găzduit de o publicație de specialitate identifica și neajunsuri ale spațiilor locative din noul oraș muncitoresc: „Astfel, locuințele dela Lonea, mai noi, sunt mai bune, mai spațioase ca cele [*sic!*] dela Uricani". Arh. V. Agent, „Valea Jiului", în *Arhitectura R.P.R.* [organ al Uniunii Arhitecților R.P.R. și

Remarcabilă în contemplările naratorului este altitudinea narativă. Bogza parcă ar panorama Valea Jiului cu o dronă: „În zori, ceața puțină se împrăștie repede și o lumină rece, sticloasă, inunda Valea, încât cerul și pământul păreau un singur bloc de gheață. Prin limpezimea lui se vedeau coloniile, căzute ca într-un fund de ocean, care înghețase apoi în jurul lor, încremenindu-le”[72]. Pe lângă focalizarea aeriană, recunoaștem, în această descriere glaciară a Văii amintind de înțepenitele ținuturi scitice care îl îngroziseră pe relegatul Ovidiu, viziunea nautică desfășurată de autor în *Oameni și cărbuni…*: coloniile miniere sunt „căzute ca într-un fund de ocean”. Voluptatea altitudinii și recurența acvatică sunt o marcă stilistică a lui Geo Bogza. (Identificăm acest dualism descriptiv și în *Meridiane sovietice*, când, în

al Comitetului de Stat pentru Arhitectură și Construcții al Consiliului de Miniștri], nr. 1/1954, p. 38.) Pensionarul are patru copii: trei băieți și o fată. Cel mai mic este elev, ceilalți lucrează în minerit – inclusiv fiica, telefonistă la Uricani. Un instantaneu gospodăresc care surprinde traiul fără griji al familiei: rafturile din cămară „gemeau sub încărcătura de borcane cu gogoșari, castraveți, gogonele, dulcețuri, gemuri și compoturi” (p. 90). Fostul miner încasează o pensie „mare, o mie două sute de lei” (p. 89). Dar părăsirea muncii îi creează sentimentul unui „om beteag” (*ibidem*). Își împarte timpul jucând șah, mergând la cinematograf și la bufet, ascultând emisiuni radiofonice, citind presa și ajutându-și consoarta la treburile casnice. Vin la rând personaje din altă generație: doi frați celibatari care locuiesc cu mama lor. Văzând parcat lângă o clădire un automobil Moskvici, reporterul a fost curios să îl întâlnească pe proprietar. Mașina aparținea unui miner care conduce o brigadă fruntașă. Fotografia acestuia dăinuie de opt ani pe panoul de onoare. Împreună cu fratele său s-a evidențiat prin hărnicie. Cei doi și-au rânduit o bibliotecă personală care adăpostește peste cinci sute de volume. În vara premergătoare întâlnirii cu reporterul au cutreierat în concediu o parte din țară la volanul mașinii. Alt protagonist al reportajului este un tânăr miner cu veleități scriitoricești care aspiră să își însușească tehnica prozei homodiegetice. În acest scop îi citește pe Hemingway, Alberto Moravia și Camil Petrescu. Vizitatorul l-a descoperit așteptând sosirea bibliotecarei în fața clubului. Nu se va mai despărți de reporter, acompaniindu-l peste tot. Înainte de a-și prezenta călăuza, fără a-i divulga însă numele – poate pentru că este și „corespondent de ziar” (p. 96) –, gazetarul menționează că un tânăr miner îl escortează „ca un ghid neobosit” (p. 93) prin oraș, „ca o umbră” (p. 95). Insistență care putea disimula și o misiune de supraveghere. În fine, așezarea înconjurată de munți se distinge printr-o tihnă patriarhală. Echipe de zugravi cosmetizează periodic fațadele blocurilor peste care se așază funinginea cărbunilor folosiți pentru foc. Notând puținătatea ofertelor „de distracții” (p. 98) din Uricani, spre deosebire de cele din Capitală, reporterul elogiază „liniștea frumoasă” a orașului (*ibidem*), asemănătoare cu cea dintr-o „stațiune climaterică” (*ibidem*). De altfel, comparația apare și în alte capitole. Involuntar, desigur, impresia mai mult sau mai puțin complezentă a lui Petru Vintilă se va dovedi vizionară: în 2021, printr-o hotărâre de guvern din 11 august, orașul Uricani a fost declarat stațiune turistică de interes local.

[72] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Privelişti…*, *ed. cit.*, p. 3.

zborul spre Moscova, avionul survolează „nemărginita mare de pământ a Ucrainei”[73], iar fantezia reporterului, ancorată în imediatul istoric, se scufundă în „marea aceasta de pământ pe fundul căreia zac epavele armatei germane”[74]. Tot într-o întindere marină sunt metamorfozate câmpiile aride ale Kazahstanului: „O altă mare, dar de pământ, o nesfârșită stepă străbat avioanele care pornesc din Moscova spre capitalele republicilor sovietice din Asia Centrală”[75].) În *Moartea lui Iacob Onisia*, anvergura narativă parcurge verticala până la limita adâncului, „încât cerul și pământul păreau un singur bloc de gheață”. Adevărata înfățișare a acestui teritoriu acum inert o întâlnim în *Oameni și cărbuni…*: „Așa arăta Valea Jiului de pe oricare din înălțimile care o domină: ca locul fumegând și plin de huet, al unei mari bătălii navale”[76].

Procedeul altitudinii narative e folosit și de prozatorul N. Deleanu într-o secvență hibernală a ciclului romanesc *Nedeia din Poiana Miresei*[77], saga ternă despre începuturile industrializării Văii Jiului, în prima jumătate a veacului al XIX-lea:

> Totul încremenise. Oameni și animale trăiau ca sobolii. Casele păreau niște mușuroaie. Doar firele de fum cenușiu ce ieșeau de sub glugile acestor măguri ale iernii mai dădeau de știre că acolo, jos, pâlpâie viață de om. Cu greu s-au făcut pârtii până la îngrămădirile acelea de nuiele și șipci care închipuiau staule; cu greu s-au bătut potecile până la porți, până la vecinii de pe lături, până la vecinii de peste drum.[78]

La fel ca în *Moartea lui Iacob Onisia*, Valea Jiului văzută de sus, în miezul iernii, este, în *Nedeia din Poiana Miresei*, un ținut încremenit. Distanța aproape centenară care desparte cele două cadre înghețată sub vitraliile celeste, chiar dacă, între timp, gospodăriile rustice evocate de N. Deleanu s-au prefăcut în colonii cu case-vagon înghesuite, iar natura bucolică a Văii

---

[73] Geo Bogza, *Meridiane sovietice*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, [București], [1953], p. 8.

[74] *Ibidem*.

[75] *Ibidem*, p. 153.

[76] Geo Bogza, *Oameni și cărbuni…*, *ed. cit.*, p. 78.

[77] Într-o convorbire cu ziaristul Boris Buzilă, romancierul declara că titlul originar al trilogiei cuprindea un alt toponim, tot de sorginte feminină, *Nedeia din Poiana Muierii*, pe care a fost constrâns să îl modifice: „Nu-mi vor lua în nume de rău editorii primei versiuni – cea din 1955 – dar […] nu le pot ierta faptul de a-mi fi refuzat titlul inițial”. În vol. Boris Buzilă, *Mărturii în amurg*, Editura Dacia, Cluj, 1974, colecția *Agora*, p. 77-78.

[78] Nicolae Deleanu, *Nedeia din Poiana Miresei*, roman, I, ediția a II-a, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, [București], 1959, p. 257.

a fost modificată de fizionomia industrială. Preț de câteva clipe, altitudinea narativă pe care o întrebuințează Geo Bogza întoarce peste această regiune *les neiges d'antan* din saga lui N. Deleanu.

În *Meridiane sovietice*, anvergura verticalei îi slujește fostului avangardist pentru a fixa un instantaneu al prefacerilor moscovite, pornind din subteran, unde se construiește metroul, cu stații somptuoase, și extinzându-se în lungul clădirilor, care ating înălțimi amețitoare, asemenea zgârie-norilor americani (evident, reporterul nu aduce în discuție acest etalon arhitectural): „Dela zeci de metri sub pământ, până la sute de metri în aer, Moscova formează în zilele noastre, fără îndoială, cel mai grandios șantier din lume"[79]. Printr-o comparație maritimă fusese privit de reporter și ținutul petrolifer al Prahovei, căruia i se atribuie o tentă selenară, alt montaj hiperbolic în anvergura verticalei: „Șoseaua aceasta desparte două lumi profund deosebite. Cum merge dela apus spre răsărit, în partea stângă, spre Nord, se desfășoară *un peisaj lunar, un frământat fund de mare* [s.m./A.D.]"[80]. Anvergura verticalei este o semnătură particulară a lui Geo Bogza. Uneori, la propriu: de la o vârstă, în corespondență, posibil și în dedicații, scriitorul obișnuia să își caligrafieze numele lângă silueta fusiformă a unui plop. Pe lângă sugestia demnității, arborele poate închipui și o reverență în fața poeziei eminesciene, știut fiind cultul fostului avangardist pentru poetul național, la a cărui statuie din fața Ateneului Român depunea ritualic, în fiecare 15 ianuarie, un fir de garoafă. Dar iscălitura dendrologică a lui Bogza pare, prin suplețea copacului, și o pană de scris.

În introducerea unei exegeze de factură structuralistă dedicate operei poetice a lui Geo Bogza, N. Steinhardt punctează impedimentul de a stabili bornele studiului său, pentru că proza avangardistului de odinioară „e și ea scăldată într-o aură de poezie"[81]. Acest impas taxonomic va fi depășit printr-un procedeu tradițional, axat pe „criteriul tipo- și fotografic, vizual, al așezării rândurilor în flux liniar cursiv ori în coloană, vertical, considerând a fi poezie numai aspectul acesta vizual"[82]. Autorul studiului admite, într-o notă de subsol, că principiul adoptat discriminează o parte consistentă a creației bogziene:

---

[79] Geo Bogza, *Meridiane sovietice*, *ed. cit.*, p. 21.

[80] *Lumea petrolului*, în Geo Bogza, *Anii împotrivirii*, reportaje, pamflete, articole 1934-1939, [cuvânt-înainte de Ion Vitner], Editura Tineretului a C.C. al U.T.M., [București], 1953, p. 28.

[81] N. Steinhardt, *Geo Bogza: un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului*, Editura Albatros, București, 1982, p. 10.

[82] *Ibidem.*

> Limitarea la „forma versificatorie" e totodată arbitrară și nedreaptă, îmi dau prea bine seama. *Cartea Oltului* nu încape dubiu că e un (magnific) poem; iar reportajele și textele jurnalistice nu stau nici ele în afara perimetrului poetic. *Întreaga operă a lui Geo Bogza e poezie!* [s.m./A.D.] Invoc întru scuza mea varianta unei cunoscute maxime: *omnis definitio est electio*[83].

Fără a contesta *de facto* afirmația absolutizantă a lui N. Steinhardt, care concede întregii opere a lui Geo Bogza valențele poeziei, apreciem că verdictul ar trebui relativizat. Suntem de acord că scrierile prozastice ale autorului *Jurnalului de sex* au o pronunțată rezonanță lirică, unele putând fi considerate veritabile poeme epice. Numai că nu în toate textele sale răsună *aceeași* poezie, distincție pe care, poate dintr-un raționament diplomatic, N. Steinhardt o eludează. Ce fel de poezie degajă, bunăoară, *Meridiane sovietice* (1953)? Aici, expresivitatea reportericească a lui Geo Bogza se conjugă adeseori într-o poezie angajată, de preamărire a politicii Uniunii Sovietice. Nu doar peisajele stârnesc admirația reporterului, ci și figura lui Lenin, căruia îi sunt consacrate pagini apologetice într-o ediție restaurată:

> Dacă Lenin ar învia, dacă s-ar ivi iarăși printre oameni, toate cele cinci continente l-ar copleși cu dragostea lor. Dacă s-ar ști că-i e foame, sute de milioane de oameni ar face ceea ce făceau în anii revoluției soldații ruși: și-ar rupe pâinea în două și ar împărți-o cu el. Dacă s-ar afla că-i e frig, sute de milioane de oameni și-ar scoate haina și s-ar duce să-l învelească. Iar dacă ar ațipi o clipă, pe patul lui simplu, întreaga umanitate ar păși în vârful picioarelor pentru a nu-l trezi pe acest minunat și uriaș copil al ei[84].

În alte rânduri, exaltarea se temperează, curgând într-o reculegere solemnă. Nu putem spune că nu există poezie în *Meridiane sovietice*. Există și poezie autentică, mai cu seamă în cuprinderile parnasiene ale imensității geografice, dar există și poezie militantă, tributară repertoriului realismului socialist, cum ar fi diligenta omagiere lui Lenin. E de evidențiat însă că Geo Bogza nu îl tratează cu aceeași prodigalitate laudativă pe I.V. Stalin. De altfel, numele celui aclamat ca *eliberatorul popoarelor* apare rar în *Meridiane sovietice* și fără a fi înconjurat de excese ditirambice. În epopeea înfăptuită de Geo Bogza, Lenin îl eclipsează pe Stalin, acesta din urmă devenind, prin parcimonia cu care e amintit, un personaj periferic, aproape derizoriu.

---

[83] *Ibidem*.

[84] Geo Bogza, *Scrieri în proză V: Oameni și cărbuni în Valea Jiului. Porțile măreției. Meridiane sovietice. Tablou geografic. În fața atomului. Pagini solemne*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, [București], [1960], p. 215-216.

Reporterul pare să fi ocultat, în mod ostentativ, „protocolul" parității encomiastice dintre Lenin și Stalin, *Meridiane sovietice* găzduind un maraton de proslăvire a lui Lenin. Extragem referirile la acesta, care fluctuează între măreție și genialitate: „brațul marelui geniu al Revoluției"[85], „marele geniu al Revoluției"[86], „marele Lenin"[87], „locul de odihnă al unui titan"[88], „busola uriașei corăbii pe care geniul lui [Lenin] o orientează"[89], „marele Lenin"[90], „marele Lenin"[91], „această frunte de geniu"[92], „nemaipomenita lumină a ideilor sale"[93], „marile flăcări ale geniului său"[94], „excepționala previziune și putere de gândire a lui Lenin"[95], „genialul orologier al revoluției"[96], „marea vâlvătaie a geniului său"[97], „marea lumină pe care Lenin a răspândit-o […] în mințile tuturor, ca o noapte albă pe care geniul său a fixat-o pentru totdeauna"[98], „marele Lenin"[99], „geniul marelui Ilici"[100], „viața marelui geniu al revoluției"[101], „nemuritorului Lenin"[102], „marele Vladimir Ilici"[103]. Numele lui Stalin apare sporadic în *Meridiane sovietice*, fără încărcături elogioase. Abia în capitolul despre popasul în R.S. Gruzină, la Tbilisi, de unde era originar conducătorul sovietic, reporterul va alipi și un elogiu, notând că în „istoria acestui viteaz popor" – cel georgian – este înscris „numele lui I.V. Stalin, drept numele celui mai strălucit fiu al său"[104]. Mai mult, Geo Bogza pare să regizeze chiar o farsă evocând „mustățile" lui Gorki, care, până la

[85] Idem, *Meridiane sovietice*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, [București], [1953], p. 24.
[86] *Ibidem*, p. 31.
[87] *Ibidem*, p. 32.
[88] *Ibidem.*
[89] *Ibidem.*
[90] *Ibidem*, p. 39.
[91] *Ibidem*, p. 65.
[92] *Ibidem*, p. 67.
[93] *Ibidem.*
[94] *Ibidem.*
[95] *Ibidem*, p. 69.
[96] *Ibidem.*
[97] *Ibidem*, p. 70.
[98] *Ibidem*, p. 78.
[99] *Ibidem*, p. 84.
[100] *Ibidem*, p. 85.
[101] *Ibidem*, p. 91.
[102] *Ibidem*, p. 92.
[103] *Ibidem*, p. 128.
[104] *Ibidem*, p. 124.

nominalizarea scriitorului, lăsau impresia că ar fi fost cele ale lui Stalin: „În imaginile care fixează felurite momente din viața lui Vladimir Ilici, adeseori apar mustățile și pometii care, dintr'un milion de chipuri omenești, deosebesc într'o clipă fața marelui scriitor, unică prin monumentalitatea și omenescul ei"[105]. În făurirea revoluției, Stalin ucenicește în preajma lui Lenin, îngrijind o operă care se împlinește fără cusur: „Fiecare axă, fiecare rotiță a acestui mecanism venea din excepționala previziune și putere de gândire a lui Lenin, iar Stalin și Sverdov, punându-le în mișcare, îi comunicau de fiecare cât de perfect funcționează"[106]. Având în vedere uzanțele acelor timpuri, putem spune că este o impietate ca un documentar de călătorie în Uniunea Sovietică să îl minimalizeze pe Stalin. Autorul ar fi putut contracara un eventual reproș pretextând că realitățile sovietice reprezintă o laudă intrinsecă adusă lui Stalin. Gestul lui Geo Bogza are aparența unei fronde. Volumul *Meridiane sovietice* a fost publicat în 1953, anul morții lui Stalin, iar însemnările sunt datate 1950-1952. Un element paratextual poate elucida disproporția cantitativă a ocurențelor referitoare la Lenin și Stalin: volumul a fost dat la cules la 5 iunie 1953, așadar la trei luni de la moartea celui din urmă. Bogza pare să fi intuit că, odată cu dispariția lui Stalin, va apune și cultul acestuia. La reeditarea memorialului de călătorie în seria *Scrieri în proză*, autorul va epura unele trimiteri la Stalin. De exemplu, în ediția princeps găsim următoarele rânduri: „Așa trecem în sbor peste pământurile pe care popoarele conduse de Stalin i-au ieșit înainte fiarei, înfuriind-o și mai mult"[107]. În varianta din *Scrieri în proză* numele lui Stalin a fost evacuat: „Așa trecem în zbor peste pământurile ale căror popoare i-au ieșit fiarei înainte, înfuriind-o și mai mult"[108]. Geo Bogza a deplâns publicistic despărțirea de I.V. Stalin, închinându-i acestuia două necrologuri, în *România liberă*[109] și *Contemporanul*[110]. Oficiul funebru e călăuzit de cutuma egalității hagiografice Lenin – Stalin: „După Lenin, Stalin a fost cel de al doilea destoinic și eroic cârmaci care a dus mai departe, prin grele furtuni, nobila corabie a Marii Revoluții din Octombrie". În textul din *Contemporanul*, Geo

[105] *Ibidem*, p. 91.
[106] *Ibidem*, p. 69.
[107] *Ibidem*, p. 9.
[108] Geo Bogza, *Scrieri în proză…*, *ed. cit.*, p. 219.
[109] Idem, „Eroul Marii Revoluției", în *România liberă* [organul Sfaturilor populare din Republica Populară Română], anul XI, nr. 2623, duminică 8 martie 1953, p. 2.
[110] Idem, „În inima Moscovei…", în *Contemporanul* [săptămânal politic-social-cultural], nr. 11 (336), vineri 13 martie 1953, p. 2.

Bogza, a cărui semnătură este dublată de calitatea de membru corespondent al Academiei R.P.R., respectă aceeași rânduială a venerării: „Acum, în Piața Roșie, Iosif Vissarionovici Stalin și-a început somnul de veci alături de marele Lenin. Unul lângă altul stau, în inima de granit a Moscovei, *cei doi revoluționari de geniu, cei doi mari conducători de popoare* [s.m./A.D.]".

Sondând poezia lui Geo Bogza, N. Steinhardt decelează importanța anumitor *efecte*, pe care le clasifică lexicografic și le exemplifică prin citate. Cum autorul studiului așază întreaga creație a fostului avangardist în zona poeziei, vom împrumuta în analiza noastră unele dintre efectele „brevetate" de N. Steinhardt.

Câteva rânduri din *Moartea lui Iacob Onisia* dau de înțeles că tragedia asamblată de Geo Bogza pornește de la un caz real:

> Și astfel, în acea dimineață de Crăciun, șeful Inspectoratului Minier din Petroșani începu ancheta celei mai ciudate și tragice nenorociri din câte au fost vreodată pe Valea Jiului. Tot ceea ce urmează este relatarea fidelă a întâmplării de atunci, așa cum a fost reconstituită și se găsește consemnată în dosarului anchetei.[111]

Foiletând volumele revistei petroșenene *Avântul*, dar și colecțiile altor periodice locale din perioada interbelică în căutarea prezumtivului caz reconstituit literar de Geo Bogza, am reperat câteva știri despre accidente mortale care implicau funicularul. Nici una dintre aceste nenorociri nu seamănă însă cu tragedia redată de fostul avangardist. O știre din vara anului 1928: „Tânărul Nemeș Petru în etate de 20 ani urcându-se în funicularul de transportat lemne al Soc. «Lupeni» și voind la un moment dat a se coborî, a căzut dela o înălțime de 22 m, murind pe loc"[112]. Încă o viață curmată în același an într-un accident nebulos: „Muncitorul minier Tusu Dumitru de 45 ani, pe când era la mina de cărbuni a fost prins de niște funii dela funicular și trântit jos, unde a rămas mort"[113]. În sângerosul august 1929 de la Lupeni, când mai mulți mineri au fost seceraţi de gloanțe, un ortac al lor a pierit în condiții misterioase: „Muncitorul Stat Ioan, care lucra la mina «Marta», a căzut din corfă dela o înălțime de 40 metri, rămânând mort pe

---

[111] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 6.

[112] ***, „Nenorocire", în *Avântul* [organ independent de cultură și informațiuni, chestiuni economice și sociale], anul I, nr. 8, 17 iunie 1928, p. 6, sub genericul *Din Livezeni – Jieț*.

[113] ***, „Accident mortal", în *Avântul* [organ independent de cultură și informațiuni, chestiuni economice și sociale], anul I, nr. 22, 23 septembrie 1928, p. 3, sub genericul *Din Aninoasa*, în grupajul *Informațiuni*.

loc. Nu există nici o bănuială de crimă”[114]. Peste patru ani, un electrician care efectua lucrări de mentenanță la funicularul Petrila – Petroșani s-a prăbușit în gol; nu se cunoaște dacă a supraviețuit:

> Un grup de muncitori, inspectând linia funicularului Petrila – Petroșani, în apropiere de mina Est, au dat peste corpul lui Rudolf Kelemen, care zăcea în nesimțire de peste 10 ore. Numitul fiind electrician voia să repare ceva la un stâlp al funicularului, însă a căzut dela o înălțime mare, alegându-se cu o serioasă fractură a craniului și cu o emoragie internă.
> Adus la spital, d-l Dr. C. Lăpădatu i-a dat primele îngrijiri[115].

Revenind, moartea lui Iacob Onisia se petrece într-un decor hibernal anchilozat. Naratorul nu divulgă în primele secvențe identitatea minerului. De fapt, nu pomenește nici măcar că ar fi vorba despre un bărbat: „Atunci, în acea uriașă neclintire, *un corp omenesc* [s.m./A.D.] se prăbuși în vid […]”[116]. Debutul schiței pare desprins din Geneză; dacă primul verset biblic este „La început a făcut Dumnezeu cerurile și pământul”[117], în *Moartea lui Iacob Onisia*, la început, naratorul a „ctitorit” tot „cerurile și pământul”. (Prin patosul hiperbolic care pulsează în scrierile sale reportericești, traversate de ceremonialul epitetelor monumentale, Geo Bogza deconspiră adesea o predispoziție demiurgică.) Până la un punct, comparația ar părea futilă. Numeroase proze respectă același scenariu inaugural, unul – îl numim, printr-o convenție de circumstanță – al „cerurilor și pământurilor”; ar rezulta că o puzderie de scrieri „calchiază” *Facerea*, ceea ce, desigur, e fals. Însă Geo Bogza imită și mai departe modelul Genezei, în care Dumnezeu îl creează pe om, numindu-l Adam. Cea dintâi prezență umană în carne și oase din *Moartea lui Iacob Onisia* este „un corp omenesc”. Numele i-l vom afla mai târziu, la fel ca în Sfânta Scriptură. (Iacob Onisia este – deloc întâmplător – singurul personaj al prozei care poartă un nume.) Bineînțeles, Valea Jiului formează tot o prezența umană. Dar una letargică, stinsă: „Părea că totul e înțepenit astfel pentru eternitate”[118]. Pentru a situa „matrița” biblică

---

[114] ***, „Lupeni”, în *Avântul* [organ independent de cultură și informațiuni, chestiuni economice și sociale], anul II, nr. 32, 11 august 1929, p. 3, sub genericul *Din Valea Jiului*, în grupajul *Informațiuni*.

[115] ***, „Accident”, în *Avântul* [organ independent de cultură și informațiuni, chestiuni economice și sociale], anul VI, nr. 2, 31 ianuarie 1933, p. 3.

[116] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 3.

[117] *Biblia sau Sfânta Scriptură*, *ed. cit.*, p. 27.

[118] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 3.

a prologului povestirii în marja unei interpretări rezonabile, să remarcăm că motivul Genezei transpare – într-o plăsmuire răsturnată – și în *Oameni și cărbuni…*, când reporterul notează „datina" încolonării minerilor în trenurile care îi transportă la mină, pentru schimbul întâi, după ce au fost smulși din somn, la patru și jumătate dimineața, de vuietul sirenei: „Dacă va fi fost vreodată o geneză negativă, o antigeneză, pentru facerea iadului, așa a fost fără îndoială"[119]. Sirena care, ca un ornic colosal, trezește mii de mineri, are uneori „un răcnet de fiară, conștientă și bucuroasă de răul pe care îl face"[120], fiind un „dușman care năvălește"[121] peste muncitori și familiile lor. O sirenă la fel de haină răsună într-un text mai vechi al lui Geo Bogza despre marele incendiu care a cuprins rafinăriile din jurul Ploieștilor în 1916 :

> În ziua cea mare, sirenele, care altă dată șuierau numai câte un minut, când se intra și se ieșea de la lucru, au început să urle dis-de-dimineață și au ținut-o așa până spre vremea prânzului. Cine a apucat timpurile acelea, nu le mai uită. Parcă suna sfârșitul lumii. Ceasuri întregi, între pământ și cer n-a mai fost decât acel urlet, geamătul apocaliptic al rafinăriilor care urmau să ardă.[122]

Ne întoarcem la *Moartea lui Iacob Onisia*. Dintr-odată, „în acea uriașă neclintire", picajul unui „corp omenesc" însuflețește meteoric „cerurile și pământul". Moartea trezește Valea Jiului la… viață: „Uși se deschiseră, capete apărură la ferestre, și astfel Valea Jiului *îndrăzni* [s.m./A.D.] să se pună în mișcare"[123]. Apoi, ca într-o translație cinematografică, naratorul deplasează acțiunea în birourile de la Direcția Minelor și Inspectoratul Minier din Petroșani, unde „telefoanele zbârnâiră cu furie". În ce privește cadrele prozei, predomină secvențele exterioare. Această preferință spațială constituie altă sursă de originalitate a povestirii; cum munca minerilor se consumă în subteran, faptul că acțiunea schiței e concentrată la suprafață și, mai apoi, în tăriile cerești spulberă un clișeu. Geo Bogza nu este un scriitor al interiorului. Nici măcar în *Oameni și cărbuni…*, unde mina se transformă într-o prelungire a naturii. Reporterul nu întârzie în locuințe, în birouri, în biserici, în spitale, în cârciumi etc. (De altfel, însemnările neglijează destule dintre

---

[119] Geo Bogza, *Oameni și cărbuni…*, *ed. cit.*, p. 43.
[120] *Ibidem*, p. 40.
[121] *Ibidem.*
[122] *Crăciun 1916*, în vol. Geo Bogza, *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil*, fișe literare, povestiri, pamflete, prefață de G. Dimisianu, Editura pentru Literatură, [București], 1968, p. 50.
[123] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 3.

spațiile enumerate; intrigă, bunăoară, de ce au fost ocolite în scrierea citată lăcașurile de cult sau crâșmele, care sunt componente prioritare ale vieții sociale din Valea Jiului. Poate că această absență suportă o explicație ideologică: religiozitatea minerilor și obiceiurile lor bahice riscau nu neapărat să discrediteze, cât să arunce unele umbre asupra statutului propagandistic de *avangardă a clasei muncitoare* rezervat tagmei.) Abia în capitolul *Tristețea coloniilor* întâlnim câteva detalii casnice. Reporterul nu e tentat de curiozități obiectuale. Sigur că titlul *Tristețea coloniilor* condensează un climat al pauperității; nu am fi descoperit în locuințele minerilor mobile stil, așternuturi de mătase sau veselă de cristal. Dar reporterul face abstracție și de minima recuzită domiciliară a familiilor din colonii, reținând un ornic sau o sobă. Fără eforturi imaginative, putem vedea în interiorul unei case minerești oricât de năpăstuite o icoană sau un ghiveci cu flori. Acest adaos ornamental poate fi procurat și pe cale livrescă, de pildă din *Cartea Oltului*; edificând „statuia unui râu", Bogza poposește și la Bălan, centru al mineritului cuprifer, de unde redă, între altele, o scenă familială: „[…] în clipa aceea laptele curge în străchini, mămăliga se răstoarnă pe masă aburind, și *sub privirile icoanei din perete* [s.m./A.D.], bărbatul, femeia, copiii și animalele, se ospătează"[124]. Angajat în prospectări cardinale, Geo Bogza se dispensează de obicei de asemenea amănunte. În reportajele sale identificăm o tendință claustrofobă. Apetența pentru vastitate este un simptom al acelei predispoziții demiurgice pe care am invocat-o. Înregistrând lapidaritatea amănuntelor în *Țări de piatră, de foc și de pământ*, criticul și istoricul literar Dumitru Micu arată că întreaga creație prozastică a reporterului e caracterizată de un astfel de laconism expozitiv: „Descripțiile sunt, în *Țări…*, ca în toată opera lui Bogza, sumare. Preocupat a da nu materialitatea faptului, ci semnificația lui, prozatorul reține puține detalii, dar pe cele surprinse le dimensionează până la fabulos, până la mitizare"[125].

Să ne oprim la reconstituirea călătoriei lui Iacob Onisia cu funicularul. Întrezăream, în debutul prozei, un ipotetic tipar biblic, în descendența Genezei. Și alt moment al povestirii ar putea îndreptăți această analogie. Urcat în corfă, minerul din Aninoasa e învăluit de un sentiment edenic: „Cei care și-au închipuit raiul, și au povestit cum este, au avut o minte săracă. Așa se gândea de fiecare dată, fericit, Iacob Onisia, în clipa în care

[124] Geo Bogza, *Cartea Oltului*, Fundația Regele Mihai I [pe coperta I: Fundația Regală pentru Literatură și Artă], București, 1945, p. 118.

[125] Dumitru Micu, *Istoria literaturii române: de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 595.

începea să plutească prin aer. Raiul nu putea fi decât să mergi cu funicularul, peste dealuri și văi adânci, fără nici o osteneală”[126]. Până acum, corespondențele biblice au o doză de plauzibilitate, potențându-se reciproc. Corelat cu pasajele introductive ale povestirii, impulsul paradiziac resimțit de Onisia în funicular își risipește prezumția clișeului – căci e un clișeu ca în clipele de beatitudine să spui că ești în Rai. Pentru a fi convingătoare, filiera biblică ar trebui perpetuată. Or, la fel ca funicularul care îl purta deasupra Văii pe minerul din Aninoasa, această speculație/supoziție pare sortită împotmolirii. Și totuși: Adam și Eva au fost izgoniți din Rai pentru că nu s-au supus poruncilor lui Dumnezeu. Extrapolând, Iacob Onisia își va pierde viața pentru că a încercat să își ușureze corvoada, opunându-se fatalității. Am convenit că o parte din vină o poartă birocratismul. Dar aceasta nu cauționează inconștiența cu care Iacob Onisia se suise în funicular, mai ales că nu era un novice în minerit; lucra de 17 ani la Aninoasa și ar fi trebuit să știe că, de Crăciun, activitatea minieră se sistează.

Călătoria minerului situează Valea într-o ordine cosmică: „În urmă, Petrila se ducea în fund, părând, cu zecile ei de lumini, Cloșca cu pui, când apune”[127]. (După gama de efecte inventariate de N. Steinhardt în studiul citat, întâlnim în această secvență *efectul de referiri și aluzii cosmogonice*[128], abreviat *E Cg* de exeget.) Peste puțină vreme, peisajul va fi aprins de străluciri feerice, orașul Petroșani scăpărând în noapte ca *un pojar de lumini* (pentru a recurge la o imagine dintr-un poem de Geo Bogza[129]): „Dar numai când, puțin mai târziu, [Iacob Onisia] fu deasupra Petroșanilor, lumea izbucni într-o privelişte de basm, pe care nimeni n-ar fi putut s-o creadă aievea. Cu sorcova în mână, Onisia sta și privea”[130]. (Acest cadru iridiscent amintește un reportaj bogzian în care este panoramată cromatica luxuriantă a Prahovei petrolifere pe timp de noapte: „După ce se întunecă deabinelea, un decor fantastic, de vrajă și de basm, se desfășoară sub priviri, până departe de tot, în câmpie. Zeci de mii de lumini, grupate pe localități și pe fabrici, lucesc în noapte, făcând să pălească stelele cerului, formând alte constelații, mai puternice și mai frumoase”[131]. În aceeași scriere, scânteierile unui

[126] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 13.
[127] *Ibidem.*
[128] N. Steinhardt, *op. cit.*, p. 38.
[129] *XI [Dar mai departe, ca un pojar de lumini]*, în Geo Bogza, *Cântec de revoltă…*, *ed. cit.*, p. 35.
[130] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 13.
[131] *Lumea petrolului*, în Geo Bogza, *Anii…*, *ed. cit.*, p. 31.

centru industrial sunt redate tot printr-o comparație siderală: „Acolo spre stânga, unde se vede o lumină împrăștiată pe cer, *ca o nouă cale a laptelui* [s.m./A.D.], dar mai roșiatică, e Moreni”[132]. Și aureola fosforescentă a rafinăriei din Câmpina prilejuiește o aluzie cosmogonică: „O constelație de licurici, când privești din depărtare”[133].) Istorisind înaintarea spre moarte a minerului din Aninoasa, naratorul plasează, printr-o impozantă conversiune artistică, unele informații de ordin monografic despre Valea Jiului. Incandescența nocturnă a Petroșanilor relevă că acest oraș este centrul administrativ al ținutului. Într-un studiu din 1933, istoricul Sebastian Stanca – tatăl scriitorilor Radu și Horia Stanca – fixează și momentul electrificării Văii: „Între alte realizări, trebuiesc amintite ridicarea uzinei electrice la 1909, cu introducerea luminii electrice în toată Valea Jiului, apoi instalarea și canalizarea la 1910, asfaltarea străzilor principale, începută în 1919”[134]. Lucrarea lui Sebastian Stanca a fost distinsă, în 1933, cu un Premiu al Academiei Române. Din motive obscure, va fi publicată abia peste șase decenii; unele capitole au văzut lumina tiparului în ziarul petroșenean *Steagul roșu*, care le-a valorificat într-un foileton duminical întins, cu intermitențe, pe durata câtorva luni, din septembrie 1971 până în februarie 1972, cuprinzând aproape 20 de episoade[135]. În corespondența purtată cu Ion D. Sîrbu, Horia Stanca amintea această monografie: „Tata are istoria Petroșenilor (premiată de Academia Română) în 1933 rămasă la mine în manuscris”[136]. Scintilațiile abundente care se revarsă dinspre Petroșani, hipnotizându-l pe Iacob Onisia, spre deosebire de „zecile de lumini” de la Petrila, conferă localității un nimb metropolitan. În 1938, ziaristul bucureștean Alexandru Predescu aduna, într-o modestă broșură reportericească, prefațată elogios de Pericle Martinescu, o seamă de impresii din Valea Jiului, străbătute însă de puseuri xenofobe și rasiste. Gazetarul a vizitat și orașul Petroșani, notând

[132] *Ibidem*, p. 47.

[133] *Ibidem*, p. 63.

[134] Dr. Sebastian Stanca, *Monografia istorico-geografică a localității Petroșeni din Valea Jiului*, lucrare premiată de Academia Română cu Premiul „General Ion Carp și Maria Carp” la 29 mai 1933, ediție îngrijită de Dumitru Velea, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sîrbu”, [Petroșani], 1996, p. 69.

[135] Startul acestui serial: „«Monografia istorică a Văii Jiului» de Sebastian Stanca”, în *Steagul roșu* [organ al Comitetului Municipal Petroșani al P.C.R. și al Consiliului Popular Municipal], anul XXVIII, nr. 6800, sâmbătă 11 septembrie 1971, p. 2.

[136] Scrisoare către Elisabeta și Ion D. Sîrbu (București, 30 martie 1985), în Ion D. Sîrbu, Horia Stanca, *Printr-un tunel*, corespondență, ediție îngrijită și cu postfață de Dumitru Velea, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sîrbu”, [Petroșani], 1997, p. 51.

că „populația trece de 17.000 [de] locuitori”[137]. La recensământul din 1930, consultat de Sebastian Stanca, „populația Petroșenilor se ridică la 15.377 [de] suflete dintre care 65% români și 35% străini”[138]. Fără îndoială, urbea de sub Parâng nu putea rivaliza cu Clujul sau Timișoara. Dar ținând cont de standardele de viață nu dintre cele mai avantajoase, în sensul confortului citadin, din Valea Jiului – specifice, în esență, oricărui mediu industrial –, numărul de locuitori nu era deloc mic. (De exemplu, în aceeași perioadă, la Reșița – alt centru muncitoresc de tradiție, ridicat în jurul combinatului siderurgic – trăiau în jur de 20.000 de oameni, majoritari fiind etnicii germani[139].) Instinctul poetic al lui Geo Bogza se verifică și în aceste camuflaje metaforice ale unor date de factură demografică. Naratorul conturează, prin cercetarea luminilor, și fizionomia socială a orașului. Dacă în mijlocul urbei dăinuia „o învălmășală de becuri”[140], întruchipând opulența protipendadei, minerii – care alcătuiau grosul populației – sălășluiau la periferie, în colonii; becurile din aceste zone trasează o geometrie uniformă: „Pe urmă, *mai pe la margini* [s.m./A.D.], veneau cele așezate pe străzile coloniilor, unul după altul, în linie dreaptă”[141]. Aranjamentul rectiliniu al luminilor din colonii definește subtil condiția clasei muncitoare.

Poemul „topografic” zămislit de Geo Bogza în relatarea fatidicei călătorii a lui Iacob Onisia înglobează și o „tușă” feroviară: „Prin această mare de lumini, despicând-o în două, trecea un fluviu în întuneric. Dar și pe fața lui neagră ca smoala, se zăreau din loc în loc luminițe roșii sau verzi, ca niște licurici bolnavi, trăgând să moară. Era gara, cu cele douăzeci de linii ale ei […]”[142]. Din nou, descriptivismul lui Geo Bogza cultivă imaginarul acvatic („mare de lumini”, „fluviu în întuneric”). În contextul monografic al prozei, gara este încă un element care omologhează importanța administrativă a Petroșanilor, iar „cele douăzeci de linii” reflectă amploarea activității industriale din Valea Jiului; pentru că aceste linii nu deserveau traficul de călători – nici Gara de Nord a Capitalei nu avea atâtea „magistrale” –, ci transportul cărbunelui. Orașul de la poalele Parângului dispunea de legătură feroviară

[137] Alexandru Predescu, *Popas pe Jii: (Petroșani-Lupeni-Aninoasa)*, copertă și gravuri de pictorul G. Ceglokoff, [prefață de Pericle Martinescu], Editura Librăriei Pavel Suru, București, MCMXXXVIII, p. 26.

[138] Sebastian Stanca, *op. cit.*, p. 72.

[139] *Apud* Nicolae Magiar, Eduard Magiar, *Monografia municipiului Reșița*, ediție revăzută și adăugită, Editura Grinta, [Cluj-Napoca], 2019.

[140] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 13.

[141] *Ibidem*.

[142] *Ibidem*.

încă din 1870, cum înștiințează Sebastian Stanca[143], când s-a dat în folosință tronsonul Simeria – Petroșani. Autorul monografiei citate precizează că, inițial, calea ferată ar fi trebuit să ajungă la Vulcan (în această așezare minieră dintre Petroșani și Lupeni s-a născut, în 1909, scriitorul Horia Stanca[144]). Din rațiuni de strategie investițională, traseul a fost modificat: „Interesat în Petroșeni, statul, avându-și redevențele, abandonează Vulcanul […]"[145]. A existat, așadar, posibilitatea – efemeră – ca Vulcanul să fie centrul administrativ al Văii Jiului. În 1892, Vestul bazinului minier va fi racordat la rețeaua feroviară prin ramificația Petroșani – Lupeni, care trece și prin Vulcan.

Revenind la matca narativă, să avem în vedere, din modul în care este expusă gara, simbolistica premonitorie furnizată de roiul de „luminițe roșii sau verzi, ca niște licurici bolnavi, trăgând să moară". În credința populară, aceste coleoptere – licuricii – sunt înzestrate cu o aură funestă. Lăsând la o parte asemenea superstiții, e interesant de observat că Bogza utilizează o comparație cu un posibil substrat intertextual; coloritul maladiv al „insectelor" feroviare se încrucișează cu o strofă din poemul *Trenul morților* al lui Lucian Blaga: „Licuricii cu lămpașe/ semne verzi dau spre orașe/ pentr'un tren care va trece/ prin văzduhul mare, rece./ Pentr'un tren care-a veni,/ nimeni nu-l va auzi"[146]. Dacă în poemul blagian nimeni nu va auzi

[143] Sebastian Stanca, *op. cit.*, p. 59.

[144] Ocazional, Horia Stanca va întrebuința, în cariera sa scriitoricească, un pseudonim inspirat de localitatea natală, în care a trăit până la vârsta de doi ani: Dan Vulcan. Sub această semnătură eufonică, folosită în publicistica de tinerețe, a publicat, în 1959, și monografia *Giuseppe Verdi*. După cum mărturisește în memorialul *Așa a fost să fie…* (Editura Dacia, Cluj, 1994), recurgea, ca gazetar, la identitatea de sorginte toponimică atunci când încredința două articole în același număr al periodicului la care lucra. În cazul volumului dedicat compozitorului italian, scris într-o perioadă de restriște, la îndemnul lui Ovidiu Drimba, a fost nevoit să-și ascundă numele în urma unei decizii politice: „Leonte Răutu, cerberul de atunci al intelectualității, ținuse o ședință cu directorii de edituri, cărora le ceruse, în interese superioare de stat, să rezilieze toate contractele în vigoare. Pe două considerente: inactualitatea subiectului și inactualitatea autorului. Eram vizat pe amândouă considerentele" (p. 95). Dar cum cartea fusese deja tipărită, conducerea editurii i-a recomandat autorului să adopte un pseudonim, urmând să fie înlocuite coperta și pagina de gardă. Horia Stanca a consimțit, nu înainte de a încerca să obțină sprijinul președintelui Uniunii Scriitorilor, Mihai Beniuc, cunoștință a sa din anii clujeni, spre a-și „recupera" numele: „M-a primit acum rece, distant, parcă mă vedea pentru întâia oară" (*Ibidem*). Oficialul l-a dezarmat grabnic: „– Regret, nu te pot ajuta!/ Mai scurt și mai categoric nici că se putea" (*Ibidem*, p. 96).

[145] Sebastian Stanca, *op. cit.*, p. 58.

[146] *Trenul morților*, în Lucian Blaga, *Poezii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1942, p. 265.

venirea trenului sepulcral, în proza lui Bogza nimeni nu va auzi disperarea minerului din Aninoasa, suspendat în *văzduhul mare, rece*: „Mintea lui le trimetea mesaje deznădăjduite: – Fraților, nu mă lăsați aici să mor, fraților, dar gâtlejul îi rămânea sugrumat, fără să scoată o vorbă. *Cine l-ar fi auzit?* [s.m./A.D.]”[147].

Vocația demiurgică a naratorului însuflețește, prin descrieri maiestuoase ale forfotei naturii, geografia prozei. Peste crestele Parângului se rotunjește luna. Fâșii de negură alunecă de-a lungul fundalurilor marmoreene, pe ale căror culmi tresar irizări albe și albastre. Descriptivismul capătă o solemnitate sacramentală: „Spre miazănoapte, munții se ridicau asemeni unor temple gigantice, de marmură albă”[148]. După sistematizarea propusă de N. Steinhardt, regăsim în această imagine un *efect de fantastic inclus în real* (*FSIR*)[149].

Când minerul aprinde focul, proza este animată de încă un *efect de fantastic inclus în real*: „Flăcările proiectau umbra lui Onisia până la brâu, iar pieptul și umerii ieșeau afară, ducându-se în întuneric, ca ale unui uriaș. Poate că ajungeau până pe coloanele albe ale munților dinspre miazănoapte, dincolo de care se aflau ruinele Sarmisegetuzei”[150]. Oglindirea gigantescă, în depărtări septentrionale, a muncitorului poate fi îngemănată cu o strofă din poemul *Omul profilat pe cer* al lui Ion Caraion: „Printre pietrele muntelui,/ printre ape,/ omul profilat pe cer/ cât așteptările lumii crescuse/ cât noaptea, cât iarna de mare/ și tânăr ca gleznele ciutei”[151]. Proza accede într-o temporalitate ancestrală, în care orele se calculau după mișcarea aștrilor. De aici, marja unei incertitudini narative: „Să fi fost poate unu după miezul nopții, poate mai mult. Luna trecuse de pe crestele Parângului peste pădurile întunecate ale pasului Surduc”[152]. Trecătoarea peste ale cărei hățișuri migrase luna este vechea graniță imperială a Transilvaniei cu Regatul României. Un popas memorialistic al lui Horia Stanca la hotarul de altădată din defileul Jiului, punct de pelerinaj identitar către care părintele său își purta fiii la vârste fragede:

---

147 *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 17.

148 *Ibidem*, p. 16.

149 N. Steinhardt, *op. cit.*, p. 34.

150 *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 19.

151 Ion Caraion, *Omul profilat pe cer*, 21 poeme cu 5 ilustrații de Valentina Bardu, Editura Forum, [București], [1946], p. 57-58.

152 *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 18.

> […] locul fostei frontiere până unde ne ducea tata pe jos prin Surduc să ne arate nouă, copiilor lui, unde începe România liberă, unde sub ochii încă îngăduitori ai grănicerilor austro-ungari, care îl cunoșteau, tata schimba țigări și câte o urare clandestină cu cei români de la pichetul de dincolo de bariera în zebră despărțitoare.[153]

Răsfrângerea fantasmagorică a umbrei minerului până în tăriile cetății dacice împinge proza nu doar în desișurile unei temporalități ancestrale, ci și în cele ale unei spațialități ancestrale. Cu aceeași vocație demiurgică, naratorul pogoară asupra personajului din corfă genealogia bimilenară a seminției care sălășluise pe acele meleaguri: „Iacob Onisia era ultimul dac, în aceste locuri străvechi, își trecea noaptea sub cerul liber, la flăcările unui foc de brad”[154]. Nu doar peisajele capătă proporții nețărmurite, ci și nenorocirea în care se zbate minerul din Aninoasa, unicizată retoric: „Dar dintre milioanele de oameni care, în două aspre mii de ani, își trecuseră noaptea în singurătate, numai în tovărășia unu foc, cine putuse fi vreodată mai chinuit și mai blestemat?”[155].

Din sihăstria în care fusese zăvorât, Iacob Onisia vede cum o haită de lupi năvălește în saivanele Dâljei. Câinii localnicilor încep să latre, iar oamenii, agitați de hărmălaia care a zdruncinat tihna Ajunului, înșfacă furcile și se reped spre grajduri. Lupii sunt goniți cu focuri de armă. Au reușit să răpească o oaie. Din comoditatea propriilor birouri, „domnii de la București” nu se gândiseră că Iacob Onisia trebuia să străbată, în marșurile spre mină, și un teritoriu bântuit de animale sălbatice. (Pe aceleași meleaguri umblase odinioară, *per pedes apostolorum*, preotul Sebastian Stanca spre a ajunge la cei mai îndepărtați enoriași din parohia vulcăneană, pândit fiind, în drumurile sale, de jivinele pădurii. Fiul acestuia, Horia Stanca, a evocat o asemenea scenă, petrecută tot în decor hibernal: „[…] tata, păstorind și pe uitații din Aninoasa și din Dealubabii, întorcându-se iarna de la o slujbă, parcă-l și văd, ca să scape de doi lupi, le-a aruncat din desagă câte o prescură ca să câștige distanță și să mai poată ajunge cu inima cât un purice acasă”[156].) Când zarva pe care o dezlănțuise iureșul lupilor contenește, în bezna înghețată gonesc alte fiare, care îl împresoară pe minerul din Aninoasa: „Doar spre el veneau prin văzduh lupi mari de ger, pregătindu-se să-l sfâșie”[157]. Încă un *efect de fantastic inclus în real*.

---

[153] Horia Stanca, *Așa a fost să fie…*, Editura Dacia, Cluj, 1994, p. 143.
[154] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 19.
[155] *Ibidem.*
[156] Horia Stanca, *op. cit.*, p. 275.
[157] *Moartea lui Iacob Onisia*, în Geo Bogza, *Priveliști…*, *ed. cit.*, p. 17.

Am avansat ideea că beția păcătoasă din toamnă îl subjugă abia acum pe Iacob Onisia. Luciditatea minerului se înnegurase cu fiecare marș la care îl osândiseră „domnii de la București". Tentației de a se întoarce acasă cu funicularul îi opune doar temperatura polară: „Numai că era mai frig ca oricând și, acolo sus, avea să înghețe zdravăn"[158]. Iacob Onisia nu ascultă avertismentul corpului: „Dar decât să ia dealurile în piept…"[159]. Vechimea lui de 17 ani în minerit ar fi trebuit să alunge ispita unui drum cu funicularul în Ajunul Crăciunului, când, după încheierea schimbului al doilea, munca înceta pentru două zile. Dar beția îi înlănțuise rațiunea. În prizonieratul fără de scăpare din corfă, unde „valurile de frig îl mușcau fără milă"[160], învinețindu-i cunoștința, Iacob Onisia cade pradă halucinațiilor:

> Mii de gânduri și de chipuri cunoscute îi trecură prin minte, încrucișându-se între ele. Ortacul de la Petrila, nevasta, inginerul-șef, copiii, cârciumarul din Aninoasa, păstorii din Dâlja, veneau pe rând până la marginea corfei, vorbindu-i fiecare, certându-l sau povățuindu-l, și se topeau iarăși în noapte.[161]

În noapte se va topi și naratorul, care, după ce urmărește cum Onisia sparge cu securea buturuga, ca „un gospodar la treburile lui, dacă nu s-ar fi găsit acolo"[162], și apoi cum se străduiește să aprindă focul, jertfind sorcova luată pentru copii, îl abandonează pe miner în corfă. De acum înainte, agonia muncitorului va fi expusă de jos în sus, prin doi martori la drama acestuia. Un bătrân cioban din Dâlja, „cam năuc dintr-o bătaie de pe vremuri a jandarmilor împărătești"[163], ieșind să vadă dacă nu s-au întors lupii, va fi înmărmurit de o imagine apocaliptică: „Era colo, în întunericul nopții un cazan cu smoală, unul din acelea în care ard păcătoșii, așa cum sunt zugrăvite în tinda bisericii. Flăcări roșii mistuiau un om care se răsucea în toate părțile"[164]. Mărturia păstorului infuzează narațiunii alt *efect de fantastic inclus în real*, pentru a ne întoarce la exegeza lui N. Steinhardt. Această proiecție terifiantă este atenuată prin precizarea că bătrânul rămăsese cu unele sechele după ce fusese maltratat de jandarmii „împărătești". (Încă un element monografic: situată în Transilvania, Valea Jiului a fost, până în 1918,

[158] *Ibidem*, p. 12.
[159] *Ibidem.*
[160] *Ibidem*, p. 17.
[161] *Ibidem*, p. 18.
[162] *Ibidem.*
[163] *Ibidem*, p. 19.
[164] *Ibidem.*

parte a Imperiului Austro-Ungar.) Deși plăsmuită de un personaj a cărui limpezime pare incertă, secvența în care minerul din Aninoasa este prins în flăcările iadului întregește filonul biblic al prozei. În câteva ore, funicularul îl poartă pe Iacob Onisia din paradis în infern. După Crăciun, odată cu reluarea activității industriale, va fi inspectată corfa în care se urcase nefericitul miner. Aici s-au găsit toporul acestuia și o sorcovă, „arsă numai pe jumătate”[165]. Așa se și încheie proza. Povestea pe care o răspândise ciobanul din Dâlja nu mai era rodul unui delir.

Învățătorul din Aninoasa este martorul clipelor premergătoare morții lui Iacob Onisia. Rupt de lume, minerul nu e singur în apropierea sa de celălalt tărâm, având, fără să știe, un semen la căpătâi. Dascălul luase dis-de-dimineață calea Petroșanilor, urmând același traseu pe care îl parcurgea consăteanul său hăituit de „domnii de la București”. Era așteptat la masa de Crăciun de preotul ortodox din urbea minieră. Oaspetele plecase mai devreme de acasă, pentru că voia să asiste la liturghie. Indicând confesiunea sacerdotului din Petroșani, Geo Bogza lărgește subsidiarul monografic al prozei, în care include și cosmopolitismul multiconfesional specific Văii Jiului. Drumețul ajunge la locul în care, peste noapte, lupii se încleștaseră cu câinii localnicilor. Petele de sânge ivite în zăpadă îi trezesc amintiri traumatizante. În toamnă, consoarta învățătorului murise „din naștere”. Răscolit de suferință, pe care timpul nu avusese când să o îmblânzească, bărbatul îndoliat își înalță privirile în văzduh. Imaginea pe care o întâlnește îl smulge din păienjenișurile nenorocirii, spre a face loc alteia: „*un om* [s.m./A.D.] sta încălecat pe marginea unei corfe și privea în jos, părând că măsoară adâncimea prăpastiei”[166]. Protagonistul prozei se întoarce astfel la statutul său impersonal, redevenind, prin ochii dascălului împietrit de groază, *omul fără însușiri* de la începutul scrierii. În urmărirea luptei supranaturale împotriva destinului la care se încumetă umbra captivă în eterul înghețat e folosit același substantiv primordial: „*Omul acela* [s.m./A.D.] voia să înainteze pe sârmă pe deasupra prăpastiei, până la pilonul de la muchia dealului”[167]; „Pe cerul albastru, corfa și *omul* [s.m./A.D.] formau acum două pete deosebite”[168]; „*Omul de sus* [s.m./A.D.], de pe sârmă, nu mai avea putere să înainteze”[169]; „O pasăre trecu în zbor peste linia funicularului și poate că

[165] *Ibidem*, p. 22.
[166] *Ibidem*, p. 20.
[167] *Ibidem.*
[168] *Ibidem.*
[169] *Ibidem.*

omul de acolo [s.m./A.D.] a mai văzut-o […]"[170]. Atrofierea elanurilor cu care acesta escaladase abisul se realizează printr-o deja rutinieră comparație acvatică: „Dar ca un înotător obosit de care țărmul e încă departe, începu să-și miște brațele cu tot mai multă anevoință"[171]. Înainte de prăbușire, pe lângă naufragiatul din largul cerului a zburat o pasăre. Sforțările disperate de a-și învinge moartea îl duseseră la zece metri de corfă, unde încremenise ca un țurțur. La un moment dat, în timpul peregrinărilor peste coclauri, când îi dădea târcoale gândul folosirii funicularului, vagonetele apăreau ca „păsări mari, negre". Acum, în agonia sa acrobatică, pare că pasărea care trecuse pe lângă el s-a întrupat din colivia de metal. Secătuite de vlagă, brațele degerate în a căror strânsoare își aninase viața se desprind de cablu. Martorul e secerat de groază: *omul profilat pe cer* „cădea prin ființa învățătorului, despicând-o din creștet până în tălpi"[172]. La fel cum, cu câteva ore mai devreme, Iacob Onisia spărsese butucul: „Îi dădu apoi o lovitură sigură și-l despică în două"[173]. Pe toată durata atârnării minerului între viață și moarte – atârnare narată, cum precizam, din perspectiva învățătorului – nu răzbate nici un sunet. Odată cu prăbușirea minerului, proza revine în punctul de început, în Valea pironită într-o „uriașă neclintire"[174], când, brusc, „pe o mare distanță de jur împrejur aerul fu sfâșiat de un țipăt înfricoșător"[175]. Tot în acel punct îl regăsim pe dascălul din Aninoasa, care ajunge la Petroșani și le vestește oamenilor strânși în piață tragedia de la Dâlja. Pe chipul mesagerului se impregnase pecetea morții: „Niciodată n-am văzut un om atât de galben pe un ger ca acesta, spuneau mai târziu despre el cei ce fuseseră în piață atunci. Avea moartea în priviri, înghețată și albă ca o stafie"[176]. În ziua Nașterii Domnului, învățătorul care își înhumase nu demult soția fusese martorul altei întâmplări devastatoare: stătuse, nemișcat asemenea unei lumânări, la căpătâiul minerului pornit spre o moarte atroce, apoi, lăsat de narator să se descurce singur prin zăpada răvășită de rămășițele omului căzut din ceruri, poate împleticindu-se în nămeți, poate făcându-și semnul crucii, poate murmurând convulsiv chemări ale divinității, având în priviri și în minte coșmarul tragediei, va înfiora întregul ținut. Sfârșitul lui

[170] *Ibidem*, p. 21.
[171] *Ibidem*, p. 20.
[172] *Ibidem*, p. 21.
[173] *Ibidem*, p. 18.
[174] *Ibidem*, p. 3.
[175] *Ibidem.*
[176] *Ibidem*, p. 5.

Iacob Onisia este colindul care va răsuna de Crăciun de la un capăt la altul al Văii, preschimbând sărbătoarea Naşterii Domnului în prohodul minerului din Aninoasa. Iar primele rânduri ale prozei sunt, de fapt, sfârşitul ei: „Crăciunul venise pe toată Valea Jiului. De la Lonea la Lupeni era încă o dată această sărbătoare imensă şi tristă, cu care mulţi nu aveau ce să facă”[177].

Bibliografie selectivă

Volume:

Blaga, Lucian, *Poezii*, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1942.
Bogza, Geo, *Cartea Oltului*, Fundaţia Regele Mihai I [pe coperta I: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă], Bucureşti, 1945.
Bogza, Geo, *Cântec de revoltă, de dragoste şi moarte*, cu ilustraţii de Marcela Cordescu, Fundaţia „Regele Mihai I”, Bucureşti, 1945.
Bogza, Geo, *Oameni şi cărbuni în Valea Jiului*, Editura de Stat, [Bucureşti], 1947.
Bogza, Geo, *Sfârşitul lui Iacob Onisia*, nuvelă, Editura pentru Literatură şi Artă, [Bucureşti], [1949], colecţia *Cartea Poporului*, titlul nr. 8.
Bogza, Geo, *Ce este o mină de cărbuni*, Editura pentru Literatură şi Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., Bucureşti, [1949], colecţia *Cartea Poporului*, titlul nr. 63.
Bogza, Geo, *Anii împotrivirii*, reportaje, pamflete, articole 1934-1939, [cuvânt-înainte de Ion Vitner], Editura Tineretului a C.C. al U.T.M., [Bucureşti], 1953.
Bogza, Geo, *Meridiane sovietice*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, [Bucureşti], [1953].
Bogza, Geo, *Scrieri în proză V: Oameni şi cărbuni în Valea Jiului. Porţile măreţiei. Meridiane sovietice. Tablou geografic. În faţa atomului. Pagini solemne*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, [Bucureşti], [1960].
Bogza, Geo, *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*, fişe literare, povestiri, pamflete, prefaţă de G. Dimisianu, Editura pentru Literatură, [Bucureşti], 1968.
Bogza, Geo, *Privelişti şi sentimente*, prefaţă, tabel cronologic şi referinţe bibliografice de Antoaneta Tănăsescu, Editura Albatros, Bucureşti, 1979, colecţia *Lyceum*.
Buzilă, Boris, *Mărturii în amurg*, Editura Dacia, Cluj, 1974, colecţia *Agora*.
Buzura, Augustin, *Drumul cenuşii*, roman, ediţia a doua, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1992.
Caraion, Ion, *Omul profilat pe cer*, 21 poeme cu 5 ilustraţii de Valentina Bardu, Editura Forum, [Bucureşti], [1946].
Davidoglu, Mihail, *Minerii*, dramă în 3 acte, Editura de Stat, [Bucureşti], 1949.
Deleanu, Nicolae, *Nedeia din Poiana Miresei*, roman, I, ediţia a II-a, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, [Bucureşti], 1959.
Ghirghinov, Alexandru, *Focurile din Pernic*, dramă în 6 tablouri din viaţa minerilor din Pernic (Bulgaria), traducere de Gheorghe Dinu, Editura Confederaţiei Generale a Muncii din România, [f. l.], 1948.

[177] *Ibidem*, p. 3.

Hossu Longin, Pompeiu, *Valea Jiului din Ardeal*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, [1927], colecţia *Cunoştinţe folositoare*, seria C: *Din lumea largă*, sub directiva redacţională a d-lui prof. universitar I. Simionescu.

Ighişev, V., *Minerii*, roman, Editura Tineretului a C.C. al U.T.M., [Bucureşti], 1952.

Magiar, Nicolae, Magiar, Eduard, *Monografia municipiului Reşiţa*, ediţie revăzută şi adăugită, Editura Grinta, [Cluj-Napoca], 2019.

Martinescu, Pericle, *Umbre pe pânza vremii*, Editura Cartea Românească, [Bucureşti], 1985.

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române: de la creaţia populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2000.

Pană, Saşa, *Călătorie cu funicularul*, poeme, cu un portret de M.H. Maxy, Editura unu, Bucureşti, 1934 .

Pană, Saşa, *Născut în '02*, memorii, file de jurnal, evocări, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Pascu, Constantin, Munteanu, Mircea, *Teatrul în Valea Jiului*, schiţă monografică, [f. e.], Petroşani, 1968.

Predescu, Alexandru, *Popas pe Jii: (Petroşani-Lupeni-Aninoasa)*, copertă şi gravuri de pictorul G. Ceglokoff, [prefaţă de Pericle Martinescu], Editura Librăriei Pavel Suru, Bucureşti, MCMXXXVIII [1938].

Sinclair, Upton, *Regele Cărbune*, roman, traducere de Any şi Virgil Florea, prefaţă şi tabel cronologic de Nicolae Minei, Editura pentru Literatură, [Bucureşti], 1969.

Sîrbu, Ion D., *Povestiri petrilene*, Editura Junimea, Iaşi, 1973.

Sîrbu, Ion D., Stanca, Horia, *Printr-un tunel*, corespondenţă, ediţie îngrijită şi cu postfaţă de Dumitru Velea, Editura Fundaţiei Culturale „Ion D. Sîrbu", [Petroşani], 1997.

Sîrbu, Ion D., *Iarna bolnavă de cancer*, un „roman epistolar" gândit de Cornel Ungureanu, scrisori către Deliu Petroiu, Mina şi Ion Maxim, Delia şi Ovidiu Cotruş, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 1998.

Stanca, Horia, *Aşa a fost să fie…*, Editura Dacia, Cluj, 1994.

Stanca, Sebastian, *Monografia istorico-geografică a localităţii Petroşeni din Valea Jiului*, lucrare premiată de Academia Română cu Premiul „General Ion Carp şi Maria Carp" la 29 mai 1933, ediţie îngrijită de Dumitru Velea, Editura Fundaţiei Culturale „Ion D. Sîrbu", [Petroşani], 1996.

Steinhardt, N., *Geo Bogza: un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnităţii, Exuberanţei şi Patetismului*, Editura Albatros, Bucureşti, 1982.

Vintilă, Petru, *Oraşe fără arhive*, Editura Tineretului, [Bucureşti], [1964].

În periodice:

***, „Nenorocire", în *Avântul* [organ independent de cultură şi informaţiuni, chestiuni economice şi sociale], anul I, nr. 8, 17 iunie 1928, p. 6, sub genericul *Din Livezeni – Jieţ*.

***, „Accident mortal", în *Avântul* [organ independent de cultură şi informaţiuni, chestiuni economice şi sociale], anul I, nr. 22, 23 septembrie 1928, p. 3, sub genericul *Din Aninoasa*, în grupajul *Informaţiuni.*

***, „Lupeni", în *Avântul* [organ independent de cultură și informațiuni, chestiuni economice și sociale], anul II, nr. 32, 11 august 1929, p. 3, sub genericul *Din Valea Jiului*, în grupajul *Informațiuni.*

***, „Accident", în *Avântul* [organ independent de cultură și informațiuni, chestiuni economice și sociale], anul VI, nr. 2, 31 ianuarie 1933, p. 3.

***, „Ieri, în prezența Primului Ministru și a altor membri ai guvernului s'a deschis: Expoziția «Valea Jiului»: Fotografii: Aurel Bauh; Texte: Geo Bogza", în *Scânteia* [organ central al Partidului Comunist Român], seria a III-a, anul XVI, nr. 469, joi 7 martie 1946, p. 2, în grupajul *Cultura și arta.*

***, „Noui straturi carbonifere în Valea Jiului", în *Avântul* [organ de cultură și informațiuni din Valea Jiului], anul XX, nr. 5, 16 martie 1947, p. 1.

Argintescu-Amza, Nicolae, „Exhibiții și expoziții", în *Lumea* [săptămânal literar, social, artistic], anul II, nr. 27, 31 martie 1946, p. 2.

Bogdan, Radu, „Valea Jiului: Fotografii de Aurel Bauh[,] text de Geo Bogza", în *Lumea* [săptămânal literar, social, artistic], anul II, nr. 26, 24 martie 1946, p. 2.

Bogza, Geo, „Viața în schele petrolifere", în *Cuvântul liber* [revistă săptămânală de politică, literatură, teatru, artă], seria a III-a, anul II, nr. 1, sâmbătă 10 noiembrie 1934, p. 10.

Bogza, Geo, „Accidente de muncă în petrol", în *Cuvântul liber* [revistă săptămânală de politică, literatură, teatru, artă], seria a III-a, anul II, nr. 3, sâmbătă 24 noiembrie 1934, p. 6-7, cu ilustrații de Jules Perahim și Lena Constante.

Bogza, Geo, *Moartea lui Iacob Onisia*, în *Lumea* [săptămânal literar, artistic, social], [anul II], nr. 16, 13 ianuarie 1946, p. 4-5, 6.

Bogza, Geo, „Eroul Marii Revoluției", în *România liberă* [organul Sfaturilor populare din Republica Populară Română], anul XI, nr. 2623, duminică 8 martie 1953, p. 2.

Bogza, Geo, „În inima Moscovei…", în *Contemporanul* [săptămânal politic-social-cultural], nr. 11 (336), vineri 13 martie 1953, p. 2.

Frunzetti, Ion, „Dalles: D. Anghel, M.H. Maxy", în *Victoria* [ziar de informație și comentariu critic], anul II, nr. 353, duminică 24 decembrie 1945, p. 2, sub genericul *Cronica plastică*, în grupajul *Cultura și viața.*

Șelmaru, Traian, „Valea Jiului văzută de doi artiști", în *Scânteia* [organ central al Partidului Comunist Român], seria a III-a, anul XVI, nr. 479, luni 18 martie 1946, p. 2, în grupajul *Cultura și arta.*

Abstract: Part of a research project that aims to write a literary history of Romanian mining, this paper explores one of the key writings on the subject: the short story *The Death of Iacob Onisia* (1946) by Geo Bogza (1908-1993). Established in the years between the two World Wars as a representative of the Romanian literary avant-garde, and author of poetry volumes that challenged the morals of the time – such as *Journal of Sex* (1929) or *Invective Poem* (1933) – Geo Bogza soon embraced a career in journalism, without abandoning poetry altogether. His 1930s feature articles on workers in the oil and gold-mining industries, published in the press of the 1930s, reveal, in the terminology of North American journalism, the profile of a local muckraker.

These texts, however, also stand out for their aesthetic quality, as Geo Bogza – one of the masters of Romanian literary reportage – can be regarded as a rival of Upton Sinclair, the author of the celebrated novels *King Coal* (1917) and *Oil!* (1930). It is not known whether the prose piece *The Death of Iacob Onisia*, written at the end of 1945, is based on a real-life case. Using a journalistic technique infused with the trademarks of his poetic creation as well as with cinematic elements, the author recounts the tragic end of a miner from the Jiu Valley, an emblematic region of the Romanian coal industry. In the few pages of the story, Geo Bogza creates—through subtle narrative details reminiscent of reportage – a micro-monograph of the Jiu Valley, and, through the protagonist's drama he captures – metaphorically - the fate of a heavily burdened working-class community.

Within a literary history of Romanian mining, *The Death of Iacob Onisia* stands out, in our view, as the most valuable text – worthy of inclusion in any anthology on the subject – just as we believe that this prose piece represents one of the pinnacles of Geo Bogza's œuvre. The present study also aspires to an aesthetic reevaluation of the short story within the broader framework of the former avant-garde writer's work.

Keywords: a literary history of Romanian mining, industrial geography, literary geography, short fiction, literary reportage.

NOAPTEA DE SÂNZIENE. O CRONOLOGIE A SCRIERII ROMANULUI

Bianca Burța-Cernat*

Sub aspectul procesului de creație – lung, sinuos, implicând permanente reveniri asupra materiei și uneori chiar rescrierea radicală a unor secvențe, dacă nu chiar a unei mari părți a textului –, *Noaptea de Sânziene* reprezintă, în ansamblul prozei lui Mircea Eliade, un caz particular. Autorul care, potrivit propriilor mărturisiri, frecvent reluate în interviuri, jurnal, memorii etc., și-a scris majoritatea romanelor și a nuvelelor într-un ritm alert, susținut, sub presiunea timpului și într-o stare de efervescență creativă, adoptă, în cursul scrierii *Nopții de Sânziene*, o altă strategie de creație, mutând accentul de pe „inspirație" pe elaborarea lentă. Verbul „a corecta" se repetă în mod obsesiv în paginile de jurnal în care Eliade consemnează (de-a lungul a cinci ani, din vara anului 1949 până în vara lui 1954) progresul romanului, stagnările, dificultățile, tatonările, ezitările, soluțiile găsite sau drumurile abandonate la un moment dat. Ideea *Nopții de Sânziene* survine, ca și în cazul ficțiunilor eliadești anterioare, sub semnul „revelației": autorul „vede" (alt verb recurent în confesiunile sale) personajele principale, subiectul de roman frescă întins pe o perioadă simbolică de doisprezece ani, dar nu va mai putea proceda ca în cazul celorlalte romane, unde lăsase acțiunea să se contureze de la sine și personajele să acționeze „spontan"; va abandona, încă de la primele zeci de pagini, principiul conform căruia „romanul se face pe măsură ce înaintez în redactarea lui" și prejudecata artificialității a „tot ce e chibzuit, filtrat, revizuit": „Va trebui să mă dezbăr de acest rest de imaturitate, de această superstiție a «autenticității» cu orice preț" (27 octombrie 1949)[1]. Începutul, însă, stă tot sub semnul „viziunii" (și al „autenticității" acestei „viziuni"):

> „Sunt incapabil să fac un plan. Opera încolțește întotdeauna în jurul unei viziuni, a unui peisaj sau a unui dialog. Văd foarte bine începutul, uneori sfârșitul, și, tot câte

* C.S. III, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"; e-mail: bianca.cernat2015@gmail.com.

[1] Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, ediție îngrijită de Mircea Handoca, ed. a II-a, Editura Humanitas, București, 2004, p. 162.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 378–415, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.22.

puțin, în timpul lucrului descopăr evenimentele și urzeala romanului sau a nuvelei. Pentru *Noaptea de Sânziene*, prima imagine a fost personajul principal. Se plimba într-o pădure lângă București, cu vreun ceas înainte de miezul nopții de Sânziene. În pădure, îl întâmpină o mașină întâi, apoi o fată, fără mașină. Toate acestea erau pentru mine o enigmă. Cine era fata? Și de ce personajul care se plimba căuta o mașină lângă fată? Încetul cu încetul, am știut cine e fata, i-am știut toată povestea. Dar totul a început dintr-un fel de viziune. Am văzut toate acestea ca și cum aș fi visat. [...]
Nu puteam să fac nimic altceva decât să mă gândesc la aceasta și să încerc să întrezăresc sfârșitul. Pe atunci lucram la cartea mea despre șamanism; a trebuit să mă opresc și am început să scriu zi și noapte. Alte imagini au apărut. Acea fată. Povestea pe care tânărul o purta în el și pe care nu o cunoșteam, dar mă fascina. «Camera lui secretă», într-un hotel. Și noaptea de Sânziene"[2].

La doi ani de când începuse să scrie la roman (așadar, în 1951), perspectiva autorului este radical schimbată; romanul îi apare „stigmatizat de falsa feerie" din prima versiune. Eliade se simte „exasperat de prețul pe care trebuie să-l plătesc pentru acele nefericite euforii de acum doi ani, când scriam «inspirat»":

„Mă oprisem la o versiune care, acum o săptămână, mi se părea bună. Recitind-o în textul dactilografiat de Christinel, mă deprimă. Câteva pagini excelente; restul, foarte oarecare, umplutură. Este tocmai ce mă indigna în versiunea 1949: e scris ca să fie scris; nimic altceva. Niciun efort creator. Mă exasperează facilitatea mea de atunci, de care încă nu m-am lecuit. Nu fac nimic ca să descopăr, să inventez. Accept prima soluție pe care o întrevăd, oricare ar fi" (18 iulie 1951)[3].

Un preambul al scrierii romanului. Episodul „balzacian"

Roman al crizei (istorice, metafizice, individuale și colective în egală măsură), *Noaptea de Sânziene* se scrie pe fundalul multiplelor crize ale lumii de după al doilea război mondial și „camuflează" (sau sublimează) criza existențială traversată, în epocă, de Eliade – intelectual din Est exilat într-un Occident aflat de asemenea în criză, apatrid, înfruntând dificultățile adaptării la mediul academic francez, provizoratul vieții cotidiene a celui neintegrat încă și nostalgia unei Românii de care îl desparte Cortina de Fier. La toate acestea se adaugă distanțarea de literatură: între 1940, când apare *Secretul doctorului Honigberger*, și 1955, când apare *Forêt interdite*,

[2] Idem, *Încercarea labirintului*, convorbiri cu Claude-Henri Roquet, traducere din franceză de Doina Cornea, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2007, p. 168 și urm.
[3] Mircea Eliade, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 196.

Eliade nu mai publică, în materie de literatură, niciun volum inedit – cu excepția piesei de teatru *Ifigenia*, apărută în 1951 la o editură obscură a exilului românesc (Editura Cartea Pribegiei) și, *Nota Bene*, din primăvara anului 1940 până în vara lui 1949, când începe să lucreze la *Noaptea de Sânziene*, scrie, în afara romanului neterminat *Apocalips*, puține texte ficționale. Abandonarea temporară a literaturii este motivată, pe de o parte, de urgența elaborării studiilor de filosofie și de istorie a religiilor, iar pe de alta, de faptul că Eliade, spre deosebire de congeneri precum Ionesco sau Cioran, nu poate să-și scrie literatura decât în limba română. Abia stabilit la Paris, notează în *Jurnal* (pe 18 septembrie 1945), neliniștit nu doar de gândul distanței lingvistice, ci și de distanța culturală care îl separă de un potențial public francez (și occidental în general):

> „Ce sentiment ciudat, să mă închipui scriind în altă limbă! Va trebui să încep a scrie în franceză înainte de a o cunoaște bine. Dar ce mă preocupă mai mult: nu cunosc deloc publicul căruia mă adresez. Să spunem că voi avea câțiva cititori: *cine* sunt? Câte curaje îmi îngăduiam în românește, numai pentru că îmi cunoșteam cititorii!”[4].

Și tot despre „sentimentul depărtării mele reale, concrete, de literatură”, într-o însemnare din 16 decembrie 1945:

> „Sunt trei ani de când n-am mai scris aproape nimic. Mă voi trezi într-o zi bătrân, și cu un raft de cărți savante alături: opera mea. Oare acesta mi-a fost destinul?... Dar ce-aș putea scrie altceva într-o limbă pe care n-o cunosc bine, care mi se refuză îndată ce încerc să-mi «imaginez», să «visez», să mă «joc»?”[5].

Aproximativ o jumătate de an mai târziu, își impune să se „ferească” de „ispita literaturii”: „Ar fi absurd să mă las antrenat în scrierea unui roman în românește, deci pentru cititorii de «mâine»” (20 iulie 1946)[6]. Tocmai încheiase studiul *Le Problème du Chamanisme* și nota că se simte „ca un școlar în vacanță”. Literatura continuă să rămână însă o „ispită” greu de înfruntat pentru filosoful și istoricul religiilor: „Mă gândesc că trăiesc la Paris de aproape doi ani, și a trebuit să lucrez într-un domeniu atât de puțin «local»; în loc să fi avut libertatea de a mă întoarce la literatură, de a putea reciti pe Balzac, pe Proust...” (22 august 1947)[7].

---

[4] Ibidem, p. 57.
[5] Ibidem, p. 67.
[6] Ibidem, p. 76.
[7] Ibidem, p. 121.

Întoarcerea la literatură va fi stimulată de relectura lui Balzac, unul dintre romancierii favoriți ai tânărului Mircea Eliade și, mai apoi, schimbând tot ceea ce este de schimbat, unul dintre modelele sale epice – model pe care și-l asumă, mai ales în climatul literar francez de după cel de-al doilea război mondial, într-o manieră polemică. Există, în biografia intelectuală a lui Eliade din a doua jumătate a anilor 1940, un lung și intens episod balzacian – devoalat cu multe detalii în jurnalul autorului –, care merită analizat în încercarea de a schița o proto-istorie a scrierii *Nopții de Sânziene*, roman asumat „balzacian". Acest episod se întinde pe durata mai multor luni, în care Eliade trăiește o adevărată euforie balzaciană, recitind sistematic cea mai mare parte a operei lui Balzac și străbătând Parisul pe urmele acestuia și ale personajelor lui, cu intenția (manifestă de la un punct înainte) de a scrie un eseu biografic despre autorul *Comediei umane*:

> „Visam, către dimineață, că devenisem din nou balzacian și mă aflat în librăria din rue Bonaparte, în fața căreia de multe ori mă opream admirând volumele de, și despre Balzac, expuse în vitrine. [...] M-am deșteptat cu o poftă nebună de a reciti *La Cousine Bette*, și cu amintiri despre Mihail Sebastian, căruia atâția ani încercasem să-i insuflu pasiunea balzaciană, ca să aud că devenise balzacian în ultimii lui ani de viață" (28 august 1947);
> „Cred că în ultimele două zile am citit mai mult de 32 ore Balzac" (5 septembrie 1947);
> „În ultimele zile am citit exclusiv Balzac (revelația a constituit-o primul tom din corespondență). Am umplut câteva caiete cu note și extrase" (21 septembrie 1947);
> „Am lucrat câte cincisprezece-șaisprezece ore pe zi, și am epuizat, acasă și la biblioteci, esențialul documentării asupra colegiului din Vendôme și a adolescenței lui Balzac. Ieri am schițat în cinci pagini această tristă și patetică adolescență. Azi, cu toată frumusețea care mă îmbie la ferestre, am de gând să lucrez aceste pagini și să dau în text aproape definitiv. Pentru că nu mai știu cât timp voi mai fi liber să mă las mânat de pasiunea mea balzaciană. Și ar fi păcat să se piardă atâtea entuziasme și atâta muncă" (28 septembrie 1947);
> „Toată noaptea am fost obsedat de «revelațiile» făcute de Octave Mirabeau asupra agoniei și morții lui Balzac. [...] În orice caz, chiar inventate, «revelațiile» acestea alcătuiesc cea mai balzaciană moarte pe care ar fi putut-o avea autorul *Comediei umane*" (13 octombrie 1947);
> „Euforie balzaciană [...]. Continui să redactez (mai mult pentru propria mea bucurie) eseul biografic despre Balzac. Am ajuns la anii 1819-20 [...]. Fericit că-i pot cunoaște atât de bine «cartierul»..." (21 octombrie 1947);
> „Deși mai am de scris ultimul capitol, despre simbol [din *Prolegomene*, n.m.], pierd toată ziua și noaptea de astăzi citind Balzac, trecând de la *Contes drolatiques* la *L'Enfant maudit*. Face și asta parte din paradoxul existenței mele, și trebuie să mă supun..." (10 ianuarie 1948)[8].

[8] Ibidem, p. 122, 125, 128, 129, 130, 131, 138.

Relectura lui Balzac – sistematică și, în egală măsură, pasionată – pregătește terenul pentru scrierea *Nopții de Sânziene*, roman-frescă, a cărui acțiune se întinde pe parcursul a doisprezece ani foarte problematici din istoria României (1936-1948), roman cu un solid eșafodaj simbolic în același timp. Pentru prozatorul Eliade, Balzac este un model epic încă fecund, valorizabil, și aceasta într-o epocă de radicală reconfigurare a discursului prozastic, sub asaltul unor experimente moderniste omologate, de la Joyce sau Faulkner până la Noul Roman Francez. „Balzacianismul" lui Eliade nu înseamnă însă o opțiune pentru o formulă prozastică revolută, ci o opțiune polemică – în raport cu excesele experimentului modernist și în favoarea a ceea ce el numește „romanul-roman", apt să reabiliteze demnitatea narațiunii și să instituie noi „mitologii", camuflate în realitatea contemporană[9]. Într-o convorbire cu Monica Lovinescu (din 14 martie 1971) Eliade își va justifica această opțiune, formulând o adevărată profesiune de credință:

> „Cred că necesitatea acestui roman-roman, adică necesitatea narațiunii, adică rezistența mea împotriva unui roman genial ca *Finnegans Wake* al lui Joyce sau a

[9] Eliade notează, apropo de tehnica lui Faulkner din *Zgomotul și furia*: „Tehnica datează: 1930, influențele James Joyce, John Dos Passos. La ce bun acel lung, absurd, neinteresant monolog interior al unui neurastenic în pragul sinuciderii? Pretențioasa facilitate a monologului interior, care-ți dă o falsă impresie de autenticitate. Cunosc prea bine atracțiile, cursele, fraudele monologului și ale filmului mental; le-am utilizat în *Lumina ce se stinge* (tot prin anii 1930...). Dar unde poate să ducă un asemenea procedeu? [...] De scris un lung articol, pe care l-aș putea intitula *De la nécessité du roman-roman*. De arătat dimensiunea autonomă, glorioasă și ireductibilă a *narațiunii*, formulă readaptată conștiinței moderne a mitului și mitologiei. De arătat că omul modern, ca și omul societăților arhaice, nu poate exista fără mituri, recte fără «povestiri» exemplare. Demnitatea metafizică a narațiunii, ignorată, bineînțeles, de generațiile realiste și psihologizante, care au ridicat la prim rang analiza psihologică, apoi analiza spectrală, ca să ajungă la rețetele facile de filmare a automatismelor psiho-mentale. Marea lecție a câtorva scriitori anglo-saxoni (Thornton Wilder, Faulkner în nuvele, dar și Graham Greene) reabilitând narațiunea directă, arătând câtă metafizică și teologie poate dezvălui narațiunea ca atare – nu comentariile sau analizele autorului" (5 ianuarie 1952, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 215 și urm.).
În aceeași ordine de idei, Eliade comentează în *Jurnal* pe 2 septembrie 1957 „Pentru cei care refuză orice «formă» care le-ar putea aminti de universul spiritual, în care nu mai cred, un limbaj poetic coerent nu mai prezintă interes. Ar însemna o reinstalare într-o lume articulată și semnificativă – adică, tocmai ce tăgăduiesc ei că ar fi, astăzi, cu putință. Un «roman-roman» – cum e *Noaptea de Sânziene* – li se pare un anacronism. Ceea ce le convine – deși poate nu le place întotdeauna – sunt romane ca *Finnegans Wake*, *The Sound and the Fury* sau *Moloy*. Asemenea texte dificile, esoterice, au și meritul că flatează perspicacitatea celor care le comentează și le dezleagă misterele" (Mircea Eliade, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 292).

anumitor romane «*la nouvelle vague*», vine din faptul că narațiunea, adică povestirea a ceea ce s-a întâmplat sau ce se întâmplă nu este, cum s-ar crede, un lucru pentru a te amuza. A asculta ce se întâmplă, cum lucrurile au luat ființă, a asculta desfășurarea istorică este una din necesitățile fundamentale ale spiritului uman. În fond, dacă se vorbește așa de mult despre creativitatea omului în istorie, și despre faptul că omul este om numai când acceptă și asumă istoria este și pentru că spiritul lui creator în istorie are nevoie de a i se povesti. Narațiunea, adică ce s-a întâmplat în viață (ar spune în istorie, ceilalți) aici sau în altă lume, sau într-o lume de imaginație, această narațiune constituie o dimensiune specifică a omului de a fi în lume. [...]

Nu cred că un roman-roman însemnează romanul pe care-l făceau Balzac sau Paul Bourget sau Zola sau naturaliștii. Nu-i asta neapărat. Când spun că narațiunea are o demnitate metafizică, poți să povestești, ai o libertate infinită de a găsi mijloace de a povesti ceva. Cred că nu se poate fără povestire, în roman"[10].

Momentul declanșator

Evenimentul „revelatoriu" care aproape că îl presează pe Eliade să înceapă să scrie *Noaptea de Sânziene* este consemnat în jurnal și frecvent citat de comentatorii romanului:

26 iunie 1949 – „Duminică. *Glorious Day*. După-amiaza, la Abbaye de Royaumont, invitat de Mme de F. să ascult ultimul concert din ciclul *Semaines musicales internationales*. Drum cu autocarul, printre lanuri bătute cu maci; și deodată mă trezesc, ca dintr-un vis, emoționat, căci mă întâmpină peisajele copilăriei mele, regăsesc cerul și câmpul românesc. Înțeleg încă o dată cât de mult mă apără munca și erudiția de dorul pământului și al văzduhului din care am fost desprins.

Liniștită, grea zi în parcul acestei Abbaye amuțite în ruinele ei. Concertul are loc în fostul refectoriu. Dar nimic din tot ce am ascultat n-a putut aboli emoția de la început, brusca incursiune în Pădure și în Vară. Cartea despre șamanism mi se pare, de aici, derizorie și – ceea ce și e, în fond – o amară, deznădăjduită luptă împotriva timpului. La întoarcere, în autocar, «văd» un roman, care mă încântă într-atâta, încât mă întreb dacă n-ar trebui să încep imediat să-l scriu. La început, îmi propusesem să profit de această eliberare de știință ca să văd ce s-ar putea face cu manuscrisele mele de mult întrerupte, în special cu *Apocalips*. Dar încercarea m-a dezamăgit, și a trebuit să inventez *ad hoc* un roman, cu filmarea căruia am petrecut până la intrarea în Paris";

27 iunie 1949 – „Toată ziua de azi, oarecum în *état de grace*. «Văd» admirabil începutul și sfârșitul romanului. Știu doar destul de vag ce se va întâmpla între acest început și sfârșit (1936-37 – 1948-49). Doisprezece ani de viață românească; aș vrea

[10] Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler*, Cartea Românească, 1992, p. 56 și urm.

să utilizez mult din ce-am văzut și am auzit de la alții, dar mai ales să mă las purtat de imaginație și să regăsesc, ca într-un vis, acel vis paradisiac al Bucureștiului tinereții mele.
Încep chiar capitolul întâi. Scriu trei pagini. Desperat că merge prea repede, că-mi aleargă creionul pe hârtie. Neavând de gând să scriu mai mult de șase sute de pagini, trebuie să găsesc o cadență lentă, o proză condensată. [...] Ajung acasă după miezul nopții. Din fericire, vecinul de la no. 18 s-a culcat. [...] Încerc să încheg capitolele următoare, însemn câteva amănunte. Aproape de unu, mă apuc de *Șamanism*. Dacă aș putea lucra la ambele cărți deodată! Să consacru, bunăoară, după-amiezile *Șamanismului* – iar după miezul nopții, să scriu la roman”[11].

Că Eliade era pregătit să fructifice literar „revelația” de la Abbaye de Royaumont o arată și o însemnare anterioară, din 21 iunie 1949, despre implicațiile simbolice ale solstițiului de vară și ale nopții de Sânziene, care „își păstrează, pentru mine, toate farmecele și toate prestigiile”:

„*Se întâmplă* ceva – și ziua aceasta mi se pare nu numai cea mai lungă, ci pur și simplu, *alta* decât cea de ieri sau cea de mâine.
Cândva, în Portugalia, imaginasem un fel de poveste cu miracolul regenerării și tinereții veșnice dobândite într-o noapte de Sânziene. Imaginasem, e puțin spus. Multe zile de-a rândul am trăit parcă sub vraja acestui mister. Trăiam așteptând: să mi se întâmple ceva, să mi se dezvăluie ceva”[12].

Aceste tatonări de început sunt rezumate, în termeni similari, și în *Memoriile* autorului:

„Scriam cu pasiune, aproape fascinat de semnificațiile, atât de interesante, pe care le descopeream în ceea ce numisem «*les techniques archaiques de l'extase*».

[11] Mircea Eliade, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 154-156. Episodul este evocat și într-un dialog cu Monica Lovinescu din martie 1971 (citat anterior):
„**M.L.**: *Îți aduci aminte cum ai început să visezi visul nopții de Sânziene, 26 iunie în același an 1949, duminică. Te duceai la Abbaye de Royaumont. [...] Și aici cred că iarăși e un lucru foarte important: cărțile dumitale cele mai profund românești au fost scrise departe de România. Această distanță ți-a restituit un fel de culoare care, probabil că acolo fiind, era mai puțin sensibilă.*
M.E.: Da, un spațiu românesc esențial. O mitologie, dacă vrei, în sensul pozitiv al cuvântului. E arhetipul... [...]
Îmi închipui că în acea după-amiază și noapte de Sânziene, la Royaumont, am avut un fel de deșteptare. Lucram atunci la o carte foarte grea, *Le Chamanisme*. Am ieșit din acel univers în care probabil că mă refugiam ca să mă apăr, să-mi apăr echilibrul sufletesc, și-am început să scriu” (Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade...*, ed. cit., p. 50 și urm.).
[12] Mircea Eliade, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 154.

O după-amiază la Abbaye de Royaumont – unde fusesem invitat ca să ascult ultimul concert din seria *Semaines musicales internationales* – m-a trezit din această euforie. Am notat în jurnal emoția cu care, în acea zi de 26 iunie, am privit, de la fereastra autocarului, câmpiile bătute cu maci; mi-au adus aminte de peisajele copilăriei mele, de câmpul și cerul românesc. [...] La întoarcere, noaptea, în același autocar, am început să filmez mental un nou roman. Dar nu-i «vedeam», cu oarecare precizie, decât începutul și sfârșitul. Am începur să scriu chiar de a doua zi. Îi găsisem titlul: *Noaptea de Sânziene* – și știam deja că acțiunea se va desfășura doisprezece ani. Am încercat să continui *Le Chamanisme*, consacrându-i după-amiezile și serile și lucrând nopțile la roman. Dar a trebuit să renunț repede la acest proiect optimist. [...]

Evident, acțiunea, scenariile și personajele *Nopții de Sânziene* au suferit, în acești ani, nenumărate transformări. Dar tema centrală a rămas aceeași, așa cum o «văzusem» în autocarul cu care mă întorsesem de la Royaumont: certitudinea personajului principal, Ștefan Viziru, că ritmurile cosmice și evenimentele istorice camuflează experiențe profunde, de ordin spiritual; și, mai ales, speranța lui că dragostea poate constitui o ruptură de nivel, revelând o nouă dimensiune existențială; cu alte cuvinte, experiența libertății absolute. Trebuie să adaug, însă, că, foarte curând, Ștefan Viziru se va trezi obsedat de o speranță paradoxală, și anume: posibilitatea de a se recunoaște îndrăgostit, în același timp, de două femei. În concepția lui Ștefan, o asemenea experiență, aparent irealizabilă, ar fi echivalat, pe un alt plan, cu experiențele sfinților”[13].

O însemnare de jurnal din 29 martie 1952 adaugă câteva amănunte importante despre modul în care s-a conturat, în timp, în subconștientul autorului, „ideea” romanului:

„În 1934 am fost pentru întâia dată în Germania. Am fost numai la Berlin; de fapt, la Stadtbibliothek; puneam la punct *Yoga*. În tren, întorcându-mă spre țară, într-o zi clară, aurie de septembrie, am «văzut» un roman: doi oameni se iubiseră în prima lor tinerețe (prin 1910-1912), se căsătoriseră fiecare de partea lor, mai mult sau mai puțin resemnați, avuseseră copii etc., apoi, pe la 40-45 de ani redeveniseră liberi și, reîntâlnindu-se, au regăsit dragostea și beatitudinea pierdută în tinerețe. Între timp, avusese loc războiul de reîntregire și tot ce-a urmat.

Gândindu-mă bine, *Noaptea de Sânziene*, așa cum am «văzut-o» eu în iunie 1949, este același roman din 1934; doar că povestea începe cu douăzeci și cinci de ani mai târziu; problema fundamentală rămâne: reîntâlnirea după o lungă perioadă de timp. A intervenit, evident, iubirea lui Ștefan pentru două femei (temă din *Întoarcerea din Rai*). Apoi, romanul s-a schimbat pe măsură ce a fost scris”[14].

---

[13] Idem, *Memorii. 1907-1960*, ediția a II-a revăzută și îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1997, p. 423 și urm.

[14] Idem, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 223.

Un prim obstacol: integrarea unor fragmente/ idei/ personaje din romanul *Apocalips*

Sunt doi piloni pe care Eliade își construiește la început romanul: 1) ideea generală a romanului-frescă desfășurat de-a lungul a doisprezece ani simbolici (cu toate ramificațiile narative implicate) și 2) un proiect mai vechi, care ar fi trebuit să se integreze ciclului ce include *Întoarcere din Rai* și *Huliganii*: este vorba despre *Apocalips*, roman care urmărește tribulațiile unui antierou, Vădastra. (Început la 12 decembrie 1942, la Lisabona, *Apocalips* fusese definitiv abandonat în primăvara lui 1944.) Cele două filoane epice par greu de armonizat – aceasta este, într-o primă fază, principala dificultate cu care se confruntă autorul:

> „În drum spre Musée Guimet, am descoperit cum aș putea integra în *Noaptea de Sânziene* (căci așa se cheamă noul meu roman) o bună parte din *Apocalips*, adică toate episoadele semnificative. Renunț la toată partea întâi, Vădastra în liceu și Universitate. Întâlnirea cu Ștefan, posibilă doar prin vecinătatea camerelor de hotel (voi folosi o parte din experiența mea cu nr. 18). Scap, astfel, de un «*work in progress*» care mă obseda de mulți ani. Și salvez totuși măcar o sută-o sută douăzeci de pagini din cele peste trei sute scrise" (28 iunie 1949)[15].

Episodul este evocat succint și în *Memorii*:

> „Recitind cele 300 de pagini din *Apocalips* [...] mi s-a părut că pot «salva» un personaj, Vădastra, și o bună parte din episoadele în care el juca rolul principal. Nu știu dacă a fost o greșeală, dar integrarea lui Vădastra în ansamblul *Nopții de Sânziene* mi-a dat mult de lucru. Cum redactarea s-a prelungit aproape cinci ani (e drept, nu-i puteam consacra decât câteva luni pe an), voi reveni de mai multe ori asupra acestui roman-fluviu"[16].

În iulie 1949, Eliade întrerupe lucrul la studiul despre șamanism, pentru a se dedica aproape exclusiv romanului. Pe 3 iulie se declară „mulțumit de ce-am lucrat":

> „Peste treizeci de pagini mari. M-am oprit la tehnica din acel capitol al *Huliganilor* care îi plăcea atât de mult lui Mihail Sebastian: scene extrem de concentrate, aproape fragmente. Numai așa aș putea parcurge doisprezece ani în șapte-opt sute de pagini. Primejdie să mă las antrenat de frânturi dialogate cu «sens filosofic». *Trebuie să fac*

[15] Ibidem, p. 156.
[16] Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 423.

efortul de a părea mediocru, trecând pe lângă «subiectele grase», fără să le adâncesc. Altminteri, mi-ar trebui două mii de pagini".

Scrie în condiții austere, într-o cameră modestă din Hôtel de Suède (de pe rue Vaneau), bruiat de „vecinul de la no. 18" și de provizoratul existenței sale cotidiene. Vara anului 1949 – petrecută în Italia, la Capri, în compania viitoarei soții, Christinel Cottescu – este consacrată romanului:

„La Capri, aproape că n-am avut vacanță. Câteva zile după sosirea mea, m-am reapucat de roman. În cele vreo patruzeci de zile de lucru, am ajuns la pagina 302: bombardamentul de la Londra. Aveam, cred, vreo patruzeci-cincizeci de pagini deja scrise la Paris; și am salvat în total în jur de optzeci de pagini din *Apocalips*" (12 septembrie 1949)[17];
„Așa cum mă așteptam, Christinel a fost fericită aflând de roman. [...] În ceea ce mă privește, simțeam că voi puteam scrie mai bine îndată ce vom fi din nou împreună. Prima sută de pagini scrise în odaia mea de hotel nu mi se păreau întotdeauna reușite – așa că am întrerupt romanul. [...]
La 14 iulie am plecat [...], iar după două zile am ajuns la Capri. De la Genova, unde m-au întâmpinat oleandrii tinereții mele, am trăit într-o euforie continuă. [...] Scriam cu furie și pe unde apucam: la umbra unui pin ombelifer, sau rezemat de o stâncă, sau, odată instalați la Villa Ruggiero, într-un colț al terasei"[18].

Una dintre obsesiile autorului este să „salveze" cât mai mult din romanul care îl are ca protagonist pe Vădastra, efort care îl obligă să corecteze, când nu să rescrie de mai multe ori pagini și chiar capitole întregi. Corectând „frază cu frază" ceea ce scrisese în vacanța petrecută la Capri, Eliade e preocupat de faptul că „acțiunea în prima sută de pagini e prea fragmentată, aproape pulverizată în mici și mărunte episoade" și, încă și mai mult, de „o discrepanță strigătoare între episodul Vădastra (scris în 1942) și restul romanului": „Primul, elaborat, «realist» – restul sumar, aluziv. Va trebui să reiau operația de la Capri, să reduc din «grosimea» lui Vădastra, să-l nivelez" (15 septembrie 1949)[19]. Din cauza acestei discrepanțe, va trebui să rescrie „mai mult de jumătate din manuscris", „adică, tot ce nu e în legătură cu Vădastra", reușind abia astfel, „după vreo două, trei încercări" – notează pe 24 iunie 1951, după doi ani de tatonări, modificări, rescrieri –, „să scriu începutul romanului"[20].

[17] Idem, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 158.
[18] Idem, *Memorii*, ed. cit., p. 424.
[19] Idem, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 129.
[20] Ibidem, p. 196.

Când, spre sfârșitul lui 1949, traducătorul său german, Günther Spaltmann, îi trimite „impresiile despre primele 360 de pagini dactilografiate", părând „mulțumit – dar nu entuziasmat", Eliade scrie în jurnal că Spaltmann „remarcă, pe bună dreptate, că Vădastra e cel mai reușit dintre toate personagiile": „Îi răspund pe loc de ce: l-am luat de-a gata din *Apocalips*, și i-am acordat, lui singur, aproape o treime din cele 360 de pagini. Toate celelalte personagii par sumare alături de el" (2 decembrie 1949)[21].

Metoda de lucru a „corecturilor" sistematice

Lucrul la roman se desfășoară, încă de la început, în doi timpi: mai întâi, Eliade scrie, mai mult sau mai puțin fluent, un capitol sau mai multe (în perioada vacanțelor mai ales, atunci când nu se mai află sub presiunea studiilor academice pe care le are de elaborat), pentru ca mai apoi să revină asupra materialului, corectându-l, completându-l, modificându-l; un interval de spontaneitate, de „inspirație" este urmat de o perioadă dedicată elaborării – și tot astfel până la sfârșit. În septembrie 1949, de curând întors din vacanța din Capri, pe care o folosise din plin pentru scris, notează:

„Încerc să corectez romanul. Merge, dar destul de greu. Mi se pare mult mai puțin bun decât mă așteptam. Dar mi-e teamă că impresia asta ar putea însemna și altceva, ar putea fi semnalul că mă detașez de literatură" (13 septembrie 1949);
„La Royaumont. [...] Mă închid devreme în odaia mea și corectez romanul. Uneori, descurajat de anumite pasagii, ratate. Vor trebui refăcute în întregime" (14 septembrie 1949);
„De ieri, am reluat corectarea romanului. Mă detașasem de el pentru că mă poticnisem în două, trei episoade mediocru și artificial scrise. Va trebui să renunț la ele" (27 septembrie 1949);
„Am terminat corectarea și completarea romanului" (3 octombrie 1949)[22].

„Hărțuit de articolele și studiile care trebuie scrise până la sfârșitul săptămânii" (5 octombrie 1949), autorul încetinește ritmul, continuând însă să scrie și să „corecteze" „aproape în fiecare zi, cu eforturi, cu îndărătnicie" (27 octombrie 1949):

„Azi am început corectarea copiei dactilografiate. Destul de mulțumit. Va trebui să scriu încă o dată primele zeci de pagini.
M-am gândit mereu în ultimele zile la «arta romanului». Atâta vreme cât voi continua să scriu așa cum scriu, nu am nicio șansă. Eu, când «văd» un roman în liniile

[21] Ibidem, p. 163.
[22] Ibidem, p. 158, 159, 160.

lui mari (mai precis, când văd începutul și personajul principal), mă și apuc să-l scriu. Și romanul se face pe măsură ce înaintez în redactarea lui. De aici, mai ales în vechile mele romane, șovăiri, inconsistențe – și multă umplutură. Improvizez în fiecare seară ceea ce va trebui să scriu în timpul nopții. Uneori încep capitolul fără să știu ce se va întâmpla, ce personagii vor interveni etc.
Dacă aș avea răbdarea să scriu un roman de două ori, sau să-mi pierd multe ore filmându-l mental și alegând episoadele cele mai semnificative, cele mai intense, aș deveni poate și eu un «adevărat romancier». Dar, ca și la cursurile și conferințele mele, eu nu sunt «inspirat» decât când văd un lucru *pentru întâia oară*"[23].

Spontaneitatea continuă să joace un rol important, dar paginile scrise „spontan", „inspirat" sunt supuse filtrului lecturii critice ulterioare: „Ieri și azi am scris acele câteva pagini care încheie episodul Ștefan la Lisabona. M-am minunat observând, *après coup*, că imaginile care au dominat aventura Ștefan – Stella Zissu, repetă într-un anumit sens episodul Ulise – Calypso" (13 noiembrie 1949)[24]. Revizuirile și recalibrările operate din mers țin de tehnica de lucru a autorului *Nopții de Sânziene*:

„Am lucrat puțin și prost la roman. Dar am izbutit să văd clar anumite scene. Și, ceea ce mi se pare important, am văzut unde stă primejdia și cum trebuie să mă apăr. În niciun caz nu mai trebuie să scriu la întâmplare, episoade și fragmente, așa cum mă duce «inspirația». Dacă aș fi un scriitor care se respectă, ar trebui să refac tot ce-am scris până acum" (31 octombrie 1949)[25].

Pe parcurs, Eliade își dă seama de necesitatea de a „condensa" narațiunea ce amenința să devină mult prea amplă:

„În ultima săptămână am scris destul de bine, câte trei-patru pagini în fiecare zi. Am atins, cred, 450 pagini de manuscris. Am întrecut astfel cel mai gros dintre romanele mele, *Huliganii*! Va trebui să fiu mai atent, să condensez cât voi putea de mult" (23 noiembrie 1949)[26].

Această perioadă dificilă este evocată și în *Memorii*:

„Reîntors la Paris, am recitit cele 370 de pagini ale romanului; în afară de fragmentele, destul de numeroase, desprinse din *Apocalips*, textul m-a decepționat. M-am apucat pe loc, cu furie, să revizuiesc manuscrisul, reducând drastic episoadele în

[23] Ibidem, p. 161 și urm.
[24] Ibidem, p. 163.
[25] Ibidem, p. 162.
[26] Ibidem, p. 163.

legătură cu personajele vechiului roman și refăcând, uneori în întregime, câteva capitole.

Dar, uneori, veștile și întâlnirile mă depărtau de orizontul *Nopții de Sânziene*. [...]

Către sfârșitul lui octombrie se făcuse atât de frig încât nu puteam scrie decât încălzindu-mi mâinile pe o sticlă cu apă fierbinte. Cu mare efort puneam la punct textul corectat al romanului. Eram nerăbdător să-l citească Christinel, care se reîntorsese de curând din Italia. Când a terminat cele 370 de pagini dactilografiate, m-a cuprins în brațe, emoționată. Această reacție a primului cititor [...] mi-a dat curaj. În sfârșit, îmi spuneam, am reușit să «salvez romanul»! (Nu bănuiam, atunci, dificultățile care aveau să mă întâmpine mai târziu.) Am continuat să scriu, măcar 2-3 ceasuri pe zi, deși mă ispiteau alte proiecte. [...] În noiembrie am reluat redactarea unui capitol din *Le Chamanisme*, întrerupt cu patru luni în urmă. Am ghicit că abandonarea romanului o dezamăgise pe Christinel"[27].

Lipsa continuității, frecventele și uneori lungile întreruperi sporesc dificultatea elaborării. La sfârșitul lui noiembrie 1949, Eliade este „de câteva zile, paralizat de o nouă criză de vagotonie": „Somnolență, abulie. Am întrerupt romanul tocmai când eram mai «inspirat»" (29 noiembrie 1949); „Prins, solicitat, surmenat – nu apuc să scriu decât două-trei pagini pe zi, între două și patru dimineața" (2 decembrie 1949)[28]. Timp de un an și jumătate, din decembrie 1949 până în iunie 1951, romanul va fi abandonat în favoarea studiului despre șamanism, Eliade mărturisindu-se (într-o însemnare de jurnal din 3 noiembrie 1949) „incapabil" de a concilia cele „două universuri spirituale: al literaturii și al științei". Nostalgia literaturii revine însă periodic:

„...găsesc traducerea franceză din *Război și Pace*. O răsfoiesc cu melancolie – și luptând totodată cu ispita de a o reciti. Exact acum zece ani, la Oxford, o recitisem. Curând după aceea mă apucasem de *Viață nouă*. [...] În ultimii zece ani am revenit de trei ori la roman – și am abandonat după câteva luni de scris. *Viață nouă*, în 1940-1941; *Apocalips*, în 1942-44. Acum, *Noaptea de Sânziene*. Nu mai am respirația lungă? «Vâna» mea «epică» a secat? Parcă nu-mi vine să cred. Dar am nefericitele mele cărți științifice de terminat. [...] Încă nu-mi dau seama când voi redeveni liber pentru roman...
[...] În loc să mă concentrez exclusiv asupra cărților mele majore, și în primul rând asupra romanului, mă cheltuiesc în conferințe, studii și articole" (28 octombrie 1950);

[27] Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 426 și urm.
[28] Idem, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 163.

„Mă reîntorc adesea cu gândul la romanul meu. Foarte multe pasagii mi se par stridente. Mă tot întreb: cum s-ar putea oare scrie firesc, simplu, «credibil» despre lucruri atât de «mari» ca trecerea timpului, dragostea, miracolul întâmplărilor? Şi fără a recurge la cele 2000 de pagini la care avea dreptul Tolstoi?..." (Taormina, 2 aprilie 1951);
„Îmi place această mare şi rece cameră din hotelul Villa Lincoln. Totul îmi aminteşte de odăile d-nei Perris, din Rippon Street. Case clădite pentru a apăra de căldură. Deodată, înapoi în timp; Calcutta 1929. Şi apoi, pe neaşteptate, resimt în cerul gurii, fierbinte şi foarte amar, gustul de cenuşă al *Nopţii de Sânziene*" (Palermo, 6 aprilie 1951)[29].

Rescrierea primei părţi a romanului

Când, în vara lui 1951, se întoarce – după oarecari ezitări – la roman, Eliade ia decizia de a revizui radical cele câteva sute de pagini care compuneau prima parte a *Nopţii de Sânziene*; îl nemulţumeşte mai ales începutul, pe care se pare că îl rescrie:

„Am încercat să recitesc începutul romanului. Imposibil! Surprinzător de artificial. Mă întreb cum am putut *crede* în asemenea pagini. Va trebui să refac tot începutul. Dar cum şi când? Nici unul din personagiile principale n-are consistenţă. Scriam «inspirat» – şi totul mi se părea «frumos» pentru că îmi visam visul meu şi nu vedeam textul pe care îl scriam. Şi, din nefericire, eu nu pot scrie literatură dacă nu sunt «inspirat». Puteam, cel mult, pe vremuri, când eram tânăr şi obligat să public ca să trăiesc; atunci puteam termina în silă, neinspirat, ceea ce începusem într-un moment de euforie" (9 iunie 1951)[30].

Günther Spaltmann, cu care Eliade se întâlneşte pentru prima dată, „după o corespondenţă de cinci ani" (şi după ce îi tradusese deja şase cărţi), îi sugerează o cale de ieşire din impas: „Rezervele pe care le face asupra începutului sunt exact ale mele. Îmi sugerează o ieşire: să deschid romanul cu Vădastra. Dar întreaga cheie a romanului stă în întâlnirea din seara de Sânziene într-o pădure" (12 iunie 1951)[31]. Sugestia este nu doar luată în calcul, ci şi, până la urmă, adoptată:

„M-am tot chinuit, săptămâna aceasta, încercând să «salvez» romanul. Uneori, eram deznădăjduit: totul mi se părea iremediabil mediocru, factice, de prost gust chiar.

[29] Ibidem, p. 181, 186, 190.
[30] Ibidem, p. 194.
[31] Ibidem, p. 195.

> Dar cred că am găsit, sau sunt pe cale de a găsi, o soluție: să renunț la întâmplările incredibile și la atmosfera de feerie din primele zeci de pagini, să le prezint numai ca o dorință – absurdă și totuși logică – a lui Ștefan, și să concentrez întreaga acțiune. Cele cinci sute de pagini scrise ar trebui să devină două sute cincizeci – trei sute. Și, așa cum am și început de altfel, trebuie să «îngroș», saturându-le, în concret, personagiile principale, prea aburii și prea cerebrale în prima redacțiune" (19 iunie 1951)[32].

De asemenea, pe 29 iunie 1951, autorul notează:

> „Am scris vreo 40 de pagini. Au rămas, în această redacție, doar paginile cu Vădastra și dna Porumbache. Încă presimt un număr considerabil de probleme. În primul rând: cum fac trecerea de la prezentarea directă (în prezent) a primei redacțiuni la timpul concentrat, la technica reîntoarcerilor în timp, pe care *trebuie* s-o utilizez, ca să pot salva romanul..."[33].

Aceste precizări din jurnal sunt foarte importante: reținem, așadar, că a existat o primă versiune a părții întâi a romanului, foarte diferită de aceea pe care o cunoaștem. Romanul începea, deci, altfel: nu cu teatrala intrare în scenă a lui Vădastra, ci cu episodul „feeric" al întâlnirii dintre Ștefan și Ileana în pădurea Băneasa. Radicala rescriere a romanului provoacă nedumerirea (și dezaprobarea) lui Virgil Ierunca, al cărui jurnal înregistrează, în dreptul zilei de 27 iunie 1951, următoarele considerații:

> „Cu Bădescu și Eliade, înainte de plecarea lui în vacanță, un aperitiv la o cafenea din Trocadéro. După publicarea foarte apropiată a *Șamanismului*, aflu că savantul s-a întors spre literatură. A transformat romanul *Noaptea de Sânziene* care era aproape gata. După o discuție cu traducătorul său în germană, Mircea Eliade s-a hotărât să-l refacă integral. Nu-l credeam atât de influențabil"[34].

Anterior, Ierunca se mai referise în jurnalul său la *Noaptea de Sânziene* pe 20 septembrie 1949 – „Cu Mircea Eliade întors de la Capri. În insulă (a lui Euthanasius?) a început un roman din care a scris trei sute de pagini"[35] – și pe 25 aprilie 1950 –

---

[32] Ibidem.

[33] Mircea Eliade, „Al 11 lea caiet din *Jurnalul parizian,* 17 noiembrie 1950-5 august 1951", f. 713, numerotarea autorului, în Box 15, Folder 4, Biblioteca Universității din Chicago.

[34] Virgil Ierunca, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal, întâmpinări și accente, scrisori nepierdute*, Editura Humanitas, București, ediția a II-a, 2023, p. 249.

[35] Ibidem, p. 100.

„Invitat de Mircea Eliade la același restaurant modest de pe rue de Babylone. E o seară de spovedanii, una din acele seri minunate când Eliade e numai dăruire. Vorbim îndelung despre el, despre cărțile și proiectele lui. Mă asigură că, după studiul închinat șamanismului, se va întoarce la literatură. [...] Trece apoi la romanul său cel mare, scrie acum la el și va apărea în traducere franceză. Nu știu ce mă face să cred că nu se va ridica la tensiunea celorlalte (mă gândesc la *Nuntă*, la *Șarpe* și la *Isabel*)”[36].

Cele peste patru sute de pagini scrise în 1949 sunt lăsate deoparte, autorul ia totul de la capăt, „salvând”, cum e de presupus, structura mare a cărții și o serie de fragmente. Pe 18 iulie 1851, la Guétary, unde își petrece vacanța, notează în jurnal: „Sunt la pagina nouăzeci. Am integrat vreo treizeci pagini cu Vădastra. Restul, scris, aproape în întregime, din nou. Dar încă n-am reușit un «început de roman» așa cum doresc: insolit, tulburător și totuși verosimil”[37]. Rescrierea avansează destul de rapid în această etapă, dovadă că, peste aproximativ două săptămâni de la această notație, Eliade precizează tot în jurnal că a ajuns la pagina 182. Adaugă însă, autocritic:

„...și până ieri, alaltăieri, eram mulțumit. Dar am recitit astăzi o parte din manuscris și sunt din nou descurajat. Fără îndoială, noua versiune este net superioară. Anumite pasaje, «văzute» și scrise acum, mi se par excelente. Am rezolvat o seamă de dificultăți. Dar am de luptat cu altele, care mă paralizează. Cea dintâi: asemănarea fizică dintre Ștefan și Partenie, care e un truc facil și astăzi mă exasperează. Nu mai pot renunța la el. Romanul – în toată această parte – se ține prin «confuzie» fatală în care-și pierde viața Partenie. Altă dificultate: aplecarea lui Ștefan către «fantastic». Nu se manifestă decât în anumite împrejurări; în restul timpului, Ștefan e «normal». De aici, incongruențele și lipsa de unitate a romanului. În sfârșit, mă paralizează lungimea cronologică a romanului: doisprezece ani. Chiar cu abuzul pe care-l fac de tehnica timpului concentrat, nu pot evita acești doisprezece ani, care, în plus, sunt ani grei de istorie, anii războiului și ai ocupației rusești.
Sunt furios că, în 1949, m-am apucat de acest roman absurd. Aș fi putut relua urmarea *Huliganilor* (acele aproape cinci sute pagini scrise) sau aș fi putut inventa altceva care să-mi îngăduie desfășurarea actualelor mele posibilități. Dar am ales un subiect care mă exasperează prin dificultățile și imposibilitățile lui” (Guétary, 31 iulie 1951)[38].

Acest moment de criză din vara anului 1951 este astfel rezumat în *Memorii*: după încheierea *Șamanismului*,

[36] Ibidem, p. 147.
[37] Mircea Eliade, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 196.
[38] Ibidem, p. 197.

„eram liber, deci, să mă consacru exclusiv romanului. Îmi spuneam că voi putea scrie cu mult spor în vila pe care o închiriase Sibylle la Guétary. [...] Eram nerăbdător să recitesc, cu creionul în mână, întregul manuscris al *Nopții de Sânziene*. Și de data aceasta textul m-a dezamăgit. Nu-mi puteam ierta că, în vara anului 1949, în loc să încerc o continuare a *Huliganilor*, mă lăsasem antrenat într-un labirint. Într-adevăr, îmi dădeam acum seama că scenariul romanului seamănă tot mai mult cu rătăcirea personajelor principale într-un labirint, rătăcire lungă și deprimantă, pentru că încă nu se ghicește semnificația ei inițiatică. Dificultățile se agravau de la capitol la capitol. Deși acțiunea se prelungea pe 12 ani și în pofida marelui număr de personaje, *Noaptea de Sânziene* nu trebuia să semene cu un *Război și pace* în miniatură. Pe de altă parte, anumite obsesii ale personajului principal, Ștefan Viziru, și întâmplările, uneori enigmatice, în care se trezea implicat, nu trebuiau să amintească «atmosfera» povestirilor fantastice. Toate semnificațiile trans-istorice trebuiau perfect camuflate în concretul evenimentelor istorice.
După câteva zile de șovăială m-am apucat de lucru. Scriam în fiecare zi, cu încăpățânare, uneori cu entuziasm, corectând sau rescriind în întregime unele episoade. Astfel că la 1 august, când m-am reîntors la Paris, dispuneam de 150 de pagini, care mi se păreau «definitive»”[39].

Despre abandonarea primei versiuni a *Nopții de Sânziene* este vorba și într-o scrisoare din 31 iulie 1951 trimisă de Eliade unui prieten, Brutus Coste, fost diplomat exilat în Statele Unite:

„Știi că *Le Chamanisme* a apărut acum vreo două-trei săptămâni. Am plecat imediat aici, pe coasta bască. [...] Cu această carte de 450 [de] pagini mari, cred că mi-am dobândit dreptul de a renunța pentru 5-6 luni la știință și a mă reapuca de literatură. Aici la Guétary, am lucrat la un vechi roman început și abandonat de mai multe ori. Din nefericire, e un fel de roman-fluviu, a cărui acțiune se întindea pe 12 ani (1936–1948) și câteva țări (România, Anglia, Rusia, Portugalia, Franța). În plus, are, pentru autor, o seamă de dificultăți de ordin tehnic. Sper că, până la urmă, le voi învinge. O primă versiune era pe jumătate gata acum vreo doi ani. Bătusem chiar la mașină 500 [de] pagini, dar nu ți le-am trimis. Și bine am făcut, pentru că am rescris radical această primă versiune, de care eram nemulțumit. Este un roman scris ca să poată deveni *best-seller*. Adică, întreaga lui «ideologie» este transparentă în acțiune, iar nu în discuții. Voi căuta să mă retrag undeva lângă Paris în timpul liber, și să scriu numai la roman”[40].

Treptat, imaginea globală asupra structurii și mizelor romanului se limpezește, proiectul inițial se ajustează și redimensionează; autorul știe, de

[39] Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 442 și urm.
[40] Idem, *Europa, Asia, America... Corespondență*, cuvânt înainte și îngrijirea ediției de Mircea Handoca, vol. III, Editura Humanitas, București, 2004, p. 505.

exemplu, că fresca istorică din *Noaptea de Sânziene* nu poate urma modelul celei din *Război și pace*, că romanul său necesită un efort de comprimare:

> „Încep să înțeleg de unde vine sentimentul de zădărnicie și, uneori, panica, deznădejdea care mă cuprinde de câte ori încerc să-mi reprezint romanul ca un întreg: îl văd nu numai ca un roman, ci ca o frescă istorică. Un fel de *Război și pace*. Or, aici stă greșeala mea. Acest roman se desfășoară pe 12 ani, este, într-un anumit sens, și o frescă – dar centrul lui de gravitate stă aiurea: în diferitele concepții ale timpului pe care le-au asumat personajele principale. Dacă încerc să scriu o frescă istorică, ratez de la început până la sfârșit. Nu cu eroi ca Vădastra sau Ștefan aș putea prezenta un *Război și pace* al României contemporane. Romanul ăsta – frescă istorică – l-aș putea scrie, dar altădată. În niciun caz nu va putea fi *Noaptea de Sânziene*. Trebuie, deci, să am curajul să rezum, să «sar peste evenimente». Numai destinul personajelor interesează, nu istoria contemporană. Cred că se va remarca trecerea de la «timpul fantastic» al începutului (întâlnirea din Pădure) la «timpul psihologic» al primelor capitole și, din ce în ce mai despotic, la «timpul istoric» de la sfârșit. Finalul – Sânzienele 1948 – readuce pe Ștefan în timpul fantastic al copilăriei, întrevăzut doar prin ceață în pădurea de la Băneasa" (**6 august 1951**)[41].

Paginile scrise la Guétary trec printr-un nou proces de revizuire și, pe alocuri, de rescriere după întoarcerea la Paris; începutul romanului, atât de problematic, este încă o adevărată piatră de încercare pentru autor:

> „Mă reapuc de roman. Recitesc tot ce-am lucrat la Guétary și nu mă descurajez. În afară de scurte pasagii, textul cred că e «definitiv». Dar mă apucă un fel de furie de a condensa, de a purifica proza, de a o concentra la maximum. Sunt fericit de câte ori pot tăia un rând. Un adjectiv abolit mă încântă. Lucrez în special episoadele cu Vădastra (singurele care mi se par desăvârșite) și suprim, rezum, strâng.
> Dar n-am scris încă începutul romanului («prologul»). Paginile de la Guétary nu mă mulțumesc" (**15 septembrie 1951**)[42].

Necesitatea comprimării materiei narative este frecvent enunțată în însemnările diaristice ale lui Eliade din această perioadă:

> „Continuu romanul. Am încheiat și integrarea episodului Vădastra (finalul Vădastra locotenent). Începe perioada Ciuc, și trebuie să condensez la maximum, căci m-am îngrozit numărând astăzi paginile manuscrisului: la locul unde mă aflu, am deja o sută de pagini mai mult decât manuscrisul versiunii 1949. Și eu care îmi propuneam să reduc cele trei sute optzeci de pagini dactilografiate în toamna 1949, la maximum trei sute de pagini..." (**18 septembrie 1951**);

[41] Idem, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 197 și urm.
[42] Ibidem, p. 204.

„În ultimele zile am lucrat cu destulă poftă și profit la roman. Am recitit, corectat și sporit capitolele II-V. Mă aflu acum la episoadele londoneze, care mi se păreau printre puținele valabile din prima versiune. Mă înșelasem și de data aceasta. Sunt scrise deslânat, sec, exterior. Afară de scurtele scene cu Vădastra și Antim, restul trebuie refăcut în întregime.
[...] Simt că dacă nici de data aceasta nu «avansez» romanul, voi renunța la el. Și marea dificultate rămâne *Timpul*. Îmi propusesem la început, în 1949, să simt astfel încât să se simtă cum curge timpul. Ar fi trebuit atunci să-l întind pe două mii de pagini. Sunt silit, deci, să sar, să concentrez – dar mă întreb mereu dacă proza va mai avea «grosimea», densitatea pe care ar fi avut-o dacă lăsam «să curgă timpul»" (**11 ianuarie 1952**);
„Va trebui să recurg din ce în ce mai insistent la tehnica *Huliganilor* (film mental, mici capitole sincronice etc.) ca să pot concentra acțiunea anului 1941. Renunțând la absurda mea ambiție de a scrie o «frescă», nu mai sunt obsedat de marile evenimente istorice (declararea războiului etc.). Toate astea, dacă voi trăi, își vor găsi locul în *Viață Nouă*" (**16 ianuarie 1952**)[43].

Rescrierea părții întâi a romanului se întinde pe o perioadă (de mare intensitate creatoare) care începe în iulie 1951 și se încheie în februarie 1952, interval în care optimismul și descurajarea alternează. Pe 17 septembrie 1951, Eliade se arată încrezător cu privire la mersul romanului – „Astăzi am avut pentru prima oară sentimentul că aș putea termina romanul, că ceea ce îmi mai rămâne de scris nu e chiar atât de mult ca să nu-l pot termina în cinci-șase luni de lucru"[44] –, pentru ca două săptămâni mai târziu, pe 4 octombrie 1951, să se declare descurajat:

„Toată după-amiaza de ieri n-am putut scrie decât o pagină. Azi n-am reușit nici măcar atât. Nu mai «cred» în roman. M-am detașat. Privesc personagiile așa cum le-am văzut până acum, așa cum știu că se vor purta de aici înainte, în sutele de pagini care-mi rămân încă de scris – și nu mă mai interesează. Trebuie să întrerup romanul. Am, de altfel, nenumărate lucruri urgente de făcut"[45];

(*Nota Bene*: În versiunea integrală a jurnalului, însemnarea din 17 septembrie 1951 continuă cu aceste considerații despre dificultatea de a aborda „episoadele legionare", pasaj pe care, reticent, autorul nu l-a selectat pentru publicare:

„Mă apropii, la Roman, de episoadele legionare. Pentru economia generală, ar trebui să le concentrez la maximum, iar pentru lectorul occidental, să evit orice falsă

[43] Ibidem, p. 204 și urm., 216, 217.
[44] Ibidem, p. 204.
[45] Ibidem, p. 207.

impresie de apologie a fascismului. Ediția românească, însă, va trebui să cuprindă ceva mai mult din vechiul text, căci, dacă există un aspect dramatic și spiritualicește valid din istoria legionarismului, este tocmai prigoana din 1935 care a izbutit, de altfel, să decapiteze definitiv Mișcarea. (Pentru mine, Legiunea a fost distrusă în septembrie 1939.) Notez toate acestea pentru că nu am nicio siguranță că voi apuca ediția românească, *din țară*, a Romanului – și aș vrea să nu fiu rău înțeles. Îmi dau perfect de bine seama că un lector occidental, neinițiat, n-ar putea fi sensibil la drama istorică din 1938, și de aceea trebuie s-o reduc la dramele personagiilor mele din acei ani"[46].)

Eliade lucrează la roman în stilul său obișnuit: sincopat, alternând perioadele (mai lungi sau mai scurte, zile sau săptămâni) de efuziune creatoare și de maximă productivitate cu „pauze" în timpul cărora revine la preocupările universitare sau în care, deși decis să-și consacre timpul literaturii, scrie cu dificultate, revenind asupra paginilor, reformulând, anulând pasaje sau chiar secvențe întregi. Câteva săptămâni din toamna lui 1951 (de la jumătatea lui septembrie încolo) constituie, conform *Jurnalului*, un interval de „bună dispoziție literară"[47], întreținută, în parte, și de atmosfera atelierului de ceramică din *rue* Saint-Ouen, pe care Sibylle Cotescu (sora lui Christinel) i-l cedează temporar lui Eliade: „În fiecare după-amiază, și uneori diminețile, viu să lucrez aici [...]. Plec de acasă cu manuscrisul romanului în servietă. Din rue Duhesne în rue Saint-Ouen fac vreo zece-doisprezece minute. Exact timpul necesar ca să mă «introduc» în roman"[48]. În octombrie, ritmul redactării încetinește și autorul deplânge în jurnalul său „ispita" de a-și părăsi masa de lucru pentru a deambula prin Paris:

„De o săptămână cerul e senin, de un albastru palid, alburiu și în fiecare dimineață reînvie aceeași ispită de a coborî în oraș. [...] Dar, rezist cât pot. Timpul acesta, cât ar fi de melancolic, de beatific – se duce. Îl simt cum se scurge, parcă undeva printre degetele mele, prin sânge. [...] Sunt, încă, la același capitol care are în centrul lui pe Biriș, și care-mi dă atâta de lucru, pentru că acțiunea se întinde pe un an întreg (martie 1939-martie 1940), și ce an! Am înaintat, totuși, cu o medie de trei pagini pe zi. Aș vrea să nu întrerup înainte de a sfârși acest capitol" (**10 octombrie 1951**)[49].

[46] Mircea Eliade, „Al 12-lea caiet din *Jurnalul parizian*, 5 august 1951-9 iunie 1952", f. 739, Biblioteca Universității din Chicago.

[47] A se vedea însemnarea din 10 octombrie 1951: Mircea Eliade, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 208.

[48] Însemnare din 28 septembrie 1951 – în *Jurnal*, I, ed. cit., p. 205 și urm.

[49] Mircea Eliade, *Jurnal*, I, ed. cit., p. 208.

Întrerupt din nou la mijlocul lunii octombrie 1951, romanul e reluat abia la începutul anului următor. Pe 27 decembrie 1951, la Monte Carlo – unde va rămâne până în februarie –, Eliade notează:

> „Crăciun oarecare: singurătate, plictisiți. Dacă măcar m-aș putea apuca de roman. [...] În plus, nu am unde să scriu. Pereții sunt mai sonori ca la Hôtel de Suède. [...] Pe de altă parte, trebuie să lucrez. Am numai două luni în fața mea, libere, amândouă, pentru roman"[50].

Pe 4 ianuarie 1952, eliberat de alte obligații, începe să recitească manuscrisul romanului: „Încep cu capitolul al III-lea, care mă mulțumește numai pe jumătate"[51]; și mai multe notații de jurnal din perioada următoare descriu o parte din dificultățile și dilemele întâmpinate de un prozator exigent cu sine, care își dă seama că nu se află „într-o perioadă de «inspirație»":

> „Scriu încet, mă întrerup de mai multe ori la fiecare pagină. Înaintez greu. «Văd», însă, tot mai clar articularea părții a II-a. Acum, mă aflu în miezul capitolului al VIII-lea. Partea întâi va avea nouă capitole" (**21 ianuarie 1952**)[52];
> „Termin capitolul al VIII-lea. Sunt mulțumit că am reușit măcar să schimb pe Stella Zissu, atât de palidă și nesărată în prima versiune, și să introduc familia Irinei. Dar sunt tot atât de nemulțumit de Ioana. Sper că Ioana va dobândi relief de-abia în partea a doua, în preziua morții ei, și după aceea, prin amintirile lui Ștefan și ale Irinei" (**25 ianuarie 1952**);
> „Când am venit aici, la Monte Carlo, îmi spuneam că luna ianuarie îmi va fi de ajuns ca să termin partea întâi, și să încep partea a doua. În această ultimă zi de ianuarie, mă aflu de-abia în mijlocul capitolului al IX-lea. Și încă n-am scris prologul..." (**31 ianuarie 1952**).

Totuși, pe 2 februarie, încheind rescrierea părții întâi, Eliade se declară „mulțumit" și „emoționat", deși nu e foarte sigur în privința scenei finale: „...o văzusem din 1949, și mi se părea prea știută, de prea multe ori filmată mental, ca s-o pot scrie cu acea frăgezime care singură ar putea-o «salva», ar face-o verosimilă"[53].

Spre finalul intervalului iulie 1951-februarie 1952, ajuns la penultimul capitol al părții întâi – adică „exact la punctul la care ajunsesem în august

[50] Ibidem, p. 213.
[51] Ibidem, p. 215.
[52] Ibidem, p. 217, 218.
[53] Ibidem.

1949, la Capri" –, autorul conchide: „Pot spune că într-un anumit sens am scris un roman nou" (16 ianuarie 1952[54]), adăugând apoi că nu e sigur că va putea „salva mai mult de zece-cincisprezece pagini" din ultimele două capitole, așa cum se prezentau ele în versiunea scrisă în 1949 la Capri. De altfel, pe 21 ianuarie 1952, Eliade constată:

> „În dosare, găsesc mereu texte scrise acum doi ani, însă numai arareori le pot utiliza. Nu numai că sunt prost scrise, dar și substanța lor epică e lipsită de interes. Romanul trebuie încontinuu reinventat. Dacă aș fi înțeles lucrul acesta de astă-vară, și nu m-aș fi trudit să «salvez» părți din vechea versiune, deja dactilografiată, aș fi fost astăzi mult mai înaintat"[55].

Capitolul întâi (de fapt, un *Prolog* la care autorul va renunța ulterior) este (re)scris abia la sfârșitul acestei perioade. „Încep corectarea capitolului I. Refac, simplific, adaug câteva pagini. Merge totuși greu. Întâmpin aceeași dificultate: teribila ambiguitate a lui Ștefan. Nu știu cum să-l prezint la început", scrie Eliade pe 5 ianuarie 1952[56], pentru ca – după ce a abandonat din nou acest prim capitol, pentru a pune la punct restul capitolelor – abia pe 9 februarie 1952 să poată consemna în jurnal:

> „Am terminat, în sfârșit, «prologul». Cred că am scris, numai în săptămâna aceasta, patru sau cinci versiuni – în afară de celelalte, nenumărate, încercate astă-vară, și care nu mă mulțumeau. Imense dificultăți de «atmosferă»: trebuia să evit, cu orice preț, feeria sau fantasticul din *Șarpele*, fără a sacrifica, totuși, elementul imponderabil, absurd, «predestinat», care era implicat (mai precis: camuflat) în «mașina care ar fi trebuit să dispară la miezul nopții», și la care nu puteam, în niciun caz, renunța. Destinul, timpul, revelațiile de ordin suprafiresc, toate se «arată» în romanul meu prin prezența, mai mult sau mai puțin reală, a unei mașini. «Mașina Ilenei» înseamnă, pentru Ștefan, presimțirea unui timp și a unei existențe când ei vor fi împreună, fără sacrificarea Ioanei. Nu-și putea închipui, în 1936 și anii următori, că Ioana va fi ucisă în bombardamentul de la 4 aprilie 1944, și că el *ar putea fi împreună* cu Ileana fără să piardă, totuși, dragostea Ioanei"[57].

Când, la sfârșitul anului 1952, va reciti romanul, Eliade va decide să renunțe la *Prolog*: „Cartea se va deschide cu Vădastra. Am refăcut toate pasagiile cu Ioana și Ștefan. Cred că Ioana începe să capete contur. Dar încă

[54] Ibidem, p. 217.
[55] Ibidem.
[56] Ibidem, p. 215.
[57] Ibidem, p. 218.

n-am sfârșit de refăcut. Nu mă voi putea apuca de partea a doua înainte de o săptămână. Am pierdut, așadar, trei săptămâni”[58].

Nevoia de feedback

Pe măsură ce avansează în scrierea romanului, Eliade discută tot mai des, la întâlnirile cu prietenii sau în scrisori, despre noul său proiect narativ. Există și interlocutori privilegiați – ca Günther Spaltmann, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Vintilă Horia sau Alexandru Vona –, cărora le trimite prima parte a romanului, așteptând de la ei impresii și sugestii.

Pe Virgil Ierunca autorul *Nopții...* îl ține la curent cu mersul romanului – fapt consemnat, nu fără oarecare ironie, pe alocuri, în jurnalul acestuia:

> **6 septembrie 1951** – „Trece să mă vadă Mircea Eliade, reîntors de la Ascona unde a ținut câteva seminarii împreună cu Jung. Îmi mărturisește că a renunțat la orice preocupare științifică spre a-și consacra tot timpul romanului. Mă bucur deoarece proza lui literară nu m-a lăsat niciodată indiferent. Ca deseori, descoperă prea târziu unele prezențe esențiale. Acum e încântat de Faulkner din care a citit *Treize histoires*. Amabil (să arate că-mi acordă importanță), îmi cere să-i recomand și altceva de Faulkner. «Ce trebuie să citesc?» mă întreabă cu bunăvoință. Ce pot să-i răspund dacă nu: «Totul»? În așteptarea operelor complete, alegem împreună *Sanctuarul*”[59]; **25 septembrie 1951**: „La Mircea Eliade, în noua sa locuință pe rue Duhesme, în plin Montmartre. Cartierul nu-i place, dar apartamentul e spațios și l-a aranjat bine: a și pus biblioteca. Pe rafturi, Balzac (ediția Conrad) și tot Eliade. A renunțat la călătoria în Italia și la Stockholm spre a-și termina romanul. Pasiunea lui pentru literatură îmi face bine, deși nu prea văd cum se împacă cu faptul că nu i-a citit nici pe Faulkner, nici pe Kafka (gură rea, Cioran pretinde că nici pe... Balzac)”[60].

Într-o scrisoare din 18 octombrie 1951, Eliade îi explică lui Brutus Coste de ce a declinat propunerea de a ține timp de doi ani cursuri într-o universitate americană, lăsându-l să înțeleagă cât de mult a investit în ultimul timp în romanul la care lucrează:

> „Acum, în pragul celor 45 de ani, Timpul își precipită și mai mult cadența. Prin instinct, m-am eliberat de câteva cărți de teribilă erudiție și mă pregătesc să merg mai departe numai cu publicații de gândire. Și, mai ales, mă pregătesc să mă întorc

[58] Ibidem, p. 246.
[59] Virgil Ierunca, *Trecut-au anii...*, ed. cit., p. 262.
[60] Ibidem, p. 266 și urm.

> la literatură pe o cale majoră, iar nu autobiografică, piezișă, sentimentală, ca cea din anii 1933-[19]40. Fiecare zi *liberă* e un câștig asupra Timpului. Spune-mi și tu, în această perspectivă pe care m-am situat, organic, prin destin, ce interes ar avea o robie de doi ani într-o universitate americană [...]? [...]
> Am de gând să-mi încerc norocul la voi nu numai cu cărțile științifice, dar mai ales cu romanul la care lucrez acum. Am deja contacte cu câțiva mari editori americani. Îmi așteaptă toți manuscrisul. *Maitreyi* n-a fost luat, pentru că avea numai 230 [de] pagini – dar așteaptă un roman de 5-600 [de] pagini. Voi face totul, în 1952, ca să scap de angajamentele științifice și să termin romanul"[61].

În aceeași perioadă, Eliade i se plânge lui Vintilă Horia (într-o scrisoare datată 10 octombrie 1951) de faptul că e constrâns să-și întrerupă des lucrul la roman pentru a-și pregăti conferințele și articolele științifice:

> „După conferințele de la Ascona, m-am reîntors la Paris și la «roman». Lucrez și acum, dar sunt dezolat că foarte curând va trebui să întrerup literatura pentru conferințele din Suedia (a doua jumătate a lunii noiembrie). Dar, după ce trece și acest hop științific, sper să mă ajute Dumnezeu să mă limitez numai la roman până prin aprilie-mai, când am o serie de conferințe la Zürich și Roma. Am făcut imprudența să accept invitații pentru lecții și articole și acum sunt terorizat de termenele care se apropie implacabil. Tare aș vrea să-mi pot recăpăta libertatea de a putea lucra ce-mi place! Visul meu e să mă pot retrage cinci-șase luni într-un sat, să termin acest nefericit roman"[62].

Câteva luni mai târziu, într-o scrisoare din 30 martie 1952, Eliade îl roagă pe același Vintilă Horia, aflat în Buenos Aires, să citească manuscrisul primei părți a *Nopții de Sânziene*, care avea să-i parvină acestuia prin intermediul Adalgizei – fiica Ninei Mareș și fiică adoptivă a lui Eliade, stabilită la rândul ei în Argentina[63]. Vintilă Horia își amintește în legătură cu acest episod: „Mi-a trimis într-o zi, la Buenos Aires, o copie bătută la mașină a cărții *Pădurea interzisă*, ca și o scrisoare în care-mi explica procedeul pe care-l folosise pentru a o scrie. Mi-ar plăcea s-o găsesc și s-o reproduc aici. Mi-a plăcut mult acest roman și i-am spus-o, dar cartea a avut puțin succes"[64]. Scrisoarea în care Vintilă Horia îi comunică prietenului său impresiile după lectura *Nopții...* nu ne este, din păcate accesibilă (nefiind inclusă nici în

---

[61] Mircea Eliade, *Europa, Asia, America*, ed. cit., vol. III, p. 508.
[62] *Europa, Asia, America*, ed. cit., vol. I, p. 443.
[63] Ibidem, p. 450.
[64] Vintilă Horia, *Jurnal de sfârșit de ciclu. 1987-1989. Note despre exilul lui Dumnezeu*, traducere din limba franceză de Doina Jela, prefață de Cristian Bădiliță, Editura Vremea, București, 2018, p. 168.

Mircea Eliade și corespondenții săi – 5 vol., ed. îngrijită de Mircea Handoca, Editura Criterion, 1993-2007 –, nici în diferite alte volume ce conțin piese ale corespondenței primite de Eliade). Avem la dispoziție, în schimb, răspunsul lui Eliade la această scrisoare, din 28 mai 1952:

> „Aș avea atâtea lucruri să-ți spun în legătură cu impresiile d-tale asupra *Nopții de Sânziene*! Cu ce să încep mai întâi? Sunt fericit că ți-a plăcut. Sunt dezolat însă că romanul va ieși atât de voluminos. Ce editor mai îndrăznește să publice, astăzi, un roman de 800 de pagini? Chiar dacă-l voi vedea tipărit (și, din nefericire, la N.R.F.), va avea un preț inaccesibil. Am uneori sentimentul că scriu o carte pentru mai târziu, dacă nu chiar o carte postumă.
> Romanele peste 400 de pagini, în Franța, nu se mai vând. Voi avea cititori în România de mâine...
> Obiecția d-tale cu Legiunea e justă *istoricește*, dar nu mi se pare gravă în orizontul romanului – Ștefan e «democrat» pentru că, așa cum o mărturisește la Ciuc, democrația e antiistorică. El visează «să fie lăsat în pace». Idealul lui: o Elveție oarecare, fără tensiuni și fără evenimente. De ce? Pentru că e terorizat de un Timp care, în măsura în care e alcătuit din evenimente ireversibile, constituie un ecran între el, om viu, și acea realitate ultimă pe care o caută, de care e însetat. În această primă parte a romanului, poziția lui e paradoxală și uneori absurdă. Finalul cărții va aduce și un fel de dezlegare – dacă nu metafizic fundată, cel puțin existențial valabilă. În orice caz, episoadele legionare sunt văzute, dacă se poate spune astfel, dintr-o perspectivă «neutralistă». Va veni o dată timpul ca drama legionară să fie văzută și *desde dentro*, dar nu în acest roman, al cărui personaj principal e furios antiistoric și zănatec.
> Cât îl privește pe Mișu Weissmann, el e unul din puținele personagii *copiate întocmai* din viață. Întreabă-l pe Frîncu despre prietenul lui din Paris, Lică Cracanera. Vei vedea în partea a doua de ce am avut *nevoie* de acest personagiu. Mai sunt însă atâtea lucruri de spus!... Ar trebui să-ți scriu câteva zeci de pagini. Nu m-aș da în lături dacă aș avea timp și bună dispoziție. Dar, după călătoriile în Suedia și Italia, sunt cam năuc. «Programul» mi-a fost răsturnat și mă zbat să câștig timpul pierdut. În câteva zile, plecăm, din fericire, la Ascona, pe malul Lacului Maggiore. O lună de zile de odihnă, fără telefoane și fără vizite. Voi lucra *numai* la roman. Ne întoarcem la începutul lui iulie. Dar, între 20 august și 20 septembrie, am iarăși un «program» încărcat: conferințele la «Eranos» (Ascona) și seminarul despre mit și ritual pe care am acceptat să-l țin la Colegiul European din Alpbach. De la 20 septembrie în sus, mă dărui exclusiv romanului. Sper să ți-l pot trimite prin noiembrie”[65].

Un exemplar din prima parte a *Nopții de Sânziene* îi va fi trimis (conform unei scrisori a lui Eliade din 3 februarie 1952) și lui Alexandru Vona, cu rugămintea de a citi romanul „cu ochiul criticului, iar nu al prietenului”:

[65] Mircea Eliade, *Europa, Asia, America*, ed. cit., vol. I, p. 451-452.

„De-abia ieri am terminat partea I a romanului, și Christinel, care a dactilografiat până acum peste două sute de pagini și mai are vreo o sută-o sută douăzeci, ne-a promis că manuscrisul va fi gata pe 15 ale lunii acesteia. Îți scriu deci, ca să-ți spun că pe la acea dată vei primi un exemplar trimis prin poștă recomandată, pe care am să te rog să-l citești cu ochiul criticului, iar nu al prietenului. M-am gândit mai demult să-ți trimit un fragment, dar, cum primele zece pagini ale romanului nu sunt încă dactilografiate pentru că nu mă mulțumesc (sper să le refac zilele acestea), am renunțat. Din multe și multe motive, prefer să citești partea I întreagă"[66].

Impresiile primilor cititori sunt așteptate cu emoție:

„N-am mai avut chef, nici timp, să încep partea a doua a romanului. Am pierdut zece zile așteptând comentariile primilor cititori: Spaltmann, Vona, Monica Lovinescu. Abia astăzi le-am primit. Din scrisoarea lui Vona, nu mi-am putut da seama dacă romanul e sau nu reușit.
În scrisoarea-răspuns expediată astăzi lui Spaltmann, câteva observații generale asupra romanului care nu sunt lipsite de interes. Descopăr, scriindu-i lui Spaltmann, înțelesul adânc al «comportamentului» lui Ștefan în scena finală"[67];
„Comentarii încurajatoare ale primilor cititori, în special Vona, Monica și Ierunca. Acesta din urmă entuziasmat de Ștefan și de finalul părții întâi (dar neinteresat de Vădastra, care i se pare pur și simplu o reușită «epică» lipsită de «semne»). Mă întreabă mereu: «Dar *nu* e așa că Ștefan și Ileana nu se vor mai întâlni *în lume*?!»..."[68].

În același an (1952), Eliade îl va întâlni pe Spaltmann la Bonn și vor discuta despre roman:

„Spaltmann îmi tradusese câteva cărți și urmărea cu mare interes *The Work in Progress*, cum îi plăcea să numească *Noaptea de Sânziene*. În cele două zile petrecute împreună am stat mult de vorbă. Recitise de curând partea I și îi plăcuse; dar mă îndemna insistent să termin romanul cât mai repede. Între alte argumente invoca și pe acesta: conform indicațiilor pe care le descifra el în liniile palmei, creativitatea mea literară ar putea secătui destul de curând; sau se va transforma atât de radical, încât viitoarele opere vor părea scrise de un alt autor. [...]
Fără să-i împărtășesc certitudinile de ordin chiromantic, eram de acord cu Spaltmann: trebuia să mă grăbesc. Publicasem o bună parte din lucrările de istoria religiilor și filosofia culturii elaborate în ultimii zece ani, iar în noiembrie apărea *Images et Symboles*. Îmi puteam îngădui o odihnă de patru, cinci luni, timpul necesar, socoteam eu, redactării părții a II-a. Dar, ca de obicei, eram solicitat de obligații neprevăzute și urgente"[69].

---

[66] *Europa, Asia, America*, ed. cit., vol. III, p. 235.
[67] Mircea Eliade, însemnare din 1 martie 1952: *Jurnal*, ed. cit., I, p. 220.
[68] Ibidem. Însemnare din 13 martie 1952.
[69] Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 451 și urm.

Scrierea celei de-a doua părți a romanului

Din februarie 1952, când încheie prima parte a romanului, până la sfârșitul anului, când începe, după multe amânări, primul capitol din partea a doua, Eliade trece din nou printr-o perioadă de ezitări, incertitudini, tatonări, confiscat în parte și de pregătirea unor conferințe pentru Musée Guimet (în martie), Universitatea din Lund (în aprilie), IsMeO din Roma, unde vorbește despre „limbajele secrete" șamanice (în mai) sau pentru Eranos (în august), cerc căruia i se alăturase din 1950. Invitat de Olga Froebe, fondatoarea grupului Eranos, să petreacă luna iunie la Ascona, Eliade acceptă, cu intenția de a relua aici lucrul la roman, dar – notează pe 5 iunie 1952 – „încă n-am fost «prins» de literatură"[70]; iar pe 9 iunie 1952: „Am citit tot timpul, lăsându-mă antrenat de biblioteca stranie și amestecată a doamnei Froebe. Într-o dimineață, scosesem manuscrisul romanului, dar după un ceas de vane încercări, am renunțat. Nu mergea"[71]. Câteva zile mai târziu, se declară învins: „Am renunțat să lucrez la roman. Redactez, cu oarecare greutate, *Rencontre avec Giovanni Papini*" (Ascona, 15 iunie 1952)[72]. Este un an în care călătorește mult (în septembrie se găsește în Austria), ceea ce stimulează reflecții precum aceasta din 13 septembrie 1952: „«Timpul concentrat» al călătoriei. Ca și cel al spectacolului. (Îmi făgăduiesc să reiau «teoria» timpului concentrat, schițată în *Noaptea de Sânziene*, într-un eseu filosofic"[73]. Se întoarce la literatură în noiembrie, când un prieten, doctorul psihiatru și psihanalistul René Laforgue, părăsind temporar orașul, le cedează soților Eliade (pentru a doua oară) confortabilul său apartament parizian. Dar Eliade amână continuarea romanului pentru a scrie o nuvelă fantastică, *Douăsprezece mii* de *capete de vite*: „Din fericire, la sfârșitul lui noiembrie, Délia și René Laforgue ne-au pus din nou la dispoziție apartamentul lor, până în aprilie. Ca să regăsesc universurile imaginației literare, am scris, în câteva zile, schița *12.000 capete de vite*. Apoi am recitit și corectat din nou (pentru a câta oară?) partea I a *Nopții de Sânziene*"[74]. În decembrie se reapropie – „desperat" – de *Noaptea de Sânziene*:

[70] Idem, *Jurnal*, ed. cit., I, p. 224.
[71] Ibidem, p. 225.
[72] Ibidem, p. 229.
[73] Ibidem, p. 241.
[74] Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 452.

„După ce-am terminat *12 000 capete de vită*, am recitit romanul. Eram desperat. Începutul – mi s-a părut extrem de slab. Anul trecut, la Monte Carlo, deși simțeam că primele două capitole nu erau încă puse la punct, le-am dat Christinei să le dactilografieze numai ca să pot trece mai departe, să pot termina partea întâi. Ar fi trebuit să mai fac un efort, atunci, să «validez» începutul, și să sporesc substanța Ioanei, Ilenei, a lui Ștefan. Principalele personagii sunt, în acest roman, cele mai puțin reușite. (Și asta datorită nefericitei mele idei de a «salva» romanul lui Vădastra, scris acum zece ani, la Lisabona, integrându-l în noul roman ale cărui personagii încă nu se articulează.)
În sfârșit, m-am reapucat de lucru, pe brânci. Am renunțat la «prolog»" (**14 decembrie 195**2)[75].

În preajma Crăciunului, Eliade scrie primele pagini ale părții a doua, hotărât ca de acum înainte să-și supravegheze și mai mult scrisul „inspirat" și să „lucreze" riguros fiecare capitol în parte: „De duminică 21 decembrie am început primul capitol din partea a II-a. Sunt la pagina 12. Îmi făgăduiesc ca, de data aceasta, să *lucrez* romanul; adică, să corectez, să transcriu de mai multe ori capitolele, până mă vor mulțumi" (24 decembrie 1952)[76]. Până în februarie 1953 va lucra intens la roman, scriind ziua, într-o primă formă și transcriind – ceea ce înseamnă: revăzând, corectând, modificând – noaptea. Acest stil de lucru, presupunând permanenta supraveghere și constanta revizuire a materialului, imprimă scrisului un ritm mai lent, așa încât până în februarie 1953 Eliade încheie doar trei capitole, al căror proces de elaborare este consemnat periodic în jurnal:

25 decembrie 1952 – „Dejunăm singuri, Christinel și cu mine. De dimineață am început să scriu la roman, și am continuat toată după-amiaza. Neasemuit de trist, uit tristețea lucrând. Tristețea care mă copleșește de câte ori mă reîntorc la *Noaptea de Sânziene*";
31 decembrie 1952 – „Am lucrat în fiecare zi, dar puține pagini. Sunt la pagina treizeci. Și totuși, de când m-am reapucat de roman, n-am mai făcut nimic altceva";
1 ianuarie 1953 – „Revelion la doctorul Dolto-Marette. [...] Azi, la șapte seara, termin capitolul întâi. Apoi ies să mă plimb. [...] Continuu să fiu trist, dar știu că nu e nimic de făcut. Destinul *Nopții de Sânziene*";
4 ianuarie 1953 – „Scriu în fiecare zi, iar nopțile transcriu. Mă aflu la pagina opt din capitolul al II-lea. Dar uneori sunt atât de trist, de deznădăjduit, încât mă întreb ce semn mai e și acesta. Episoadele pe care le lucrez acum sunt destul de triste – dar este oare numai asta?... Mă tot gândesc acasă, la ai mei. [...] Totul a rămas acolo: tinerețea mea, trecutul meu, familia, prietenii. Și tot ce-am făcut [...], absolut tot. Aici, în «Occident», nu sunt decât un fragment";

[75] Idem, *Jurnal*, ed. cit., I, p. 246.
[76] Ibidem.

13 ianuarie 1953 – „De câteva zile, lucru prost, în silă. A fost de ajuns o ușoară răceală, săptămâna trecută, și o altă, nouă serie de plictiseli mărunte, ca «pofta de literatură» să se risipească. Zile întregi cheltuite ca să scriu o pagină. Am transcris capitolul întâi. Sunt destul de înaintat în capitolul al doilea, dar mă întreb dacă am reușit să-i dau intensitatea pe care o merită. Uneori, eram ispitit să renunț [...]. Dar mă încăpățânez. Ghinionul meu e că de câte ori mă apucă «pofta de literatură» sunt confiscat de lucrări științifice – iar când redevin liber, «pofta» mă lasă repede. Să însemne asta detașarea mea de literatură? secătuirea «izvorului epic»? incapacitatea de creație?...";
25 ianuarie 1953 – „Astă seară am terminat capitolul al doilea. E destul de mare, aproape șaizeci de pagini. Cum am lucrat tot timpul greu, fără «inspirație», îl transcriam pe măsură ce-l scriam, astfel că astăzi am gata manuscrisul. De mâine, luni, dacă vrea Dumnezeu, mă apuc de capitolul al III-lea";
7 februarie 1953 – „În ultimele două zile am lucrat destul de bine. Lumina de afară mi-a îngăduit să scriu fără lampă până pe la trei după-amiază. Dar înaintez, totuși, destul de încet. Parcă n-aș îndrăzni să mă apropii de moartea atâtor personagii pe care le port cu mine, în mine, de câțiva ani. Capitolul al III-lea aduce moartea Cătălinei. Fata aceasta îmi devenise foarte dragă. Când o imaginasem, în vara 1949, avea un rol șters și era insuportabilă. Dar, cu timpul, i-am descoperit un suflet admirabil. Păcat că n-a avut noroc. Îmi pare rău că i-am ales viața și, mai ales, moartea pe care o va avea în roman. Aș fi putut scrie o altă carte numai cu melancoliile și reveriile ei"[77].

„Scriam exaltat, aproape cu furie", își amintește Eliade în *Memorii*, evocând acest interval în care, punând din nou între paranteze obligațiile universitare, se lasă absorbit de istoriile personajelor Nopții de Sânziene – în permanență preocupate să supraviețuiască „evenimentelor istoriei"[78]. Este

[77] Mircea Eliade, *Jurnal*, ed. cit., vol. I, p. 247, 249, 250 și urm.

[78] „În preajma Crăciunului [1952] mă aflam pe de-a întregul cufundat în povestea atâtor personaje zbătându-se să supraviețuiască «evenimentelor istorice». Închis până seara târziu în biroul doctorului Laforgue, scriam exaltat, aproape cu furie, deși uneori mă copleșea tristețea: unul câte unul, o bună parte din eroii romanului meu se pregăteau să-și împlinească destinul, apropiindu-se de moarte. Niciodată n-am simțit mai precis ca în acea iarnă 1953 analogia între moartea inițiatică, adică simbolic-rituală, și suferințele sau evenimentele neașteptate și enigmatice care pregătesc, în universul imaginației literare, moartea unui personaj important.
Arareori îmi îngăduiam să întrerup lucrul pentru câteva ceasuri sau, excepțional, pentru câteva zile – așa cum am făcut-o la sfârșitul lui ianuarie, când Alice și Roger Godel au venit la Paris. În acea iarnă, Alain Guillermou începuse traducerea părții I și Christinel dactilografia manuscrisul pe măsură ce-l corectam. Uneori simțeam amândoi nevoia să evadăm din lumea *Nopții de Sânziene*. Neuitată a rămas acea noapte de februarie, petrecută în noul apartament al soților Virgil Ierunca și Monica Lovinescu, din rue Gassini, ascultând primele discuri dintr-o colecție care, cu trecerea anilor, va deveni uriașă.

și perioada în care, la Paris, izbucnește scandalul generat de apariția romanului *A doua șansă* al lui Constantin Virgil Gheorghiu, scriitor ale cărui poziții antisemite din urmă cu un deceniu devin abia acum cunoscute lumii intelectuale franceze. Temerea lui Eliade, exprimată într-o scrisoare din 20 decembrie 1952 adresată lui Brutus Coste, este că, în acest context și într-un climat de „denunțuri și calomnie", ar putea fi el însuși afectat de anumite „aluzii ale compatrioților":

> „Aici, la Paris, a izbucnit un nou scandal, din care numele de român va ieși terfelit. Această canalie dementă care este C[onstantin] V[irgil] Gheorghiu [...] a publicat *La seconde chance*. Carte lamentabilă, pe care n-am putut-o citi. Dar care se deschide cu o lungă «Livre des Juifs», în care pe 140 [de] pagini sunt deschise ororile rebeliunii în culori ireale: parcă Buchenwaldul n-ar mai fi nimic față de cruzimile fasciștilor români. Or, Gabriel Marcel a aflat că într-o carte din 1942, *Ard malurile Nistrului*, C. V. Gheorghiu scrisese pagini de un antisemitism dement și îndemnuri la masacrarea evreilor în masă. [...] Textele sunt acum cunoscute de Gabriel Marcel și de presă, scandalul a izbucnit – și iarăși vor vorbi ziarele de antisemitismul din România, de escrocheria autorilor români etc. etc. [...] E probabil că în această atmosferă de denunțuri și calomnie vor reveni iarăși aluziile compatrioților la mine și la Cioran. Ce mi se pare însă exasperant este ca singurul mare succes mondial al unui scriitor român să fie exploatat contra țării. [...]
> În pofida acestor tristeți, îmi văd de treabă și lucrez zi și noapte. Vreau să profit de aceste trei luni libere în apartamentul doctorului [René] Laforgue, ca să termin *Noaptea de Sânziene*. Începând de la 20 aprilie, voi fi iar pe drumuri. Am acceptat un curs de două luni la Universitatea din Zürich. Iar vara, o am extrem de «încărcată»"[79].

Într-o însemnare de jurnal purtând (în versiunea publicată) mențiunea „Fără dată [1951]", Eliade face de asemenea referiri la atmosfera pariziană tensionată ideologic și la posibilele calomnii care ar putea afecta receptarea operei sale:

> „*La Nuit Bengali* a trecut aproape neobservată, și mă întreb dacă nu e mai bine așa. [...]
> Sunt sigur că a intervenit ceva, dar nu știu ce. Probabil vreun denunț la direcția *Le Monde* nu interesează din ce parte (putea veni tot atât de bine de la Legație sau de la vreun «tovarăș de exil»). [...] În acele săptămâni de toamnă târzie, neapariția cronicii lui Marcel Brion echivala cu o catastrofă [...].

După trei luni de lucru intens, la mijlocul lui martie, am întrerupt romanul ca să pot clasa materialele adunate în ultimii ani și începe pregătirea unei noi ediții, corectată și considerabil sporită, a tezei mele despre yoga" (Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 452).

[79] Mircea Eliade, *Europa, Asia, America*, ed. cit., vol. III, p. 520 și urm.

Dar acum îmi spun că autorul denunțului i-a făcut, fără să vrea, un mare serviciu. Nu se cuvenea să fiu descoperit ca scriitor, astăzi, printr-un roman scris la douăzeci și cinci de ani. Dacă îmi va fi dat să fiu cunoscut, într-o zi, ca romancier, în Occident, este mult mai firesc să fiu descoperit prin opera mea de maturitate, adică *Noaptea de Sânziene*. Numai o asemenea carte, în cazul că va avea norocul să fie citită de cei o sută-două de lectori și critici a căror opinie o respect, va reuși să salveze, i.e. să dezvăluie semnificațiile tuturor experiențelor românești care au precedat-o"[80].

O scrisoare a autorului din 3 ianuarie 1953 adresată lui Vintilă Horia dezvăluie regăsim aceeași preocupare a lui Eliade față de pericolul ca scriitorii români din exil să fie etichetați în bloc ca antisemiți și aceeași iritare în privința oportunismului și falsului filosemitism al recentului roman al lui Constantin Virgil Gheorghiu, „o canalie dementă care, pentru a vinde încă 10000 de exemplare, e dispus să-și înjure mama":

„Pe aici, singura noutate «românească» a provocat-o C[onstantin] V[irgil] Gheorghiu. *La Seconde chance* evocă «masacrele evreilor români» în așa fel, încât ai crede că Buchenwald-ul nu e nimic. Dar gazetele au descoperit și publicat pagini violent antisemite din *Ard malurile Nistrului*. Ca să se răscumpere, această canalie a împins filosemitismul până la denigrarea propriei lui patrii. Când mă gândesc că și acest roman va fi tradus în cincisprezece limbi și citit de sute de mii de oameni, mă apucă deznădejdea. Suntem cu adevărat un neam fără noroc. Singurul nostru succes mondial se întoarce asupra noastră. Românii și-au meritat soarta, gândesc oamenii de bună-credință după ce citesc «ororile fasciste» descrise de Gheorghiu.
Am multe păcate, dar poate cel mai greu este acela de a fi «descoperit» pe Gheorghiu și de a-l fi ajutat să se «lanseze». Dar cum puteam bănui că e o canalie dementă care, pentru a vinde încă 10 000 de exemplare, e dispus să-și înjure mama?! Nu l-am văzut de trei ani, am rupt orice raporturi cu el. Dar, în Franța, unde orice succes e efemer, acest specialist al Dramei Umanității în Era Mașinismului e luat în serios..."[81].

În scrisoarea din care tocmai am citat, Eliade strecoară și câteva rânduri despre *Noaptea de Sânziene*:

„De curând, am reluat lucrul la roman și, până n-am intrat adânc în «atmosfera» lui, n-am putut face nimic altceva. [...]
Am refăcut partea I-a, am suprimat unele pasagii, am mai concentrat. Primul capitol e schimbat radical. Ce-ai făcut cu manuscrisul pe care l-ai citit? L-ai înapoiat Gizei? În primăvară, sper să-ți pot trimite – sau preda *personal* – manuscrisul părții a II-a"[82].

[80] Idem, *Jurnal*, ed. cit., vol. I, p. 213 și urm.
[81] Idem, *Europa, Asia, America*, ed. cit., vol. I, p. 459.
[82] Ibidem, p. 456, 460.

În februarie 1953, Eliade e nemulțumit de faptul că narațiunea *Nopții de Sânziene*, întinsă pe doisprezece ani, nu poate avea densitatea unui roman ca *Idiotul*[83], pe care tocmai îl împrumutase de la Virgil Ierunca pentru a-l reciti, romanul lui Dostoievski prilejuindu-i ulterior reflecții despre „importanța hotărâtoare a timpului pentru omul istoric":

> „Uitasem acest amănunt din *Idiotul*: că Mîșkin înțelesese importanța hotărâtoare a timpului pentru omul istoric, «omul căzut». Iată ce spune: «*À ce moment... j'ai entrevu le sens de cette singulière expression:* il n'y aura plus de temps». (*Apocalipsa*, Z, 6). «Momentul» era ultima fulgerare conștientă înainte de atacul de epilepsie. E interesant că Dostoievski a înțeles valoarea metafizică (și nu numai extatică) a acestei «clipe» atemporale, a lui *nunc stans* care semnifică eternitatea"[84].

Un nou impas creator îl constrânge să întrerupă (pentru a câta oară?!) scrisul la roman, potrivit unei însemnări din 22 martie 1953: „Acum o săptămână, văzând că-mi pierd timpul degeaba și că romanul aproape nu mai înaintează deloc, l-am întrerupt și m-am reîntors la *Yoga*"[85]. Totuși, foarte curând, găsește resurse pentru a relua „nefericitul capitol al IV-lea", la care lucrase „săptămâni întregi" și îl abandonase pentru că „mergea prost și foarte încet"[86]. (Și adaugă: „Spaltmann insistă mereu să nu întrerup romanul, să-l termin cât de curând").

În aprilie 1953 Eliade pleacă în Elveția, invitat să țină o serie de conferințe la Jung-Institut din Zürich; locuiește la Meilen, la 30 de kilometri de Zürich, în casa unui anume doctor Riklin, „de curând construită, pe o colină, în marginea pădurii" – climat propice scrisului, drept pentru care, spre sfârșitul lunii, revine la *Noaptea de Sânziene*, liber să se ocupe de literatură în afara zilelor de curs la Institut și a întâlnirilor cu C.G. Jung și cu alți confrați:

---

[83] „La Virgil și Monica, în noua locuință, rue Cassini. [...] Împrumut de la ei *Idiotul*. De câteva zile, mare dor să-l recitesc. L-am recitit ultima parcă în mai 1938. Seara îl încep – și reflectez la romanul meu. Ce inspirație nefericită am avut să distribui acțiunea pe 12 ani! Mi-am ridicat o sumă de probleme insolubile, în primul rând cea a «trecerii timpului». Aș vrea odată să-l termin, ca să mă pot apuca de un alt roman cu subiectul limitat în timp: câteva zile sau câteva săptămâni. Numai așa aș putea da densitatea pe care simt că o merită orice acțiune cu adevărat «epică»" (Mircea Eliade, *Jurnal*, ed. cit., I, p. 252 – însemnare din 22 februarie 1953).

[84] Ibidem, p. 253, însemnare din 4 martie 1953.

[85] Ibidem.

[86] Ibidem, p. 253 și urm, însemnare din 27 martie 1953.

„În câteva săptămâni am scris două capitole din roman. Și pentru că, după luna petrecută la Meilen, dispuneam de încă cinci, șase săptămâni de vacanță la «Casa Gabriella», îmi spuneam că aș putea încheia *Noaptea de Sânziene* în cursul anului. Dar, ca de obicei, interveneau mereu obligații neprevăzute”[87].

Pe 6 aprilie 1953, cu două săptămâni înaintea plecării, scrie în jurnal:

„Am încheiat azi dimineață capitolul al IV-lea. Îmi mai rămân de scris trei capitole ca să sfârșesc romanul. Nu știu când le voi scrie. În două săptămâni sunt la Zürich, și până atunci trebuie să-mi pregătesc cursul pentru Jung-Institut, și să scriu alte nenumărate articole și cronici. De-abia la Ascona, pe la sfârșitul lui mai, voi redeveni liber pentru patru săptămâni”[88].

Într-o scrisoare din 28 aprilie 1953, Eliade i se confesează lui Vintilă Horia:

„Sunt, din nenorocire, extrem de ocupat până la terminarea cursului; altminteri, aș fi continuat *Noaptea de Sânziene*. Mai am încă vreo 120-150 pagini de scris, și îți închipui cât sunt de nerăbdător să-ți cunosc părerea și asupra acestei a doua părți. Pe la 25 mai, vom fi la Ascona, Lago Maggiore, pentru o lună încheiată! Sper să pot termina acolo acest roman început nici nu mai știu când...”[89].

De la Madrid, Vintilă Horia îi va răspunde pe 5 mai 1953: „Când îmi trimiți romanul? Mă gândesc mereu la el și vreau să-i cunosc sfârșitul”[90]; îndemn reluat și într-o scrisoare din 22 septembrie 1953: „Aștept de asemenea, cu mare nerăbdare, partea ultimă a romanului care va da exilului nostru intelectual o nouă îndrumare, după crepusculul lui Gheorghiu”[91]. Instalat la Meilen, Eliade lucrează la un singur capitol, al cincilea, pe care însă nu reușește să îl încheie. Îl începe „aproape «inspirat»” pe 1 mai 1953, dar o telegramă care îi solicita finalizarea de urgență a textului unei conferințe îl scoate din starea de grație[92]. Totuși, patru zile mai târziu, notează cu oarecare satisfacție că a scris în jur de douăsprezece pagini, dar „nu o versiune definitivă, căci am sărit peste descrieri, am schițat doar articulațiile

[87] Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 453.
[88] Idem, *Jurnal*, ed. cit. vol. I, p. 254.
[89] Idem, *Europa, Asia, America*, ed. cit., vol. I, p. 461.
[90] *Mircea Eliade și corespondenții săi*, ed. îngrijită de Mircea Handoca, Editura Criterion, București, 1999, vol. II, p. 228).
[91] Ibidem, p. 229.
[92] Mircea Eliade, *Jurnal*, ed. cit., vol. I, p. 256.

între scene etc., mulțumindu-mă să scriu esențialul" – satisfacția e legată de presimțirea că acest capitol „va avea un tempo drăcesc"[93]. În ziua următoare, jurnalul contabilizează încă opt pagini și un regret: acela de a nu avea la dispoziție „o săptămână liberă, fără cursul de la Institut, fără întâlniri cu jungieni, fără lecturi..."[94]. Pe 8 mai nu mai poate lucra la roman pentru că „discuțiile cu Jung m-au smuls iar din universul literar"[95]; timpul „pierdut" cu discuțiile academice e recuperat însă în zilele următoare:

> „Ieri ca și alaltăieri, am scris foarte bine. Sunt la pagina 42, aproape două treimi din capitol. Dar nu îndrăznesc, încă, să-l recitesc. Vreau să termin capitolul, apoi să încep corectura, transcrierea. Încerc și acest nou «sistem» – de a înainta fără a privi ce las în urmă, chit că va trebui să refac în întregime anumite pasagii"[96].

Ajuns, pe 20 mai 1953, din nou la Ascona, la Casa Gabriella, Eliade scrie într-o „«atmosferă» pasionantă – cu discuții despre alchimie și gnoză, printre dosarele arhivei «Eranos»" – cum notează în jurnal și, în termeni similari, în *Memorii*:

> „De la 20 mai la 29 iunie am locuit la «Casa Gabriella». Cu toate ispitele (mai ales cărțile pe care le așeza Olga, în fiecare dimineață, pe masa mea de lucru: volume despre alchimie și mistică, sau publicațiile lui Heinrich Zimmer, alături de romane «oculte», polițiste sau de spionaj), cu toate aceste ispite, am putut scrie destul de bine. N-am întrerupt romanul decât ca să pregătesc conferința pentru Clubul Psihologic de la Zürich și să redactez articolul promis lui Jean Paulhan"[97].

Revigorat și de o scrisoare a lui Spaltmann, căruia „i-a plăcut foarte mult capitolul al IV-lea. Îl găsește cel mai reușit din partea a doua"[98], încheie pe 26 mai acest problematic capitol al V-lea (dedicat lui Bibicescu). Pe 1 iunie începe capitolul al VI-lea, din care scrie doar două pagini, declarându-se „numai pe jumătate mulțumit": „Cât de «inspirat» eram săptămâna trecută!... Dar poate gustul acesta de literatură era, de fapt, consecința plictiselii mele de a merge la Zürich și a ține conferința la Clubul Psihologic"[99]. Acest nou capitol „înaintează anevoie" – notează autorul pe 9 iunie – „nu numai

---

[93] Ibidem, însemnare din 5 mai 1953.
[94] Ibidem, p. 257 – notație din 6 mai 1953.
[95] Ibidem.
[96] Ibidem, p. 258, însemnare din 11 mai 1953.
[97] Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 254 și urm.
[98] Idem, *Jurnal*, ed. cit., vol. I, p. 260 – însemnare din 23 mai 1953.
[99] Ibidem, p. 261.

pentru că «inspirația» șchiopătează, dar și datorită scrisorilor și veștilor pe care le primesc”[100], în următoarele două săptămâni romanul avansând „destul de greu”, dar, conform autorului, mulțumitor[101].

O notație din 25 iunie 1953 marchează începutul unui interval (destul de lung) de abandon: „Am întrerupt romanul și m-am apucat de articolul pentru *La Nouvelle NRF*: *Les Mythes du monde moderne*. Jean Paulhan mi-a scris două scrisori, insistând să i-l trimit cât de curând”[102]. Timp de un an, până în iunie 1954, romanul este pus între paranteze. Jurnalul nu mai înregistrează, până atunci, nicio notație despre *Noaptea de Sânziene*, iar în *Memorii* această lungă perioadă (de un an!) este astfel rezumată:

> „După reîntoarcerea noastră la Paris, către mijlocul lui septembrie [1953], a urmat o perioadă agitată, care s-a prelungit până în primăvară. Am fost nevoiți să locuim când în rue de la Tour, când la prieteni în rue de Boulainvilliers, când în rue Duhesme. Lucram cu mare efort, și pe unde apucam. (În toamna aceea am încercat, pentru întâia oară la Paris, să scriu într-o cafenea de cartier.) [...]
> S-ar fi spus că toate crizele și dificultățile urmăresc același scop: să amâne încheierea romanului. După socoteala mea, mai aveam de scris 50-60 de pagini, dar mi-era peste putință să încep lucrul. [...]
> Deocamdată, îmi era peste putință să mă reîntorc la roman. Dimpotrivă, eram tot mai pasionat de noua versiune a monografiei despre yoga”[103].

Penultimul capitol (al șaselea din partea a doua a romanului), început în vara lui 1953, este reluat, deci, un an mai târziu, autorul luptând acum „cu o neînțeleasă tristețe, cu o mare, adâncă oboseală”[104]; în paralel, Guillermou traduce, în timp de Christinel Eliade dactilografiază atât capitolele deja finalizate și corectate, cât și pe cele traduse[105]. Punctul culminant al lungului proces de scriere a acestui roman în permanență recitit și modificat îl constituie cele două luni petrecute în vara lui 1954 la Casa Gabriella de la Ascona:

> „Am regăsit cu emoție grădina [...] și camera și terasa noastră din fața lacului. Chiar de a doua zi am reluat manuscrisul *Nopții de Sânziene*. Începusem mai de

[100] Ibidem, p. 262.
[101] Ibidem, p. 263 – însemnare din 18 iunie 1953.
[102] Ibidem.
[103] Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 455-456.
[104] Idem, *Jurnal*, ed. cit., vol. I, p. 268.
[105] „Guillermou a sfârșit traducerea părții întâi, și Christinel bate la mașină zi și noapte, în odaia din fund. Ne îngrozim amândoi cât va ieși de mare romanul. Cine îl va citi? Cine îl va cumpăra?...” (Mircea Eliade, *Jurnal*, ed. cit., vol. I, p. 268, însemnare datată iunie 1954).

mult ultimul capitol, dar înaintam anevoie, șovăind. [...] Îmi închipuisem că Ștefan și Ileana se vor reîntâlni la Royaumont, după 12 ani de la prima lor întâlnire în pădurea din marginea Bucureștiului. [...] «Căutarea» lui Ștefan o omologasem unei *quête* inițiatice. Regăsirea Ilenei echivala finalului unei inițieri. «Or, astăzi», notam la 26 iunie, «am înțeles că e vorba de altceva». Căutarea lui Ștefan era, de fapt, căutarea Morții"[106].

Însemnarea de jurnal la care se referă Eliade – amplă, cu o notă de dramatism – indică o ultimă răscruce a autorului (ultimele ezitări și deliberări) înainte de a hotărî ce cale vor urma personajele:

„Când, acum cinci ani, am început să scriu *Noaptea de Sânziene*, nu știam aproape nimic altceva în afară de sfârșit. Știam că, după doisprezece ani, Ștefan va reîntâlni pe Ileana, tot într-o pădure, și că va recunoaște mașina care (i se păruse lui) dispăruse sau ar fi trebuit să dispară în pădurea de la Băneasa, în noaptea de Sânziene 1936. [...] Până în ultimul timp, chiar după ce am început să scriu capitolul final și mă apropiam de întâlnirea din pădurea de la Royaumont, am crezut că reîntâlnirea va însemna, și pentru unul și pentru celălalt, începutul unei «Vieți Noi» (*renovatio*). «Căutarea» lui Ștefan o omologasem unei *Quest* inițiatice. [...] Or, astăzi am înțeles că e vorba de altceva: Ștefan era obsedat de «mașina care trebuia să dispară la miezul nopții», mașina cu care «ar fi trebuit să vină Ileana», în 1936, la Băneasa. Mai mult decât iubirea neînțeleasă pentru Ileana (neînțeleasă, pentru că el continua să fie îndrăgostit de Ioana), ceea ce pare straniu în întâlnirea de la Băneasa e obsesia mașinii. Or, totul se explică dacă mașina Ilenei – reală la Royaumont, doisprezece ani mai târziu – va fi leagănul morții lor. [...] Mașinile au o funcție arhetipală în roman, și cititorul avertizat va observa curând că de câte ori apare imaginea unei mașini, se întâmplă o «rupere de nivel» și destinele se decid sau devin perceptibile. Simbolismul Morții mi se impune scriind ultimul capitol. Nu știu, încă, dacă vor muri amândoi, într-un accident, în acea noapte – deși finalul acesta ar fi singurul plauzibil. Ștefan «a rezolvat toate tainele» (dna Zissu, Partenie etc.) [...].
Dar s-ar putea ca, în ultimul moment, să mi se impună o altă soluție, nu știu nici eu care. Pentru că simbolismul Morții îngăduie *orice*: extincție sau regenerare, un adevărat *incipit vita nova*. Voi vedea"[107].

Pe 7 iulie 1954, conform jurnalului, Eliade încheie *Noaptea de Sânziene*, „luptând nu numai cu tristețea, dar cu o opresiune aproape fizică"

„Azi, la 11, 35 dimineața, am terminat de scris și de transcris ultima pagină. Romanul e sfârșit. [...]

[106] Idem, *Memorii*, ed. cit., p. 457.
[107] Idem, *Jurnal*, ed. cit., vol. I, p. 269-271.

> Am scris într-o tensiune continuă – și parcă vremea reflecta furtuna mea lăuntrică, pentru că au fost tot timpul trăsnete și vijelii, urmate de ploi repezi, reci, de toamnă. Nu izbutesc să mă bucur că am încheiat această carte”[108].

După o ultimă, lectură, în toamna lui 1954, Eliade se poate considera din nou „liber”:

> „Toamna, ne-am instalat la Val d’Or, în apartamentul pe care ni-l puseseră la dispoziție Alice și dr. Roger Godel. [...]
> După ce-am recitit încă o dată romanul, uneori entuziasmat, alteori melancolic, luptându-mă cu tristețea, m-am trezit alt om. Pentru întâia oară în ultimii cinci ani, mă simțeam «liber»”[109].

Încheierea *Nopții de Sânziene* înseamnă, pentru autor, „ieșirea din labirint”.

Bibliografie

Eliade, Mircea, *Memorii. 1907-1960*, ediția a II-a revăzută și îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1997.

Eliade, Mircea, *Jurnal*, vol. I și II, ediție îngrijită de Mircea Handoca, ed. a II-a, Editura Humanitas, București, 2004.

Eliade, Mircea, *Europa, Asia, America... Corespondență*, cuvânt înainte și îngrijirea ediției de Mircea Handoca, vol. I-III, Editura Humanitas, București, 1999, 2004.

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, convorbiri cu Claude-Henri Roquet, traducere din franceză de Doina Cornea, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2007.

Handoca, Mircea (ed.), *Mircea Eliade și corespondenții săi*, vol. II, Editura Criterion, București, 1999.

Horia, Vintilă, *Jurnal de sfârșit de ciclu. 1987-1989. Note despre exilul lui Dumnezeu*, traducere din limba franceză de Doina Jela, prefață de Cristian Bădiliță, Editura Vremea, București, 2018.

Ierunca, Virgil, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal, întâmpinări și accente, scrisori nepierdute*, Editura Humanitas, București, ediția a II-a, 2023.

Lovinescu, Monica, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler*, Editura Cartea Românească, București, 1992.

[108] Ibidem, p. 171.

[109] Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 458 și urm.

Abstract: Among Mircea Eliade's novels, *The Forbidden Forest* is his most elaborately crafted work, composed and extensively rewritten over five years (1949–1954). Developed from an unfinished manuscript, *Apocalips* (from the "Portuguese period"), it becomes a panoramic, multilayered novel, entailing a marked shift in both narrative strategy and the author's usual working rhythm. Whereas earlier novels (from *Isabel* and the *Devil's Waters* or *Maitreyi* to *Return from Paradise, The Huligans,* or *Marriage in Heaven*) were, by Eliade's own account, written spontaneously in brief, intensive bursts, *The Forbidden Forest* was produced slowly and laboriously, in a syncopated rhythm punctuated by crises that prompted sometimes radical solutions, including the restructuring of large sections or even of an entire volume. This article reconstructs, step by step, the prolonged and intricate genesis of the novel by systematically examining detailed testimony in Eliade's diary, memoirs, correspondence, and interviews. It establishes a precise chronology of the "adventure" of writing *The Forbidden Forest*, mapping the successive stages of a highly sinuous creative process; a subsequent article will correlate these findings with insights from a close reading of the manuscript.

Keywords: creative process, novelistic construction, authenticity, *Apocalips*, Balzacian model.

RADU STANCA ȘI MODELUL TATĂLUI. PARADIGMA UNUI SALT CALITATIV CULTURAL

Mirela Nagâț*

Căutând o explicație pentru ascendența lui Radu Stanca asupra colegilor săi din Cercul Literar de la Sibiu, I. Negoițescu sublinia avantajul mediului familial literar în care se cultivase cel care avea să fie animatorul și autorul celor mai importante idei teoretice, din care s-a cristalizat concepția grupării. În *Straja dragonilor*, criticul și-l amintește pe Stanca „mai format" decât el, nu numai datorită vârstei, dar și datorită „mediului de literați în care evoluase"[1].

Începuturile lui Radu Stanca stau sub semnul precocității artistice și-al unor rutine culturale deprinse în familie, în Clujul interbelic: concerte la vioară și pian, interpretate de frații și sora, seară de seară, până la apariția radioului în deceniul patru, frecventarea, de la zece ani, a spectacolelor de teatru și de operă și lectura revistelor literare importante, nelipsite din casă: *Revista Fundațiilor*, *Gândirea*, *Gând Românesc*, *Familia*, *Pagini literare*. Fratele lui, Horia Stanca, își amintește cum Radu citea pe ascuns articolele sau poeziile invocate în discuțiile adulților, ca să-și formuleze apoi propria opinie:

> „Foarte vioi și întotdeauna bine dispus, găsea cuvântul nimerit să-i exprime gândul și nu se grăbea niciodată să fie neapărat, de părerea noastră. Când glumea pe socoteala noastră, tata, îngăduitor și surâzător, îi spunea: «Măi Prâslea, da' multe mai știi», sau «Mânzule, astea de unde le scoți ?», la care Radu replica: «din sacul meu»"[2].

Radu Stanca se naște pe 5 martie 1920 la Sebeș, în familia preotului Sebastian Stanca, fiind mezinul. Vine pe lume într-o familie cu tradiție preoțească, de trei generații. Bunicul, Avram, fusese o figură de-a dreptul mitologizată; protopop la Petroșani, implicat în viața comunității minerești

* Doctor în Filologie, Facultatea de Litere din București; e-mail: mirela.nagat@drd.unibuc.ro.

[1] I. Negoițescu, *Straja dragonilor*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1994, p. 157.

[2] Horia Stanca, „Radu Stanca, fratele meu", *Argeș*, 1971, nr. 7, p. 17.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 416–425, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.23.

din Valea Jiului, construise șapte biserici cu școli aferente în centrele muncitorești Vulcan, Lupenii, Bănita, Dealul Babii, Dâlcea, Jiețul și în orașul său de reședință, cu conștiința apostolatului îndeplinit[3]. Fusese secretarul lui Șaguna, colaborator al lui Avram Iancu și gazdă pentru Nicolae Iorga în vizitele de cercetare istorică făcute în zonă. Bun cunoscător de germană și latină, culegea și prelucra folclor.

Dar tatăl, Sebastian, e, de fapt, figura esențială și inspiratoare, un intelectual plurivalent, cum avea să se construiască și Radu Stanca (plurifațetat, amprentând decisiv poezia, dramaturgia, spectacologia - ca regizor mai bine de un deceniu la Teatrul de stat din Sibiu, teatrologia). Urmărind traseul intelectual al tatălui, îl găsim la Budapesta, unde urma Facultatea de Litere și Filosofie (încheiată cu un doctorat despre Timotei Cipariu) și unde era președintele asociației studenților români „Petru Maior", în plin elan publicistic: în 1901 pune bazele gazetei *Poporul român*, pentru ca apoi să se implice ca fondator în comitetul de redacție al revistei *Luceafărul* (de atunci datând prietenia cu Octavian Goga, care-i va fi naș de căsătorie și nașul întâiului născut). Întors în țară, întâi ca preot la Vulcan, din 1911 la Sebeș, iar din 1922 la Cluj, în calitate de consilier eparhial al Episcopiei Vadului, Feleacului și Clujului, Sebastian Stanca va fi o prezență la fel de energică în paginile a numeroase publicații ardelene, în paralel cu activitatea de teolog, implicat după Unire în reorganizarea noii episcopii, ulterior mitropolii, din Ardeal[4]. În plus se specializează în istorie, fiind autorul câtorva lucrări citate în domeniu, printre care una cu iz autobiografic despre deportarea intelectualilor formatori de opinie, în special a preoților, de către autoritățile maghiare în Primul război Mondial (trece prin lagărele de la Șopron și Rust) - *Contribuția preoțimii române din Ardeal la războiul pentru întregirea neamului (1916-1918)*. E un portret tipic de intelectual public ardelean, în care intră și o componentă militantă și politică. În 1918 face parte din delegația sebeșenilor participanți la Marea Adunare Națională de la Alba-Iulia, iar în 1933 e ales senator din partea liberalilor în Parlamentul României.

Tabloul e complet doar relevând și pasiunea literară a capului familiei, care s-a afirmat ca autor de poezii, schițe și povestiri, de piese scurte, traducător din dramaturgia germană, versificator fluent de librete de operă. Iată-l,

---

[3] Vezi G. Lungulescu „Apostolat", *Universul*, ianuarie 1944, nr. 3, p. 3.

[4] Vezi volumul *Sebastian Stanca (1878-1947). Un cleric cărturar din Sebeșul de altădată*, coordonatori: Mihai-Octavian Groza, Gabriela-Margareta Nisipeanu, Iuliu-Marius Morariu, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2016.

de pildă, prezent în *Luceafărul* (1902) în două numere consecutive, cu un articol despre teatru, „Ceva despre dramă", combinând considerații de estetică și exemple din: Schiller, care e citat abundent din scrierile lui teoretice, Corneille, Shakespeare, Caragiale, într-un discurs cu accent etic și didactic, de fapt o pledoarie pentru dramaturgia națională. Că mediul familial ar fi sursa uneia dintre influențele literare importante pentru viitorul poet și dramaturg, și anume Schiller, sugerează și fratele, Horia, care subliniază cât de gustată era în familie opera germanului:

> „[ideile lui] de libertate, de suprimare a opresiunilor, de înlăturare a prejudecăților de orice fel, dar, mai cu seamă, de gândire scoasă de sub siluirile convenționale, le îndrăgise atât de mult tata, și le împărtășeam și noi, învățându-i pe dinafară baladele și retrăind, cu toată puterea inimii noastre fragede alături de Wilhelm Tell, revolta împotriva împilării, la care fusese expus tatăl nostru"[5].

O atare receptare e de înțeles pentru contextul politic transilvan de atunci, doar că Radu Stanca îl va metaboliza mult mai complex pe Schiller, inclusiv cu scrierile lui estetice, deci și la un nivel teoretic și filosofic. Și privirea către Occident, și natura morală a teatrului, idee preluată pe filieră schilleriană, le vom regăsi ulterior germinând în opera Radu Stanca, cu un acroșaj și în concepția cerchistă.

Va urma o carieră literară rispită cu precădere în publicații ca *Telegraful Român*, *Cosînzeana*, în calendare populare, sau adunată în plachete reunind traduceri și localizări din germană pentru teatrul de amatori. E, din nou, o secvență ce prefigurează saltul ulterior, de nivel intelectual și teatral, pe care-l va face fiul. Radu Stanca va teoretiza conceptul „teatrului de amatori" ca etapă de instruire și educație a publicului.

Așa cum povestește Horia Stanca, fratele mai mic a crescut cu exemplul tatălui lucrând până seara târziu la masa lui de scris, redactând „articole, traducând cu marea lui ușurință de a versifica librete de operă în versuri, descifrând vechi documente latinești, nemțești și ungurești, traducând poezii, ba și romanul *Apis și Este* din trilogia lui Bruno Brehm"[6], și cu o bibliotecă de peste 2 500 de volume „catalogate, numerotate, păstrate și tratate cu dragostea unui om plin de cuviință și de respect pentru cuvîntul scris"[7]. Scanând rapid această moștenire de familie, Dragoș Varga va

---

[5] Horia Stanca, „Radu, fratele meu", *Transilvania*, martie 1975, nr. 3, pp. 13-15.
[6] Horia Stanca, *Așa a fost să fie*, Editura Dacia, Cluj, 1994, p. 274.
[7] Horia Stanca, „Radu Stanca, fratele meu", *Argeș*, iulie 1971, nr. 7, p. 17.

identifica la viitorul poet „vocația corifeică" și descendența „cărturărească"[8] transmise.

În proză, Sebastian Stanca oscilează între două registre, unul alert, umoristic, cu simț al replicii, de inspirație caragialiană, valorificând quiproquoul, anecdota, și altul moralizator, impregnat de clișeele idilizante sămănătoriste, cu accente didactice. E o lume cu scene burgheze în care inadecvarea și încurcăturile produc efecte comice[9], cu muncitori și patroni care trăiesc în armonie unii cu alții, cu prieteni care se sacrifică la greu, cu anatemizarea orașului plin de ispite, cu eroi dispuși să se jerfească pentru idealurile naționale. Un liberal ca Sebastian Stanca, din râvnă didactică instilează în unele texte mesaje ideologice care denunță curentul de stânga extremist. Se simte mai discret în povestirea „Greva" (o localizare după un *Lebensbilder* nemțesc), în care un agitator alogen (de fapt avem sugestia unui comunist evreu, cu toate clișeele portretistice cunoscute: „avea părul roșcat, obrazul presărat cu pistrui, nasul încovoiat și vorbele îi curgeau pe buzele groase și răsfrânte cu un accent cam străin de limba bieților muncitori"[10]) strică mersul lucrului într-o fabrică. Mai limpede e avertismentul în comedia într-un act *Lege nouă*, care se joacă prin satele de lângă Cluj în 1934, în montarea unor actori ai Naționalului clujean (conduși de I. Breazu și A. Popa), cu precizarea făcută de presa vremii că ideile piesei erau discutate cu publicul după reprezentație. Conflictul ideologic e simplificat, convertit în înfruntarea dintre un gospodar harnic, chivernisit după o viață de muncă, și „un bețivan leneș, un taie frunză la câini" care răspândește vestea că se vor împărți moșiile. Panicat de proclamația bolșevică, bătrânul întreabă: „munca mea dată fiecărui trans împins? Ție, care n-ai asudat pentru moșie nici chiar atâtica?"[11]. Că în spatele pieselor sale stă un impuls extraestetic reiese limpede din practica numeroasele localizări și prelucrări făcute în orizontul emancipării naționale.

Cât privește poezia ea pare o preocupare de tinerețe, cu un puseu întârziat, provocat de deportarea din 1916. Anul următor, întors din lagăr, preotul publică în *Telegraful Român* versuri impregnate de dorul de țară, simple ca expresie, cu un patos aproape pașoptist, modulat astfel:

---

[8] Dragoș Varga, *Radu Stanca. Sentimentul estetic al ființei*, ediția a doua, prefață de Radu Vancu, Editura InfoArt Media-Timpul, Sibiu-Iași, 2010, p. 18.

[9] Pentru exemplificare vezi prozele scurte „Telefonul indiscret", în *Cosînzeana*, 1925, nr. 11, pp. 156-157 și „Ghinion", în *Cosînzeana*, 1923, nr. 5, pp. 82-83.

[10] Sebastian Stanca, *Greva și alte povestiri*, Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1926, p. 8.

[11] Vezi Horia Petra-Petrescu, „Piese tearale vrednice de jucat", *Transilvania*, ianuarie 1934, nr. 1, p. 44.

„Mi-e dor de chipul scump al țării mele
Și-l caut cu ochii-n zarea de mătasă
Dar plâng nemângâiat și'n suflet se pogoară
Povara grea a dorului de casă"[12].

Interesant e arcul care se face în timp între tată și fiu, între un poem religios facil din 1899 al lui Sebastian Stanca, cu abia schițate sugestii de atmosferă:

„Fantastici umbre peste gropi
In cimiter se 'ntind,
Din licăritul de lumini
Ce printre cruci s'aprind.

Biserica 'n lumină 'ncet
Se 'mbracă tremurând
Poporu-ascult'-evlavios
Al preoților cânt"[13]

și primele încercări al micului Radu, de la 14, 15 ani, tot de inspirație religioasă, cu ocazia Paștelui, mai elaborate ca expresie decât ale tatălui:

„Se-nvolbură pământul în sfântă bucurie
Se-nalță izbăvirea în imnu-ncununat
De zori neprihănite – spre dalba veșnicie -
Căci astăzi în mărire – „Hristos a înviat"[14].

Comparând literatura tatălui cu cea a fiului s-ar zice că în cadrul familiei s-a produs saltul acela calitativ cultural, teoretizat mai târziu de Radu Stanca în „De la stilul istoric la cel filosofic", - într-o singură generație s-a trecut de la literatura greoaie, didactică și plină simțire a tatălui la expresia sofisticată, înglobând un estetism și-un eticism superior, a fiului.

---

[12] Sebastian Stanca, „Trist", *Telegraful Român*, 1917, nr. 19, p. 75.
[13] Sebastian Stanca, „Învierea", *Telegraful Român*, 1899, nr. 42, p. 170.
[14] Radu Stanca, „Hristos a înviat!", *Versuri*, ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Monica Lazar, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 376.

În memorii, fratele mai mare povestește cum, în calitate de cronicar dramatic, mergea la premierele clujene însoțit de Radu, deja adolescent, încurajat să-și exprime propriile observații asupra reprezentațiilor văzute. Rolul de ghid cultural al lui Horia Stanca a fost mult augmentat de unii exegeți care l-au văzut drept un real mentor al viitorului poet, când, de fapt tatăl, Sebastian, teolog, istoric, publicist și literat de ore libere, era veritabilul model iradiant al copiilor lui. Cele două cărți autobiografice ale lui Horia Stanca, în anumite pasaje, lasă senzația unei trăiri compensatorii prin intermediul succesului fratern: „N-am fost la înălțimea fraților mei totdeauna primii la școală, totdeauna dominând societatea prin ambiție și talente. Eram mult în urma lor. N-am excelat în nimic”[15]. Umbra celebrului său frate îl apasă, căci tot simte nevoia să-și justifice destinul literar propriu, nu prea fructuos, în astfel de comparații:

> „Radu era scăpărător de inteligent, era sprinten, zvăpăiat, mereu gata să prindă din zbor ideile, să le formuleze în definiții aforistice. Avea altă cultură decât a mea. Se orientase în filosofie, în estetică, în domenii în care eu eram mai puțin umblat. Făcuse altă școală decât mine, format în școli nemțești punând preț mai mare pe fondul opiniilor decât pe formularea lor. Limba lui era mai armonioasă, fraza lui mai curgătoare respira ușor, față de a mea poate mai sobră, mai potolită. Eu mă târam în ea ca râma care lasă dâră în poteca parcursă. El zbura ca fluturele de pe o petală pe alta mai înmiresmată, mai colorată”[16].

Pe alocuri, Horia Stanca se erijează în educator al micului Radu cu merite de felul acestora: el, neagreând versul alb, i-ar fi insuflat gustul pentru prozodia tradițională, el are „frumoasa consolare” de a fi dat domeniului scenei „un adevărat «om de teatru»” în persoana fratelui său. Ce i-a dat certamente mai tânărului frate e accesul la publicare. Ca redactor la cotidianul liberal *Națiunea română*, Horia Stanca îi oferă lui Radu paginile ziarului pentru primele poezii. La 15, 16 ani tânărul nu e un adolescent oarecare, preocupat să versifice în intimitatea caietului de încercări, ci un autor cu febra publicării, cu numele tipărit regulat, pe scurt, o mică vedetă literară locală. Faima i se consolidează și la 17 ani e solicitat și de alte reviste din Ardeal, exemplificate de Monica Lazar în notele finale ale ediției stanciene de versuri pe care a îngrijit-o în anii ’80. Publică, așadar, „la Mediaș (*Lanuri*), Tg. Mureș (*Jar și slovă*), Satu-Mare (*Afirmarea*), Oradea (*Familia)*, culminând cu prezența în paginile *Gândului românesc*, revistă de cel mai înalt prestigiu între

[15] *Ibidem*, p. 145.
[16] *Ibidem*, p. 248.

periodicele literare ale Transilvaniei interbelice”[17], condusă de Ion Chinezu, care-i era profesor de română la Liceul „George Barițiu”.

La mijlocul anilor ’30, cu exemplul tatălui și-al fratelui mijlociu, deja jurnalist, Radu Stanca își pune în practică propriul său proiect editorial. Episodul e gravat în istoria familiei:

> „Radu, ca să nu rămână mai prejos, ne-a făcut într-o bună zi surpriza — întâmpinată de tata, cu bucuria ascunsă sub zâmbetul sceptic al lui «Foarte bine, dar cam devreme, băiete!» - unei mici reviste, scoasă de el, împreună cu un grup de colegi de clasă. Revista, pe cât mi-aduc aminte, purta titlul «Mâine». Radu apărea în ea cu o poezie, prima lui poezie de care luam cunoștință. Cu puținii bani ai lui și ai colegilor din clasa VI B, revista, șapirografiată, nu putea fi viabilă. Și, după două, trei numere, a și murit”[18].

De fapt revista, apărută la 15 ianuarie 1935, era scoasă în co-directoriat cu colegul Vladimir Zlătaru, iar poezia cu pricina, „Mi-e dor”, „de tonalitate neosămănătoristă”, cum observa Monica Lazar, cu un imaginar rural, garnisit cu cetini, holde, crânguri și-o „naivă poză melancolică la final”[19], a fost datată multă vreme ca parte a debutului poetic stancian, petrecut concomitent într-o revistă școlară și în pagina de literatură a ziarului clujean *Națiunea română*, unde era redactor Horia Stanca[20].

Între timp chestiunea debutului se reconfigurează, întâietate capătă un poem religios, „Mesia”, apărut mai devreme cu câteva săptămâni, în decembrie 1934, în *Renașterea*, cu alte cuvinte în organul oficial al episcopiei locale, înființat chiar de tatăl poetului, în 1923, și condus până în aprilie 1927. Așadar tatăl, și nu fratele mijlociu, e responsabil pentru debutul lui Radu Stanca. Acest prim episod din *Renașterea* aruncă o umbră de îndoială asupra acurateței evocărilor difuzate de fratele Horia. De ce ar fi ponderat tatăl elanul publicistic al fiului său celui mic cu un „cam devreme, băiete!”, când el însuși îl impinsese în ochii publicului, în ziarul bisericesc pe care-l inițiase și unde cuvântul lui avea greutate editorială?

Poemul „Mesia”, adus în atenție de Anca Sîrghie, face parte dintr-o serie de inedite, în total treizeci și cinci, identificate în periodicele vremii și

---

[17] Monica Lazar, note și comentarii la Radu Stanca, *Versuri,* ed. cit., p. 574.

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*, p. 569.

[20] Tot în 1935, lui Radu Stanca îi apare în *Națiunea română*, nr. 21, poemul „Hristos a înviat”.

publicate în volumul *Dăltuiri*[21], o colecție eteroclită de antume stanciene. Ele se adaugă astfel celor patruzeci și cinci selectate de Monica Lazar în ediția din ’80, acoperind intervalul ’34 – ’43, și oferind o imagine a evoluției poetului, a tatonărilor de până la fixarea timbrului său inconfundabil.

În privința influențele poetice, punctul de plecare e fixat în imaginarul religios, naturist și rural, explicabil în parte prin influența tatălui preot; abundă termenii arhaici și bisericești (heruvimi, stele ca „feștile de lumină”, „catapeteasma cerului”, „praporii dimineții”, „proscomidia zării”), sonoritățile din Goga, din Coșbuc, din psalmii lui Arghezi („Doamne […]/ Pe care drumuri neștiute să te caut/ La ce lumină să te proslăvesc?...”[22]), apoi ies în evidență descoperirea lui Baudelaire prin titlul „Spleen” al unui poem și preocuparea pentru „poezia poeziei”, cu prime încercări de artă poetică („Eu am bătut la poarta versului devreme”[23] sau „Spada mea de vers am trecut-o prin vreme”[24] sau „Vreau în năframa poeziei mele să-mi adun/ Din țara mea ce-i mai frumos, mai bun”[25]). Tot din această perioadă datează și primul cavaler („Am coborât din cetatea mea de cântare/ [...] Și coiful de pe frunte pe umăr l-am culcat”[26]). Pentru ca în ’37, ’38 să se simtă lecția simboliștilor învățată, a minorilor mai decorativi de felul lui Al. T. Stamatiad (când într-o secvență ca „Fragment clasic” aduce laolaltă ploaia, pianul, gavotele), a lui Bacovia (instilat în „bolnave poeme”, „parcul îndoliatelor tăceri” sau „cimitire de ploaie”[27]), a lui Minulescu (în versuri cu aer romanțios-ironic „...Din mica noastră dragoste uitată/ Din toate ce s-au scurs în primăveri/ A mai rămas o ramură presată/ Și-un singur jurământ în vorba ieri...”[28]). Tot în ’37 se profilează prima domniță medievală, viitoarea eroină a baladelor sale („Din ce adânc de dimineți și somn/ Te-ai zămislit, Domniță medievală,/ Să-ți urci în carte pleoapele beteală/ Să-ți crești în strofe trupul – medalion”)[29]. Imaginarul devine unul citadin, își fac loc parcul, caldarâmul, străzile, lexicul se modernizează, dispar cu totul termenii religioși, iar într-un poem din ’39 e invocat prima dată burgul

---

[21] Radu Stanca, *Dăltuiri*, ediție îngrijită de Anca Sîrghie și Marin Diaconu, Academia Română , Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012.

[22] Idem, „Pravila mea”, în *Versuri*, ed. cit., p. 380.

[23] Idem, „Început”, în *Versuri*, ed. cit., p. 378.

[24] Idem, „Veac nou”, în *Dăltuiri*, p. 14.

[25] Idem, „Troiță”, în *Dăltuiri*, p. 12.

[26] Idem, „Avânt” , în *Dăltuiri*, p. 17.

[27] Idem, „Divertisment”, *Versuri*, ed. cit.,p. 388.

[28] Idem, „Cântec”, *Versuri*, ed. cit., p. 395.

[29] Idem, „Chenar”, *Versuri*, ed. cit., p. 38.

definitoriu pentru universul său liric – „Poeții au în ei ceva de burg..."[30]. Poeții lui preferați din acea perioadă, își amintește colegul de redacție de la *Tribuna*, George Sbîrcea[31], erau Macedonski, Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, Topîrceanu, Jules Laforgue. Deja în '39, tânărul atinge în anumite strofe, cristalizări compacte din ceea ce va fi sunetul propriu stancian, anunțând poezia de maturitate. Un exemplu sunt versurile finale din „Medievală":

„Pe fruntea grea viziera s-a răsturnat crăpată
(Aveam la coif o pană rotundă de păun)
- „Cine-a bătut în poarta de mii de nopți lăsată?"...
Azi cavalerul cărții s-a-ntors în burg nebun..."[32].

Pentru ca în '41, student, să dea o primă baladă perfect articulată cap-coadă, „Voievodul", în revista *Curțile dorului*: un portret pe linia „Corydon", în termeni excepționali, al unui domnitor care în spatele asprimii ascunde nebănuite rezerve de sensibilitate, consumate cântând la „clavir":

„Îl știu de frică neamurile toate
Și-i poartă pizmă toți de prim-prejur
I-s gândurile multe și-nnoptate
Și pleoapele i-s goale de azur"[33].

Acumulările sunt rapide, iar saltul poetic uluitor. *De fapt, ceea ce va formula ulterior Manifestul Cercului Literar, desprinderea de tradiționalism și localism, e o evoluție petrecută chiar în poezia stanciană, o decantare estetică netă.*

[30] Idem, „Citadină", *Versuri*, ed. cit., p. 405.
[31] Vezi George Sbârcea, „Radu Stanca, prietenul de o viață", *Transilvania*, 1988, nr. 9, 01. 09., p. 39.
[32] Radu Stanca, „Medievală", *Versuri*, ed. cit., p. 414.
[33] Idem, „Voievodul",*Versuri*, ed. cit., p. 426

Bibliografie:

Groza, Mihai-Octavian, Gabriela-Margareta Nisipeanu, Iuliu-Marius Morariu, *Sebastian Stanca (1878-1947). Un cleric cărturar din Sebeșul de altădată*,: Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2016.

Lungulescu, G., „Apostolat", în *Universul*, nr. 3, ianuarie 1944, p. 3.

Negoițescu, I., *Straja dragonilor*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1994.

Petra-Petrescu, Horia, „Piese tearale vrednice de jucat", în *Transilvania*, ianuarie 1934, nr. 1, p.44.

Stanca, Horia, *Așa a fost să fie*, Editura Dacia, Cluj, 1994.

Stanca, Radu, *Dăltuiri*, ediție îngrijită de Anca Sîrghie și Marin Diaconu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012.

Stanca, Radu, 1980, *Versuri*, ediție îngrijită, note, comentarii și prefață de Monica Lazar, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Stanca, Sebastian, „Ceva despre dramă", în *Luceafărul*, 15 iulie 1902, nr. 2, 1.

Stanca, Sebastian, „Ceva despre dramă", în *Luceafărul*, 1 august 1902, nr. 3, 34-35.

Stanca, Sebastian, ,,Ghinion", în *Cosînzeana*, 1923, nr. 5, 82-83.

Stanca, Sebastian, *Greva și alte povestiri*, Editura Librăriei Diecezane, Arad,1926.

Stanca, Sebastian, ,,Învierea", în *Telegraful Român*, 1899, nr. 42, 170.

Stanca, Sebastian, „Telefonul indiscret", în *Cosînzeana*, 1925, nr. 11, 156-157.

Stanca, Sebastian, ,,Trist", în *Telegraful Român*, 1917, nr. 19, 75.

Stanca, Sebastian, ,,Vis!", în *Luceafărul*, 1902, nr. 2, 5.

Varga, Dragoș, *Radu Stanca. Sentimentul estetic al ființei*, ediția a doua, prefață de Radu Vancu, Editura InfoArt Media-Timpul, Sibiu-Iași, 2010.

Abstract: In this article, I followed the influence of the paternal model in the work and intellectual construction of Radu Stanca, the one considered the de facto head of the Literary Circle from Sibiu, and the man of direction who penned the literary ideology of the group. The demonstration makes a cutout that highlights an early episode susceptible to significant interpretive repositioning. Examining the family memoirs and publicist archives show that the young Radu Stanca was educated under the guidance of his father, a priest and writer, and not under that of his older brother. Inaccurately, until now, the critical tradition accredited the publicist Horia Stanca as the future poet's mentor. Comparing the literature of the father with that of the son, is obvious that qualitative cultural leap occurred, later theorized by Radu Stanca in one of his articles ("From the historical to the philosophical style"). In a single generation it passed from the ponderous, didactic and sentimental literature of the father to the sophisticated expression, encompassing a superior aestheticism and ethics, of the son.

Keywords: Radu Stanca, Literary Circle from Sibiu, Sebastian Stanca, religion, aestheticism.

INSTANTANEE ALE MEMORIEI. SINAIA PERIOADEI *BELLE ÉPOQUE*, ÎN CĂRȚI POȘTALE ILUSTRATE

Cristina Balinte*

Obiecte de comunicare interpersonală, cărțile poștale apar la mijlocul secolului al XIX-lea în spațiul european germanic, înlocuind cu succes, prin minimalizarea formei și esențializarea mesajului, corespondența epistolară. Tendința de inovație a fost consemnată istoric. S-au stabilit astfel coordonatele spațio-temporale, conform cărora procesul a avut loc „în Germania lui 1865, dar, la 1 octombrie 1869, guvernul austriac a scos cea dintâi carte poștală”[1]. Influența s-a răspândit cu rapiditate în provinciile Imperiului Austro-Ungar, dinspre centru către zonele de margine, apoi transfrontalier în Europa și pe alte continente, astfel încât, în perioada Belle Époque, de avânt al progresului tehnic, este instituită practica uzuală.

Mai întâi au apărut, pe plan mondial, cărțile poștale simple. Astfel, prima din lume datează din 1869 la Viena. În țara noastră este consemnată apariția celei dintâi cărți poștale în anul 1873 fiind printre primele din Europa. Din inițiative particulare, pe cărțile poștale simple, s-au tipărit diferite imagini și astfel au apărut primele cărți poștale ilustrate. Este cunoscută, ca cea mai veche, cea apărută în iulie 1870 a comerciantului german A. Schwartz, iar a doua este din septembrie 1870 de la Paris. Pe locul trei, în Europa, se înscrie cartea poștală ilustrată realizată de sibianul Emil Sigerius, care, în 1883, pe 4000 bucăți de cărți poștale simple din 1880 a tipărit în atelierul lui Josef Dortleff o vedere (panoramică) a Sibiului, cu inscripția «Gruss aus Hermanstadt». [2]

* C. Ș. III, Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu”; e-mail: cristina.balinte@gmail.com.

[1] *A History of Picture Postcards*, http://www.historicalsocietyofgulfport.org/uploads/1/3/0/0/13008149/postcards_history.pdf (accesat la 27.03.2024).

[2] Ion Opriș, „Primele cărți poștale ilustrate apărute la Sibiu”, în *Transilvania*, anul XVI, nr. 7/1987, p. 56.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 426–437, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.24.

În România, primele cărți poștale ilustrate apar în vara lui 1894, fiind editate la Minerva, cu prilejul Expoziției cooperatorilor români, organizată în Grădina Cișmigiu, la inițiativa lui D. Butculescu. Pe cea dintâi este pus în circulație, alături de litografia pavilionului central expozițional (național), un desen al lui Constantin Jiquidi, reprezentând alegoric o tânără cu spice de grâu în mâini, îmbrăcată în costum popular. Din noiembrie 1894, prin Union Postale Internationale, la crearea și difuzarea ilustratelor cu teme românești se asociază edituri din Franța și mai ales din Germania: Louis Glaser, Carol Müller, Stock& Müller, Émile Stock. Sunt reproduse litografii, gravuri și din ce în ce mai multe cadre fotografice, tehnica foto fiind cunoscută la noi încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, prin Carol Popp de Szathmary, A. Ihalsky, A. Brandt, Franz Mandy, ultimii doi ajungând la prestigiul titulaturii oficiale de „fotograf al Curții Regale" etc.

Pe măsură ce modernizarea teritoriului avansează, capătând o tot mai notabilă coerență, sunt difuzate de aceeași editură bucureșteană Minerva, începând cu 1899, cărți poștale ilustrate care răspândesc imagini ale unor locuri reprezentative ale țării. În primul rând, este promovată capitala București, cu reperele simbolice Palatul Regal, iar, în medalion, Grădina Cișmigiu. După 1903, se va alătura distribuției comerciale de masă reședința de vară a Regelui, de la Sinaia, pentru care sunt alese obiective exponențiale pentru tradiția fondatoare, Mănăstirea, ctitorită la 1695 de spătarul Mihai Cantacuzino, amplasată în centrul vizual, și realizările Coroanei, în medalioanele laterale figurând: Biserica Nouă ridicată la dimensiunile unei catedrale a Familiei Regale și Castelul Peleș. Imaginile nu sunt fotografice, realiste, ci reproduceri estetizante, după acuarele peisagistice.

Multiplicarea cadrelor de referință ale peisajului românesc determină avântul comercial de după 1900. Edituri precum Carol Göbl, Socec, Adolph Maier/Adolph Maier & D. Stern, cu sediul în pasajul Villacrosse din București (care preia fotografii de A. Duschek), Șaraga, J. Schwarzfeld, Am. Horowitz se specializează în reproducerea imaginilor de circulație, concurându-se în oferte de „vederi"[3]. Cărțile poștale ilustrate devin un procedeu caracteristic perioadei Belle Époque, de asociere între imagine și text, de colaborare între tehnică și estetică, de îmbinare între comerț și artă.

[3] Romeo Alexandrescu, *Primele Cărți Poștale Ilustrate românești (Vederi 1894-1905). Catalogare*, București, 2013.

Experimentul Sinaia: parcelarea vizuală a unui spațiu restrâns

Atelierele de profil ale lui Ihalsky, Brandt și Duschek sunt atestate la rubrica „Informațiuni" din ziarul local sinăian sau sunt menționate în reclame. Conform anunțurilor de presă, „fotograful Curței, d. Jehalski, care și-a mutat atelierele în Bulevardul Ghica – a expus în vitrinele sale minunate noue produse ale artei sale, artă în care este neîntrecut nu numai în România, dar și în orice altă țară cultă. De remarcat sunt vederile Sinaei și finețea de execuțiune a portretelor"[4]; în atelierul lui A. Brandt, un tânăr remarcabil prin „arta sa fotografică și picturală", situat pe strada Gării, nr. 3, „se admiră de câteva zile [...] diferite peisage ale cătunului Bușteni, sunt unele din cele mai bine reușite, și primele de acest fel, prin Majestatea Bucegilor, fotografiați în perspectivă"[5]. În 1905, la pagina de publicitate a „organului ilustrat al comunelor de pe Valea Prahovei", este vorba despre *Sinaia-Predeal*, achiziționează spațiu firma „Fotografia Duschek. Sinaia", care în acest mod „are onoare a aduce la cunoștința onor. Public atelierul său fotografic, cu aparatele cele mai perfecționate", unde pot fi prelucrate „portrete, grupuri, peysage (*sic*!), vederi de vile[6] etc."[7]

În eseul „Lumea-imagine", inclus în volumul *Despre fotografie* (1977), Susan Sontag susține că „o societate devine «modernă» când una dintre activitățile sale principale este producerea și consumarea imaginilor, când imaginile – care au capacitatea extraordinară de a determina așteptările pe care le avem de la realitate și reprezintă râvnitele substitute ale experienței reale – devin indispensabile pentru sănătatea economiei, stabilitatea politicii și fericirea individuală"[8]. Din demonstrația teoretică pe care autoarea o desfășoară din perspectiva criticii culturale, sunt de reținut, deopotrivă, raportul disociativ dintre mediatorii vizuali, pictura ca *interpretare* și fotografia ca *înregistrare* a realului: „În vreme ce o pictură, chiar și una care întrunește standardele fotografice ale asemănării, nu este niciodată mai mult decât declarația unei interpretări, o fotografie nu este niciodată mai puțin decât înregistrare unei emanații (undele de lumină reflectate de obiecte)", precum și definirea fotografiei sub forma

[4] Săptămânalul *Sinaia*, anul I, nr. 2, 12 iulie 1890, p. 2.
[5] *Ibidem*, anul I, nr. 3, 20 iulie 1890, p. 3.
[6] Mai degrabă vederi „de villes" (fr. *vues de villes*).
[7] *Sinaia-Predeal*, anul I, nr. 1, 27 iulie 1905, p. 6 („Adrese și anunciuri").
[8] Susan Sontag, *Despre fotografie*, traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, Vellant, București, 2018, p. 159.

unui „vestigiu material al subiectului său într-un fel în care nicio pictură nu poate fi”[9].

Loc, istorie, memorie

Nu există memorie fără istorie. În consecință, înainte de a parcurge câteva din efectele remanente ale parcelării imagine-text, prin cărțile poștale, vom trasa cadrul general, descriind succint coordonatele istorice ale parcelării spațiului modernizării privilegiate de la Sinaia, în perioada stabilirii reședinței regale și a dezvoltării urbanistice ulterioare.

La 5 august 1866, domnitorul Carol I vizitează Valea Prahovei, luând cunoștință cu peisajul montan al teritoriului sălbatic de la Sinaia. Pe atunci, denumirea de Sinaia o avea doar mănăstirea cantacuzină. După cum informează cele mai atente surse, publicațiile de limbă română din Transilvania, foarte consecvente în relatările din corespondențele lor despre schimbările și evenimentele care aveau loc în România:

> „Carol I își cumpără un munte, făcu și un schimb cu Eforia spitalelor; după aceea se află cu cale că Sinaia să fie destinată pentru o reședință de vară, iar mai la vale sub deal să se înființeze un oraș, cu atât mai vârtos că pe toată distanța cât ține din Predeal două poște mari până în comuna Comarnic nu era nici măcar un satuleț mai compact, decât numai grupe de câte 4-5 case, sau și numai câte una sau două în toată distanța aceea”[10].

Aproape un deceniu mai târziu, la 22 august 1875, se pune piatra de temelie a Peleșului, ale cărui planuri fusese încredințate la început spre elaborare arhitectului Wilhelm von Doderer, „profesor la Școala Politehnică din Viena”, cel care proiectase băile de la Herculane. Lucrările sunt oprite în timpul războiului ruso-turc (1877-1878) și reluate ulterior cu efervescență, astfel încât pe 7 octombrie 1883 are loc inaugurarea Castelului Peleș, arh. vienez Doderer fiind înlocuit între timp, în 1876, după neînțelegeri cu regele Carol, de subalternul său, arh. Johannes Schultz din Lemberg. Între 1872 și 1880, pe loturi aflate în proprietatea Eforiei Spitalelor Civile, apar atât reședința regală, cât și o modernă *ville de saison*. Pe 11 aprilie 1880, Sinaia este declarată comună urbană, prin votul final din Adunarea deputaților.

---

[9] *Ibidem*, p. 160.

[10] f.a., „Orasiul si Castelul Sinaia”, în *Transilvania*, anul XIV, nr. 19-20, 1-15 octombrie 1883, p. 140-142.

După cum putem afla din ziarul „Universul", la 1894: „În editura librăriei Carol Müller, a apărut un album pentru Sinaia, *Souvenir de Sinaia*, care coprinde 30 de vederi diferite din Sinaia: Castelul Peleș, Mânăstirea, otelul Caraiman"[11]. Titlul albumului subliniază relația obiectului vizual de comunicare cu funcția memoriei (fr. *souvenir* = amintire). Cărțile poștale ilustrate sunt obiecte care transmit imagini privilegiate, demne de păstrat spre aducere aminte. Nimeni nu trimite sau alege să trimită o imagine dezolantă, estetica urâtului fiind exclusă din regimul lor pragmatic.

Imagini cu obiective/instituții omologate într-o geografie a modernității, a civilizației, a elitei, cărțile poștale oferă decupaje admirabile prin realitatea locurilor: Castelul Peleș, Mănăstirea cu Biserica Nouă, Castelul Pelișor, Cuibul Princesei, parcul Ghica, Gara, Băile de hidroterapie ale Eforiei, hotelurile Sinaia, Caraiman, Palace, zona de vile de pe Furnica, Școala „Carmen Sylva" și str. Lascăr Catargiu, Cazinoul, cofetăria și restaurantul Capșa, zona Gura Pădurii și Piața Nouă, Valea Rea, str. Mihai Cantacuzino.

Textele creează nuanțele, fiind mai ancorate la realitatea momentului istoric. Sunt fragmente ale unor povești de viață, care atestă prezența unei populații instabile, multietnice, o caracteristică demografică a zonelor de frontieră și a spațiilor de circuit sezonier (vilegiatură, stațiuni balneare etc.) Din lectura imaginilor în asociere cu textele se constată schimburi și interferențe, afinități și influențe datorate spațiului de circulație situat în apropierea granței cu Imperiul Austro-Ungar, într-o zonă laterală, marginală a Europei Centrale și pe traiectoria drumului între Orient și Occident.

Lectura teritoriului Sinaiei se poate realiza pe două axe vizuale. Prima urmează o traiectorie orizontală, cu direcție însă oscilantă, în funcție de alegerea privitorului: dinspre Transilvania sau dinspre Valahia. Pe direcția tradiției, pornind din partea cu afinități valahe sau pe direcția modernității, venită din partea influențelor central-europene. Cea de-a doua are în vedere traiectoria verticală de orientare în imagine, racordată la ideologia nord-sud, foarte curentă în epocă, mai precis a teoriei politico-sociale a dezvoltării de la nord la sud a oricărui teritoriu. Cărțile poștale cu vederi generale, panoramice reflectă ierarhiile de putere și treptele de progres arhitectural în amenajarea locală, în timp ce instantaneele cu detalii de clădiri și aspecte zonale invită la o plimbare printr-un decor ales, plăcut privirilor.

Un catalog de imagini asociate, preluări după cărți poștale în circulație, considerate definitorii pentru o introducere în specificul turistic al urbei,

[11] *Universul*, anul XII, nr. 268, 15 (27) noiembrie 1894, p. 3 („Știri").

este expus la pagina întâi a primului număr din 10-17 august 1913, al săptămânalului de limbă franceză *Sinaia*, „mondain, littéraire, théatral et sportif", cu sediul în parcul Ghica. Selecția de cinci ilustrații are în centru o vedere panoramică asupra orașului luată din direcția drumului Brașovului (fiind mai ales focalizate hotelul Caraiman și băile de hidroterapie, ambele finanțate de Eforia Spitalelor Civile); cu amplasare pe colțuri, retrase în fundal, sunt reținute cadre ale divertismentului (cofetăria și restaurantul Capșa, parcul central, cu fântâna arteziană în prim-plan, Pescăria Eforiei și o perspectivă asupra zonei Gura Pădurii către Caraiman). Discursul vizual încearcă să argumenteze convingător adresarea redacțională exprimată prin editorial: „À tous ceux qui rêvent d'un paradis enchanteur, nous dirons les beautés de la Perle des Carpates, et nous faciliterons leur venue en mettant à leur connaissance les milles détails qui font de Sinaia le séjour le plus agréable de l'Europe et le salon du monde"[12].

Mărturii în text și imagine[13]

Fig. 1

[12] François Barriéra, „Hommages", în *Sinaia*, I-ère année, no. I, 10-17 août 1913, p. 1 („Tuturor celor care visează la un paradis fermecat, le vom spune care sunt frumusețile Perlei Carpaților, și le vom facilita venirea, aducându-le la cunoștință cele o mie de detalii care fac din Sinaia loc al sejurului cel mai plăcut din Europa și un salon de lume").

[13] Cărțile poștale prezentate în secțiune fac parte din colecția personală.

Data poștei: 20 iulie 1903, trimisă la Praga (Bohemia).

„Servus Iosef,

Ich und hie di țait ist der șein, hir ist untărșein. Complimente und auf-vidăr-dein în Jare 1904. Fir ales complimente, Costică”[14].

Mesajul-document este pitoresc din punct de vedere lingvistic, prin stilul de exprimare combinat, de Europa Centrală, cu adresare prin „servus” și cunoașterea limbii germane la nivel de vorbitor periferic.

Fig. 2

Sinaia. Strada Poștei, cu reperele urbane emblematice: vila Wendy/ Carola, hotelul Regal, băile Eforiei, cafeneaua Kalimtzakis.

Data poștei: 7 septembrie 1907;

Destinatar: Madame Veuve Pinard, Pont-Rousseau, Loire Inférieure, France

„Sinaia, Sinaia, aujourd’hui. Samedi j’ai reçu les cartes d’Ernestine. Je vois par elles que vous passez un bon mois. J’en suis content. Loumaye revient

[14] În traducere aproximativă: „Eu și (...), timpul aici este foarte frumos, e frumos aici. Complimente și la revedere în 1904. Complimente pentru tot. Costică”.

là pour un chantier en perspective. Il commencera à faire frais or ici il fait un vent terrible. En bonne santé, vous embrasse, Ernest”[15].

Cel care semnează Ernest era fără îndoială Jean Ernest, succesor al lui Karel Liman și ultimul arhitect al Casei Regale (mai precis, șeful biroului de arhitectură de la Peleș, în perioada interbelică). L-am identificat după semnătura pe care am găsit-o în alte documente.

Loumaye intrigă mai mult, creându-se ipoteza ca Marcel Loumaye (1889-1956), poet simbolist în tinerețe (comparabil cu B. Fundoianu, în *Priveliști*), devenit mai târziu om politic, jurist, profesor la Universitatea din Liège, să fi trecut prin peisajul sinăian Belle Époque. În 1939, poate nu întâmplător, va îndeplini funcția de secretar general al Asociației belgo-române. „Șantierul” indicat s-ar putea să fi fost unul literar.

Fig. 3

Data poștei: 1908

Destinatar: Miss Snazelle, chez Madame Silberstein, Berchtesgaden, Villa Waldluft, Salzberg, Germania (regiunea Bavaria).

[15] „Sinaia, Sinaia, astăzi. Sâmbătă, am primit cărțile poștale de la Ernestine. Văd prin intermediul lor că vă merge bine luna aceasta. Îmi pare bine. Loumaye se va întoarce acolo în perspectiva unui șantier. Va începe frigul, iar aici bate vântul înfiorător. Bine, sănătos, vă îmbrățișez, Ernest” (trad. C.B.).

„This is the Monastery. We go to the church every Sunday here. The King and the Royal Familly also attend seances here. Send me some cards from Berchtesgaden. I hope you are well. Very much love from Lilian”[16].

Dintr-o carte poștală, în limba franceză, expediată de o prietenă, M. Gauthier, ilustrată de asemenea cu imaginea Mănăstirii (vedere dinspre parcul guvernantelor, de această dată) aflăm câteva date din biografia domnișoarei Snazelle. Numele său complet era Sarah Snazelle, iar în decembrie 1909 ajunsese să lucreze în serviciul Irinei Procopiu, doamnă de onoare a Reginei Maria.

Fig. 4

Data poștei: 29 iulie 1912

Destinatar: D-l Leopold Feltzel, Bucaresh, Calea Griviței 179, Fabrica de Oglinzi

Expeditori: Al. Cristescu, Al. Ionescu

Mesajul: „Grusse von Sinaia”[17].

[16] „Aceasta este Mănăstirea. Venim aici în fiecare duminică. Atât Regele, cât și Familia Regală participă la slujbe. Trimite-mi câteva cărți poștale din Berchtesgaden. Sper că ești bine. Cu foarte multă dragoste, Lilian” (trad. C. B.).

[17] „Salutări din Sinaia” (trad. C. B.).

O carte poștală ilustrată, de la început de sec. XX, omologabilă teoriei lui Walter Benjamin despre „opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice". Fragmentul de realitate vizuală fixată procedural invită la o călătorie prin imagine, un parcurs cu multe opriri în locuri ale memoriei (cazarma de pe Furnica, vile, drumul Brașovului, parțial Mănăstirea). După cum avertizează Benjamin: „fotografiile transmit mai curând o neliniște privitorului, care simte că trebuie să-și croiască un drum pentru a le înțelege"[18]. Desigur, o formă ușoară de anxietate față de ambuiguitatile textului kafkian care creează suspans pe *verso*, ca micronucleu de istorie personală.

Fig. 5

Data poștei: 22 Décembre 1918
Armée Française du Danube[19]
„Mon Cher Petit Robert,
Je te remercie beaucoup pour ta jolie petite carte du 1er Décembre que j'ai reçu hier dans l'après-midi, très heureux de te savoir en parfaite santé

[18] Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, versiunea a cincea, VI, traducere din limba germană de Christian Ferencz-Flatz, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2015, p. 161.
[19] Comandată la acea vreme de generalul Berthelot.

ainsi que ta chère tante. Quant à moi ça va toujours à merveille et je suis toujours en Roumanie aux environs de Bucarest"[20].

O formă de comunicare deschisă

Destinate comercializării, difuzării imaginilor-etalon cu locuri ale înnoirii sau conservării unor instantanee ale memoriei, cărțile poștale propun fragmente (parcele) de realitate vizuală, într-o simultaneitate cel puțin formală cu partea textuală însoțitoare. Imaginea este o încremenire în timp și istorie, spre deosebire de textul scris care o completează, aduce informații de amănunt, instituie vocile implicate în dialog. Fără text, imaginile de pe cărți poștale sunt închideri cu valoare absolută de expunere, în termenii disocierii operate de Walter Benjamin:

„Odată cu fotografia, valoarea de expunere forțează valoarea de cult să reculeze pe toată linia. Dar aceasta din urmă nu cedează defel fără luptă. Ea ocupă o ultimă redută, care este tocmai chipul omenesc. […] În schimb, atunci când omul se retrage din fotografie, valoarea de expunere își manifestă pentru întâia oară preeminența în raport cu valoarea de cult"[21].

Cărțile poștale ilustrate aduc o serie de deschideri: mai întâi în formalismul comunicării, cu toată rezistența la nou, reușesc să depășească treptat conservatorismul celor obișnuiți să își transmită mesajele doar în plic; apoi, în valorizarea componentei umane, cu autenticitatea identitară atașată unei alegeri vizuale care presupune istorie și memorie, asemănătoare, puțin mai târziu, trecerii de la cinematograful mut la cel sonor.

În perioada Belle Époque de la noi, corespunzătoare domniei lui Carol I, Sinaia este modernitatea în miniatură, un micro-univers permeabil influențelor civilizatoare, un spațiu restrâns, dar ordonat, o Capitală de vacanță cu sistemul ei esențializat, în care decriptările de arheologie vizuală au cel mai adesea sens, nu doar semnificații.

---

[20] „Dragul meu micuț, Robert, vii mulțumiri pentru drăguța carte poștală din 1 decembrie, pe care am primit-o ieri după-amiază, foarte bucuros să aflu că ești perfect sănătos, iar mătușa ta, la fel. Cât despre mine, mă simt minunat, sunt tot în România în vecinătatea Bucureștiului [*cu Armata Franceză a Dunării*]" (trad. C. B.).

[21] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 161. A se vedea și critica lui Georges Didi-Huberman, în *Walter Benjamin, arheolog și cârpaci al memoriei*, din volumul *În fața timpului. Istoria artei și anacronismul imaginilor*, traducere din limba franceză și postfață de Laura Marin, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2021, p. 104-117.

Bibliografie

Alexandrescu, Romeo, 2013, *Primele Cărți Poștale Ilustrate românești (Vederi 1894-1905). Catalogare*, București.

Benjamin, Walter, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, versiunea a cincea, VI, traducere din limba germană de Christian Ferencz-Flatz, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.

Didi-Huberman, Georges, *În fața timpului. Istoria artei și anacronismul imaginilor*, traducere din limba franceză și postfață de Laura Marin, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2021.

Sontag, Susan, *Despre fotografie*, traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, Editura Vellant, București, 2018.

Periodice:

Sinaia, anul I, nr. 2, 12 iulie 1890, p. 2.

Sinaia-Predeal, anul I, nr. 1, 27 iulie 1905, p. 6 („Adrese și anunciuri").

f.a., „Orasiul si Castelul Sinaia", în *Transilvania*, anul XIV, nr. 19-20, 1-15 octombrie 1883, p. 140-142.

Opriș, Ion, „Primele cărți poștale ilustrate apărute la Sibiu", în *Transilvania*, anul XVI, nr. 7/1987, p. 56.

Universul, anul XII, nr. 268, 15 (27) noiembrie 1894, p. 3 („Știri")

Sursă electronică:

A History of Picture Postcards, http://www.historicalsocietyofgulfport.org/uploads/1/3/0/0/13008149/postcards_history.pdf (accesat la 27.03.2024).

Abstract: Micro-registers of memory and history, concentrated forms of communication through visual and textual simultaneity, the illustrated postcards were put into circulation during the Belle Époque period (1871-1914). The "consumption of images" (Susan Sontag) developed and the "mechanical reproduction" (Walter Benjamin) accelerated, accompanying the process of modernization of society. The reference space of this article is Sinaia (Prahova County, Romania), a small rural mountain territory that became a city from 1880 and was quickly organized as the royal summer residence during the reign of Carol I Hohenzollern. I followed the selection of landscape representative snapshots, the „parcellations" operated on the territorial frame, in the association between technique and aesthetics, succinct personal narratives and events, ideas, perceptions preserved in writing on the postcards, as an attestation through image and text of modernity in miniature.

Keywords: Sinaia, memory, history, postcards, instant.

DE L'IDENTITÉ DE L'ÉCRIVAIN

Radivoje Konstantinović*

La question de l'identité de l'écrivain dépasse le cadre de la littérature proprement dite et est souvent l'objet de manipulations, surtout politiques – nombreux sont ceux qui aimeraient s'approprier les artistes de renom. Les exemples en sont nombreux, dont certains frisent le ridicule. Quelques historiens de la littérature espagnole, et pas des plus prestigieux, ont tenté de faire passer Sénèque (Seneca, IV^{ème} siècle av. J-C. - 64) pour un écrivain espagnol en avançant pour seul argument que celui-ci est né sur le sol de l'Espagne actuelle, alors que Sénèque était un des écrivains et philosophes romains les plus prodigieux qui écrivait en latin. Cordoue, le lieu de naissance du précepteur de Néron, était au I^{er} siècle av. J.-C, la capitale de la province romaine Hispania Superior.

Contrairement à la conviction de ceux qui prétendent que l'identité de l'écrivain est dans la plus large mesure déterminée par son origine et le pays de sa naissance, de nombreux exemples montrent que la langue dans laquelle il crée, ainsi que son choix personnel, sont de loin plus importants.

Le grand poète hongrois Petöfi Sándor (1823-1849) est né comme Aleksandar Petrović. Né de père serbe et de mère slovaque, il avait pour langue maternelle le slovaque. Il écrit ses poèmes en hongrois et publie son premier recueil à l'âge de 23 ans sous le nom de Petöfi Sándor, qui lui vaudra la célébrité du plus grand poète hongrois du XIX^{ème} siècle, réformateur de la poésie, révolutionnaire et héros national.

Un des plus grands romanciers du modernisme britannique, Joseph Konrad, (1857-1924) est né comme Polonais et se considérait comme Polonais, mais n'a jamais écrit en polonais. Son vrai nom était Józef Konrad Korzeniowski. Il était capitaine dans la marine marchande britannique et n'a appris l'anglais qu'à l'âge de vingt ans.

---

* Facultatea de Filologie, Universitatea din Belgrad; e-mail: radekonstantinovic@yahoo.fr.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 438–443, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.25.

Le fameux aventurier, le Vénitien Giacomo Casanova (1725-1798) a écrit ses mémoires en français et de ce fait est devenu un écrivain français.

Le prestige de la langue française a motivé bien des étrangers à créer des œuvres importantes dans la langue de Montaigne et de Molière. C'est ainsi qu'un aristocrate polonais, Jan Potocki, (1761-1815) a écrit un des meilleurs romans fantastiques de la littérature française, le *Manuscrit trouvé à Saragosse*.

Les princes d'une des plus grandes puissances européennes que fut la France s'évertuaient dès le XVI^{ème} siècle à attirer les étrangers, des artistes de talent, peintres, écrivains, architectes, musiciens, qui jusqu'à nos jours ne cesseront d'enrichir leur patrimoine culturel.

François Ier, un des princes les plus instruits de la Renaissance, poète de talent, invita à sa cour Léonard de Vinci, et les rois de France qui lui succédèrent poursuivirent cette tradition, adoptée aussi par la République française.

Le mécène de Molière et grand amateur des arts, et surtout de la musique et de la danse, Louis XIV, fit venir à sa cour un Florentin de quatorze ans, Lully (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) qui deviendra un des plus grands compositeurs du baroque. Quatre siècles plus tard Marc Chagall (1887-1985), Juif d'Ukraine, ornera de ses peintures le plafond de l'Opéra de Paris.

La langue de Voltaire et de Proust, traditionnellement la seconde langue de l'aristocratie et de l'élite intellectuelle européennes, attira, et ne cesse d'attirer, bien des écrivains de talent partout dans le monde, les incitant à écrire en français.

De nombreux écrivains ont choisi d'être des auteurs français, ont pris la nationalité française et apporté une contribution importante à la gloire de la littérature française.

Parmi eux figurent Eugène Ionesco, (en roumain : Eugen Ionescu, 1909-1994), lauréat du prix Nobel, Gao Xingjian, (1940 -), écrivain et peintre d'origine chinoise, Amin Maalouf (1947), de l'Académie française, Libanais d'origine, Andreï Makine (en russe : Андрей Макин (1957), d'origine russe.

À la cour d'un grand prince européen, du roi de Prusse Frédéric II le Grand (Friedrich II der Grosse, 1712-1786) on ne parlait que français, la langue dans laquelle le roi écrivait ses poèmes et fonda son académie à laquelle il invita Voltaire et d'autres écrivains et philosophes français les plus prestigieux.

Les grandes langues du monde, et notamment le français jusqu'au XX^{ème} siècle, et depuis un temps plus récent l'anglais, devenu *lingua franca*

de notre époque, sont choisies par les écrivains de par le monde, issus de races, de religions et de traditions différentes. Bon nombre d'entre eux ont accepté d'appartenir à la littérature du pays dont ils avaient choisi la langue, la tradition et la nationalité, mais pour la plupart de ces écrivains, provenant essentiellement des peuples peu nombreux et de groupes ethniques, une grande langue mondiale est avant tout un moyen d'atteindre leurs lecteurs. Le meilleur exemple en est l'Afrique subsaharienne (l'ancienne appellation Afrique Noire est considérée désormais comme inappropriée). Dans cette vaste région de l'Afrique Orientale la langue autochtone la plus répandue est le swahili, mais **les écrivains choisissent plus volontiers d'écrire dans les langues de forte diffusion, notamment en français et en anglais, pour s'assurer une plus large audience** non seulement dans le monde mais aussi dans leurs propres pays. Le Tanzanien Abdulrazaĸ Gurnah (1948) n'aurait pas connu la gloire mondiale ni décroché le prix Nobel s'il n'avait pas écrit ses romans en anglais, mais en swahili, sa langue maternelle. Le swahili, certes, est une langue importante, mais son audience, par ailleurs peu nombreuse, ne dépasse pas les confins de l'Afrique Orientale. Kateb Yacine (1929-1989), un grand romancier algérien, comme bien d'autres écrivains du Maghreb, **ont écrit en français, et non dans leur arabe maternel, sans pour autant mettre en cause leur identité nationale. Cet exemple est un témoignage évident du fait que la langue dans laquelle un écrivain crée ses œuvres n'est pas toujours le facteur déterminant de son l'identité. Bien des écrivains d'Afrique Orientale qui écrivent en anglais et ceux provenant d'Afrique Occidentale et des autres anciennes possessions françaises dans le monde, qui écrivent en français, se déclarent comme étant des écrivains nationaux :** sénégalais, malgaches, mauriciens - il s'agit pour eux de langues d'emprunt dans lesquelles s'exprime une expérience vécue authentiquement différente. À ce titre il est à noter le cas très intéressant de Bashevis Singer (Isaak Bashevis Singer, 1904-1991) qui au début écrivait en yiddish, la langue des Juifs ashkénazes, mais s'étant rendu compte que son audience dans cette langue était peu nombreuse, il préféra écrire désormais en anglais ; il devint une célébrité mondiale et reçut le prix Nobel. Il précisait qu'il appartient à la littérature juive même s'il avait déjà cessé d'écrire en yiddish. Son œuvre littéraire est entièrement dédiée à la vie des Juifs en Europe de l'Est. Un fait intéressant : la création littéraire d'un écrivain prestigieux d'origine serbe qui écrivait en français est quasi entièrement liée à la Serbie de sorte que d'aucuns, nombreux, le prennent pour un écrivain serbe, surtout depuis que son œuvre littéraire

a été entièrement traduite en serbe. Cependant, Negovan Rajić (Négovan Rajic, 1923-2O21), qui aimait la Serbie, précisait qu'il était un citoyen canadien appartenant à la littérature québécoise et qu' il ne pouvait donc pas être considéré comme un écrivain serbe. D'autres écrivains d'origine serbe qui aussi ont écrit leurs œuvres en français, tels que le très prestigieux Vladan Radoman (1936-2015), appartiennent à la littérature française, tout comme les théoriciens de la littérature et écrivains bien connus d'origine bulgare, Julia Kristeva (en bulgare : Юлия Кръстева,1941) et Tzvetan Todorov (en bulgare Цветан Тодоров,1939-2017).

Parmi les plus nombreux et les plus importants auteurs d'origine étrangère dans la littérature française figurent certainement les Roumains, sans lesquels il serait bien difficile d'imaginer l'avant-garde littéraire européenne : Tristan Tzara (1896-1963), un des fondateurs du dadaïsme, et le grand dramaturge, déjà évoqué, Eugène Ionesco. Panaït Istrati *(*en roumain : Panait Istrati, 1884-1935), Grec par son père, Roumain par sa mère, a écrit ses premiers romans d'abord en roumain, et ensuite en français aussi, ce qui lui a valu une célébrité internationale, mais il est avant tout un écrivain roumain, même si les Français le considèrent comme un de leurs auteurs.

Le dévouement témoigné à la langue nationale est un phénomène habituel et la langue maternelle est souvent un objet de vénération, surtout quand elle est interdite ou en danger. Ce phénomène se manifeste plus particulièrement dans la tradition des peuples slaves, et parfois la conservation de la langue et de la littérature nationales est intimement liée à la survie d'une nation. Le meilleur exemple en est la lutte des Macédoniens pour la reconnaissance de leur langue qui n'a été codifiée qu'après la Seconde guerre mondiale, une fois que la République de Macédoine a été créée en tant qu'unité fédérée dans le cadre de la Yougoslavie. La reconnaissance de la langue macédonienne à l'échelle internationale est largement due à l'apport substantiel d'une génération d'excellents auteurs qui avaient déjà acquis une notoriété internationale, tels que Radovan Pavlovski (1937-2022) ou Aco Šopov (1923-1982). Un fait intéressant : parmi les auteurs macédoniens on voit figurer des représentants des minorités ethniques qui écrivaient dans la langue macédonienne - des Albanais ethniques tels que le grand poète européen Mateja Matevski (1929-2018) et Luan Starova (1941-2022), ainsi qu' un Serbe, Vlada Urošević (1934).

La création littéraire dans les grandes langues du monde**,** qui sont la langue maternelle de bien des peuples différents**,** n'affecte pas de manière essentielle l'identité de l'écrivain. Cervantes est un écrivain espagnol, et Jorge

Luis Borges (1899-1984) reste argentin, Pablo Neruda (1904-1973) chilien, Octavio Paz (1914-1998) mexicain, Gabriel García Márquez (1927-2014) colombien. Quoique proches les uns des autres, les écrivains hispano-américains tiennent beaucoup à leurs particularités respectives.

La langue anglaise dans laquelle créent leurs œuvres les auteurs de nombreux peuples ne revêt pas non plus une importance particulière pour leur identité. Les Irlandais George Bernard Shaw (1856-1950) et William Butler Yeats (1865-1939), célèbres auteurs de la littérature mondiale, lauréats du prix Nobel, appartiennent à la grande tradition littéraire irlandaise tout comme leur compatriote Samuel Becket (1904-1989), également lauréat du prix Nobel, à cette différence près que Becket écrivait aussi en français, si bien qu'il appartient aussi à la littérature française. C'est encore en anglais qu'écrit aussi le célèbre auteur indien Salman Rushdie (1947) qui a pris la nationalité britannique et se présente comme auteur anglo-indien. De même, Margaret Atwood, 1939), prestigieuse romancière canadienne, reste attachée à sa tradition littéraire tout comme le font les écrivains américains et anglais.

La langue allemande, pas plus que l'anglais, ne tient pas un rôle important dans la détermination de l'identité de l'écrivain. Bien que proches l'une de l'autre, les littératures allemande et autrichienne diffèrent considérablement. L'identité de Franz Kafka (1883-1924), un des plus grands auteurs du XX^{ème} siècle, est décrite de manière la plus exacte dans l'Encyclopédie britannique comme « écrivain d'expression allemande ». Né à Prague dans une famille juive qui parlait allemand, Kafka ne peut pas être un écrivain tchèque comme on le présente parfois, car, quoique possédant la langue tchèque, il n'a pas participé aux événements culturels de la République Tchécoslovaque nouvellement instaurée.

En Russie plurinationale de nombreux écrivains issus des minorités ethniques écrivent en russe. Certains parmi eux ont connu la célébrité mondiale, comme Bulat Okudzhava (en russe : Булат Окуджава, 1924-1997), Géorgien par son père, Arménien par sa mère.

Il y a des écrivains qui ont créé leurs œuvres en deux ou plusieurs langues et ils appartiennent aux littératures différentes, proportionnellement à leur apport à celles-ci. Beaucoup d'écrivains qui avaient émigré aux États-Unis d'Amérique ont continué à écrire dans leur langue maternelle ou l'ont quitté pour de bon pour écrire désormais en anglais. C'est ainsi que Iosif Brodsky (en russe : Иосиф Бродский,1940-1998), le grand poète russe et lauréat du prix Nobel, a continué à écrire sa poésie en russe même quand

il fut forcé de quitter l'URSS. Dans sa nouvelle patrie il n'écrivait en anglais que des essais.

Si Brodsky est un écrivain plutôt russe qu'américain, Vladimir Nabokov (en russe : Владимир Набоков, 1899-1977), un des plus grands auteurs du XX^{ème} siècle, appartient à parts égales à la littérature russe et à la littérature américaine Suite à la Révolution d'octobre sa famille se réfugia en Allemagne, puis en Angleterre ou Nabokov poursuivit sa scolarité. Grâce à une assistance de la communauté des immigrés russes, Nabokov publia en russe huit romans et vite devint célèbre. Il déménagea aux États-Unis d'Amérique en 1940 et y écrivit en anglais ses romans qui lui ont valu une célébrité mondiale.

Grace aux traducteurs les écrivains deviennent partie intégrante des littératures dans les langues de traduction de leurs œuvres. Les lecteurs les acceptent comme les leurs. Sans perdre leur identité de départ, les écrivains acquièrent ainsi la citoyenneté spirituelle d'autres peuples.

Résumé: Cet article analyse la question de l'identité et de l'appartenance nationale des auteurs qui écrivent dans une langue de large diffusion (français ou anglais) tout en portant la forte empreinte de leur nationalité d'origine. La réflexion centrale porte sur le rapport dialectique entre la langue (la forme du texte) et le paradigme national présent dans le contenu et les thèmes abordés. L'article pose la question de la classification de ces auteurs : sont-ils des écrivains français ou anglais faisant figure d'excentriques grâce aux thèmes empruntés à leur culture d'origine, ou des écrivains nationaux (serbes, polonais, roumains, juifs, etc.) s'exprimant simplement dans une autre langue ?
Cette appartenance relève en partie du choix de l'écrivain lui-même. On analyse pourtant des cas ou il y a une discordance entre le choix identitaire de l'auteur et la perception de son œuvre (Negovan Rajić).
Pour estimer l'importance identitaire de la langue, l'article analyse les particularités distinguant les littératures des pays qui partage la même langue: allemande et autrichienne, ou la littérature espagnole et celles des pays hispano-américains etc. Il examine également le cas d'auteurs écrivant dans plusieurs langues (Beckett, Nabokov, Istrati) et la difficulté de classer leurs œuvres dans une seule littérature nationale.

Mots-clés: Écrivains transnationaux, Multilinguisme, Appartenance nationale, Littérature comparée, Identité littéraire

ECOURI HOMERICE ÎN *ÎNTÂLNIREA* GABRIELEI ADAMEȘTEANU

Alexandra Ciocârlie*

Prelucrare a unei nuvele din volumul *Vară – primăvară* (1989), romanul *Întâlnirea* al Gabrielei Adameșteanu a îmbrăcat mai multe forme între 2003 și 2013. Cartea este dedicată unchiului autoarei, cel care, fără a ști, i-a „modelat viața din depărtare". Plecat la Roma în 1939 ca bursier al Școlii române de acolo, prezență marcantă în comunitatea științifică italiană, arheologul Dinu Adameșteanu constituie modelul personajului central. Mottoul preia o însemnare din jurnalul lui Mircea Eliade din 1 ianuarie 1960 care proclamă că „fiecare exilat e un Ulise" în periplul lui spre Itaca, veritabil drum „spre Centru". Șansa de a fi un alt erou legendar se oferă oricărui pribeag prigonit de „Puterile care hotărăsc destinele istorice", dar numai dacă se dovedește în stare „să pătrundă sensul ascuns al rătăcirilor lui și să le înțeleagă ca pe o lungă serie de încercări inițiatice", piedici în calea către casă. Un astfel de demers presupune „a vedea semne, înțelesuri ascunse, simboluri în suferințele, depresiunile, aridițăile" cotidiene, ceea ce permite a „construi o structură" și a „citi un mesaj în curgerea amorfă a lucrurilor și-n fluxul monoton al faptelor istorice". După cum mărturisește prozatoarea în *Limitele rescrierii*, text explicativ inclus în anexa ediției din 2003, romanul pe tipar odiseic este inspirat dintr-o relatare a lui Mihai Botez, disident care a obținut azil politic în S.U.A. în 1988. Punctul de pornire îl reprezintă istoria unui emigrant rus care și-a vizitat țara de origine după mulți ani petrecuți pe meleaguri străine. La sosire a fost primit de un grup de indivizi necunoscuți, fără a-și da seama dacă erau rudele lui uitate ori agenți însărcinați să îl urmărească, dacă a intrat într-o casă obișnuită sau într-o locuință conspirativă în folosința K.G.B.-ului. Întors la viața occidentală, a păstrat această incertitudine determinată de „percepția unei realități insolite pentru el" ori, poate, de „inducerea unei stări paranoice". Bizara poveste spusă de Mihai Botez răspunde, afirmă scriitoarea, unor „obsesii personale, necoagulate".

---

* C.S. II, Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu"; e-mail: aciocarlie@gmail.com.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 444–454, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.26.

Protagonistul romanului este biologul Traian Manu, rămas în străinătate după al Doilea Război Mondial, directorul unui institut de cercetare din Napoli, invitat să țină o conferință în România în 1986. Revenirea în țară se desfășoară sub semnul *Odiseei*, prototipul antic al recuperării originilor după o îndelungă despărțire de locurile natale. Încă din adolescență, când dădea meditații la greacă și latină (cap. 2, 17), *Odiseea* era cartea predilectă a lui Traian, mai pe gustul său decât *Iliada* pentru că are *happy-end* și conține călătorii în ținuturi îndepărtate, obiectul aspirațiilor tuturor celor de aceeași vârstă (cap. 17). A deprins-o pe de rost, declară el cu mândrie în mai multe ocazii: „Pe la 16 ani lectura mea preferată era *Odiseea*, o știam pe dinafară" (2), „Am citit de atâtea ori *Odiseea*, încât o știam, de mic, pe dinafară" (cap. 17). Toți apropiații îi cunosc opțiunile livrești: Christa, soția nemțoaică reticentă la ideea deplasării în România („…nu te sfătuiesc să începi și acolo unde te duci cu veșnica ta *Odisee*" – cap. 2), Daniel, nepotul primei iubite a savantului („Cartea preferată a lui Traian, *Odiseea*" – cap.14), Giulia, studenta italiană silitoare („*Odiseea*! Cartea dumneavoastră favorită" – cap. 17), profesorul Stan, fostul coleg ajuns academician și colaborator al Securității („…la despărțire mi-a recitat din *Odiseea*, își amintise, din tinerețea noastră comună, că este cartea mea favorită" – cap. 21). Înainte de a lua avionul spre București, Traian se gândește cu emoție la copilărie în timp ce rememorează „versurile lui Homer care curg mecanic" (cap. 6). La întoarcere, le declamă din poem confraților italieni învăluindu-i în „sunetele ciudate ale acestei limbi de mult moarte" și le spune că odinioară și-a ales ca lucrare de an să reconstituie descinderea în lumea de apoi pe baza informațiilor din literatura greacă (cap. 21). S-ar zice că fascinația epopeii este definitorie pentru condiția exilatului anticipând părăsirea căminului, după cum și gravura îngălbenită cu chiparoși și ruine din albumul despre Roma descoperit în casa Dobrotă cu ani în urmă (cap. 2) îi anunța traseul existențial: „Cum viitorul ni se prefigurează prin întâlniri întâmplătoare, îmi amintesc, de pildă, că mă tot uitam într-un album cu gravuri despre monumentele Italiei" (cap. 31). În mod semnificativ, romanul înapoierii în locul unde s-a născut a celui atras dintotdeauna de parcursul spre Itaca este presărat cu pasaje din *Odiseea*, în traducerea lui George Murnu sau reformulate prin parafrazare.

Cel mai des se face referire la cântul al XI-lea, călătoria lui Ulise în Hades, întreprinsă la îndemnul lui Circe spre a-și afla soarta de la profetul Tiresias. „Drumul spre casă", primul capitol din secțiunea „Plecarea", restabilește din crâmpeie un „vis sâcâitor" recurent al lui Traian Manu în

Italia. În reveria cu accente de coșmar se ivesc sporadic, pe lângă figurile controlorilor din tren, ale vameșilor și grănicerilor, chipuri ale rudelor și cunoscuților de demult și imagini ale unor locuri familiare din trecut. Decorul este sumbru, apăsător, plin de indicii funebre: câinii mișună peste tot, prin bezna udă se întrevăd brazi și chiparoși, în interior sunt lumânări, coșciuge și oglinzi acoperite. Oamenii strânși la parastas șușotesc între ei toți deodată, iar vocile li se suprapun. Strigată zadarnic de trei ori cu glas inaudibil dintr-un trup care nu lasă umbră, mama stă încremenită, cu capul întors, fără a-și recunoaște fiul. Într-un târziu, se uită uimită la el întrebându-l „Ce vrei, străine?", pentru ca la răspunsul „Cine să fiu? Sunt eu!", să zâmbească trist și să dea a lehamite din mână: „Ce bine ar fi să fii tu, dar n-ai cum! […] Dacă ai fi tu, ai fi *Dincolo*! Ai fi ca mort!". Năluca maternă oferă parcă o replică a Anticleei pe care Ulise încearcă în trei rânduri s-o cuprindă în brațe pentru a simți că alunecă de fiecare dată, inconsistentă ca umbra sau ca visul. Semnele rău-prevestitoare se întretaie cu extrase din *Odiseea*, cum ar fi zugrăvirea hotarului celeilalte lumi cufundate în *ceață* și *întuneric*, elemente distinctive mereu reluate în narațiune: „*Ajunserăm la capătul de apă/ pe-afundul ocean, unde-i orașul cimerian, poporul cel de-a pururi/ învăluit în ceață și-ntuneric, că-n veci nu-l vede luminosul soare*". Revin interpelările succesive ale eroului angajat în anevoioasa traversare din regiunea oamenilor vii în cea a defuncților, formulate de Tiresias, Anticleea ori Ahile: „*…cine te-a pus, străinule, să faci un asemenea drum pe ceață și pe întuneric*", „*…dar există oare în viață ceva mai greu de făcut decât drumul pe care singur ți l-ai ales prin ceață și întuneric?*", „*Doar nu e nimic mai greu de făcut decât să vii de acolo aici, prin ceață și prin întuneric*". Amestecul de neliniște și speranță al emigrantului pe punctul de a-și revedea țara părintească răzbate din fraze cu ecouri homerice: „*…mai bine renunță, sărmanul de tine, la drumul spre pietroasa Ithacă decât să tot rătăcești ani de zile prin ceață și întuneric spre locul unde nu te mai așteaptă nimeni*"; „Au să te recunoască? N-au să te mai recunoască, după atâția ani de când pribegești singur *prin întuneric și ceață?*"

Reper constant la începutul romanului, citatele și parafrazările din cântul al XI-lea al *Odiseei* apar și în alte secvențe importante. În capitolul „Accidentul" din secțiunea „Acasă", înainte de a înfățișa moartea stupidă într-o noapte de beție a lui Mihnea, colegul său de facultate, Daniel deschide *Odiseea* la cele dintâi cuvinte spuse lui Ulise de duhul lui Ahile: „*Mai e ceva mai greu să faci sărmane/ cum ai putut să vii tu pe tărâmul lui Pluto/ unde-și au lăcașul morții nesimțitori/ bicisnicele umbre de oameni*

răposați?" La limita dintre veghe și vis, într-o scenă corespunzătoare celei din deschiderea cărții, Daniel caută să-și reprezinte „cum ar arăta tărâmul lui Hades" dacă ar coborî după dispăruții dragi lui și își imaginează în ce fel i s-ar adresa luntrașul mitic: „Al cui ești? […] m-ar întreba Caron, lovind cu vâslele reci, lunecoase, apa Acheronului, atât de întunecată, încât nu se oglindește în ea nicio umbră […] Nimic altceva în jur decât clipocitul nevăzut al apei negre gata să smulgă de lângă mal luntrea, tocmai când […] aș întinde piciorul ca să mă prăbușesc în adâncurile fără fund". Capitolul denumit în versiunea din 2003 „Telemac în regatul lui Pluton" marchează legătura de profunzime, filiația spirituală, dintre Traian și Daniel, amândoi intrați în contact cu domeniul tenebros al celor decedați. Tânărul, care declara la pomenirea de trei luni a bunicii că a început să-l aștepte pe fostul logodnic al acesteia de când era mic și a auzit povești despre ei (cap. 10), ar vrea să-l întrebe pe vizitator la aeroport nu doar „când ai să vii iar în țară?", ci și „când ai să mă chemi la tine *Dincolo*, în cealaltă lume?", fiind conștient că în orice situație își va continua așteptarea, cum o făcea deja de atâta vreme (cap. 20). Speră până în ultima clipă că Traian va sesiza la rândul său înrudirea, chiar identitatea dintre ei: „Să-și dea seama măcar acum, în al treisprezecelea ceas că eu eram el, cel din fotografia sepia [...] pe care o păstra Buni la oglindă [...] Eram el, care nu plecase, eram el, care avea să se întoarcă". Întâlnirea multdorită ar semnifica „*un ritual, povestea trecerii torței și a încercării disperate de a o prelua*", postulează solemn Daniel cu o expresie din *Jurnalul de la Păltiniș*, ultima sa carte preferată (cap. 32).

În „Daruri la plecare" din secțiunea „Întoarcerea", capitol ce prezintă decolarea întârziată a aeronavei spre Italia și îmbulzeala însoțitorilor cu daruri de prost gust și solicitări agasante, sunt reproduse vorbele de întâmpinare rostite de Tiresias: „*Mărite al lui Laerte fiu, Ulysse,/ Prea iscusite, de ce-ai lăsat, sărmane./ A soarelui lumină și ai venit/ Să-i vezi pe morți și jalnica lor țară?*" După eșecul incursiunii românești, Traian are o reacție de respingere transpusă în termeni cu răsfrângeri homerice: „…vreau să mă întorc mai repede la mine acasă, nu vreau și nici nu pot să-mi pierd vremea, încercând să înțeleg ceea ce nu e de înțeles, *atunci de ce ai mai venit, străine, aici, pe ceață și pe întuneric*?" În sfârșit, mai multe trimiteri la cântul al XI-lea din *Odiseea* figurează în „Oameni de încredere" – contopire a capitolelor **„**Adevărata Ithacă" și „Ulise crede în prietenie" din ediția din 2003. La revenirea în Italia, când le arată colaboratorilor săi „diferențele cele mai șocante dintre lumea noastră și lumea aceea" unde s-a simțit străin și a fost tratat ca atare, Traian scoate în evidență contrastul vizual

dintre occidentul viu și strălucitor și un „univers în culori șterse, ca un film alb-negru". Drept ilustrare, citează din nou în formă ușor schimbată descrierea hotarului celeilalte lumi din *Odiseea*: „*Sosind la capătul de dincolo al apelor, la poporul cimerian, pururi învelit în ceață și întuneric pe care în veci nu-l vede soarele*". Odată adusă discuția pe acest teren, le explică foștilor studenți interesul său statornic pentru epopee, preocuparea pentru drumul spre celălalt tărâm recompus din surse literare eline. Vorbindu-le despre lucrarea pe care a scris-o impulsionat de „curiozitatea morbidă a adolescenței, cea bântuită de ideea sinuciderii și de tot soiul de întrebări definitive", insistă asupra dezamăgirii de a constata sărăcia relatărilor despre zona subpământeană după începutul promițător, reluat cu mici modificări, al cuvântării lui Ahile în Hades: „*mai e ceva mai greu să faci, sărmane?/ cum ai putut să vii tu pe tărâmul lui Pluto/ unde-și au lăcașul morții, bicisnicele umbre?*" Comentariul care pune în relief absența oricărui „detaliu concret despre regatul Proserpinei" vizează, parcă, și țara de proveniență a lui Traian din zona obscură a Europei: „Lumea umbrelor, lumea de dincolo, nu poate fi înțeleasă, nici povestită". Angoasanta scenă din aeroport la plecarea din România, înlesnită de pretins serviabilul văr Victor pus de Securitate pe urmele invitatului, se află în concordanță cu dificultățile la sosirea în București. Atunci a fost așteptat de figuri „egal de necunoscute", teoretic descendenții rudelor și amicilor din prima parte a vieții, în stare să-i trezească doar nedumerirea: „Oare cine sunt toți acești oameni? [...] Sunt oare chiar urmașii celor care mi-au fost cândva apropiați […] Sau sunt doar niște străini, pregătiți să joace acest rol?" Deruta a sporit în momentul stânjenitor al controlului vamal rezolvat prin intervenția eficientă a profesorului Stan, om al regimului. Vizita la institutul condus de acesta s-a încheiat prin mărturisirea sa la ieșirea din clădire, confesiune travestită în declarația lui Ahile că ar fi preferat o viață anonimă faimei în Hades: „*Mai bine-aș vrea să fiu argat la țară/ la un sărac cu prea puțină avere/ decât aici în iad să fiu mai mare*". În noile împrejurări, derizorii, tulburătoarea renunțare la idealul eroic asumată de cel mai brav dintre ahei, capitulare a forței în fața abilității de a supraviețui a lui Ulise, exprimă doar inconvenientele compromisului făcut de un ins cu funcții înalte, carierist dubios care stârnește compasiunea lui Traian și disprețul mult mai lucidei Christa.

Dacă primul capitol al romanului stă sub semnul cântului al XI-lea din *Odiseea*, în cel de-al doilea, „Autostrada spre Roma" – intitulat în ediția din 2003 „Callypso îmbătrânind" –, apar alte referințe relevante la poemul epic. Christa e martoră a coșmarurilor exilatului înțesate de vorbe

ininteligibile în română, visuri rele împărtășite cu cei aidoma lui despre „aceeași călătorie periculoasă" în care „unii sunt prinși în fosta țară și nu mai pot să se întoarcă, alții sunt fericiți pentru că rudele și prietenii îi așteaptă în gară, cu flori". Se străduiește să-l prevină asupra primejdiilor voiajului proiectat: „Plecarea asta te-a întors pe dos, dormi agitat, sunt convinsă că ai coșmaruri […] te torturezi singur […] o prudență elementară ar trebui să te oprească să-ți iei astfel de riscuri, chiar dacă e vorba de țara ta". Traian nu-i poate desluși prea bine atracția lăuntrică spre acel teritoriu al „unor neamuri proaste cu care se jenează să fie văzut în lume", desemnat prin sintagma „*țara care a fost a noastră, dar nu mai e a nimănui*" din scrisoarea fatidică trimisă din Paris de Cioran lui Noica, motiv al încarcerării celui din urmă. În schimb, el reia secvența din primul cânt al *Odiseei* în care Atena îi descrie lui Zeus captivitatea lui Ulise la Calypso, accentuând dorința sa mistuitoare de a mai zări Itaca, în pofida echivalenței presimțite între regăsirea patriei și finalul vieții: „*Dar el ar vrea măcar și fum să vadă ieșind din țara lui și-apoi să moară*". Venită din spațiul teutonic în cel mediteranean, soția înțelege legătura indestructibilă a bărbatului cu pământul unde a deschis ochii pentru prima oară: „Oricât de mulți ani ai trăit aici, țara ta va rămâne pe veci tot cea din care ai plecat!" Declamatorul epopeii ajunge să se întrebe „Să-l cunoască Homer și Christa mai bine decât se cunoaște el pe sine?" Mai multe decupaje din cântul al V-lea al *Odiseei* recitate de Traian nevestei sale fără aptitudini pentru greaca „nesuferită", servesc la clarificarea relațiilor dintre ei. Mai întâi, se face auzită punerea în gardă a lui Calypso către Ulise cu privire la pericolele navigației spre Itaca: „*Așadar, vrei acum să pleci acasă, în țara ta? Mergi cu bine! De-ai ști tu însă cât ai să mai suferi/ Nainte de-a sosi la tine-n țară/ Ai sta cu mine – aici, în casa asta*". Urmează reproșul făcut de nimfă lui Hermes, mesagerul trimis s-o anunțe că trebuie să-l elibereze pe Ulise, și resemnarea ei în fața poruncilor divinității supreme: „*Zeilor, răi sunteți voi, mai geloși decât orice făptură/ Neîndurați v-arătați cu o zeiță care pe față/ Iubi un bărbat muritor […]/ Vai însă, nimeni din ceilalți zei nu poate să-nfrunte/ Pe furtunaticul Zeus ori voia să-i zădărnicească!/ Ducă-se dară pe unde va vrea și-l îndeamnă acela!*". Înstrăinarea afectivă a personajului modern de partenera lui se lasă intuită întrucâtva chiar din imaginea lui Ulise pe țărm cuprins de nostalgia căminului dar și de lehamitea amoroasă: „*Tânjind își irosea viața cea dulce și ofta de dorul țării de când se săturase de zeiță*". Chiar dacă nu își mai închipuie viața fără cicălitoarea Christa, Traian se gândește tot timpul la escapada

lui de unul singur: „Mintea îi stă acum doar la călătoria asta inutilă, la acel ținut sălbatic". Bântuită de propriile amintiri din Germania nazistă în timpul războiului care i-a răpit întreaga familie, dar fără a simți nevoia de a revedea străzile copilăriei, Christa lansează de la început un avertisment esențial care risipește totodată și iluzia majoră pe care se întemeiază *Odiseea*: „Nu te poți întoarce într-un loc sperând că te întorci în timp […] Ceea ce vrei tu să regăsești nu mai există nicăieri altundeva decât în mintea ta" (cap. 4). Ulterior, aceeași Christa va descifra insatisfacția trăită de Traian în România, mai ales după pierderea bilețelelor cu adresele celor care i-au audiat conferința, în fapt subtilizate de vărul Victor în serviciul Securității: „Nemulțumirile tale provin din așteptări nerealiste, ceea ce ți-am spus, de altfel, și când ai plecat: ceea ce crezi c-ai să găsești acolo nu mai există nicăieri altundeva decât în mintea ta! […] Locurile, lucrurile se schimbă odată cu oamenii, deși sunt mai rezistente ca ei" (cap. 27).

În capitolul „Scrisorile Christei", la capătul drumului la Roma de unde urmează să se îmbarce spre București, expatriatul decis să se ducă acolo în pofida rezervelor soției contemplă peisajul scăldat în lumină orbitoare. Simte „vibrația emoțională" când recunoaște ceva ce vine din străfunduri precum „amintirile copilăriei din țara depărtată", senzație iscată și de un fragment din cântul al IX-lea al *Odiseei* care se scurge „mecanic, indiferent de golul speriat din el". E vorba de destăinuirea identității lui Ulise în fața feacilor prin desemnarea ținutului de baștină totodată aspru și dulce: „*Pietroasă, aspră-i Ithaca,/ dar ca mamă bună crește feciori voinici/ și-apoi nimic mai dulce ca țara ei nu pot vedea pe lume*". Aceleași versuri vor fi evocate în capitolul „Logodnică de-a pururi, soție niciodată" chiar în deschiderea expunerii lui Traian, în fața proaspăt căsătoriților Giulia și Antonio, despre expediția defel banală în țara unde și-a început viața și i-au rămas părinții, frații și iubita, pianista Ana Maria, moartă recent fără îngrijiri medicale. El are prilejul să ofere câteva lămuriri despre fixația sa homerică: își precizează preferința pentru *Odiseea* exotică și cu final luminos în dauna *Iliadei* războinice sau deconspiră motivul prozaic al interesului pentru limbile clasice în care adolescentul nevoit să urmeze Seminarul teologic fără taxe vedea un vehicul spre profesia didactică în aparență mai profitabilă și mai atrăgătoare. Stihurile cu privire la dezvăluirea pământului jinduit sunt adnotate, s-ar zice, prin considerațiile lui Traian despre persistența dorului de casă: „Când pleci dintre ai tăi […] în tinerețe, rămâi să te lupți pe viață cu nostalgia. De când am plecat, am continuat în toți acești ani să mă visez noaptea în orașul acela patriarhal".

O ultimă referință la o scenă remarcabilă din cântul al XIII-lea al *Odiseei*, trezirea lui Ulise în Itaca pe țărmul unde l-au depus corăbierii feaci, survine în capitolul „Sentimentul familiei", intitulat în varianta din 2003 „Nausicaa în două ipostaze". În timpul concertului unei violoniste rusoaice, corespondentă a Anei Maria, Traian continuă să se gândească la acele „teritorii nefericite" de curând revăzute, la acea „țară *care a fost a noastră și nu mai e a nimănui*, pe care o detesta prea intens Cioran". Povestind „călătoria inutilă în acel ținut sălbatic", cum spune Christa, el caută să clarifice curioasa dilemă pomenită în fața gazdelor italiene, nesiguranța dacă cei care l-au primit în România făceau sau nu parte din familia sa reală. Versurile care exprimă descumpănirea lui Ulise, incapabil să recunoască Itaca după anii petrecuți departe, traduc și confuzia rătăcitorului modern: „*Sărmanul de mine, unde sunt, în ce țară, la ce popor sălbatic?*" Traian îi explică pe larg Christei ezitarea de a-i socoti rude pe cei ieșiți în cale: cum ar fi putut să-i placă acei oameni prost îmbrăcați și stângaci care i-au defilat prin față de vreme ce „întâlnirea cu ei a fost total lipsită de afecțiune"? Dat fiind că „cei de *Dincolo*" nu i-au transmis vreun sentiment familial cu fețele lor „nemișcate chiar și atunci când zâmbeau", e de înțeles de ce i-au trecut prin minte cele mai stranii presupuneri: „…oare cine să fie toți ăștia? […] Or fi într-adevăr rudele mele sau niște străini, puși să joace acest rol?" Fără a se putea lămuri până la încheierea întrevederii, păstra senzația de a fi pe scenă urmărit de privirile celor din preajmă: „…îi simțeam pe toți că, mai pe furiș, mai pe față, se uită la mine, că nu mă scapă o clipă din ochi". În atmosfera crispată cei din anturajul lui se purtau „ca niște figuranți într-o piesă" încât până și ordinea din camere devenea suspectă: „Parcă nu-și permiteau să clintească nimic. Nu cumva și casa asta în care m-au adus este o casă oficială?" După ce alungă un porumbel dolofan și indolent, „metafora nemulțumirilor" resimțite în România, dovada felului „cum se degradează făpturile în captivitate", Traian se pronunță răspicat: „aceea nu este țara mea".

Aventurierul modern și-a însușit experiența trecerii *dincolo*, a străbătut Cortina de Fier dintre jumătatea liberă și cea captivă a Europei postbelice și în același timp s-a apropiat de celălalt tărâm al morții. Cum am văzut deja, ambiguitatea adverbului este exploatată frecvent în roman. Replica mamei din vis la declinarea identității fiului sună: „Dacă ai fi tu, n-ai fi aici, cu noi, ai fi departe! Dacă ai fi tu, ai fi *Dincolo*! Ai fi ca mort!" (cap. 1). În zăpușeala de la Otopeni, Daniel își imaginează atmosfera răcoroasă de la Frankfurt, căci „*Dincolo* pot să aibă aer condiționat peste tot", nu fără a menționa opinia colegului ai cărui părinți securiști „sunt toată ziua *Afară*": „*Dincolo*

e încă și mai rău, că de la aer condiționat ți se umflă amigdalele" (cap. 10). Tot pe aeroport, la plecarea oaspetelui, tatăl lui Daniel își consolează consoarta, fiica adoptivă a Anei Maria, cu remarca „nici noi nu vom împărăți pământul, o să ne întâlnim *Dincolo* cu toții", în timp ce Daniel ar vrea să-l întrebe pe Traian: „…când ai să mă chemi la tine *Dincolo*, în cealaltă lume?" (cap. 20). Evocând pragul celeilalte lumi din *Odiseea* „la capătul de dincolo al apelor, la poporul cimerian", Traian specifică tema ambițioasă a lucrării sale care își propunea să refacă „traseul călătoriei în lumea de dincolo" așa cum reiese din literatura elină cu toate că „lumea umbrelor, lumea de dincolo, nu poate fi înțeleasă, nici povestită" (cap. 21). Contactul cu cei din țară a fost lipsit de afecțiune, estimează retrospectiv vizitatorul frapat de răceala primirii la Otopeni: „Cei de *Dincolo* nu mi-au transmis deloc un sentiment de familie" (23). Porumbelul greoi și fără instinct de conservare îi „amintește de oamenii de *Dincolo*, deși captivitatea lor e infinit mai inconfortabilă" (cap. 23). Mai târziu, Christa confirmă pricina suspiciunii bărbatului față de publicul plictisit al conferinței lui ratate: „Cei de *Dincolo* nu ți-au dat sentimentul de familie. Ți s-a părut că interpretau prost, ca niște amatori, roluri de rude" (cap. 25). În urma peregrinării pe cealaltă lume, moartea personajului este deznodământul firesc al cărții – marcat în ediția definitivă prin inversarea ultimelor capitole ale redactării din 2003. Simetric față de scena în care doarme frământat în automobilul spre Roma, Traian ațipește din nou în direcția opusă revăzând elementele cele mai sugestive ale visului inițial: „Am adormit în mașină […] Dar exista un chiparos? Dar exista un brad la noi în curte? [...] Măcar tu recunoaște-mă, măcar tu uită-te la mine, mamă […] ții capul întors și umbra chiparosului îți acoperă fața". Continuând să susțină că „această călătorie prea târzie a fost un șoc periculos", cu convingerea că „nu trebuie să-ți amintești ceea ce nu îți face plăcere", Christa realizează apoi că Traian, care „a ațipit iar, cu capul într-o parte, rezemat de geam și respiră cam ciudat", pare să vrea să rămână în locul unde se află: „Hai, fă un mic efort și trezește-te […] Ce repede ai adormit, nici n-am observat! […] Nu se poate!" (cap. 34).

Între variantele succesive ale romanului, Gabriela Adameșteanu a eliminat unele citate din *Odiseea* folosite anterior. În ediția definitivă lipsesc de pildă mai multe fragmente din cântul I al epopeii care figurau în 2003 – cuvintele lui Telemah către Atena în chip de Mentes: „*Și nu mai tragem noi nicio nădejde/ Să spuie-oricine-ar fi că el se-ntoarnă/ E dus de pe pământ și nu mai vine*"; aprecierile lui Zeus despre destinul lui Egist ucis de Oreste: „*Cum oamenii pe zei îi tot defaimă/ Și-nchipuie că de la noi vin toate/*

Necazurile lor, ci dânșii singuri/ Cu-a lor păcate și-nrăiesc ursita"; invocația către muză axată pe „*bărbatul viteaz și iscusit care nemernici amar de ani pe lume și cunoscu pe drumul lui tot felul de oameni, de orașe și de datini și patimi*". Nu persistă nici adresarea lui Ulise către Nausicaa din cântul al VI-lea reprodusă în 2003: „*Privindu-te, uimirea mă cuprinde…/ Așa uimit și înmărmurit, femeie, Privesc în fața ta și mă cutremur*". De asemenea, scriitoarea a renunțat la titluri de capitole care indică fățiș echivalența România = Itaca ori corespondentul antic al personajelor, Traian = Ulise, Christa = Calypso, Buni = Penelopa, Daniel = Telemac, Mullova = Nausicaa, Clementina, mama lui Daniel = Casandra. În 2003, alături de subdiviziunile cu denumiri mitologice „Philemon și Baucis" și „Philemon și Baucis îmbătrânind împreună", apar „Callypso îmbătrânind", „Callypso își are povestea ei", „Telemac la aeroport", „Adevărata Ithacă", „Ulise crede în prietenie", „Callypso cu o mie de fețe", „Ulise adolescent", „Suferințele lui Laerte", „Moartea Penelopei", „Nausicaa în două ipostaze", „Telemac în regatul lui Pluton", „Callypso nu vrea să uite", „Penelopa adolescentă", „Casandra cea pisăloagă", „Telemac încă mai așteaptă în aeroport", „Ulise are somn ușor", „Sfaturi pentru Telemac". Din toate acestea în forma finală subzistă doar „Moartea Penelopei", pe lângă „Discursul Casandrei". Tot astfel, în 2007 volumul este structurat în secțiunile „Ithaca se apropie", „Adevărata Ithacă" și „Sfaturi pentru Telemac" devenite în 2013 „Plecarea", „Acasă" și „Întoarcerea". S-ar spune că autoarea a considerat prea insistentă raportarea nemijlocită la epopee. A păstrat însă suficiente referințe homerice, plasate mai cu seamă în debutul scrierii și în secvențe-cheie. Departe de a fi doar decorative, pretext al unei parade de erudiție, pasajele în cauză joacă oarecum rolul rapoartelor și notelor informative din dosarul de securitate al savantului inserate în narațiune: dezvăluie dedesubturi ale întâmplărilor care scapă unui observator naiv, amăgit de falsele lui percepții. Pe de altă parte, abundența trimiterilor la cântul al XI-lea al *Odiseei* sugerează că revederea căminului abandonat înseamnă moarte, idee care coincide cu cea a lui Sándor Márai din *Pace în Itaca*. Încheierea fericită a epopeii nu pare să-i convingă pe unii din romancierii care au mers pe urmele lui Homer.

Bibliografie

Adameșteanu, Gabriela. *Întâlnirea*. Editura Polirom, Iași, 2003.
Adameșteanu, Gabriela. *Întâlnirea*, ediție definitivă. Editura Polirom, Iași, 2013.
Adameșteanu, Gabriela. *Vară – primăvară*. Cartea Românească, București, 1989.
Boitani, Piero. *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*. Il Mulino, Bologna, 1992.
Entanaclaz, Agathe. *Les Métamorphoses d'Ulysse. Réecritures de l'Odyssée*. Flammarion, Paris, 2003.
Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, Paris, 1982.
Homer. *Odiseea*. Tranducere de George Murnu. Editura Univers, București, 1971.

HOMERIC ECHOES IN *THE ENCOUNTER* OF GABRIELA ADAMEȘTEANU

Abstract: The novel, which describes the temporary return to the native country of a long-exiled man, unfolds under the sign of the *Odyssey*. Many Homeric references, quoted or paraphrased passages, are placed in key sequences of the novel. The interactions with the epic poem facilitate the deciphering of the major theme of the novel, that of exile. Far from being merely decorative, a pretext for a parade of erudition, the Homeric reverberations reveal hidden meanings of the events that escape a naive observer. The relationships between the modern characters can be better understood by analogy with the relationships between the Homeric heroes. The frequent references to the eleventh book of the *Odyssey*, which depicts Odysseus' descent into Hades, suggest that the return to the abandoned home means death. The novel proclaims the impossibility of finding one's homeland after a long period spent elsewhere and thus overturns the happy ending of the *Odyssey*.

Keywords: Gaberiela Adameșteanu, Homer, epic poem, modern novel, intertextuality.

THE CURIOUS CASE OF *A.P.* 9. 363

Dorin Garofeanu*

Χείματος ἠνεμόεντος ἀπ᾽ αἰθέρος οἰχομένοιο
πορφυρέη μείδησε φερανθέος εἴαρος ὥρη.
γαῖα δὲ κυανέη χλοερὴν ἐστέψατο ποίην,
καὶ φυτὰ θηλήσαντα νέοις ἐκόμησε πετήλοις.
οἱ δ᾽ ἁπαλὴν πίνοντες ἀεξιφύτου δρόσον Ἠοῦς
λειμῶνες γελόωσιν, ἀνοιγομένοιο ῥόδοιο.
χαίρει καὶ σύριγγι νομεὺς ἐν ὄρεσσι λιγαίνων,
καὶ πολιοῖς ἐρίφοις ἐπιτέρπεται αἰπόλος αἰγῶν.
ἤδη δὲ πλώουσιν ἐπ᾽ εὐρέα κύματα ναῦται.
πνοιῇ ἀπημάντῳ Ζεφύρου λίνα κολπώσαντος.
ἤδη δ᾽ εὐάζουσι φερεσταφύλῳ Διονύσῳ,
ἄνθεϊ βοτρυόεντος ἐρεψάμενοι τρίχα κισσοῦ.
ἔργα δὲ τεχνήεντα βοηγενέεσσι μελίσσαις
καλὰ μέλει, καὶ σίμβλῳ ἐφήμεναι ἐργάζονται
λευκὰ πολυτρήτοιο νεόρρυτα κάλλεα κηροῦ.
πάντῃ δ᾽ ὀρνίθων γενεὴ λιγύφωνον ἀείδει,
ἀλκυόνες περὶ κῦμα, χελιδόνες ἀμφὶ μέλαθρα,
κύκνος ἐπ᾽ ὄχθαισιν ποταμοῦ, καὶ ὑπ᾽ ἄλσος ἀηδών.
εἰ δὲ φυτῶν χαίρουσι κόμαι, καὶ γαῖα τέθηλεν,
συρίζει δὲ νομεὺς, καὶ τέρπεται εὔκομα μῆλα,
καὶ ναῦται πλώουσι, Διώνυσος δὲ χορεύει
μέλπει πετεεινά καὶ ᾠδίνουσι μέλισσαι,
πῶς οὐ χρὴ καὶ ἀοιδὸν ἐν εἴαρι καλὸν ἀεῖσαι;

Windy winter has left the skies, and the purple season of flowery spring smiles. The dark earth garlands herself in green herbage, and the plants bursting into leaf wave their new-born tresses. The meadows, drinking the

* C.S. III, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române, e-mail: dgarofeanu@hotmail.com.

RITL, 2025, anul XIX, pp. 455–462, București, 2025; doi.org/10.59277/ritl.2025.19.27.

nourishing dew of dawn, laugh as the roses open. The shepherd on the hills delights to play shrilly on the pipes, and the goatherd joys in his white kids. Already the mariners sail over the broad billows, their sails bellied by the kindly Zephyr.

Already, crowning their heads with the bloom of berried ivy, men cry *evoe*! to Dionysus the giver of the grape. The bees that the bull's carcase generates bethink them of their artful labours, and seated on the hive they build the fresh white loveliness of their many-celled comb. The races of birds sing loud everywhere: the kingfishers by the waves, the swallows round the house, the swan by the river's brink, the nightingale in the grove. If the foliage of plants rejoices, and the earth flourishes, and the shepherd pipes, and the fleecy flocks disport themselves, and sailors sail, and Dionysus dances, and the birds sing, and the bees bring forth, how should a singer too not sing beautifully in the spring?[1]

Traditionally ascribed to Meleager (1st century B.C., see Pauly-Wissowa XV, 481), the authorship of A.P. 9.363 remains nevertheless a controversial matter. Although accepted by critics like Reitzenstein (1893, 103); Geffcken (1916, 73); and Webster (1964, 213), the Meleagrian authorship of the poem is rejected by many others, e.g. H. Ouvré (1894, 241f.); Dilthey (1887, 10 n.1); Radinger (1895, 80); Stadtmüller (1906, 203); Guidorizzi (1922, 131 n.124); Wifstrand (1926, 168ff.); Gow-Page (1965, 593).

The arguments used by one side or another in this controversy range from purely subjective opinions regarding the poetic merits of *A.P.* 9.363[2] to lexical,[3] syntactic,[4] and prosodic[5] considerations. The rejection of Meleager as the author of this epigram is sometimes accompanied by suggestions regarding its possible author, and, among those put forward for consideration, one may find writers as different as Nicander[6] (second century B.C.[7]), and

[1] The text and translation of the epigram are based on the Loeb edition.

[2] See, for example, Radinger (80) for whom A.P. 9.363 is just "eine rhetorische Schulübung." A similar remark makes Webster (213), who considers that A.P. 9.363 is "a pretty poem."

[3] For example, Ouvré: "Nous avons observé en lisant les épigrammes un bizarre mélange de dialects; l'idylle est franchement ionienne." (Méléagre de Gadara: 241)

[4] Ouvré: "Dans les vingt-trois hexamètres qui la composent, le génitif absolu reparaît deux fois. Cette construction diplômât à Méléagre." (241)

[5] Ouvré: "Les abréviations par hiatus sont assez rares dans les épigrammes, très communes dans la pièce que j'étudie." (242)

[6] Suggested by Stadtmüller in his *Anthologia Graeca*.

[7] See Pauly-Wissowa XVII, 250f.

a presumed, but otherwise unknown pupil or rival of Nonnus[8] (possibly fourth or fifth century A.D.[9]).

Since a definite solution of the authorship controversy cannot be given, the epigram must be analyzed bearing in mind the fact that the poem could be a reaction to (at least some of) the spring poems included in the tenth book of the *Palatine Anthology*.[10] One soon realizes that, although *A.P.* 9.363 does contain some of the elements present in the rest of the spring poems (e.g. the meadows, the swallow, the sailor, the image of the sails bellied by the Zephyr, the double use of ἤδη), the epigram occupies, through its length, great abundance of details not found in any other spring poems,[11] and especially its peculiar focus on the beauty and regenerative power of spring, on the joy and the mood of celebration that characterizes the season, a place totally apart among the Greek spring poems. The author of *A.P.* 9.363 seems thus neither to care too much about the tradition of the genre nor to be willing to carry, on his turn, its 'burden.' At any rate, *A.P.* 9.363 has certainly not influenced the rest of the spring poems, and, in the last instance, could be seen as a statement against the tradition, a poem written by an author who deliberately decided to ignore the traditional way of writing a spring poem while employing some of its conventional elements in order to remind the reader of the object of its 'attack.'[12]

The epigram falls into two parts, as lines 1-18 contain the description of spring and lines 19-23 an extended sequence of if-clauses, which summarizing the description of the season, also adds some new details, and whose apodosis (cast as a rhetorical question for the sake of dramatization) functions as an indirect injunction addressed to the poet himself who, in such a beautiful season, should also occupy himself by singing beautifully.

The poem begins with the image of the personified spring smiling after the departure of the windy winter from the sky. Placed in emphatic position at the beginning of the line, χεῖμα forms a contrasting pair with εἴαρος ὥρη

[8] Suggested by Ouvré (242).

[9] See Pauly-Wissowa XVII, pp. 904f.

[10] *A.P.* 10. 1, 2, 4, 5, 6, 14, 15, 16.

[11] The dawn and its dew, the shepherd playing his pipe, the goatherd taking delight in the white kids, the devotees of Dionysus, the bees, the flocks, the kingfisher, the swan, the nightingale, the poet, the indirect injunction to sing.

[12] The presence of these elements – too many to be a mere coincidence – suggests that the epigram was not written totally independent from tradition..

at the end of line 2, while the use of πορφυρέη[13] to describe spring anticipates perhaps the roses that appear in line 6. The poem starts stylishly, as the triple rhyme (Χείματος ἠνεμόεντος … αἰθέρος) brings into the first line a cadence that may suggest the steady and irreversible pace of winter's retreat, while line 2 contains two rhymes (πορφυρέη… ὥρη and φερανθέος εἴαρος), and the hapax legomenon φερανθής.

The description of spring continues in line 3 with the image of the black earth (γαῖα κυανέη) that garlands herself with verdant herbage (χλοερὴν ποίην). The juxtaposition of κυανέη and χλοερὴν, sharply contrasting the black colour of the barren fields during the bleak winter with the green lushness brought by the arrival of spring, effectively suggests the transition from one season to another, emphasizing the almost miraculous regenerative power of the vernal season, while the use of στέφω, personifying the earth as feminine figure, points to the esthetic aspect of this change. Both the regenerative and the esthetic dimension of springtime reappear in the following line where the flourishing (θηλήσαντα) plants (φυτὸν from φύω "to bring forth, produce," see LSJ s.v.) wave (ἐκόμησε), presumably in a seductive way, their new leaves.

The smile of the flowery (φερανθής) spring from the second line is echoed in the 5f. by the laughing meadows and the image of the blossoming rose (ἀνοιγομένοιο ῥόδοιο). The mention of ἠώς and its delicate (ἁπαλή) dew indicates perhaps that the time of this description is early morning, quite appropriate for an epigram in which the theme of regeneration and new beginning occupies a central place, while the characterization of dawn as ἀεξίφυτος reinforces the same idea. The entire passage (lines 3-6) contains also various features of style, e.g. tricolon crescendo in lines 3-6, rhyme (ἀνοιγομένοιο ῥόδοιο), chiasmus and juxtaposition in line 6.

While in the first six lines of the poem spring is described as a time of enjoyment (μειδάω, γελάω), a season of flourishing growth and fertility (θηλέω, ἀεξίφυτος), when earth is full of colours (πορφύρεος, χλωρός), vegetation (φυτόν) and flowers (φερανθής, ῥόδον), the following six lines (7-12) bring into this paradisiacal world the human presence. Thus, line 7 introduces the shepherd (νομεύς), line 8 the goatherd (αἰπόλος), lines 9f. the sailors (ναῦται), and lines 11f. the devotees of Dionysus who, having their hair crowned (ἐρεψάμενοι) with the bloom of the clustering ivy

[13] The word means "purple" or "bright-red," see LSJ s.v. II.

(ἄνθεϊ βοτρυόεντος κισσοῦ), give their homage to the god by crying evoe (εὐάζουσι). If the sailors are a familiar presence in the spring poems included in the *Palatine Anthology*, the shepherd, the goatherd, and the followers of Dionysus are new characters whose function is to shift entirely the focus of the poem from the natural world to the human level.[14]

The mood of joy and delight constitutes the link between the vegetal and the human world, and also between the two sections of the epigram, since the enjoyment that perfuses the previous passage is present in these lines too. Thus, the shepherd rejoice (χαῖρει) in playing on his σῦριγξ, the goatherd takes delight (ἐπιτέρπεται) in his white kids, and the mood of celebration culminates in the description of Dionysus' devotees. The presence of Dionysus, characterized in this passage as φερεστάφυλος, with the implication that he is celebrated by his followers as a god of wine, and, therefore, of joy and ecstatic liberation, epitomizes thus the exhilaration provoked by the season; similar to the Dionysiac wine, the spirit of spring carries man away from his usual mode of living into a mood of joy and celebration. Spring is thus presented not only as a time of renewal, growth, and beauty but also as a time of celebration, the revival of life and the resuming of the activities associated with the coming of spring being inextricably linked with the expression of joy. This part of the epigram too (7-12) is characterized by the same stylistic care as the previous section: rhyme between line 7 and 8 (λιγαίνων... αἰγῶν); assonance of α, ι, ο, ου; alliteration (χαίρει καί); rhyme in line 8 (πόλοιις ἐρίφοις); repetition of ἤδη at the beginning of line 9 and 11.

The focus of the epigram changes again in the following six lines (13-18) that contain a description of the bees and the birds. At this point, the structural symmetry of the poem is obvious, as the first six lines, describing the lush vegetation of spring, are followed by six lines dedicated to the human presence (7-12), while in the next six lines (13-18), the emphasis is again placed on the natural world, but this time on the creatures that populate the vernal landscape.

[14] Although both the νομεύς with his σῦριγξ and the αἰπόλος rejoicing in his kids are characters associated with bucolic poetry, *A.P.* 9.363 cannot be considered a bucolic epigram, since, as Rossi (44) points out, "the bucolic element (the shepherd with his song and the goatherd) serves to provide a touch of colour to a springtime description in which, naturally, an important role is played by the constituent elements of the *locus amoenus*. For these reasons, since the bucolic touch is purely an accessory, one cannot in fact consider the epigram belonging to the bucolic type."

Mentioned by Aristotle (*Hist. an*. 5.21-22; 9.40), and later by Varro (*Rust*. 2.5.5; 3.16.4), Virgil (*G*. 4.281-314) and Ovid (*Met*. 15.365-68; *Fast*. 1.363-80), the spontaneous creation of bees from rotting bull carcasses alluded in line 13 may be seen as an equivalent to the growth of vegetation at the beginning of spring, since the presumed existence of the βοηγενής bees suggests that not only in the vegetal world but also in the animal realm, death and rebirth are closely interwoven, new life emerging from dead. The idea of beauty associated with the bees and their hard work is prevalent in these lines (καλά, 14; κάλλεα, 15), and mirrored at the textual level by numerous features of sound and style, e.g. assonance of α and ε (13), *hapax legomenon* βοηγενής (13), rhyme in line 14 (ἐφήμεναι ἐργάζονται), alliteration of κ in line 15.

The pleasure of enumeration apparent throughout the poem is also evident in lines 16ff. in which the song of various birds (ἀλκυών, χελίδών, κύκνος, ἀηδών) seems to permeate the entire world (πάντῃ). The emphasis placed on the singing birds continues the mood of celebration that characterizes the season, and foreshadows the "necessary" (χρή) song of the poet in line 23.

The last part of the epigram (lines 19-23) summarizes the description of spring in a way that gives the poem an almost 'symphonic' character, since, although at first sight this section is just a re-enumeration of the elements found in the depiction of the season, slight variations and subtle verbal echoes 'reshape' the vernal landscape. Thus, the plants, the flourishing earth, the shepherd playing his pipe, the sailors, Dionysus, the birds and the bees are mentioned again, but this time the foliage (κόμαι, recalling ἐκόμησε from line 4, used also in a vegetal context) of plants rejoices (χαίρουσι, recalling χαίρει from line 7, but now, as a variation, used to describe the plants, not the shepherd); in line 19 the earth flourishes (τεθήλεν, recalling θηλήσαντα that describes the plants in line 4); in line 20 the fleecy (εὔκομα, recalling ἐκόμησε from line 4, and also κόμαι from line 19, but employed here, as a variation, to describe the animals not the plants) flocks (unmentioned before) disport themselves (τέρπεται, recalling ἐπιτέρπεται from line 8, used to describe the goatherd); in line 21 Dionysus dances (χορεύει), a variation on line 11; in 22 the birds (called this time πετεεινά, a term even more generic than γενεά from line 16) sing (μέλπει, a word whose other meaning, "to celebrate with song and dance," see LSJ s.v., recalls perhaps or even mirrors the song and dance of Dionysus and his devotees at 11f. and 21; and, in the same line (22), the bees are depicted as bringing forth

(ὠδίνουσι), a significant variation on *bougonia* suggested by βοηγενές in line 13. At the same time, however, the word ὠδίνω could be also used here in its metaphorical meaning[15] to describe the bees' great concern for their ἔργα τεχνηέντα, although, in view of general fertility, the idea of birth is more likely the primary sense.

After the enumeration of these elements, the passage ends with a rhetorical question that reveals the unexpected presence of the poet[16] in the vernal world, and ultimately the point of the epigram. The last line constitutes the climax of the poem, distinguishing the poet as an essential part of the season. Since the poet too must (χρῆ) sing beautifully and celebrate the season, his duty is to incorporate into his song as many aspects as possible of spring, which may thus explain the great length of the poem itself, since *A.P.* 9.363 is the very song required from the poet. One may even say that the poet has the duty to transform the season into a beautiful song, because ultimately only through him spring comes to birth in the mind of the readers. Also, as the author of *A.P.* 9.363 uses the word καλὸν to describe the way in which the poet should sing, one is reminded of καλά in line 14 and κάλλεα in line 15; the implication of καλὸν is therefore that, similar to the bees that are concerned (μέλει) over their ἔργα τεχνηέντα, the poet too should use his skill: his song must be thus the result of a deliberate effort, not the natural outpouring of enthusiasm.

Although *A.P.* 9.363 could appear just as a long and tedious list of the various aspects of spring, a close reading suggests that, in fact, the author deliberately, and rather successfully, adopted the enumeration as his primary literary technique, as the abundance of details clearly conveys the mood of exuberance and celebration, presenting spring as a time of fertility, beauty and joy. If we also take into consideration the careful structural arrangement and the great attention given to the various features of sound and style (quite a remarkable feat in such a long poem), one may conclude that *A.P.* 9.363 occupies a place apart in Hellenistic poetry.

[15] Namely "to be in the throes or agonies of thought," see LSJ s.v. II.

[16] The word ἀοιδός, from ἀείδω, recalls ἀηδών, the nightingale that ends in line 18 the enumeration of the singing birds specific to the spring season.

Bibliography

Dilthey, Wilhelm. *Der Geist der griechischen Anthologie*. Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1887, pp. 1-27

Geffcken, Johannes. *Griechische Epigramme*. Heidelberg: C. Winter, 1916.

Gow-Page. *The Greek Anthology: The Garland of Philip and some contemporary epigrams.* A.S.F.Gow and D.L.Page (eds.), Cambridge, 1968.

Guidorizzi, G. *Meleagro. Epigrammi*. Milano, 1922.

Liddell, Henry George; Scott, Robert; Jones, Henry Stuart; McKenzie, Roderick (eds.), *A Greek-English Lexicon*. 9th edition. Oxford: Clarendon Press, 1940

Ouvré, H. *Méléagre de Gadara: Étude sur la poésie épigrammatique grecque au premier siècle avant notre ère*. Paris: Hachette, 1894

Paton, W.R. *The Greek Anthology* (Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1916–18

Paulys. *Real-Encyclopiidie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung von G. Wissowa, W. Kroll W1d K. Mittelhaus. Stuttgart: 1894-.

Radinger, Carl. *Meleagros von Gadara. Eine literargeschichtliche Skizze*. Innsbruck, 1895. Reprinted in: Sonya L. Tarán (ed.). The Greek Anthology. New York, 1987, vol. 2. [Epigram, Anthologia Palatina, Meleager Gadarenus].

Reitzenstein, Richard. *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*. Giessen, 1893.

Rossi, Laura. *The Epigrams Ascribed to Theocritus: A Method of Approach*. Leuven; Sterling, Va: Peeters, 2001.

Stadtmiiller, H. *Anthologia Graeca*. Leipzig: Teubner 1894-1906.

Webster, T. B. L. *Hellenistic Poetry and Art*. London: Chatto & Windus, 1964.

Wifstrand, A. *A Studien zur griechischen Anthologie*. Lund, 1926.

Abstract: This article examines the distinctive literary qualities of epigram *A.P.* 9.363, traditionally attributed to Meleager of Gadara, focusing on the ongoing debates regarding its authorship, generic classification, and poetic innovation. Through a detailed analysis of its structure, stylistic devices, and imagery, the article reveals the poem's strategies of adopting and revising the established conventions of traditional Greek spring poetry, with particular focus on its enumerative method and formal innovations, that ultimately distinguish A.P. 9.363 within the context of Hellenistic poetry.

Keywords: Meleager of Gadara, *Palatine Anthology*, Greek epigram.