

P. 506

STUDIA  
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 2

1965

C L U J

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ—BOLYAI  
Anul X 1965

REDACTOR ŞEF:

Acad. prof. C. DAICOVICIU

REDACTORI ŞEFI ADJUNCŢI:

Acad. prof. ŞT. PÉTERFI, Prof. AL. ROŞCA, membru coresp. Acad. R.P.R.,

Prof. I. URSU, membru coresp. Acad. R.P.R.,

COMITETUL DE REDACŢIE AL SERIEI FILOLOGIE:

Conf. M. GÁLFFY, Prof. E. JANCsó, Prof. I. PERVAIN, Conf. R. TODORAN,

Conf. GH. SZABÓ, Conf. M. ZACIU (redactor responsabil)

Redacţia:

CLUJ, str. M. Kogălniceanu, 1  
Telefon 34—50

SUMAR — TAVOLA DELLE MATERIE — TARTALOM.

GH. SZABÓ și I. PULBERE, Unele aspecte ale revoltei sociale în <i>Divina Comedie</i> a lui Dante . . . . .	7
G. BĂLIGAN, „Fastorum . . . totidemque libellos” . . . . .	21
C. CĂPUȘAN, Perspectiva infinitului în <i>Tragedia omului</i> de Madách . . . . .	29
M. MARKEL, Simbolul florii albastre la Novalis și Eminescu . . . . .	35
I. GHEORGHE, Pilotul și corabia — simboluri ale Poetului la romanticii și parnasienii francezi . . . . .	47
M. PROTASE și G. ANTONESCU, Turnee românești în Transilvania între 1864 și 1900 (II) . . . . .	61
D. CURTICĂPEANU, Cîteva observații cu privire la nuvela <i>Hortensiei</i> Papadat-Bengescu . . . . .	85
I. POP, Imaginistica lui Ilarie Voronca . . . . .	91
KOZMA DEZSŐ, Két századvégi lap irodalmi anyaga (Materialul beletristic a două gazete clujene de la sfîrșitul secolului trecut) . . . . .	101
M. BORCILĂ, Un fenomen fonetic dialectal: rostirea lui <i>ș</i> ca <i>s</i> și <i>j</i> ca <i>z</i> în graiurile dacoromâne. Vechimea și originea fenomenului . . . . .	109
 Documentare	
S. P. DAN, O traducere inedită a lui Șt. O. Iosif: <i>Richard al III-lea</i> . . . . .	123
 Note	
E. JANITSEK, Contribuții la studiul numelor topice care au la bază noțiunea de defrișare . . . . .	129
I. BACIU, Omiterea și înlocuirea articolului cu prepoziția <i>de</i> în limba franceză contemporană . . . . .	135
 Recenzii	
Ovidiu Birlea, <i>Atanasie Marienescu folclorist</i> (I. MUȘLEA) . . . . .	143
 <u>In memoriam</u>	
<u>George Călinescu</u> (M. ZACIU) . . . . .	149

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Г. САБО, И. ПУЛБЕРЕ, Некоторые аспекты социального бунта в „Божественной комедии” Данте . . . . .	7
ДЖ. БАЛИГАН, „Fastorum . . . totidemque libellos” . . . . .	21
К. КЭПУШАН, Перспектива бесконечности в <i>Трагедии человека</i> Мадача . . . . .	29
М. МАРКЕЛ, Символ голубого цветка у Новалиса и у Эминеску . . . . .	35
И. ГЕОРГЕ, Лоцман и корабль — символы поэта у французских романтиков и парнасцев . . . . .	47
М. ПРОТАСЕ, ДЖ. АНТОНЕСКУ, Гастроли румынских театральных трупп в Трансильвании в 1864—1900 гг (II) . . . . .	61
Д. КУРТИКЭПЯНУ, Несколько замечаний в связи с новеллой Хортензии Пападат-Бенджеску . . . . .	85
И. ПОП, Имажистика Иларие Воронки . . . . .	91
КОЗМА Д., Беллетристический материал двух клужских газет конца прошлого столетия . . . . .	101
М. БОРЧИЛЭ, Одно диалектальное фонетическое явление: произношение <i>ş</i> как <i>s</i> и <i>j</i> как <i>z</i> в дако-румынских говорах. Давность и происхождение явления . . . . .	109
<b>Документация</b>	
С. ДАН, Неизданный перевод Шт. О. Йосифа: Ричард III . . . . .	123
<b>Заметки</b>	
Э. ЯНИЧЕК, Вклад в изучение топонимических названий, имеющих значение „рубка леса” . . . . .	129
И. БАЧУ, Опущение артикля и его замещение предлогом <i>de</i> в современном французском языке . . . . .	135
<b>Рецензии</b> . . . . .	143
<b>Некролог</b>	
[Дж. Кэлинеску] (М. ЗАЧУ) . . . . .	149

SOMMAIRE — TAVOLA DELLE MATERIE —  
INHALTSVERZEICHNIS

GH. SZABÓ, I. PULBERE, Aspects de la révolte sociale dans la <i>Divine Comédie</i>	7
G. BALIGAN, „Fastorum... totidemque libellos“	21
C. CĂPUȘAN, La perspective de l'infini dans la <i>Tragédie de l'Homme</i> de Madách	29
M. MARKEL, Das Symbol der blauen Blume bei Novalis und Eminescu	35
I. GHEORGHE, Le pilote et le navire — symboles du Poète chez les romantiques et les Parnassiens français	47
M. PROTASE, G. ANTONESCU, Tournées roumaines en Transylvanie entre 1864 et 1900 (II)	61
D. CURTICĂPEANU, Observations sur les nouvelles d'Hortensia Papadat-Bengescu	85
I. POP, L'„imagisme“ d'Ilarie Voronca	91
KOZMA D., La contribution aux belles-lettres de deux journaux de Cluj à la fin du siècle dernier	101
M. BORCILĂ, Un phénomène phonétique dialectal: la prononciation de ș comme s et de j comme z dans les parlers dacoromans. Ancienneté et origine du phénomène	109
Documentation — Documentazione — Dokumentation	
S. DAN, Une traduction inédite de <i>Richard III</i> par Șt. O. Iosif	123
Notes — Rassegne — Notizen	
E. JANITSEK, Contribution à l'étude des toponymes ayant comme base le terme de „défrichement“	129
I. BACIU, Omission et remplacement de l'article par la préposition <i>de</i> en français contemporain	135
Les livres parus — Recensioni — Bücherbesprechung	
<u>In memoriam</u> [George Călinescu] (M. ZACIU)	149



UNELE ASPECTE ALE REVOLTEI SOCIALE ÎN  
DIVINA COMEDIE A LUI DANTE

de

GHEORGHE SZABÓ și IOAN PULBERE

Atitudinea artistului față de realitatea înconjurătoare este determinată, pe lângă apartenența sa de clasă, hotărâtoare în acest domeniu, de numeroși factori. Printre aceștia unul dintre cei mai însemnați îl constituie structura sa psihologică, care-l face să reacționeze într-un anumit fel la diferitele fenomene ale naturii și societății. Dacă în privința acestei structuri psihologice găsim trăsături mai mult sau mai puțin asemănătoare la diferiți poeți, Dante, marele geniu de la răspîntia evului mediu și a Renașterii, este unic sub acest aspect, în felul său de a fi și de a se manifesta. Într-adevăr, nici printre predecesorii, nici printre contemporanii sau urmașii săi de pe cîmpiile întinse ale literaturii italiene și chiar universale, nu întîlnim o personalitate compusă din sentimente și pasiuni atît de contradictorii. Dragoste și ură, eroism și timiditate, entuziasm înflăcărat și calm impunător, compătimire emoționantă și lipsă de milă față de oameni, o gamă deosebit de largă a stărilor sufletești predomină asupra poetului, însă caracteristica poate cea mai interesantă a acestor sentimente este vădita lor intensitate. Ca unul „care cu aceeași însuflețire știa să iubească și să urască... el înțelegea că numai sufletele puternic impresionabile și reacționînd viu cuprînd în ele fond adevărat omenesc și pentru a iubi cu toată tăria, trebuie să știi să și urăști”<sup>1</sup>.

Pretenția noastră e departe de a exemplifica cele afirmate prin urmărirea tuturor cărărilor biografiei poetului sau de a înșira o serie de locuri comune, grăitoare ale *Divinei comedii* cu privire la sensibilitatea lui Dante, dăm doar cîteva referiri, după părerea noastră nelipsite de semnificație, despre sufletul artistului, plin de contradicții, oglindit și în personajele sale, stăpînite de pasiuni extreme. Ca punct de plecare, ne vom folosi de mult citatele strofe despre inactivi, indiferenți (Infernul, c. III. vv. 34—51., trad. G. Coșbuc) „ce nici onoare

<sup>1</sup> O. Densușianu, *Dante și latinitatea*, București, 1921, pp. 52—53.

n-au nici infamie" și pe care Virgiliu îi stigmatizează cu vestitele sale cuvinte saturate de dispreț: „Prea mult vorbim de ei; tu-i vezi și treci”<sup>2</sup>. Într-adevăr, Dante este cuprins de sentimentul celui mai adânc și impresionant dispreț pentru firile fără capacitatea de a se pasiona, de a se entuziasma, pentru că el însuși este cu totul altfel: își exprimă sentimentele de iubire, de ură, de compătimire cu cea mai mare promptitudine. El se rușinează („de teamă să nu-ntreb și neplăcute”, *Infernul* c. III. v. 80), nu este în stare să pună întrebări din cauza emoțiilor care-l copleșesc (*Infernul* c. XIII. v. 82 și 84), este cuprins de groază (*Infernul* c. XVII. vv. 121—123); altă dată, după ce a ascultat cu simpatie și compătimire istoria dragostei lui Paolo și a Francescăi, de înduioșare cade „cum cade-un corp ce viață n-are”, (*Infernul*, c. V. v. 142).

Această sinceritate, cu care poetul își dezvăluie stările sale sufletești, l-a caracterizat în tot cursul vieții sale, atât în versurile gingașe ale *Vieții noi*, cât și în cuvintele severe adresate florentinilor în epistole, precum și atunci când se ocupă de situația socială a comunelor Italiei. Stăpînit de o dragoste eroică a libertății morale<sup>3</sup>, el își dezvoltă ideile sale asupra societății, utilizînd de foarte multe ori, o frazeologie religioasă, potrivit epocii care nu se putea explica altfel și potrivit cititorilor săi, cărora știința le era accesibilă numai în haina religiei.

Care este această epocă, cum se prezintă situația Italiei în vremea lui Dante?

Datorită poziției sale geografice avantajoase, dezvoltării viguroase a vieții economice și legăturilor sale comerciale cu un însemnat număr de țări din Europa și Răsărit, în Italia s-a ajuns foarte de timpuriu la o fază avansată a relațiilor sociale, economice și politice. În secolele XI—XII iau naștere comunele care, în urma eliberării de feudali, devin centre din ce în ce mai înfloritoare. Eliberarea iobagilor și proletarizarea lor treptată, dezvoltarea rapidă a meșteșugurilor și organizarea meseriașilor în bresle, crearea marilor manufacturi, ivirea băncilor și a afacerilor financiare: acestea sînt trăsăturile cele mai de seamă ale epocii marelui poet florentin, bineînțeles pe lîngă lupta de clasă neconținută.

În Florența această luptă s-a desfășurat pe de o parte între așa-numiții *grandi*, adică magnați, în strînsă alianță cu oamenii de afaceri, alcătuiind împreună partidul burghez al guelfilor. Această formație politică, în veșnică schimbare și transformare, în lupta dintre papă și împărat stătea alături de cel dintîi, legați fiind unul de altul prin interesele lor de ordin financiar. Pe de altă parte, majoritatea magnaților, susținători ai împăratului german, formau partidul ghibelin, de tip feudal. Formula aceasta însă, mult simplificată, se schimba mereu și dădea naștere la reinnoite modificări de atitudine ale dife-

<sup>2</sup> Cf. G. Coșbuc, *Comentariu la „Divina comedie”*. Cuvîin înainte de A. I. Balaci, București, 1963. p. V.

<sup>3</sup> V. Rossi, *Storia della letteratura italiana*, vol. I., Milano 1940. p. 190.



ritelor familiei opuse, esența rămânând totuși identică, anume aceea că straturile sociale lipsite de poziții politice luptă împotriva grupului celor puternici, care la rândul lor opun o rezistență înverșunată. Breslele minore, *il popolo minuto*, precum și masele muncitorilor, se alătură odată guelfilor, altădată ghibelinilor, ca puțin mai târziu pe cei mai conștienți dintre ei să-i regăsim cu vederi politice independente cu ocazia faimoasei răscoale a dărăcitorilor de lină (*i ciompi*).

După ce în anul 1293 guelfii ajung la putere în orașul natal al lui Dante, partidul își pierde unitatea și se împarte în două fracțiuni: guelfi negri și guelfi albi, cei din urmă apropiindu-se tot mai mult de ideologia și politica ghibelinilor. Negrii însă, cu ajutorul trupelor lui Charles de Valois, sosite la Florența în 1301 la intervenția papei Bonifaciu al VIII-lea, pun mâna pe putere și introduc o serie de măsuri cu caracter de răzbunare împotriva căpeteniilor guelfilor albi<sup>4</sup>: exilări, confiscări de averi sau întemnițări. Dante, unul dintre conducătorii de seamă ai acestei fracțiuni, simpatizează cu poporul muncitor, adept al ideilor sale. Considerăm că nu întâmplător un umanist rupt de masele largi, Niccolò Niccoli, se declară împotriva poetului care nu se bucură, după părerea lui, de dragostea literaților, ci mai degrabă de cea a oamenilor de rând<sup>5</sup>. Într-adevăr, Dante, un excelent cunoscător al situației din Italia, dotat cu un spirit de pătrundere și cu o clarviziune rară, deși adânc religios, nu este un spirit ascetic pe care-l poate interesa numai lumea de dincolo. Dimpotrivă, preocupările sale aparțin în primul rând sferei pămîntești, el își îndreaptă privirile asupra lumii materiale, asupra teritoriului Italiei.

În centrul atenției lui Dante se află Florența, măcinată de lupte interne, și Italia. Florența, „la gran villa”, locul în care s-a născut și în care dorea din toată inima să-și odihnească sufletul obosit, i se pare o bolgie de cămătari și hoți. Luptele fratricide și dese schimbări în conducere o împiedică de la orice progres. Cetățenii buni, acei care ar putea s-o salveze de la ruină, sînt îndepărtați, iar „orgoliul și lipsa de măsură” a unei conduceri alcătuite din oameni noi și însetați de câștig triumfă. Italia, pe care în tratatul *De monarchia* o numește *nobilissima regio Europae*, aleasă de providență ca să fie „grădina imperiului”, i se pare „o navă fără pilot”, pe o mare răscolită de furtună, condusă de niște ambițioși și nedemni:

*Căci toate-ale Italiei țări sînt pline  
de domni tirani, și orișice lichea  
ce intră-n vreun partid, Marcel devine!*

<sup>4</sup> Cf. Al. Balaci, *Studii italiene* vol. I. București 1958, pp. 8—12 și Despina Mladoveanu, *Dante Alighieri* în „Viața Românească” 1953. nr. 11, p. 291.

<sup>5</sup> „Oh, lasciate un po' in pace codesto vostro Dante! Se le godano i ciabattini, i fornai e altra gente di simil fatta, ché i letterati non se ne sanno che fare!” Cuvintele lui Niccolò Niccoli sînt citate după V. Rossi, *Dante e l'Umanesimo*, în vol. „Con Dante e per Dante,” Milano, 1898. p. 156.

*Tu poți fi fără griji, Florența mea,  
câci nu te poate-atinge-atare-acuză,  
câci neamul tău e just și-i just ce vrea.  
(Purgatoriul, c. VI. vv. 124—129)*

Potrivit concepției politice a lui Dante, Italia ar trebui să fie centrul lumii și din unificarea ei să rezulte o organizare nouă, care sub o autoritate unică să dea pace trainică și legi drepte tuturor oamenilor. Unitatea Italiei mai este văzută de el ca o consecință a reînvierii imperiului roman. E adevărat că aceasta era o iluzie, însă o iluzie care întreținea credința într-un stat puternic și unitar, menit ca să înfrîngă și să depășească anarhia feudală. Ideea unui stat unitar, puternic, alimentează la Dante cultul pentru Cezar, întruparea vie a puterii imperiale. Elogiul lui Cezar, care prin victoriile sale a adus o pace atât de trainică, încît prin aceasta a făcut ca să se închidă templul lui Ianus, este rostit în cîntul VI al Paradisului. Imperialismul (*Imperiu*) cezarian era după Dante unica soluție care putea aduce pacea în peninsulă. E adevărat însă că acesta nu se putea înfăptui atîta timp cît biserica mai vîna puterea temporală.

Experiența l-a încredințat pe Dante că, una din cauzele relelor de care suferea Italia și lumea, se datora nu atît trecerii „imperiului” unei națiuni germanice, cît faptului uzurpării ei de către papalitate. El este un partizan hotărît al separării puterii politice de cea religioasă:

*Doi sori avut-a Roma cînd făcu  
pămîntul bun, ca duplul drum să-l vadă,  
și-al cerului și-al lumii, dar acu*

*ei reciproc s-au stîns. Unînd o spadă  
și-o cîrjă, fac, prin duplă-mpedecare,  
fatal din rău în și mai rău să cadă.*

*Unite, teamă una de-alta n-are.  
(Purgatoriul, c. XVI. vv. 106—112)*

Uzurparea puterii temporale din partea papalității este cauzată de goana după bunuri pămîntești. Unificarea celor două puteri, temporală și spirituală, duce la o sporire a abuzurilor: („Unite, teama una de-alta n-are”). Tot în cîntul XVI al Purgatoriului, Dante combate o idee frecventă în evul mediu, potrivit căreia decadența lumii s-ar datora „firii” omenești corupte:

*Că lumea deci din rău mai rău se luptă,  
e cauza cîrma rea, cum vezi și tu  
dar nu c-a voastră fire-ar fi coruptă.  
(Vv. 103—105)*

Anticlericalismul lui Dante își găsește expresie în critica imixtiunii papei în domeniul puterii laice. Autorul acestui rău a fost împăratul Constantin cel Mare, care a cedat o parte din putere papei. Acesta,

dacă ar fi fost un adevărat discipol al lui Christos, ar fi refuzat darul, ceea ce nu s-a întâmplat. În loc să-l refuze, papa s-a substituit imperiului și împăratului în suveranitatea acestuia asupra principilor. Uzurparea, la care s-a adăugat pofta de bogăție, a făcut ca să decadă pontificatul și să devină tot mai ineficace opera sa de apostolat spiritual. Separarea celor două puteri este necesară, pentru că „unind o spadă și-o cîrjă”, papii fac ca lumea „prin dublă-mpedecare, / fatal din rău în și mai rău să cadă”. Cu alte cuvinte, separarea celor două puteri este necesară, deoarece cel care poartă toiagul de păstor, nu trebuie să poarte și spada. De altfel această idee o întâlnim și în *De monarchia*. Între aceste două opere, *De monarchia* și *Divina comedia*, există o strînsă legătură. Tratatul este scris în epoca în care Dante lucrează la capodopera sa poetică și el reflectă precizarea doctrinei politice a scriitorului ce-și găsește în același timp și ilustrarea artistică.

La prima vedere s-ar părea că Dante este victima credinței sale într-un *rex pacificus*, într-un împărat hărăzit de soartă pentru a unifica Italia și lumea. Dante, ca și Machiavelli mai târziu, îl caută și îl așteaptă cu neliniște pe acest principe, eliberator al patriei sale. La un moment dat blestemă incuria față de Italia a împăratului Albert.

*din stele cadă furia cerească  
pe capul tău, și nouă și deplină  
incit al tău urmaș să se-ngrozească!*

*Căci printr-a ta și-a tatălui tău vină,  
finuți dincólo prin nesaț, procleșii,  
ne stă pustie-a regnului grădină!  
(Purgatoriul, c. VI. vv. 100—106)*

Atacul „cezarului” se convertește cu cîteva versuri mai departe într-o adevărată critică socială:

*Hai vezi, cumplite, cum îți sug poporul  
baronii tăi, și curm-a lor păcate,  
și vezi cît de vegheat îți-e Santafiorul!*

*Hai vezi cum Roma ta plîngînd se sbate  
și zi și noapte,-o văduvă săracă:  
„De ce nu ești cu mine-o, tu-mpărate!”  
(Purgatoriul, c. VI. vv. 109—114)*

Accentele de critică socială sînt numeroase în *Divina comedia*. E adevărat că ele sînt implicate în scenele în care Dante înfățișează urmările nefaste ale luptelor fratricide și tabloul panoramic al claselor sociale. Judecata lui Dante nu este condusă de parțialitate, de interesele unuia sau ale celui alt partid, ci este călăuzită de strădania sinceră de a fi obiectiv în toate problemele, fără a se lăsa influențat de relațiile sale de prieten sau de dușman<sup>6</sup>. Cu toate acestea în centrul criticilor

<sup>6</sup> M. Barbi, *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze 1933. pp. 99 și 105.

sale nu poate sta decît orașul care i-a fost leagăn, oraș care prin politica sa, prin situația sa socială și morală i-a stîrnit revolta, cetatea binecuvîntată și blestemată în același timp: Florența. Aceasta își cîștigase o faimă răsunătoare prin tîlharii săi ajunși în iad. Și nu este de mirare, pentru că orașul a fost clădit de diavol care „produce blăstematul crin” (Paradisul, c. IX. v. 130), adică moneda care poartă stema cetății, banii care au devenit izvorul principalelor rele. Locuitorii Florenței sînt porecliți „orbi” pe bună dreptate, căci acest „neam ingrat” este „semeț și-avar și plin de ură” (Infernul, c. XV. vv. 61—63 și 67—68)<sup>7</sup>. Invectiva citată, pornită din sufletul întristat al poetului, rămîne însă palidă pentru noi, în comparație cu constatările făcute la adresa a trei compatrioți din infern:

*Poporul nou și iuțile cîștiguri  
te iac fără de cumpăt și 'ngimiată,  
Florenço, 'ncît te sbași acum in friguri!*  
(Infernul, c. XVI. vv. 73—76)

Cuvintele lui Dante de fapt critică fenomenele caracteristice ale epocii precapitaliste, cînd „poporul nou”, adică straturile îmbogățite recent sînt lipsite de adevăratele valori ale vieții. Iar „iuțile cîștiguri”, obținute nu prin sirguință și muncă îndelungată, ci pe calea unor afaceri necinstite, generează ambiția insașiabilă de a sta mereu în fruntea societății, de a procura noi și noi cîștiguri, în urma căroa omul își pierde măsura, devine „fără de cumpăt și 'ngîmfat” și cade pradă avarității, invidiei și luxului<sup>8</sup>.

Această minunată caracterizare a simptomelor capitalismului timpuriu, observate și demascate prin termeni simpli, dar în același timp foarte expresivi, este în strînsă legătură cu revolta poetului împotriva grupului cel mai invidios al bogătașilor. Ne referim la cămătari, care prin mijloacele lor de a face avere, sînt vrăjmași ai divinității, pentru că procedeul lor nu este în concordanță nici cu natura și nici cu arta<sup>9</sup>. Dante combate cu tărie lăcomia și consecințele ei de pe pozițiile unui nobil cu concepții burgheze. În felul acesta este firesc ca revolta să nu fie generată de starea socială grea a celor care lucrează, ci de vîrfurile corupte ale societății, condamnate de el nu de pe poziția unor revendicări, ci de pe poziții morale. Este semnificativ pentru Dante, poet al epocii moderne, faptul că nu se mulțumește cu critica adusă fenomenelor negative, ci-și exprimă simpatia față de omul mo-

<sup>7</sup> „Le tre vere e profonde cagioni (faville) della fatale discordia di Firenze erano, secondo Dante, la *superbia* dei *grandi* e dei *popolani* per voler soprastare, l'*invidia*, cioe i rancori, gli odii degli uni contro gli altri, perenni e sempre rinnovantisi, e l'*avarizia*, la cupidigia insana dei guadagni, anche dei meno leciti e dei piu vergognosi”. V. *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata per le scuole e per gli studiosi da Giovanni Federzoni*, Bologna 1919. p. 121.

<sup>8</sup> *Ibidem* p. 303, D. Palmieri, *Commento alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, vol. I. *L'inferno*, Prato 1898. p. 343.

<sup>9</sup> *Infernul*, c. XI. vv. 94—100 și 109—111.

dern, reprezentant al Renașterii. Este vorba de cunoscutul episod al lui Ulise, care întruchipează idealul dantesc: este călătorul îndrăzneț, împins de o sete irezistibilă de a cunoaște, de a ști, de a cuceri științei tot universul<sup>10</sup>.

Pe lângă acest ideal Dante, căruia îi place să obțină efecte prin contraste, evocă cu nostalgie viața simplă, patriarhală a vechii Florențe, cu moravurile sale strămoșești, comparînd acest fel de a trăi cu cel al contemporanilor<sup>11</sup>:

*Florența-n vechea ei circumferință,  
în care și-astăzi none bat și trele,  
trăia onest, și-n cumpăt și-n priință.*

*N-aveam pe-atunci cunuși și lanțugele  
și nici femei cu briu și-ncălțăminte  
mai dragi de-a fi văzute decît ele,*

*nici nu-ngrozea felîa pe-un părinte  
din fașe chiar, căci zestrea și-alte toate  
țineau măsura strîns la ce-i cuminte.*

*Nici case goale de copii, nepoate,  
nici nu ne-a fost sosit Sardanapalul  
spre-a da dovadă prin odăi ce poate.*

*Incins pe Belincione io-l văzui  
cu piei și os, și nesufemenită  
venînd de la oglindă doamna lui.*

*Pe Vecchio-l știu purtînd cojoc de piele  
și pe Nerli așa i-am apucat  
și-a'lor femei cu fus și cu andrele.*

*Ferice lor! Căci toate-asigurat  
mormînt aveau, și nu durmea pustie  
de-al Francei drag, nici una-n golu-i pat.*

*Veghiă la leagăn tinăra soție  
și desmerda-ngîinînd în limba ceea  
ce-o au părinții-o primă bucurie.  
(Paradisul, c. XV. vv. 97—108 și 112—123)*

Idealul deci se situează, pe de o parte, în prezentul care arată spre viitor, pe de altă parte în trecutul simplu al cetății, ai cărei locuitori nu cunoșteau încă luxul, erau simpli în îmbrăcăminte și obiceiuri, netrezindu-li-se încă dorul de a întreprinde călătorii primejdioase în alte țări, umblînd după ciștiguri. Deși exilat, poetul așază Florența în centrul atenției sale; tocmai intenția sa venită din adîncul sufletului

<sup>10</sup> Balaci op. cit. p. 58. Cf. Rózsa Zoltán, *A korakapitalista formák fejlődésének tükröződése a korrenaissance irodalmában* (Oglindirea în literatura Renașterii timpurii a dezvoltării formelor precapitaliste), în volumul „Renaissance tanulmányok” (Studii asupra Renașterii), redactat de Kardos Tibor, Budapest 1957. pp. 244, 255—258.

<sup>11</sup> M. Barbi, op. cit., p. 106—107; D. Mladoveanu, loc. cit. Cf. *Purgatoriul*, c. XXIII. vv. 91—111.

de a ridica moravurile decăzute, răspunderea pe care a simțit-o față de concetățenii corupți, îl face să așeze Florența pe primul plan.

Dante are însă cuvinte de înfierare și pentru celelalte cetăți: genovezii sînt „neam străin de-orice virtute” (Infernul, c. XXXIII. v. 151); Pisa este „mlaștin'a rușinii” (Infernul, c. XXXIII. v. 79), iar locuitorii ei sînt „vulpi de atîta fraudă pline” (Purgatoriul, c. XIV. v. 53), Pistoia este numită „grajd” (Infernul, c. XXIV. v. 126), ea împinge spre crime al său norod (Infernul, c. XXV. v. 12); Padova „prea-i rebel de-orice virtuți fugînd” (Paradisul, c. IX. v. 48); toți cetățenii din Lucca sînt pungăși (Infernul, c. XXI. v. 41); bolognezii se disting prin sgîrcenia lor (Infernul, c. XVIII. v. 63); cei din Arezzo, în ciuda slabei lor forțe politice, sînt aroganți și instigatori la război; „Mai vanitos alt neam decît sienezii” (Infernul, c. XXIX. vv. 121—122) nu poate fi găsit; cei din Casentino sînt numiți „porci murdari” (Purgatoriul, c. XIV. v. 43).

Judecății imparțiale a lui Dante nu-i scapă nici un partid sau cetate. „Legi sînt, dar n-au de cine fi urmate” (Purgatoriul, c. XVI. v. 99), rostește el nemilos. O adevărată secțiune transversală a cetăților italiene din valea rîului Arno, întreprinde Dante în cîntul XIV al Purgatoriului. Alegoria accentuează parcă și mai mult tonul profetic al poetului:

*Nu știu anume,  
dar bine-ar fi să-l știm și dispărut  
chiar numele atării văi din lume,*

*căci din izvoru-i (unde-i gros făcut  
alpestrul lanț, din care-i rupt Pelorul,  
incit nu-n multe locuri e-ntrecut)*

*și pînă unde intr-a-ntoarce sporul  
ce mării cerul e silil să-l sugă  
spre-a pune-n riuri ce-a căra li-è zorul,*

*virtutea ca pe-un șarpe-o pun pe fugă  
vrăjmași ei. toți, ori prin curenții răi,  
ori duși de-un rău nărav care-i subjugă,*

*făcînd pe fiii-acestei biete văi  
așa de rele-apucături să prindă,  
că parcă-i paște Circe-n rînd cu-ai săi.*

*El printre porci murdari mai demni de ghindă  
decît de-oricare alt vipt ce gurii place,  
curgînd dinții sărăcăcios, colindă.*

*Mai jos găsește javre făr'de pace  
care n-au putere-atît cît au venin,  
și-aici, scîrbit de ei, un nas le face:*

*Pe cîl scoboară-n jos și tot mai plin  
spurcatul riu și vrednic de blesteme,  
el vede javrele cum lupi devin.*

*Trecînd prin rîpi afunde, dintr-o vreme  
el dă de vulpi de-atîta fraudă pline,  
că nici de-un lanț niciuna nu se teme.*

*Voi spune tot, s-audă el, căci bine  
va prinde-acestui viu să-și amintească  
ce-un duh adevărat azi pune-n mine.  
(Purgatoriul, c. XIV. vv. 28—57)*

Spectacolul nedreptăților sociale îl îndurează tot atît de mult, ca și cel al luptelor interne. Antenele poetului surprind toate seismele sociale, chiar și cunoscuta revoltă în masă a poporului sicilian, revoltă cunoscută în istorie sub numele de vecerniile siciliene:

*de nu-mpingea un nou guvern spre-ôrori,  
ca de-obicei, popoarele-mpilate,  
să strige prin Palerm: „Omori, omori!”  
(Paradisul, c. VIII. vv. 73—75)*

E drept că Dante nu intuiește cauza adevărată a acestei revolte. Nu înclinația unui „guvern spre-ôrori” a declanșat această minie justițiară, ci exploatarea nemiloasă a poporului din partea noilor stăpîni francezi. Dar Dante critică stările de lucruri din societatea sa de pe pozițiile unei anumite clase. E adevărat că el aparținea unei familii nobile, dar care-și pierduse caracterul feudal și trăia în condiții sociale modeste. Deși guelf ca apartenență politică, nu rareori răzbat în opera sa resentimente față de „poporul nou”, de burghezii îmbo-gățiți peste noapte:

*Confuzia de familii-a fost oricînd  
cetății-un început de-o nouă sfadă  
și-un rău, ca-n trup ce-n dopi de-al doilea rînd  
.....*

*Cînd stai să vezi cum Lunii și-Urbisaglia  
s-au dus și cum cu ele pe-un pripor  
se duce Chiusi-acum și Sinigaglia,*

*nu-ți pară lucru nou s-auzi cum mor  
familli-n lume, și nici groaznic foarte,  
căci orișicare-orășe-au moartea lor,*

*și toate-a 'noastre lucruri au o moarte,  
ca voi, ci pare-ascunsă-n cite una  
ce-o duce lung, că-i scurt-a noastră soartă  
(Paradisul, c. XVI. vv. 67—69 și 73—81)*

În forul său. întim Dante nu împărtășește convingerile politice ale prietenilor săi guelfi. El este mai degrabă silit de împrejurări ca să le accepte. Dezgustul de prezent nu odată îl face să evoce nostalgic trecutul Florenței, cu moravurile ei simple și aspre, satiră indirectă a

vremurilor noi. E adevărat că din acest trecut feudal, *il buon tempo antico*, poetul nu reține aspectele crude:

*Cu-atare și-alt-asemeni nobilime  
văzui Florenț-atifa pace-avînd,  
că n-avea cauză de-a se plînge nime.*

*Cu-acestea i-am văzut popirul stînd  
și drept și glorios, și-n sulii crinul  
purtat întors eu nu-l văzui nicicînd,*

*și nu-l făcuse roș încă desbinul.*  
(Paradisul, c. XVI. vv. 148—154)

Această eră de armonie socială, potrivit concepției lui Dante, încelează odată cu apariția vieții comunale, în momentul în care „desbinul” începe să frămînte viața politică a patriei sale.

Cu mai multă asprime sînt criticați de Dante oamenii bisericii. Se pune problema: aceste atacuri se datorează oare numai concepției politice a lui Dante? Sînt un rezultat al urei sale împotriva papilor și al imixtiunilor în treburile lumești? E o chestiune la care nu se poate da cu prea mare ușurință un răspuns. Pe de altă parte, Dante vede în corupția oamenilor bisericii cauza rătăcirii omenirii de la calea cea dreaptă<sup>12</sup>. Dar corupția personalităților ecclesiastice a fost denunțată cu destulă tărie și înainte de el (San Francesco d'Assisi și Iacopone da Todi). Despre raporturile dintre Dante și franciscanism (tocmai datorită aversiunii sale față de călugări) nu poate fi vorba. E posibil ca viziunea idilică a purității morale a primilor creștini să fie un reflex al acestei mișcări (Infernul, c. XIX. vv. 90—115). Dacă analizăm cu mai multă atenție *Divina comedie*, ne dăm seama că Dante este dușmanul „monahismului” tocmai pentru că acesta înnăbușe înclinațiile naturale ale oamenilor:

*De-a pururi Firea, cînd Norocul vrea  
să-i stea-mpotrivă, ea, ca și ogorul  
ce nu-i priește-un sad, dă probă rea.*

*Ci-atență lumea de-ar privi cu zorul  
ce tel de iundament natura pune  
s-urmeze lui mai bun i-ar fi poporul!*

*Dar voi siliți să intre-n religiune  
pe cei ce-au fost născuți să-ncingă spada.  
și faceți regi pe cei cu predici bune,*

*și-umblînd pe-alături pierdeți astfel strada.*  
(Paradisul, c. VIII. vv. 139—148)

Devierea înclinațiilor firești nu poate avea decît consecințe nefaste. Călugării aduc în „convent” tocmai păcatele lumii pe care o părăsesc: lăcomia, pofta de mărire etc. Dante biciuind un păcat sau altul al

<sup>12</sup> Cf. M. Barbi, op. cit., p. 105.



acestora, generalizează, ceea ce ne îndreptățește să credem că corupția oamenilor bisericii a fost și în vremea sa, ca întotdeauna, generală:

*Căci voi, de-avari, dați crimei privilegii  
strivind pe buni și-umplind de răi pământul.*

. . . . .  
*Din banii Dumnezeirea vi-e făcută!  
Și ce-i un' biet păgîn? Nimic, vezi bine,  
căci el ador' un zeu, dar voi pe-o sută.  
(Infernul, c. XIX. vv. 104—105 și 112—114)*

Apostrofa din care fac parte versurile citate, vizează și un alt păcat de care s-au făcut vinovați conducătorii bisericii: simonia, vânzarea de bunuri sfinte. Dar aceștia mai recurgeau la un gen de fraudă: vânzarea de indulgențe, „(de) bule pline de minciuni vândute” (Paradisul, c. XXVII. v. 53) și condamnarea implacabilă a poetului se abate din nou asupra lor:

*Pășunile sînt toate-acum umplute  
de lupi rapaci în haină ciobănească —  
mînie sfîntă, cum nu cazi mai iute!  
(Paradisul, c. XXVII. vv. 55—57)*

Ceea ce mai satirizează Dante, este înclinația clericilor spre expuneri subtile și abstracte, deși acestea maschează cea mai crasă ignoranță. Portretul predicatorului ce-și ornează predica cu anecdote și spirite, menite a provoca efecte oratorice, este realizat pe un plan de înaltă satiră:

*acum ei vin cu molțuri și cu schime  
să predice, și ris cînd se stîrnește  
se umilă-n glugi și-altce nu cere nime.*

*Ci-atare drac în gluga lui clocește,  
că vulgul, de l-ar ști, ar da de gît  
iertarea-n care-acum se-ncrede-orbește! —*

*Prin ea spori prostia-n lume-atît  
că fără probe-a'nici un testimoniu  
orice-ai promite-o cred numaidecît:*

*de-aici și-ngrășe porcii sfînt-Antoni  
și alții mulți mai răi ca niște porci,  
cari n-au decît minciuna patrimoniul.  
(Paradisul, c. XXIX. vv. 115—126)*

Se știe că ambiția de a domina atît în sfera puterii spirituale cît și temporale, îi face pe conducătorii bisericii vani și orgolioși:

*Prelății dè-astăzi vreau însă lachei,  
să poarte trenea lor și să-i alinte  
de brațe-aici și-aici, așa-s de grei!*

*Acopăr caii lor cu-a 'lor vestminte  
și-așa merg două bestii sub o piele —  
oh, cit o să-i mai rabzi, ceresc Părinte. —*  
(Paradisul, c. XXI. vv. 130—135)

Aceste atacuri au dat naștere unei literaturi anticlericale. Un ecou, e adevărat că îndepărtat, poate fi detectat și în literatura Transilvaniei din secolul al XVIII-lea<sup>13</sup>.

Ajunși la sfârșitul articolului nostru, putem afirma că exilul îi lărgeste lui Dante orizontul și din florentin devine cetățean al Italiei. Oriunde îl poartă pașii, întâlnește nefericiți izgoniți din orașul lor. În nici o parte nu găsește o conducere înțeleaptă, ci tiranie și lupte între partide. Sentimentul in justiției personale ar fi putut să-l ducă la considerații nedrepte asupra contemporanilor. În realitate „judecata ideologică sigură” sau „poziția politică și civilă lipsită de orice incertitudine”<sup>14</sup> îl caracterizează de-a lungul nemuritoarei sale opere. La un moment dat Dante s-a simțit investit cu o misiune profetică, chemat de providență să pregătească terenul pentru o reformă politico-religioasă a omenirii rătăcite de la drumul ei drept:

*Lumină-n veci, ce-ntreci cu-o veșnicie  
umanul gând, dă-mi duhului puțin  
din cum și cit mi te-arătașei mie!*

*Dă limbii mele-atita foc divin  
să pot lăsa din gloria-ți fără fine  
măcar și-un strop aceloră ce vin.*  
(Paradisul, c. XXXIII. vv. 67—72)

<sup>13</sup> De la Petru Maior ne-a rămas o lucrare anticlericală *Procanon*, scrisă sub influența unui reprezentant al „luminilor” din același secol: Iustinus Febronius (cf. G. Bogdan-Duică, *Petru Maior și Just. Febronius sau Petru Maior ca vrăjmaș al Papei* în „Renașterea” 1933. nr. 15—27). Desigur că multe din ideile lui Dante, urmăriți în modesta noastră contribuție, le găsim în această mică lucrare a „luminătorului” transilvănean. Prin ce filieră au ajuns în Transilvania secolului al XVIII-lea (?) este o problemă pe care rămâne să o descopere istoria literară. Ne vom mărgini la un singur citat din *Procanon* (ed. C. Erbiceanu, București 1894) care vedește sub raportul imaginii înrudirii între Petru Maior și Dante Alighieri: „Surle la prinzurile lor ca la praznicul lui Navucodonozor, bucatele dease, șărbii înaintea lor cu frică și cu cutrămur, în virful degetelor pipăind, nu călcind, necurmați și nenumărați. Ba unii cari tocmai ar trebui să se areate cu pilda mai mici la atita i-au tras gândul pămîntesc, cit neștiind cum s-ar putea arăta mai mari și mai cu vilfă poroncesc ca cite doisprezece oameni împodobiți pe umere cu tronul să-i poarte prin beserică” (*op. cit.*, titlul I, p. 7—8).

<sup>14</sup> C. Salinari, *Storia popolare della letteratura italiana, I. Dalle origini al Quattrocento*, Editori Riuniti (1962) p. 96—97.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОЦИАЛЬНОГО БУНТА В „БОЖЕСТВЕННОЙ  
КОМЕДИИ“ ДАНТЕ  
( Р е з ю м е )

После выявления того, что отношение художника к окружающей действительности определяется помимо других факторов и его психологическим складом, авторы анализируют настроения поэта с этой точки зрения и показывают, что они состоят из противоречивых чувств и страстей, необыкновенно сильных, несвойственных другим поэтам. Данте восхищается, он объят ненавистью, любовью, сочувствием и возмущением по поводу событий, происходивших в Италии.

В эту эпоху на родине поэта происходили междоусобицы, вследствие которых Данте был сослан из Флоренции. Среди причин этих междоусобиц упоминается узурпация власти папством, стремившимся захватить земные блага и вмешаться в светские дела, забывая свою настоящую миссию. Изображая бои между городами Италии, Данте резко выступает против разных городов, однако его суждение не руководствуется пристрастием, а стремлением быть объективным. Особое значение представляют его критические слова в адрес характерных для докапиталистической эпохи явлений, которым он противопоставляет свой идеал: с одной стороны — патриархальную жизнь прежней Флоренции, с другой стороны — человека будущего, Улисса.

В заключение после того как авторы перечисляют представителей продажного духовенства, они ссылаются на „Проканон“ Петру Майора — далёкий отклик антиклерикальной литературы, возникшей в результате нападок Данте.

ASPECTS DE LA RÉVOLTE SOCIALE DANS LA DIVINE COMÉDIE  
( R é s u m é )

Après avoir rappelé que l'attitude de l'artiste en face de la réalité ambiante est déterminée aussi, en dehors d'autres facteurs, par sa structure psychologique, les auteurs analysent l'âme du poète sous cet aspect et montrent qu'elle est dominée par des sentiments et des passions contradictoires, d'une intensité sans pareille. Dante s'enthousiasme, hait, aime, s'apitoie ou se révolte devant ce qui se passait alors en Italie.

On sait qu'à cette époque la patrie du poète était déchirée par des luttes intestines, à la suite desquelles il fut exilé de Florence. Les auteurs rappellent que l'une des causes de cette situation était l'usurpation du pouvoir par la papauté, qui tendait à accaparer les biens de ce monde et à se mêler des affaires profanes, oubliant sa vraie mission. Quand il évoque les luttes entre les cités italiennes, Dante prononce de sévères paroles sur les unes ou les autres, mais son jugement est inspiré non pas par la partialité mais par un effort d'objectivité. Particulièrement importantes sont les critiques que Dante formule au sujet des phénomènes caractéristiques de l'époque précapitaliste, auxquels il oppose son idéal: d'une part, la vie patriarcale de l'ancienne Florence, de l'autre, l'homme de l'avenir, Ulysse.

En conclusion, et après avoir passé en revue les représentants du clergé corrompu, les auteurs font une référence au *Procanon* de Petru Maior, écho lointain de la littérature anticléricale, née pour une part des attaques de Dante.



„FASTORUM . . . TOTIDEMQUE LIBELLOS“

di

GIUSEPPE BALIGAN (Bologna)

Leggiamo in Ovidio (*trist.* 2,549 sgg.):

*Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos  
cumque suo finem mense volumen habet  
idque tuo nuper scriptum sub nomine, Caesar,  
et tibi sacratum sors mea rupit opus.*

Tanto in tempi più o meno remoti quanto ancor oggi gli eruditi non si sono trovati né si trovano d'accordo sull'interpretazione dei due distici sopra menzionati; si sono, cioè divisi e tuttora si dividono in due schiere: la prima comprende quei critici secondo i quali il poeta, colpito dalla condanna all'esilio, sarebbe stato costretto ad interrompere i *Fasti*, che già egli aveva avuto intenzione di condurre a termine (cfr. *fast.* 3,57 sg. e 5,147 sg.) e dei quali forse aveva già steso almeno la trama (non esclusa l'ipotesi che egli abbia ripreso l'opera in esilio); la seconda schiera (per la verità più numerosa) comprende gli studiosi convinti che Ovidio abbia scritto interamente i dodici libri *ante exilium*.

Confesso di non capire su quali basi, non dico solide ma almeno modestamente attendibili, possa fondarsi la prima interpretazione. Ma esaminiamo quel passo del secondo libro dei *Tristia*: nell'unica elegia (autodifesa e supplica a Cesare Ottaviano Augusto) costituente il secondo libro dei *Tristia* il poeta ricorda ad Augusto di aver scritto (*scripsi*) dodici libri di *Fasti* (*sex . . . Fastorum . . . totidemque libellos*), ciascuno dei quali termina col rispettivo mese (v. 550), e di aver dedicato a lui (*tibi sacratum*) quell'opera da poco scritta sotto il suo nome (*id . . . tuo nuper scriptum sub nomine . . . opus*). Come si può pensare ad una simile affermazione da parte di Ovidio, se questi, mentre scriveva la sua autodifesa, già sapeva che la sua avversa fortuna (*sors mea*) non gli aveva permesso di comporre gli altri sei libri? Se il verso „*Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos*“ si trovasse, anziché in un'opera dell'esilio, negli stessi *Fasti*, si potrebbe congetturare, pur con un po' di fatica, che il poeta ci desse per scritta un'opera il cui compimento rientrava, senz'altro, nelle sue precise intenzioni, visto che analoghe inten-

zioni egli espresse in *fast.* 3,57 sg. (*Vester honos veniet, cum Larentalia dicam: / acceptus genis illa decembris habet*) e *fast.* 5,147 sg. (*Quo feror? Augustus mensis mihi carminis huius / ius dabit: interea diva canenda Bona est*), nei quali due luoghi, tuttavia, l'intenzione è espressa -si noti bene- col futuro, non col perfetto. Ma allora -si dirà- quale significato si deve dare al *rupit*? Proprio da questa parola origina il grosso malinteso. Si è preso e si continua a prendere il *rupit* come equivalente, per senso, ad *interrupit* („ha interrotto“). Il che è del tutto inesatto. Che cosa ci può dire in proposito lo stesso Ovidio? Molto. Leggiamo in Ovidio:

*trist.* 1, 7, 13 sg.

*Carmina mutatas hominum dicentia formae:  
intelix domini quod fuga rupit opus.*

Qui l'esametro allude ai quindici libri delle *Metamorfosi* (sottratti alla morte spirituale del poeta, contro il suo volere: cfr. *trist.* 1,1,117 sg.; 1,7,15—24; 3,14,19 sg.), condotti fino ai tempi di Augusto (*trist.* 2,559 sg.) e il secondo emistichio del pentametro (...quod fuga rupit opus) è pressoché identico al secondo emistichio del citato pentametro *trist.* 2,552 (...sors mea rupit opus), riferentesi ai *Fasti*. Che cosa dunque intese dire Ovidio, quando, a proposito delle *Metamorfosi*, scrisse: *fuga rupit opus*? Che l'improvvisa partenza per l'esilio non gli permise di dare all'opera (già materialmente compiuta) la lima, com'egli avrebbe desiderato (*trist.* 1,7,22—40), la dovuta finitezza (*trist.* 2,63 sg.), non gli permise di darle l'ultima mano (*trist.* 2,555 sg.; 3,14,21, sg.), lo costrinse insomma, a lasciare che il suo *opus* passasse *incorrectum* sulla bocca del popolo (*trist.* 3,14,23). Ecco quale senso il poeta diede alla frase *fuga rupit opus* (cioè, le *Metamorfosi*): orbene, se consideriamo che l'accento ai quindici libri delle *Metamorfosi* (*trist.* 1,7,13 sg.) si conclude -come precedentemente abbiamo rilevato- con quasi le stesse parole con le quali termina l'accento ai *Fasti* (*trist.* 2,549—552), si può, con tutta tranquillità, ritenere, non diciamo probabile, ma certo che Ovidio, prima di andarsene in esilio, aveva materialmente e interamente scritto i dodici libri dei *Fasti*, come le *Metamorfosi* rimasti senza „l'ultima lima“, senza „l'ultima mano“, senza i dovuti emendamenti. L'opera dei *Fasti*, né più né meno che l'opera delle *Metamorfosi*, può insomma considerarsi un *opus* non già *intermissum*, ma solamente *incorrectum, sortis (adversae) vel fugae causa*. Che poi, dopo la morte di Augusto, il poeta abbia ripreso in mano i *Fasti* e vi abbia apportato aggiunte o ritocchi quando si apprestava a dedicarli a Germanico (cfr. *fast.* 1,3—26 .63—64 .285—286 .389—390; 4,81—84), è senz'altro fuori d'ogni dubbio: comunque non ci soffermiamo su tale questione, ché andrebbe al di là dello scopo del nostro articolo. Piuttosto, se mai qualcuno esitasse ad accettare come valida l'argomentazione che abbiamo addotta circa la materiale composizione da parte di Ovidio dei dodici libri dei *Fasti* prima del suo esilio, tenga presente che il poeta, quando, nell'ultima epistola del quarto libro delle *ex Ponto*, ci dice che l'amico Sabino, colpito da una rapida morte, lasciò *incompiuti* i suoi

*Fasti*, usa la frase *imperfectum opus* (v. 15 sg. . . . *imperfectumque dierum / deseruit celeri morte Sabinus opus*), la quale frase ha un significato ben diverso dall'altra *rupit opus* riferita alle *Metamorfosi* e ai *Fasti*, né dimentichi che Ovidio, quando ci ha voluto descrivere un infante (*met.*3,310) o animali (*met.*1,427) *non ancora giunti al loro compimento* fisico o ci ha voluto dire di parole *lasciate tronche a mezzo* (*Her.*13,13; 21,25; *met.*1,526; *trist.*1,3,69) si è sempre ed unicamente servito dell'aggettivo *imperfectus*. Non vi è dubbio che Ovidio, superlativamente facile a ripetere uno stesso pensiero con le identiche parole (valga l'esempio di *fast.*1,101 „Disce, metu posito, vates operose dierum“ e *fast.* 3,177 „Disce, Latinorum vates operose dierum“: in entrambi gli esametri il *vates* è lo stesso Ovidio quale autore dei *Fasti*), se avesse voluto dirci di aver lasciato incompiuti i *Fasti*, causa l'esilio, si sarebbe servito dello stesso aggettivo col quale, pochi anni appresso, ebbe ad indicare l'incompiutezza dei *Fasti* di Sabino (1). A parte, del resto, quest'ultima considerazione, direi abbastanza facile l'interpretazione dei vv. 549—556 del secondo libro dei *Tristia*: insieme alla *Medea* (vv. 553—554) e alle *Metamorfosi* (vv. 555—556) il poeta ci ha ricordato i *fasti* (vv. 549—552), volendo contrapporre questi tre grandi poemi (il secondo e terzo dei quali terminati prima dell'esilio, ma non limati) ai *iuvenilia et amatoria poemata* (cfr. *ibid.*, v. 547 sg.). Quando Ovidio attendeva alla composizione del secondo libro dei *Tristia* (e cioè fra l'anno 8 e l'anno 9): i dodici libri dei *fasti* erano già stati scritti (come la *Medea* e le *Metamorfosi*).

\*

(1) Non vogliamo tacere l'interpretazione che Giovanni Masson (*Vita Ovidii*, Amsterdam, 1708) diede -come più tardi ricorderà Carlo Rosmini (*Vita di Ovidio Nasone*, Ferrara, 1789, Parte prima, p. 244)- dell'ormai famoso verso „Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos“. Questo verso, secondo il Masson, la cui congettura fu poi abbracciata dal Bianconi (*Lettere sopra Celso*), si doveva intendere nel senso che Ovidio scrisse sei *Fasti* „divisi in altrettanti libretti“ ed un motivo a credere che il poeta non avesse scritto gli altri sei il Masson vedeva nel fatto che, per esempio, fra gli antichi scrittori, Lattanzio, che tante volte citò i *Fasti* di Ovidio, riportandone interi passi, non fece menzione che dei primi sei libri. Al che il Rosmini (p.245) obiettò, giustamente, che il silenzio di Lattanzio sul secondo gruppo dei libri dei *Fasti* non sarebbe prova sufficiente per credere che Ovidio non li abbia scritti, in quanto o ai tempi di Lattanzio questi sei libri già potevano essere andati perduti o potevano non contenere cose che Lattanzio giudicasse opportuno citare. Ma torniamo al *totidem* di Massoniana interpretazione. Ovidio, quando volle dirci di aver scritto un libro per ogni mese, così si esprese: „cumque suo finem mense libellus habet“ (*fast.* 1,724), „alter ut hic mensis, sic liber alter eat“ (*fast.* 2,2), „Venimus in portum, libro cum mense peracto“ (*fast.* 2,863), „cumque suo finem mense volumen habet“ (*trist.* 2,550), mentre, quando in *fast.* 6,725 volle indicare il numero dodici, il poeta si servì del cardinale sex cui aggiunse l'aggettivo indeclinabile *totidem* (attribuendogli il valore di un bis moltiplicativo): „Iam sex et *totidem* luces de mense supersunt“. La quale identica espressione ritornerà più tardi in *trist.* 2,549 „Sex ego Fastorum scripsi *totidemque* libellos“. Il che ci conferma, ancora una volta, che, quando il fulmine scagliato da Augusto si abbattè sul poeta, questi aveva già scritto dei *fasti* non soltanto i sei libri che ci sono pervenuti, ma anche gli altri sei dei quali, almeno fino ad oggi, ignoriamo la sorte.

Premessa la notizia (a titolo di semplice informazione) che nell'anno 1649, in Francia (e precisamente a Digione) Claudius Barthol. Morisotus pubblicò (in—4°, *apud Guyot*) l'opera *Fastorum libri XII*, dei quali egli stesso scrisse i sei *posteriores* per sostituire quelli mancanti di Ovidio, e dimostrato sia che il poeta scrisse dodici, non solamente sei, libri di *Fasti*, sia che questi furono composti prima dell'esilio (circonstanza per la quale essi non poterono essere emendati), vediamo di quanta attendibilità possano godere le seguenti due notizie:

1<sup>a</sup> — „Post extremum versum [*fast.* 6,812] in Ursiniano aliisque recentioribus [duobus Patavinis, uno Vaticano atque Francof.] subiuncti leguntur versus hi quattuor tamquam libri VII initium:

*Si novus a Iani sacris numerabitur annus,  
Quintilis falso nomine dictus erit.  
Si facis, ut iuerant, primas a Marte kalendas,  
tempora constabunt ordine quaeque suo. (2).*

2<sup>a</sup> — „... teste Gronovio apud Merkel. p.303" Norimbergae vidi antiquam editionem, cui adscriptum erat: Reliqui sex libri servantur apud presbyterum in pago prope Ulmam. Principium septimi:

*Tu quoque mutati causas et nomina mensis  
a te, qui sequitur, maxime Caesar, habes.*

Scriptum manu C. Celtis Protacii. — J. F. Gronovius". Haec eadem Gronovium sibi narrasse testatur Nic. Heinsius, „sed opinor", ait idem, „Celtem Protacium non tam decepisse quam fuisse ab aliis deceptum". (3).

Va detto anzitutto, che i due gruppi di versi, testè menzionati, sono di pretta marca ovidiana, sia per quanto riguarda il pensiero, sia per quanto riguarda la forma. Esaminiamoli:

v.1 la precisazione che l'anno comincia con Giano troviamo in *fast.* 1,64 (inque meo primus carmine Ianus adest), 2,1 (Ianus habet finem. Cum carmine crescat et *annus*), 2,48 (primus, *ut est*, Iani mensis et ante fuit), 2,51 (Primus enim Iani mensis, quia ianua prima est);

v.2 *falso nomine dictus*: *trist.* 3,13,28 ... *falso nomine dictus*... Per il participio *dictus* riferito al nome di un mese, cfr. *fast.* 4,89 (*Aprilem* memorant ab aperto tempore *dictum*), 5,78 (*Iunius* a iuvenum nomine *dictus*...), 5,427 (Mensis erat *Maius* maiorum nomine *dictus*);

(2) Ciò leggesi in Ovidio, *Fasti*, a cura di Carlo Landi, Paravia, 1928, p.220 sg. (cfr. anche l'ediz. del Lenz [*Fastorum libri VI*, vol. III, fasc. 2, Lipsia, 1932, p.231]).

(3) dal citato Landi, p.221 (cfr. anche l'ediz. del Lemaire, Parigi, 1824, vol. VIII, [p. 368] e del citato Lenz, p. 231 sg.).



- v.3 per la precisazione che il mese *Quintilis* trova il suo giusto posto nella successione dei mesi, se si fa cominciare l'anno, com'era una volta, dal mese dedicato a Marte, cfr. *fast.* 1,39 (Martis erat primus mensis . . .), 3,135 sg. e 149 sg. (Neu dubites *primae fuerint quin ante kalendae / Martis . . . — Denique quintus ab hoc fuerat Quintilis et inde / incipit a numero nomina quisquis habet*) (4);
- v.4 *tempora constabunt: fast.* 3,91 „...tempora constant“; ordine *quaeque suo: trist.* 3,4,64 „...nomine quemque suo. Per l'uso di *quisque* con riferimento ai mesi, cfr. *fast.* 3,150 incipit a numero nomina *quisquis habet*.
- v.1 *causas*: sono le *causae* di *fast.* 1,1 e 4,11 (Tempora cum *causis . . .*); *nomina mensis: fast.* 3,4 „A te, qui canitur, *nomina mensis habet*“. Per l'uso del plurale *nomina* riferito ad un solo mese, cfr. *fast.* 3,4; 5,1; 6,35;
- v.2 *a te, qui sequitur: fast.* 3,4 *A te, qui canitur . . .* (in entrambi i luoghi il pronome relativo si riferisce a *mensis*).

Secondariamente c'è da osservare che qualcuno, pur concedendo che i due gruppi di versi non solo denunciano uno stile ovidiano, ma possono essere fattura proprio di Ovidio, non potrà ovviamente spiegarsi come tanto l'uno quanto l'altro gruppo costituissero l'esordio di un medesimo libro (il settimo, come ci hanno fatto sapere alcuni codici e il Protacius, rispettiv.) e finirà, conseguentemente, per ritenere spurio e l'uno e l'altro (in ciò d'accordo col Landi [*Op. cit.*, p.221]). Val la pena di soffermarsi su questa perplessità affatto più che naturale. Se quei 4+2 versi sono stati realmente scritti da Ovidio (cosa che giudico sommamente probabile, per non dire certa), i detti versi possono accettarsi come l'inizio del settimo libro dei *Fasti* a queste due condizioni: che si identifichi il *Caesar* del terzo pentametro con *Iulius Caesar*, non con *Caesar Augustus*; che si prenda il terzo distico come il rimaneggiamento degli altri due (meno verisimilmente potrebbero essere questi il rimaneggiamento dell'altro), operato dal poeta nella seconda redazione (*exilii tempore*) dedicata a Germanico. Questa seconda condizione, che di per sé sarebbe accettabile, in quanto è noto che Ovidio apportò alcuni ritocchi non solo nei sei *priores* libri dei *Fasti* (come si è visto nella prima parte dell'articolo), ma, presumibilmente, anche nei sei *posteriores*, diventa inaccettabile, essendo essa intimamente legata alla prima, in cui l'identità *Caesar = Iulius Caesar* non è sostenibile. Non è infatti ammissibile che nei *Fasti* scritti prima

(4) Nel terzo libro del *Corp. Tibull.* (del quale, alcuni anni or sono, ho cercato di dimostrare la paternità ovidiana) si leggono, quale inizio della prima elegia, i seguenti versi: „Martis Romani festae venere kalendae / (exoriens nostris hinc fuit annus avis)“.

dell'esilio [prima, quindi, che sul capo del poeta si abbattesse il fulmine scagliato da Augusto (*trist.* 1,1,72)] e ad Augusto consacrati (*trist.* 2,551 sg.), Ovidio, dopo aver dato allo stesso Augusto gli attributi *magnus* (*fast.* 4,124.859), *optimus* (*fast.* 2,637) ed *aeternus* (*fast.* 3,422), riferisse a Giulio Cesare (chiamato col solo appellativo *divus* [*met.* 15,842]), nel settimo libro degli stessi *Fasti*, l'apostrofe *maxime Caesar* (5), quella medesima apostrofe che, più tardi, il poeta avrebbe rivolta a Cesare Ottaviano Augusto (*trist.* 3,1,78 *Caesar*, ades voto, *maxime* dive, meo). E nella lunga elegia-autodifesa non ha forse Ovidio, ricordandogli di aver scritto i *Fasti* sotto il suo nome, chiamato Augusto col semplice nome di *Caesar* (v. 551 *idque tuo nuper scriptum sub nomine, Caesar*), dopo avergli rivolto l'apostrofe „*Vir maxime*“ (v.55)? Concludendo, le considerazioni ora fatte mi inducono a pensare che sia incorso in errore o il Celtes Protacius nel segnalare il distico „*Tu quoque mutati... / a te qui sequitur...*“ come principio del settimo anziché dell'ottavo libro dei *Fasti*, o Jo. Frid. Gronovius (nato ad Amburgo nel 1611 e morto a Leida nel 1671) nel riferire la postilla del Protacius.

\*

Dei dodici libri dei *Fasti* ovidiani oggi rimangono soltanto sei. Servio ebbe conoscenza dei sei *posteriores*, come ben si arguisce dal commento ad *Verg. georg.* 1,43: „*Quintilis et Sextilis mutati sunt postea in honorem Iulii Caesaris et Augusti: unde sunt Iulius et Augustus. Sic Ovidius in Fastis*“. Che la seconda parte dei *Fasti* sia andata perduta (come molti opinano) già nel principio del quarto secolo? Quanta fede può meritare la notizia che il Landi (*Op. cit.*, p.221) vide scritta in margine ad *fast.* 2,567 sq. nel codice *Laur.* 36,24, secondo la quale „*Arnulfus (Arnoul le Roux de Saint-Euverte) in Fastis refert Ovidium duodecim libros scripsisse Fastorum, verum beatum Hieronymum propter nimium idolatriae cultum asserit igni sex ultimos dedisse idque omni populo christiano suasisse*“? E che pensare del fatto che nell'opera *Ad sex primorum Caesarum genealogicam arborem commentaria* Pio VI P. M. *dicata* (Napoli, 1787) il suo autore (6), oltre a citare di Ovi-

(5) Vano sarebbe poi il tentativo di identificare questo *Caesar* con Germanico, perché alla nobile discendenza di questo (adottato nella famiglia Cesarea) il poeta aveva già dedicato alcuni versi nel quarto libro (v.19 sg. *Si qua tamen pars te de Fastis tangere debet, / Caesar, in Aprili, quo tenearis, habes*). Piuttosto c'è da ricordare che l'identico vocativo *maxime Caesar* si legge (riferito ad Augusto) nel primo verso del carme „*Temporibus laetis tristatur...*“ (*Anth. Lat. suppl.*, Buech., Riese I, 1, p.198 e *P.L.M.*, Baehr., IV, p.183), da alcuni codici (erroneamente) attribuito a Cornelio Gallo (la cui paternità ovidiana, invece, ho cercato di dimostrare in *Rend. Class. Sc. morali, storiche e filologiche dell'Accad. Naz. dei Lincei*, Serie VIII, vol. X, fasc. 5—6 [anno 1955], pp.404—409).

(6) Il quale „*Clarissimus litterariae Reipublicae vir Beneventanus*“ (come lo presenta Jo. Bapt. Rotundus nella dedica dell'opera al papa Pio VI [p.4]) ha preferito, come egli stesso ci dice, *sub sipario latere* [soprattutto per due ragioni: *ne in mustaceo laureolam quaerere videar, et Momorum, quibus hoc inticetum seculum scatet, morsus vitem* (p.13)], limitandosi, pertanto, nella sua lettera introduttiva (indirizzata al Rotundus), a firmarsi con le sole iniziali H. P. (p.23).

dio i versi *trist.* 2,103—106 (p.42), *Pont.* 1,2,138 e 4,6,11 sg. (p.52), *fast.* 2,717 sg. (p.192 sg.) e *fast.* 1,202 (p.193 sg.) (7), invita il lettore, parlando delle origini della *gens Pinaria*, a vedere, oltre Virgilio, *Aen.* 8 [v.269 sg.] e Servio, *ad loc. cit.* (ubi . . . Pinarios a fame dictos ait), anche Ovidio, *Fast.* (p.36) (senza dircene il libro), nei sei primi libri dei quali *Fasti* però, non v'è traccia alcuna (come in nessun'altra opera di Ovidio) né dei *Pinarii* né della derivazione del loro cognome?

Sono dunque andati irrimediabilmente perduti o distrutti i famosi *totidem libelli* dei *Fasti* o forse tuttora li conserva qualche codice dimenticato in qualche oscuro angolo di qualche pubblica o privata biblioteca? Ammesso che sia così, non ci si può nascondere l'enorme difficoltà di riportarli alla luce, tuttavia è proprio quello che, quanto prima, mi accingerò a fare, *Deo hominibusque adiuvantibus*.

„FASTORUM . . . TOTIDEMQUE LIBELLOS“

(R e z u m a t)

Plecînd de la interpretarea v. 549—552 din cartea a II-a a *Tristiilor*, cercetătorii s-au despărțit în două tabere: unii susțin că Ovidiu ar fi fost constrîns, de pe urma apariției decretului de surghiun, să-și întrerupă opera *Fastele*, din care scrisese pînă atunci șase cărți, completîndu-și eventual opera în exil; alții susțin, în schimb, că poetul a scris în întregime cele 12 cărți ale *Fastelor* înainte de plecarea sa la Tomis.

Autorul aduce în sprijinul celei de a doua interpretări noi argumente, atît printr-o analiză aprofundată a anumitor cuvinte întrebuintate de poet, cît și a altor informații. Din analiza comparativă a vocabularului cu *Metamorfozele* autorul ajunge la concluzia că Ovidiu, înainte de a pleca în exil avea scris în întregime cele 12 cărți ale *Fastelor*, fără însă a le fi finisat; această operație a făcut-o la Tomis după moartea împăratului Augustus, cînd poetul a făcut unele modificări, în vederea dedicării operei lui Germanicus.

Analizînd, în continuare, două grupe de distihuri, constînd din patru, respectiv două versuri, aflate, cele dintîi, în unele manuscrise, iar cele din urmă adnotate pe textul unei vechi ediții, autorul stabilește autenticitatea lor atît în ceea ce privește conținutul cît și forma, precum și locul lor, ca versuri de început ale cărților a VII-a și a VIII-a.

În sfîrșit, autorul aduce în sprijinul tezei sale mărturia lui Servius, comentatorul lui Vergilius (sec. IV e. n.), precum și nota marginală de pe un manuscris mai tîrziu potrivit căreia Hieronymus ar fi ars ultimele șase cărți și ar fi sfătuit și pe alții să facă la fel, din cauza conținutului lor idolatric. În concluzie, el își exprimă speranța că aceste cărți se vor putea descoperi în vreun manuscris din vreo bibliotecă publică sau particulară.

(7) Il signor H. P. cita inoltre, come verso di Ovidio (senza indicarcene l'opera), il seguente pentametro „vulnus et auxilium *Pelias hasta tulit*“ (p.144), il cui secondo emistichio si legge in *Pont.* 1,7,52 „missa graves ictus *Pelias hasta tulit*“ (...*Pelias hasta* ... leggiamo altresì in *Pont.* 2,2,26 e *Pelias* ... *hasta* ... in *met.* 13,109). Forse che quel verso *incertae sedis* Ovidio introdusse in uno dei sei *posteriores* libri dei *Fasti*?

## „FASTORUM . . . TOTIDEMQUE LIBELLOS”

( Р е з ю м е )

Исходя из толкования 549—552 стихов второй книги *Скорбей*, исследователи разделились на два лагеря: одни из них утверждают, что, вероятно, Овидий был вынужден прервать — вследствие появления указа о ссылке — своё произведение *Фасты*, из которого он написал до тех пор шесть книг, завершив, возможно, свое произведение в ссылке. Другие, напротив, придерживаются того мнения, что поэт написал все 12 книг *Фаст* до его отправления в Томи.

Автор приводит новые доводы в защиту второго толкования посредством углубленного анализа определенных слов, употребляемых поэтом, как и других сведений. Из сравнительного анализа лексики с *Метаморфозами* автор приходит к выводу, что Овидий написал до его ссылки все 12 книг *Фаст*, однако он не отделал их; эту операцию он сделал в Томах, после смерти императора Августа, когда поэт сделал некоторые изменения, ввиду посвящения этого произведения Германику.

Анализируя в дальнейшем две группы дистихов, составленных из четырёх, соответственно из двух стихов, из которых первые находятся в некоторых рукописях, а последние аннотированы на тексте старого издания, автор устанавливает их подлинность как с точки зрения содержания, так и формы, а также их место, как первые стихи VII-ой и VIII-ой книг.

Наконец, автор приводит в защиту своего положения свидетельство Сервия, комментатора Вергилия (IV-ое столетие н. э.), а также заметку на полях более поздней рукописи, согласно которой Геронимус якобы сжег последние шесть книг и посоветовал и другим поступить так же, из-за их идолопоклоннического содержания. В заключение он выражает надежду, что эти книги могут быть обнаружены в какой-нибудь рукописи, находящейся в какой-либо публичной или частной библиотеке

## PERSPECTIVA INFINITULUI ÎN *TRAGEDIA OMULUI DE MADÁCH*

de

CORNEL CĂPUȘAN

Întreaga evoluție a romantismului se află sub semnul distinctiv al căutării constante a infinitului. Descrierea romantică depășește, prin sugesție lirică, cadrul strict obiectiv, adîncindu-se în zonele misterului și preferînd jocul clar-obscurului ce pare să se continue în eternitate; caracterele depășesc măsura umană împlinindu-se adeseori în izolarea lor titanică sau demonică, iar sentimentele caută să se înscrie în veșnicie și să scape de acțiunea corozivă a timpului. Idealul romantic este totdeauna la o distanță apreciabilă, dacă nu incomensurabilă, asemeni „florii albastre” din *Heinrich von Ofterdingen*. Dorința de a-l ajunge trebuie să fie deci de asemenea infinită.

Motivul „florii albastre” reapare spre sfîrșitul acestui curent și la Eminescu. Dar în decursul celor trei sferturi de secol ce-l despart pe poetul român de Novalis, romantismul evoluase dînd o expresie tot mai cuprinzătoare temelor sale fundamentale. Răspîndit pe o vastă arie geografică, cunoscînd prima extensiune cu adevărat europeană, el a ajuns la ultimele sale concluzii — și aceasta este una dintre trăsăturile sale distinctive — în literaturile socotite marginale ale unor popoare care abia acum realizează creații universale. Romantismul lui Eminescu nu poate fi considerat doar ca o sechelă a unui curent occidental. Dacă romantismul românesc a fost de dată tîrzie, el este însă o concluzie cu un caracter de generalitate mai pronunțat decît s-ar crede la prima vedere și, ceea ce e mai important, o dezvoltare. Titanismul *Luceafărului* constituie ultima expresie a titanismului romantic, după cum *Tragedia omului* reprezintă ultima etapă romantică a motivului faustic.

Dar poemul dramatic al lui Madách, atît de original ca viziune, este revelator și din alte puncte de vedere. În el tendința romantică de a surprinde infinitul ajunge la o supremă și complexă întruchipare. Se poate afirma că opera poetului maghiar, atît de interesantă ca structură și problematică, este, din acest punct de vedere, un adevărat compendiu și o concluzie ce implică totodată elemente noi. Infinitul se reverberează într-o multiplicitate de reprezentări, de la cea concretă

la cea filozofică. *Tragedia omului* nu aduce în scenă numai imaginea reală a golului cosmic, pe care, în tabloul al XIII-lea, Adam împreună cu Lucifer, îl străbate într-un zbor vertiginos. Fără îndoială, eternitatea spațiului și timpul formează însă, înaintea de orice, fundalul necesar al acțiunii; nu un simplu context plastic, ci un element legat de o suită de idei ce îl condiționează cu o rigoare ce amintește de Dante.

Evoluția umană, însuși subiectul poemului, e transpusă de la începutul călătoriei în timp a personajului central, din tabloul egiptean, pe infinitul morții, prima formă prin care omul ia cunoștință de propriile sale limite. Stimulat de inevitabilitatea dispariției sale individuale, Adam caută o confirmare a durabilității actelor sale în piramidele ce crede că-i vor perpetua gloria. Dar viitorul — construcțiile sale acoperite de pulberea secolelor — îl sperie. Necesitatea confruntării clipei cu eternitatea duce la ieșirea din limitele obiective ale timpului. Dar acest salt în afara prezentului, realizat cu ajutorul forței supranaturale a spiritului său, nu creează discrepanțe dat fiind caracterul de viziune și ritmul de viziune al întregii scene și al întregii opere. Remarcabilă prin aglomerarea halucinantă și totuși realistă a elementelor e tabloul londonez; metropola burgheză a secolului trecut e evocată printr-o suită de scene reale ce primesc un caracter simbolic prin viziunea finală a mormântului în care vor dispărea toate personajele, în afară de Eva, ca semn al unei damnări inevitabile. Acest element deschide un orizont larg semnificațiilor romantice, proiectînd destinul pe un fundal realizat cu ajutorul fantasticului. Din antiteza real—fantastic, poetul știe să scoată sensuri noi, adiacente, adeseori doar sugerate. Scena de dragoste dintre Adam-faraon și Eva-sclavă se clarifică doar în raport cu eternitatea în care crede personajul central, dar și cu cel concret al suferinței sclavilor; gândurile înalte ale lui Kepler, cu adevărul lor depășind caracterul limitat al epocii, primesc un iz de țărină tocmai pentru că sînt suprapuse peste scena de dragoste dintre curtean și Eva. Limitele faptului nud sînt constant lărgite prin elemente simbolice și de atmosferă, adîncind astfel sensurile.

Unul din marile merite ale poemului constă în capacitatea de a caracteriza succint, dar pregnant, cu un rar sentiment al istoriei, epoca. În această viziune, personajele își trăiesc autentic încarnările, dar, în același timp, par să-și joace propria viață, fără ca detașarea lor de rol să altereze intensitatea și autenticitatea idealului lor. În sugerarea irealului în cadrul realului, timpul primește o valoare subiectivă ce amintește și prevestește experiențele similare ale secolului al XX-lea. Ritmul evenimentelor e menit să sugereze plastic trecerea universală, vertiginosă a secolelor. Dar alături de concepția modernă a timpului, ieșirea supranaturală din limitele lui, aparținînd recuzitei romantice, rămîne în vigoare. În ultimă instanță, ritmul are menirea de a păstra constant în scenă infinitul, în cadrul căruia eforturile

umane iau dublul aspect de vis trecător și realitate nemijlocită. Dezvoltarea logică și psihologică există, dar e onirică redusă. Dacă epocile înfățișate au un caracter obiectiv, ele se sublimează ca o trăire subiectivă într-un timp subiectiv, salvând opera de un pragmatism vulgar și conferindu-i un adevărat suflu poetic.

Dar reprezentarea infinitului nu apare numai în structura poemului, ci se dezvăluie și în personaje. În călătoria sa de-a lungul istoriei, Adam este condus de sentimentul propriei sale autonomii, dar și de conștiința propriilor sale limite. Autonomia e libertate, tendință generală și profund definitoare. În poemul lui Madách, libertatea omului se relevă în decursul luptei, caracterizate prin eternitatea ei. Conștiința progresului etern este o premisă sine qua non a condiției umane; dar dincolo de experiența istorică, Adam încearcă să-și depășească propriul destin, echivalentul confundării cu epoca. La fiecare metamorfoză istorică, în el se disting două elemente antinomice și inseparabile, în același timp. Adam aparține, ca de altfel și Eva, epocii, dar, în plus, el prefigurează viitorul prin idealurile sale. El se simte chemat uneori să creeze vremurile noi. Astfel, în scena bizantină, când năzuința sa de îmbunătățire îl îndreaptă spre prezent și când Lucifer îi răspunde:

*Zadarnic gând! Pe ins nu poți nicicând  
Să-l fericești potrivit vremii lui.  
Căci vremea e un riu: te adincește  
Ori valul ei te duce înainte  
Și-notător e omul, nu cîrmaci.*

Dar, dacă, în concepția lui Madách, condiționarea înseamnă un orizont închis, libertatea se concretizează în perspectiva deschisă dincolo de limitele unei epoci. Astfel condiționarea ajunge să fie finitul, iar libertatea, infinitul.

Această antinomie nu determină doar viața interioară a personajului central, ci ea se întruchipează în Dumnezeu și în Lucifer. Lucifer, care se prezintă singur încă în primul tablou, e, ca și Mefistofel din poemul lui Goethe, geniul negării. Negarea este înțeleasă aici în primul rînd ca limitare, de aceea Lucifer e o „stavilă”, corespunzînd condiționării. Chiar și faptul că-i prezintă lui Adam evoluția în tranșe distincte are importanță în caracterizarea lui. Libertatea, posibilitatea infinită se întruchipează în figura creatorului lumii. Tendința spre eternitate a omului se încarcă astfel de semnificații fideiste, ce nu pot fi negate. Trebuie reținut în acest caz faptul că libertatea este o continuă luptă împotriva limitării, și că această luptă se duce pe cîmpul de luptă al lumii. Dar ideea centrală chiar, atît de importantă pentru înțelegerea semnificațiilor ultime ale *Tragediei omului*, ideea luptei eterne, își face apariția pentru întîia dată la Adam și abia în final ea va fi întărită cu cuvintele lui Dumnezeu. Astfel sensul existînd din eternitate al creațiunii, un atribut al eternității divine, ajunge să se întruchipeze într-o tendință fundamental umană; e o lege ce-l leagă de univers, conferindu-i un sens cosmic. Cuvintele pe care le

rostește Adam în scena zborului în vid primesc un sens deosebit, deși par să fie infirmate în decursul acțiunilor următoare.

*Sfârșit de luptă, moartea este ținta,  
Dar veșnică întrecere e viața  
Și însăși lupta-i ținta omenirii.*

Cuvintele lui Dumnezeu din final sună astfel:

*Omule, zis-am, luptă-te și crede  
(Mondottam, ember, küzaj és bízva bízál)*

Istoria omului, proteică, rezumînd umanitatea în totalitatea ei, este descurajantă. Cuvintele finale duc însă la reconsiderarea întregii evoluții și la căutarea elementului durabil, care nu poate fi altul decît lupta, adică ceea ce-l apropie pe om de infinitul simțit ca o lege inevitabilă, ce acționează conștient sau subconștient. De aici necesitatea elementară de a se multiplica într-o infinitate de ipostaze, fiecare fiind imperfectă, adică finită. Adevărata tragedie a omului rezidă în moartea rasei sale; „numai sfârșitul de-aș putea să-l uit” spune Adam în final, referindu-se la scena eschimoșilor. Tragedia omului este tragedia imposibilității realizării definitive. Dar dacă, transpus pe infinitul timpului, omul trebuie să-și recunoască propria scadență, în el există o virtualitate ce cere eternitatea, în funcție de un ideal ce nu se poate realiza niciodată în întregime.

Relativismul lui Lucifer umbrește mereu esența ideală a omului, dar n-o poate nega. Idealurile profesate de Adam în decursul diverselor sale încercări se leagă între ele. Evoluția sa este determinată de un principiu general de umanitate, din care nu poate fi exclus eternul feminin. Madách compendiază în atitudinile Evei toate fețele iubirii, relevînd și aici o constantă. Adam-Kepler recurge la o disociere a termenilor antitetici deja aplicată, arătînd că vina femeii aparține epocii ce a născut-o, în timp ce părțile bune aparțin structurii ei intime. Acest etern feminin e constantă ce reapare oricare ar fi idealul lui Adam, e elementul static ce dă sens existenței dinamice a lui Adam, readucîndu-l mai aproape de esența pe care o caută. Dar însuși sentimentul de dragoste este finit și infinit în același timp:

*Dar fără de sfârșit  
Poți tu vreodată să îmbrățișezi?  
Sau chiar de poți, cum ești deapururi dornic  
De noi plăceri, zadarnic te căznești  
Căci o femeie plină de ispite  
Din voluptate-ți dă doar o frintură,  
Pe cînd icoana iarmecelor multe  
Ca o himeră-n fața ta plutește*

— spune Hippias în scena romană. Asemenea lui Adam, Eva cunoaște o dualitate, dar fără o dominantă dramatică. Antinomia ei trebuie căutată dincolo de aparenta ei unitate, sugerată de absența problemelor pe care și le pune Adam.



Atît Adam cît și Eva, cu toată tragedia lor, vin să confirme crea-  
țiunea, nu să o nege. Chiar și atunci cînd istoria pare să-l fi exclus  
cu ce are mai înalt în sinea lui, omul va reîncepe experiența, în ciuda  
incertitudinii sale. Ca și lui Faust, lui Adam nu-i este însă refuzată  
împlinirea interioară, care aici se desprinde în primul rînd dintr-o  
experiență tragică. Dualitatea omului apare în final ca ideală, în cu-  
vintele lui Dumnezeu; omul trebuie să acționeze cu deplina conștiință  
a acestei dualități:

*Și cînd ești girbov de povara clipei  
Cu raza lui te-nalță în infinitul,  
Iar dac-ar fi mîndria-i să te piardă.  
Te-ar stinjeni făptura-ți îngrădită.*

Infinitul devine astfel inspiratorul omului și nu negația sa. Transpus  
pe fundalul eternității, în ciuda limitării sale în timp și spațiu, omul  
poate participa la însăși esența universului, prin munca sa:

*Ți-e mina tare, inima înaltă,  
Iar cîmpul muncii țără de hotăr.*

Spațiul gol e fără sens, deoarece el înseamnă negarea vieții și activi-  
tății; în scena zborului cosmic, Adam nu putea ajunge decît la ideea  
sinuciderii. Iar cel care îl va salva va fi tocmai duhul pămîntului în  
zona căruia va fi sortit să trăiască inevitabil. Drumul lui Adam pînă  
la cunoașterea acestui adevăr final nu putea fi simplu. Uneori el  
ajunge chiar la îndoiala în sensurile creatoare ale infinitului. Dar,  
în ultimă instanță, interpretarea poemului lui Madách se rezumă la  
găsirea semnificațiilor sale din unghiul de vedere uman. Dezvăluirea  
de către divinitate a acestui sens în final marchează ultima etapă a  
poemului. Elementele fideiste ale operei nu pot însă întuneca umanis-  
mul născut dintr-o reală suferință personală, ce iese atît de bine în  
relief cu toată obiectivitatea ireproșabilă.

Credința în posibilitățile luptei niciodată încheiate se situează în  
antiteză cu recunoașterea sfîrșitului. Încrederea omului e cu atît mai  
eroică cu cît e mai tragic condiționată. Optimismul lui Madách e cu  
atît mai valoros cu cît s-a născut dintr-o durere adevărată și profundă.

#### ПЕРСПЕКТИВА БЕСКОНЕЧНОСТИ В ТРАГЕДИИ ЧЕЛОВЕКА МАДАЧА

( Р е з ю м е )

После нескольких предварительных соображений о понятии бесконечности в романтизме, рассматриваемом как основная черта этого направления, и после констатирования того, что последний подлинный и заключительный этап вышеупомянутого направления разграничивается в культуре малочисленных народов Европы, автор статьи анализирует значения бесконечности в драматической поэме Мадача. Бесконечность не является лишь укаршающей картиной; она появляется, между прочим, в психологическом плане у главных действующих лиц. В частности у Адама наблюдается

бесконечное стремление, существующее в его непрерывной борьбе; однако своим положением, исчезновением его расы, он остаётся в плане конечного, которое здесь тождественно обусловленности. Два термина этой антинomie воплощают в себе Бога и Люцифера, первый — символ бесконечности, а второй — конечного.

#### LA PERSPECTIVE DE L'INFINI DANS LA TRAGÉDIE DE L'HOMME DE MADÁCH

(Résumé)

L'auteur fait d'abord quelques observations préliminaires sur la représentation de l'infini par le romantisme, représentation considérée comme un trait capital de ce courant; il constate ensuite que la dernière étape originale et pour ainsi dire conclusive du courant se réalise dans la culture des petits pays d'Europe; il procède enfin à l'analyse du sens de l'infini dans le poème dramatique de Madách. L'infini n'y est pas réduit à un cadre décoratif mais il apparaît, entre autres plans, sur le plan psychologique chez les personnages centraux. En particulier Adam connaît une tendance infinie, qui se manifeste dans sa lutte sans fin; mais, par sa condition; par la disparition finale de sa race, il reste sur le plan du fini, qui se confond ici avec le conditionnement. Les deux termes de cette antinomie se personnifient en Dieu et en Lucifer, l'un étant l'infini et l'autre le fini.

## SIMBOLUL FLORII ALBASTRE LA NOVALIS ȘI EMINESCU

de  
MICHAEL MARKEL

Problemele pe care încercăm să le dezbatem aici sînt discutate pe larg în știința literară germană și română. În paginile revistelor noastre, mai ales în ultimul timp, în jurul poeziei *Floare albastră* de Eminescu au fost exprimate păreri contradictorii nu numai în ceea ce privește reconstituirea textului original, dar contradictorii și în ceea ce privește conținutul de idei al poeziei, în general și al simbolului florii albastre, în special. Știința literară germană s-a ocupat și ea foarte mult de acest renumit simbol al romantismului, dar nu toate lucrările interpretează sensul lui în același fel. Creдем deci că o clarificare a lui ar fi bine venită.

Simbolul florii albastre datorează răspîndirea sa largă romantismului german, în special lui Novalis. Dar simbolul este mult mai vechi și nu apare doar în literatura cultă. Floarea albastră joacă un rol important în superstiția și credința populară germană și a popoarelor învecinate. Legende despre forța ei supranaturală au fost culese din toate regiunile germane<sup>1</sup>, mai ales din jurul Munților Harz, Weser și Odenberg. Legende cu un conținut similar au fost găsite și în Polonia și Cehoslovacia<sup>2</sup>. În superstiția populară această floare apare adesea sub numele de Wunderblume (floare minunată) și Glücksblume (floarea norocului). Uneori legendele o înlocuiesc cu o floare denumită popular Schlüsselblume (Primula auricula). Atunci ea este de culoare galbenă, iar alteori ea este purpurie sau albă.

<sup>1</sup> L. Bechstein, *Thüringer Sagenbuch*. 2. Aufl., 2 Bd., Leipzig, 1885, vol. I, p.212. — A. Birlinger, *Volkstümliches aus Schwaben*. 2. Bd., Freiburg, 1861/62, vol. I, pp.78. — R. Eisel, *Sagen des Voigtlandes*. Gera, 1871, pp.195. — Hebel, *Pfälzische Sagen*. (f. 1.), 1912, p.142, 149. — A. Meiche, *Sagenbuch des Königreichs Sachsen*. Leipzig, 1903, p.570. — H. v. Pfister, *Sagen und Aberglaube aus Hessen und Nassau*. Marburg, 1885, p.19. — E. L. Rochholz, *Schweizersagen aus dem Aargau*. 2 Bd., (f. 1.), 1856, vol. I, p.261. — Fr. Schönwerth, *Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen*. Augsburg, 3 Bd., 1857/1859, vol. II, pp.239.

<sup>2</sup> A. Kaufmann, *Deutsche Sagen*. În: „Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde“ III (1855), p.173.

În ceea ce privește amănunțele, legendele populare cunoscute diferă. Trăsăturile principale sînt însă mereu aceleași, sensul simbolului păstrîndu-se. Cu excepția unor cazuri rare, cînd ea vindecă boli<sup>3</sup> sau cînd slujește drept semn zînelor sau ursitoarelor bune<sup>4</sup>, floarea albastră apare mereu în legătură cu legendele despre comori ascunse în munți sau castele fermecate<sup>5</sup>. Aceste comori se mișcă din șapte în șapte<sup>6</sup> sau din o sută în o sută de ani<sup>7</sup> spre suprafața pămîntului și pot fi găsite de oameni. Este ceea ce popular se spune: comoara înflorește (der Schatz blüht). Această „înflorire” se întîmplă la date precise: în duminica trinitatis (prima duminică după rusalii)<sup>8</sup>, în noaptea rusaliilor<sup>9</sup> și cel mai adesea în noaptea sînzienei (24 iunie)<sup>10</sup>. Atunci în locurile unde este ascunsă o asemenea comoară apare o flăcără albastră<sup>11</sup> sau o floare albastră<sup>12</sup>, floarea minunată. Cine o culege devine stăpînul comorii. De obicei, preferații sînt păstorii, țărani și tinerii. Ei găsesc floarea întîmplător sau o primesc de la ființe supranaturale (fecioare fermecate, pitici). Îndată ce floarea minunată se află în posesia sa, norocosul găsește un drum care-l duce în interiorul muntelui la comoara ascunsă. Din această comoară are voie să ia cît poate să ducă. În toate legendele, însă, el uită de floarea albastră, cu toate că o voce strigă: „Nu uita lucrul cel mai de preț.” Îndată ce, orbit de bucuria auruului, uită floarea, muntele se închide în urma lui și el nu mai poate găsi altă dată intrarea. De la formula „nu uita lucrul cel mai de preț”, care revine în toate variantele legendelor, învățații<sup>13</sup> au dedus că floarea albastră este floarea nu-mă-uita (Myosotis). Credem însă că această identificare a florii albastre legendare cu floarea concret existentă are doar o îndreptățire foarte limitată.

Într-un alt grup de legende purtătorul florii albastre găsește în munte fecioare fermecate și este chemat să le salveze. De obicei însă el, fie că uită de acest lucru (și în cazurile acestea formula „nu uita lucrul cel mai de preț” se referă la actul salvării, și nu la floare), fie că, alteori, nu are destul curaj<sup>14</sup>.

<sup>3</sup> Fr. Panzer, *Beitrag zur deutschen Mythologie*. 2. Bd., München, 1848—99 vol. II, Nr. 357.

<sup>4</sup> Al. Kaufmann, *Die weisse Frau in Haid*. În: „Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde”, III (1855), p.173.

<sup>5</sup> Fr. Panzer, *loc. cit.*, vol. I, pp.182, 188, 294.

<sup>6</sup> R. Eckart, *Südhannoversches Sagenbuch*. Leipzig, (f.a.), p.73. — E. Meier, *Deutsche Sagen, Sitten und Gebräuche aus Schwaben*. Stuttgart, 1852, 2 Bd., vol. II, p.505. — A. Birlinger, *loc. cit.*, vol. I, p.81.

<sup>7</sup> E. Meier, *loc. cit.*, vol. I, p.151. — A. Meiche, *loc. cit.*, p.715.

<sup>8</sup> J. H. Albers, *Das Jahr und seine Feste*. 3. Aufl., Stuttgart, 1917, pp.232.

<sup>9</sup> H. Wislocki, *Volksdichtung der siebenbürgischen und südungarischen Zigeuner*. Wien, 1890, p.157.

<sup>10</sup> J. H. Albers, *loc. cit.*

<sup>11</sup> R. Kühnau, *Schlesische Sagen*. Leipzig, 1903—1913, 3. Bd., vol. III, p.690. — H. Wislocki, *Volksaberglaube und Volksbrauch der siebenbürger Sachsen*. Berlin, 1893, p.50.

<sup>12</sup> Ranke, *Die deutschen Volkssagen*. München, 1910, pp.239, pp.285.

<sup>13</sup> K. Simrock, *Handbuch der deutschen Mythologie*. 6. Aufl., Bonn, 1887, p.396.

<sup>14</sup> Simrock, *loc. cit.*, p.397.

Cercetătorii<sup>15</sup> au găsit într-un mit germanic despre zei o paralelă la toate aceste legende populare. Zeul Donar (Thor), păstorul norilor, cu ajutorul fulgerului albastru smulge norilor ploaia binefăcătoare. Acest mit germanic este, după cum arată A. Kuhn, înrudit îndeaproape cu mituri antice grecești și chiar cu mituri indiene din *Rigveda*. Iar motivele salvării unei fecioare le-a găsit Karl Simrock<sup>16</sup> în trei cîntece islandeze vechi despre zei și eroi din culegerea *Edda veche*. E vorba de cîntecele *Skirniför*, *Fiölswins* și *Sigrdrifumal*. Aceste cercetări sînt importante pentru stabilirea vîrstei acestui simbol. După cum se știe, *Rigveda* datează din mileniul al III-lea î.e.n. iar *Edda* din sec. al III-lea. Floarea albastră trebuie pusă deci în legătură cu cele mai vechi motive mitologice cunoscute nouă.

În basmele populare și în cîntecele populare floarea albastră apare foarte des. Renunțăm aici la o prezentare amănunțită și amintim doar cîteva exemple, cele în care sensul simbolului este asemănător cu cel din romantism, respectiv cu cel din legendele și superstițiile populare. În basmul *Jorinde und Joringel*<sup>17</sup> ca și în toate basmele care au fost cuprinse de Stith Thompson<sup>18</sup> sub tipul nr. 405, floarea albastră, sau floarea minunată, joacă rolul principal în eliberarea unor copii vrăjiți. Importanță deosebită se acordă florii în două basme țigănești cu titlul *Das Schlangenmädchen*<sup>19</sup> și *Die Glücksblume*<sup>20</sup>. Primul, în care unei femei, prin forța supranaturală a florii minunate, i se îndeplinește dorința cea mai mare, se aseamănă cu basmul românesc *Despre șarpele născut de o femeie* cules de Franz Obert<sup>21</sup> și clasificat în catalogul lui Schullerus<sup>22</sup> la tipul 425 A varianta b). În al doilea, floarea albastră devine, întocmai ca în romanul *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis, steaua călăuzitoare pentru toată viața a eroului. Tot ca în romanul lui Novalis, floarea albastră nu este de pe această lume, ci din lumea de dincolo. În basm ea este definită ca sufletul mamei răposate a eroului.

La tipul 407 Antti Aarne & Stith Thompson se găsesc basme estone, letone, daneze, cehe, maghiare, germane (Grimm nr. 56, 78, 160) și unul românesc, în care apare motivul florii albastre sau florii minunate. În toate aceste basme fetele se transformă în flori. Este o trăsătură importantă în contextul nostru, deoarece și floarea albastră a lui Novalis pare să fie identică cu o fată. Cele două basme *Floarea de*

<sup>15</sup> A. Kuhn, *Die Sagen von der weissen Frau*. În: „Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde“, III (1855), pp.384.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*, p.397.

<sup>17</sup> Grimm, nr. 69.

<sup>18</sup> Stith Thompson, *The Types of the Folktales. A Classification and Bibliography. Second Revision*. Helsinki, 1961 = F F Communications N:o 184 =.

<sup>19</sup> H. Wlislöcki, *Volksdichtung*, *loc. cit.*, Wien, 1890, nr. 18, p.313—316.

<sup>20</sup> *Idem*, *Märchen und Sagen der transsylvanischen Zigeuner*. Berlin, 1886, Nr.13, p.29—33.

<sup>21</sup> Fr. Obert, *Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen*. În: „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde“, N.F., XLII, Heft 2—3.

<sup>22</sup> A. Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten*. Helsinki, 1938.

*aur*<sup>23</sup> și *Floarea și Florea*<sup>24</sup> clasificate de Șăineanu la nr. 364 și 75 conțin și ele motivul transformării unei fete într-o floare. Aici metamorfoza se petrece pentru a salva fetele de urmărirea unor personaje periculoase.

Între simbolurile de flori din cîntecele populare, floarea albastră, mai ales floarea nu-mă-uita joacă un rol important. Deoarece însă această identificare a florii minunate cu floarea nu-mă-uita nu are decît o valabilitate limitată, renunțăm aici la o prezentare amplă. Pomenim doar cîntecul *Die arme Sünderblume* care la Erk & Böhme<sup>25</sup> apare la nr. 10 a, și în care, tot așa, o fată se transformă într-o floare albastră.

Simbolul florii albastre deci nu a fost creat de romantism. El aparține celui mai vechi și mai răspîndit fond de simboluri populare. Novalis nu ne-a lăsat relatări nici despre sensul, nici despre proveniența acestui simbol. Dar dintr-un pasaj al romanului *Heinrich von Ofterdingen* reiese clar că simbolul a fost împrumutat din superstiția populară. Nu numai Heinrich, ci și tatăl lui a visat odată o floare albastră. Această floare din visul tatălui înflorește în noaptea sinzienei. Ea trebuie culeasă și îl conduce pe fericit spre o viață minunată, departe de grijile pămîntești. Tatăl lui Heinrich însă nu urmează chemarea florii, ci preferă plăcerile și suferințele vieții pămîntești. I se întimplă, de aceea, ca și păstorului din legendele populare: trebuie să părăsească țara minunată. Acest simbol popular a fost folosit de către Novalis pentru a exprima idei proprii, romantice. Mai ales două trăsături ale tradiției populare se pretau pentru o interpretare romantică a ei. Prima este așa-numitul anticapitalism romantic, care și-a găsit o expresie potrivită în acest simbol. Întotdeauna, cînd fericitul posesor al florii albastre prețuiește aurul, bogăția mai presus de floarea minunată, el este izgonit din muntele magic. A doua și cea mai importantă trăsătură, constă în încrederea în forța supranaturală a florii, în puterea ei de a-l transpune pe cel ales într-o lume magică, într-o bogată lume a minunilor, care oamenilor obișnuiți nu le este accesibilă. Aceasta era chiar năzuința supremă a romantismului german, și mai cu seamă a lui Novalis. Este un fapt bine cunoscut că romantismul german este o școală literară prin excelență filozofică. Este, de asemenea, cunoscut că romantismul german se bazează pe idealismul clasic german, în special pe filozofia lui Fichte și Schelling. Astfel, realitatea obiectivă, lumea materială pentru ei nu era decît o încarnare temporară, trecătoare, a unui principiu de ordin transcendent, a Eului absolut, sau a spiritului absolut. În acest sens Novalis spune: „Lumea este o imagine universală (Universaltropos) a spiritului, un

<sup>23</sup> L. Șăineanu, *Basmele române în comparație cu legendele antice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice. Studiu comparativ*. București, 1895, Lito-tipografia Carol Göbl, p.877—878.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.371—372.

<sup>25</sup> Erk & Böhme, *Deutscher Liederhort*. Leipzig, 1893, 3 Bd., vol.I. p.29—30.

chip simbolic al lui<sup>26</sup>. „În noi, sau nicăieri, este eternitatea cu lumile ei, trecutul și viitorul. Lumea exterioară e lumea umbrelor, umbrele ei cad în împărăția luminilor”<sup>27</sup>.

Adevărata lume, ultimul sens, absolutul, infinitul pentru Novalis se află deci dincolo de lumea materială, nu înăuntrul ei. Astfel aspirația către o viață adînc trăită nu este îndreptată spre această lume, ci spre un transcendent de esență filozofică, spre o lume minunată a spiritului, spre lumea romantică. Pentru Novalis însă lumea „absolută” și lumea temporară nu sînt net despărțite. Lumea materială este doar o incarnare improprie a eternității. Dar în această întruchipare se manifestă peste tot infinitul. Deci nu trebuie neapărat să ne retragem din lumea materială și să trăim într-o presupusă lume infinită, ci trebuie să descoperim tainele, minunile lumii absolute în realitatea obiectivă și în obiectele și fenomenele ei. A descoperi infinitul în lumea finită, aceasta înseamnă să vezi lumea cu ochi romantici. Pentru argumentarea celor spuse redăm din nou un fragment filozofic al lui Novalis: „Lumea trebuie romantizată. (...) Dînd lucrurilor joșnice un sens înalt, lucrurilor banale măreția neobișnuitului, finitului o aparență infinită — eu o romantizez.”<sup>28</sup>

O astfel de imagine vizibilă, pămîntească, materială, în care Novalis descoperă lumea magică transcendentă a ideii, lumea eternă romantică, este simbolul florii albastre. Pînă aici sensul simbolului poate fi stabilit cu precizie. Dacă însă pornim să deslușim esența acestei lumi romantice simbolizate, nu găsim păreri identice la diferiții cercetători ai problemei. După cum este definită această presupusă lume romantică transcendentă în mod diferit, tot astfel și conținutul simbolului nostru este tratat ca atare. Dacă urmărim rătălmăcirea acestui simbol în cea mai importantă bibliografie privitoare la romantism, opiniile diferite pot fi grupate în trei direcții principale. Prima direcție a fost fundamentată de cercetările lui Oskar Walzel<sup>29</sup> și Fritz Strich<sup>30</sup>. În definirea romantismului ei relevă rolul deosebit pe care-l joacă noțiunea de infinit și absolut pentru romantism, totodată însă renunță la o definiere mai precisă a acestui infinit. Astfel Oskar Walzel vede în floarea albastră întruchipată „nostalgia spre infinit”,<sup>31</sup> iar Fritz Strich spune: „Nostalgia romantismului este îndreptată spre ‘floarea albastră’ care este albastră, deoarece albastrul este culoarea depărtării infinite. Ea este îndreptată spre depărtarea albastră. Floarea albastră a lui Novalis este de obicei înțeleasă ca simbol al romantismului, dar ea nu

<sup>26</sup> Novalis, *Romantische Welt*. Die Fragmente, geordnet und erläutert von Otto Mann. Leipzig (1935), p.178 (Toate citatele traduse de mine — M. M.)

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.182.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.318.

<sup>29</sup> Oskar Walzel, *Deutsche Romantik*. Eine Skizze. 2. und 3. umgearbeitete Aufl., Leipzig, 1917.

<sup>30</sup> F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*. Berlin, 1922.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*, p.20.

este decît ţelul infinit al nostalgiei romantice.<sup>32</sup> Părerii asemănătoare găsim şi la Alfred Biese<sup>33</sup> precum şi în multe alte istorii literare. În această direcţie se situează şi cele două articole româneşti recent apărute<sup>34</sup> şi tratînd probleme privitoare la poezia *Floare albastră* a lui Eminescu. V. Streinu vede floarea albastră ca o „expresie cromatică pentru sentimentul infinitului” (p.253), iar pentru Zoe Dumitrescu-Buşulenga ea înseamnă „alergare după ideal” (p.320). O astfel de interpretare a simbolului lui Novalis este desigur îndreptăţită şi nici nu este greşită. Dar ea este foarte vagă şi rezolvă problema florii albastre doar în principiu. În explicarea simbolului pe baza textului lui Novalis complicaţiile persistă. Între aceste complicaţii se numără mai ales identificarea florii cu iubita lui Heinrich von Ofterdingen. Deja în vis, cînd Heinrich privea floarea, ea s-a transformat, şi în potirul ei a apărut faţa Mathildei, a iubitei viitoare. Iar cînd Heinrich o întîlneşte pentru prima dată pe Mathilde, el spune: „Nu mi-i ca în visul acela la vederea florii albastre? Ce legătură este între Mathilde şi floarea albastră?”<sup>35</sup> Într-o notiţă pentru partea a doua a romanului, se spune: „El găseşte floarea albastră; ea este Mathilde”<sup>36</sup>. Există deci o legătură strînsă între iubită şi floarea albastră. Astfel unii cercetători au înţeles floarea albastră ca o prevestire a iubitei viitoare. Rudolf Haym spune în acest sens: „Un vis îi oferă (lui Heinrich) (...) în forma unei minunate flori albastre ţelul dragostei sale.”<sup>37</sup> Iar Paul Kluckhohn<sup>38</sup> spune: „Cea mai mare importanţă (pentru Heinrich von Ofterdingen) o are trăirea dragostei.” „Unirea în dragoste cu ea (Mathilde), împlinirea visului despre floarea albastră, trebuia, probabil, să încheie romanul.” Este însă cel puţin îndoielnic că Novalis vedea sensul vieţii eroului său în îndeplinirea dragostei sale. El ne şi spune de altfel altceva despre cartea sa: „Ea este un roman despre soarta minunată a unui poet în care poezia este prezentată şi slăvită în diferite situaţii.”<sup>39</sup> Pornind de aici, mulţi cercetători, mai ales Hermann August Korff<sup>40</sup> au înţeles floarea albastră ca simbol al poeziei: „Trezirea poeziei într-un poet, acesta-i sensul visului despre floarea albastră.”<sup>41</sup>

<sup>32</sup> *Loc. cit.*, p.77.

<sup>33</sup> A. Biese, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*. Leipzig 1926, p.184.

<sup>34</sup> V. Streinu, „*Floare albastră*” şi lirismul eminescian. În „Viaţa românească”, XVII (1964), 4/5 (aprilie-mai), p.246—259. — Z. Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*. Ibidem, p.314—321.

<sup>35</sup> Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. În „Novalis, *Werke*, Fouqués *Undine* herausgegeben von I Dohmke, kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe”, Leipzig, (f.a.), p.150.

<sup>36</sup> Ibidem, p.223.

<sup>37</sup> R. Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. 4. Aufl. besorgt von O. Walzel. Berlin, 1920, p.444.

<sup>38</sup> P. Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. 2. Aufl., Halle, 1932.

<sup>39</sup> Novalis, *loc. cit.*, p.138.

<sup>40</sup> H. A. Korff, *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, vol. III, Leipzig, 1962.

<sup>41</sup> Korff, *loc. cit.*, p.566.



Într-un punct toți cercetătorii sînt de aceeași părere: floarea albastră este țelul, sensul, împlinirea întregii vieți a eroului. Numai că unii văd acest țel în dragoste, alții în poezie, iar alții într-un infinit transcendent.

O ieșire din aceste contradicții cred că se poate găsi pe baza cercetărilor lui H. A. Korff referitoare la concepția despre lume și viață a lui Novalis. Korff arată, pe baza unei documentații bogate, că în cursul anilor Novalis s-a îndepărtat de la idealismul subiectiv de factură fichteeană și a adoptat un idealism obiectiv. Pentru el elementul primordial din lume nu mai este Eul absolut, ci un spirit absolut care poartă numele de poezie, mai precis, poezie naturală. Trebuie să arătăm că această poezie naturală nu e identică cu literatura. Literatura este, după Novalis, numai una din formele de obiectivare a poeziei absolute. Poezia absolută este un element al lumii, este lucrul, după Novalis, primordial, absolut, ea este un spirit universal. „Poezia este adevărata realitate absolută. Acesta-i miezul filozofiei mele. Cu cît mai poetic, cu atît mai adevărat.”<sup>42</sup> Absolutul, infinitul, de care vorbeau Strich și Walzel, este numit de Novalis poezie naturală, poezie universală. Cele două explicații ale florii albastre ca infinit și ca poezie se pot readuce deci la un numitor comun. În floarea albastră se simbolizează așadar infinitul înțeles ca poezie naturală. Va trebui să vedem în ce relație se găsește iubirea și iubita față de poezie și infinit. Cine este Mathilde? Ea este fiica poetului Klingsohr și, mai degrabă, imaginea vizibilă a muzei, decît a unei femei. Cînd Heinrich o vede pentru prima dată, el spune: „Ea este spiritul vizibil al cîntecului, fiica adevărată a tatălui ei. Ea mă va preface în muzică. Va fi adîncimea sufletului meu, păzitoarea focului sacru din mine,”<sup>43</sup> iar în dialogul lor de dragoste, Heinrich o numește chiar cerul lui, eternitatea lui: „Ce e spiritul meu fără cer? Și tu ești cerul care mă poartă și mă hrănește.”<sup>44</sup> „Unde te găsești tu, Mathilde, eu voi avea parte de eternitate. Nu știu ce-i eternitatea, dar cred că e ceea ce simt cînd mă gîndesc la tine.”<sup>45</sup> Pentru Novalis acestea nu sînt simple figuri de stil, ci păreri care trebuie luate la propriu. Novalis a cunoscut dragostea mai ales ca dragoste față de Sophie von Kühn care a murit curînd. De aceea dragostea pentru el nu înseamnă împlinire, ci sentiment veșnic. Cînd Sophie a murit, Novalis și-a răstălmăcit acest eveniment dureros și l-a înțeles ca cel mai fericit, ca o întîmplare înălțătoare. Căci el credea că așa cum moartea ne îndepărtează de lumea finită și ne pune în contact cu infinitul, tot așa și dragostea face același lucru. Iubita pentru el devine un fel de mîntuitor, un mijlocitor al eternității. Astfel se pot explica fragmente filozofice cum e și acesta: „În credință avem nevoie de un mediator care să ne lege de zeitate. În alegerea acestui mediator, omul trebuie:

<sup>42</sup> Novalis, *Romantische Welt*, p.313.

<sup>43</sup> Idem, *Heinrich von Ofterdingen*, p.150.

<sup>44</sup> Ibidem, p.161.

<sup>45</sup> Ibidem, p.162.

să fie liber. (...) Totul poate să fie mîntuitor, Christos și Sophie."<sup>46</sup> Tot așa Heinrich von Ofterdingen vede în Mathilde mîntuitorul său: „Infinitul meu este opera ta”, îi spune, și „abia acum simt ce-nseamnă să fii nemuritor.”<sup>47</sup> Dacă prin iubită Heinrich are parte de infinit, apoi el identifică iubirea chiar cu eternitatea: „Dragostea însăși nu este altceva decît cea mai înaltă poezie naturală.”<sup>48</sup> Identificînd dragostea cu poezia naturală, el le poate concretiza pe amîndouă în același simbol. Astfel, credem, că trebuie explicat faptul că floarea albastră, simbolul infinitului înțeles și denumit de poet poezie naturală, se transformă în iubită. Infinit, poezie, dragoste — în sensul lor filozofic sînt identice pentru poetul romantic și sînt concretizate în același timp în simbolul florii albastre.

Tot atîtea probleme întîmpină o interpretare a acestui simbol la Eminescu. În opera poetului român floarea albastră are o circulație destul de largă.

Ea apare în *Călin Nebunul* și *Călin (file de poveste)*.

*În pădurea argintoasă, iarba pare de omăt  
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet.*<sup>49</sup>

Aici florile albastre sînt mai degrabă simple podoabe ale pădurii și sensul lor simbolic nu este accentuat. Zoe Dumitrescu-Buşulenga găsește<sup>50</sup> că au totuși semnificații magice, dat fiind faptul că pădurea de argint e fermecată. Același lucru putem spune și despre o variantă la *Miron și frumoasa fără corp* unde apar

*Flori albastre ca și ochii  
Cei de inger strălucite*<sup>51</sup>

ca podoabe ale naturii miraculoase. În orice caz însă, importanța acestor flori în context e mică și valoarea lor de simbol este neprecisă și scăzută. O importanță simbolică capătă florile albastre atunci cînd ele apar ca podoabe ale eroilor lui Eminescu. Dan din *Sărmanul Dionis*, Chipul fetei din *Mureșanu (1876)*, Fata împăratului din *Călin*, ursitoarele din *Miron și frumoasa fără corp* poartă flori albastre în păr. În ultimele două cazuri Zoe Dumitrescu-Buşulenga arată că Eminescu a transformat simbolul romantic într-un simbol popular, însoțindu-l cu steaua, semnul zinelor bune din folclorul românesc:

*Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă,  
Flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă.*<sup>52</sup>

<sup>46</sup> Idem, *Romantische Welt*, p.369—370.

<sup>47</sup> Idem, *Heinrich von Ofterdingen*, p.163.

<sup>48</sup> Ibidem, p.148.

<sup>49</sup> Versurile 330—331 din *Călin Nebunul*. În „Eminescu, Opere”, vol. VI, București, 1963, p.32.

<sup>50</sup> *Loc. cit.*, p.319

<sup>51</sup> Eminescu, *Op. cit.*, vol. VI, p.509.

<sup>52</sup> Ibidem, vol.I, p.85, din „Călin (file de poveste)”.

Amintim doar că, floarea albastră și în folclorul german și în unele legende din Boemia<sup>53</sup> apare chiar cu funcția de a deosebi zînele bune de cele rele. Nu tăgăduim că aceasta este o trăsătură care dovedește libertatea lui Eminescu față de motive preluate, dar trebuie să arătăm că poetul român păstrează și în cazurile acestea sensul mai adînc, romantic, al simbolului. În toate aceste cazuri floarea albastră apare în legătură cu o lume miraculoasă, cu personaje care, cel puțin în parte, nu sînt reale. Și mai aproape de sensul romantic novalisian al simbolului ne duce fragmentul respectiv din *Sărmanul Dionis*. Atunci cînd, dezgustat de lumeă pămîntească, văzută ca o lume de ură și egoism, Dan se refugiază în lună, într-o lume de idilă, romantică, el poartă flori albastre pe frunte: „El își rezima fruntea încununată de flori albastre de genunchiul ei, iar pe umărul ei cînta o pasăre măiastră.”<sup>54</sup> Și aici deci, floarea albastră este semnul, simbolul unei lumi minunate, romantice, departe de nevoile pămîntești.

Probleme deosebite pune poezia *Floare albastră*. Textul acestei poezii s-a discutat mult, și tot atît de mult și conținutul ei. Interpretările care i s-au dat în ultimul timp nu sînt identice, iar în ce privește semnificația simbolului în această poezie, părerile sînt chiar contradictorii. În articolul său din „Limba română”<sup>55</sup>, Șt. Cuciureanu identifică fără rezerve floarea albastră cu iubita. Dimpotrivă, în aceeași revistă, G. C. Nicolescu spune: „Floarea albastră din poezia lui Eminescu nu e nici un moment iubita”<sup>56</sup>. Pentru el floarea albastră în poezia lui Eminescu este „simbolul romantic al aspirației nostalgice după un ideal necunoscut a cărui cucerire compensează dezamăgirea de lumea reală sub toate formele ei”<sup>57</sup>. Iar în versurile nr. 51—52, unde Eminescu identifică evident iubita cu floarea, Nicolescu găsește că o face pentru „construirea contrastului”. În sprijinul celor spuse aduce următoarele argumente: În titlu și în penultimul vers, ‚floare-albastră’ ar fi scris cu liniuță de unire și ar avea deci valoarea unui cuvînt compus, de sine stătător. Iar cînd în poezie se asociază iubita cu floarea, Nicolescu găsește că Eminescu „folosește formula ‚albastra-mi dulce floare’, mai încărcată, mai concretizată prin epitetul adaos (*dulce*) și rupînd alăturarea simbolică ‚floare albastră’, parcă anume sugerînd o răsturnare a simbolului, un contrast cu el”<sup>58</sup>. Pentru Nicolescu simbolul din poezia lui Eminescu înseamnă transcendentul, iar iubita pămîntul și plăcerile pămîntești. Credem că argumentele aduse de G. C. Nicolescu nu au nici o putere de convingere. Cît timp con-

<sup>53</sup> A. L. Kauffmann, *loc. cit.*, p.173.

<sup>54</sup> Eminescu, *Proză literară*, Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu (București), 1964, p.51.

<sup>55</sup> Nr. 3, 1960, p.54—61.

<sup>56</sup> Nr. 3, 1963, p.269.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p.270.

ținutul unei propoziții reiese clar din conținutul cuvintelor nu e nevoie să-l deslușim din topică. Versurile

*Ce frumoasă, ce nebună  
E albastra-mi dulce floare*

se referă fără îndoială la iubită. La fel cele din final:

*Floare-albastră! Floare-albastră! ...  
Totuși este trist în lume.*

Aceste cuvinte sînt adresate iubitei care l-a îndemnat spre savurarea plăcerilor vieții. Rămînînd decepționat și de acest lucru, poetul neagă în aceste versuri filozofia iubitei.

Înainte de toate, deci, în poezia lui Eminescu floarea albastră reprezintă iubita poetului. Iubita simbolizată în poezia lui Eminescu se deosebește de cea a lui Heinrich von Ofterdingen din romanul lui Novalis. Acolo iubita avea menirea să-l mîntuiască pe romantic, să-l elibereze de viața temporară și să-i ofere eternitatea romantică. Invers la Eminescu. Aici bărbatul e cel care s-a „cufundat în stele”, iar iubita e cea care îl readuce pentru o clipă pe pămînt și-i oferă plăcerile vieții pămîntești. Așadar, pe cînd la Novalis iubita și infinitul erau, în ultimă instanță, identice, la Eminescu ele sînt antinomii. De aici pornesc greutățile în interpretarea simbolului. Căci în finalul poeziei simbolul lui Eminescu se apropie de cel al lui Novalis. Iubirea trăită a trecut și eroul liric rămîne singur, în față doar cu infinitul ireal al gîndurilor sale, infinit de care ține de acum și dragostea. În cartea sa despre Eminescu T. Vianu<sup>59</sup> a înțeles de aceea floarea albastră ca simbol al iubirii trecute și Zoe Dumitrescu-Bușulenga îl interpretează ca năzuința spre infinit. Acest al doilea sens pe care îl are simbolul la Eminescu se apropie de cel al florii lui Heinrich von Ofterdingen. Pe cînd însă pentru Novalis infinitul înseamnă mai ales eternitatea fericirii, la Eminescu poetul se refugiază în etern fiindcă nu mai are ce spera pe lumea aceasta. Nota aceasta de pesimism care învăluie floarea albastră a lui Eminescu și care face ca poezia să fie interpretată ca o premisă la *Luceafărul*<sup>60</sup>, deosebește și ea simbolul lui Eminescu de cel al lui Novalis.

Comparînd sensul pe care cei doi poeți îl dau simbolului comun, ajungem la aceleași concluzii generale care s-au tras și din alte cercetări<sup>61</sup>, anume că o apropiere a lui Eminescu de romantismul german trebuie făcută cu multă prudență, și dacă se face, atunci mai puțin de școala romantică propriu-zisă și mai mult de generația a doua, de generația Weltschmerzului și a pașoptiștilor germani, respectiv de Lenau și Heine. Iar a doua concluzie generală: orice idei, motive sau imagini a preluat Eminescu, ele sînt transpuse într-o concepție originală, eminesciană.

<sup>59</sup> T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*. București, (f.a.), p.81.

<sup>60</sup> Z. Dumitrescu-Bușulenga, *loc. cit.*, p.321.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

СИМВОЛ ГОЛУБОГО ЦВЕТКА У НОВАЛИСА И У ЭМИНЕСКУ  
(Резюме)

Автор работы исследует содержание символа голубого цветка. Он констатирует, что значение данного символа было уже установлено в народном творчестве. В частности две черты содержания народного символа привлекли поэта романтика: во-первых, этот символ выражает так называемый романтический антикапитализм и, во-вторых, им выражается трансцендентный мир чудес. В дальнейшем автор устанавливает, что толкования символа голубого цветка идут у Новалиса в трёх направлениях; этот символ понимается как выражение романтической тоски по бесконечности, любви, поэзии природы. Основываясь на исследованиях Корффа, автор работы доказывает при помощи нескольких цитат из текста, что бесконечность, любовь и поэзия в их философском смысле идентичны для поэта-романтика и, следовательно, могут быть выражены тем же символом.

В творчестве Эминеску голубой цветок имеет несколько значений. 1. Он принадлежит волшебным элементам сказочной природы. 2. Он увенчивает сказочных героев или служит знаком добрых фей; 3. В стихотворении *Голубой цветок* под символом цветка следует понимать любимую женщину и одновременно вечную тоску по бесконечности. В заключение отмечается, что образ любимой у Новалиса отличается от образа любимой у Эминеску, а также тот факт, что румынский поэт перерабатывает свободно свои источники вдохновения и его следует относить с предельной осторожностью к раннему этапу немецкого романтизма.

DAS SYMBOL DER BLAUEN BLUME BEI NOVALIS UND EMINESCU  
(Zusammenfassung)

Diese Arbeit untersucht den Inhalt des Symbols der blauen Blume. Es wird festgestellt, dass dessen Sinn schon in der Volksdichtung feststand. Vor allem zwei inhaltliche Züge des volkstümlichen Symbols zogen den romantischen Dichter an: 1. drückt sich darin der sog. romantische Antikapitalismus aus und 2. wird darin eine jenseitige Wunderwelt verkörpert. Weiter wird in der Arbeit festgestellt, dass die Ausdeutungen des Symbols der blauen Blume bei Novalis in drei Richtungen gehen und es als Verkörperung der romantischen Jenseitssehnsucht, der Liebe, beziehungsweise der Naturpoesie ansehen. Auf Grund der Arbeit H. A. Korffs und gestützt durch mehrere Textstellen beweist die Arbeit sodann, dass Unendlichkeit, Liebe und Poesie in ihrem philosophischen Sinn für den romantischen Dichter identisch sind und demnach durch dasselbe Symbol ausgedrückt werden können.

Im Werk Eminescus hat die blaue Blume mehrere Bedeutungen: 1. Sie gehört zu den wunderbaren Naturschönheiten märchenhaft-unwirklicher Landschaften; 2. Sie gilt als Kopfschmuck seiner Märchenhelden oder als Erkennungszeichen guter Feen; 3. In dem Gedicht *Floare albastră* wird durch das Symbol die Geliebte verkörpert und zugleich die ewige Sehnsucht nach dem Unendlichen. Abschliessend wird festgestellt dass die Geliebte und die Unendlichkeit Eminescus sich von denen Hardenbergs unterscheiden, dass Eminescu seine Vorbilder frei umschafft und nur sehr bedingt an die deutsche Frühromantik angenähert werden darf.



PILOTUL ȘI CORABIA — SIMBOLURI ALE POETULUI  
LA ROMANTICII ȘI PARNASIENII FRANCEZI

de  
ION GHEORGHE

Considerațiile de mai jos despre sensul și forma a două imagini nautice care înfățișează acțiunea poetului, așa cum au văzut-o romanticii și parnasienii francezi, sînt desprinse dintr-o cercetare mai largă asupra tuturor imaginilor care simbolizează poezia sau poetul, în perioada dintre 1820 și 1870.

Două grupuri de asemenea imagini simbolice, anume acelea în care creația poetică este identificată cu o îndeletnicire omenească, meșteșug manual sau artă plastică, și acelea în care poezia este asimilată cu un sacrificiu, au format subiectul a două comunicări făcute în cadrul sesiunilor științifice ale Universității „Babeș—Bolyai” din 1958 și 1960.

Ni s-a părut că studiul imaginilor (comparații, metafore, alegorii, apologuri, legende, mituri) care figurează actul și rolul poeziei prezintă un interes deosebit, dat fiind că aceste simboluri, chiar cînd se reduc la simple embleme tradiționale, ilustrează concepția poezilor despre arta lor, materializează esența unui manifest literar sau program estetic. Pe de altă parte, analiza și comentarea acestui tip de imagini poate fi integrată în studiul mai cuprinzător al temei Poetului, o temă așa de frecventă în poezia modernă și contemporană încît e de mirare ce puțin a ispitit această temă pe cercetătorii literaturii, în comparație cu alte teme cum ar fi iubirea, sentimentul naturii, singurătatea morală, religiozitatea.

Orice simbol e creat pe baza unor analogii firești sau a unor raporturi convenționale dintre o imagine concretă, semnul, care alcătuiește forma simbolului, și o idee sau o abstracție, care devine sensul, semnificația sau conținutul simbolului.

„Pilotul”, simbol împrumutat din domeniul navigației propriu-zise, întruchipează, natural, noțiunea de călăuză, de îndrumător, în vreme ce „corabia” evocă prin ea însăși călătoria pe ape, călătorie aventuroasă, în luptă cu toate stihiiile, răsplătită cu priveliști nemaivăzute, cu întâmplări nemaipomenite, călătorie încoronată uneori de gloria descoperitorilor de noi continente, pline de taină și vrajă, de comori

fabuloase, dar curmată alteori de un naufragiu sau prelungită de agonia pe o epavă în voia valurilor și a vînturilor. Fiecare din aceste aspecte navale a servit poeților la exprimarea plastică a unei trăsături a activității poetice.

Ne vom ocupa mai întii de întrebuițarea simbolică a pilotului, urmînd ordinea cronologică a apariției lui în versurile poezilor romantici. Îl găsim pentru prima oară într-una din *Meditațiile* lui Lamartine, *Adieu*<sup>1</sup>:

*Tel un pilote octogénaire,  
Du haut d'un rocher solitaire,  
Le soir, tranquillement assis,  
Laisse au loin égarer sa vue  
Et contemple encor l'étendue  
Des mers qu'il sillonna jadis.*

Acestui bătrîn pilot, care nu mai face decît să-și aducă aminte de călătoriile de odinioară, îi lipsește tocmai calitatea specifică, aceea de conducător. În atitudinea lui de erou solitar și melancolic, cu privirile întoarse spre cele trecute, așa cum îl prefigurase Chateaubriand în *René*, pilotul veteran al lui Lamartine este o expresie a romantismului „paseist”.

Ampla perioadă sintactică a comparației, din care n-am citat decît unul din termeni, lincezeala octosilabului, vocabularul anemic, toate elementele acestui simbol sînt în tonul palidei elegii clasice care supraviețuia încă pe la începutul secolului al XIX-lea.

Zece ani după publicarea acestui trist *Adieu*, Lamartine, influențat de curentul liberal al burgheziei avansate, de ecoul problemelor și mișcărilor muncitorești, de teoriile lui Saint-Simon și Charles Fourier, evoluează, împreună cu cei mai mulți romantici, de la convingerile monarhiste și legitimiste către o democrație „rațională”, republicană chiar, și către un umanism progresist<sup>2</sup>. După revoluția din iulie 1830 își pune candidatura ca deputat, și pamfletarului în versuri, Auguste Barthélemy, care-l atacase în săptămînalul său *Némésis*, învinuindu-l, printre altele, de oportunism, Lamartine îi răspunde cu o demnă și avîntată profesie de credință de poet cetățean:

*Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle,  
S'il n'a l'âme et la lyre et les yeux d'un Néron*

(A Némésis)<sup>3</sup>

Un alt versificator din această vreme, un oarecare Bouchard, într-o odă închinată lui Lamartine, *Viitorul politic în 1837*<sup>4</sup>, compara omenirea cu o navă în primejdie și pe poet cu un tînăr marinar, în același

<sup>1</sup> Lamartine, *Méditations poétiques*. Paris, Hachette, 1915, p. 221.

<sup>2</sup> Henri Guillemin, *Lamartine et la question sociale*. Paris, Plon, 1946, îndeosebi pp. 15—83.

<sup>3</sup> Lamartine, *Oeuvres*. Paris, Lemerre, 1885, vol. IV, p. 325.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 201 (*Recueils poétiques*).



țimp strajă și profet. Răspunsul lui Lamartine este *Utopie*<sup>5</sup>, în care imaginea corăbiei în pericol, așa de șters și de stîngaci schițată de obscurul admirator, se amplifică într-o elocventă parabolă a poetului în raporturile sale cu societatea:

*Ainsi quand le navire aux épaisses murailles,  
Qui porte un peuple entier bercé dans ses entrailles,  
Sillonne au point du jour l'océan sans chemin,  
L'astronome chargé d'orienter la voile  
Monte au sommet des mâts où palpite la toile,  
Et promenant ses yeux de la vague à l'étoile,  
Se dit: „Nous serons là demain”.*

*Puis, quand il a tracé sa route sur la dune  
Et de ses compagnons présagé la fortune,  
Voyant dans sa pensée un rivage surgir,  
Il descend sur le pont où l'équipage roule,  
Met la main au cordage et lutte avec la houle.*

*Il faut se séparer, pour penser, de la foule,  
Et s'y confondre pour agir.*

Din nou, eticheta „clasic” — dar nu „pseudoclastic” de astă dată — ni se îmbie pentru a fi aplicată primului romantic francez, în acest final al *Utopiei* sale. Clasic prin proporția dintre diferitele părți ale acestui apolog, care e și o apologie a poetului: 3 versuri consacrate corăbiei simbolice, 7 versuri pentru a descrie operația de calculare, cu ajutorul astrelor, a poziției și rutei vasului, 2 versuri pentru munca pilotului la otgoane, în rînd cu restul echipajului, 2 versuri pentru morala fabulei. Clasic de asemenea prin sobrietatea și generalitatea epitetelor, a căror lipsă de pitoresc e compensată de transparența lor față de conținut. Nici figurile de stil nu rețin atenția printr-o originalitate excesivă, dar sînt expresive: oceanul este „fără drum”, „pînza palpită”, pilotul „își plimbă ochii de la talaz la stea” și „vede în gînd un țărîm răsărînd”. În formularea aforistică a învățaturii de la sfîrșit s-ar putea remarca și un procedeu — desigur involuntar — de topică semnificativă. Ideea că pentru a chibzui bine e necesar să te separi vremelnic de mulțime este redată și prin despărțirea verbului *séparer* de complementul său *de la foule*, adică prin intercalarea propoziției infinitivale *pour penser* între două părți ale frazei care de obicei sînt strîns legate.

Sensul parabolei lamartiniene, condensat în maxima cu care poezia se încheie, arată cum înțelege poetul militant să rezolve falsa dilemă „izolare sau societate”. Acțiunea socială comportă două momente: faza teoretică, în care gînditorul sau artistul se concentrează în sine, chibzuiește și elaborează planul de lucru sau opera de artă; aceasta e o fază care trebuie să se petreacă în singurătate; a doua fază e stadiul de aplicare practică, de traducere în viață a planului

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 173.

sau de difuzare a operei; e o fază care nu se poate desfășura decît în mijlocul oamenilor.

Soluției recomandate de poetul francez, care împarte acțiunea socială în doi timpi, îi corespunde simetric rețeta filozofului și poetului american Emerson, cu 13 ani mai tînăr ca Lamartine, care prescrie pentru ieșirea din același impas, împărțirea omului în două: „Singurătatea este impracticabilă și societatea de neînlăturat. Trebuie să ne ținem capul în cea dintii și mîinile în cealaltă”<sup>6</sup>.

Atît formula francezului cît și aceea a americanului, deopotrivă de sentențioase în contextul lor idealist, păcătuiesc prin aceea că despart prea tăios și artificial teoria de practică. În realitate aceste două laturi ale activității omenești și sociale compun o unitate dialectică, în care practica, factor prim, este în continuă și fecundă interacțiune cu teoria.

Pentru a-și justifica participarea sa de poet la luptele politice, Lamartine se servește și în proză de o variantă a aceleiași imagini:

„Je m'y mèle (à la politique) par devoir, comme tout passager dans un gros temps met sa main à la manoeuvre, . . . j'aimerais mieux chanter au soleil sur le pont, mais il faut monter à la vergue et prendre un ris, ou déployer la voile . . .”<sup>7</sup>.

Tot în proză întrebuițează mai întii această imagine și Vigny, în nuvela *Stello*, apoi în drama extrasă din această nuvelă, *Chatterton*. Somat să dovedească activitatea socială a poetului, protagonistul piesei, inspirîndu-se de la conturul cartografic al Britaniei și de la importanța ei maritimă, răspunde printr-o alegorie, care poate fi rezumată în cîteva cuvinte: Anglia este o corabie al cărei pilot e poetul. Acesta „citește în aștri calea pe care ne-o arată degetul Domnului”<sup>8</sup>.

Aceleși Vigny, în poemul *La bouteille à la mer*<sup>9</sup>, dă o formă epică unui simbol analog. Căpitanul de vas care, înainte de scufundare, introduce jurnalul de bord, unde sînt consemnate toate prețioasele observații și descoperiri nautice, într-o butelie pe care o aruncă apoi în mare, „marea mulțimilor”, este de fapt o variantă a poetului pilot.

Un alt aspect al simbolului, „descoperitorul” sau „exploratorul de finuturi necunoscute”, îl întilnim în poezia *Către Domnul de Lamartine*<sup>10</sup>, în care Hugo compară pe înaintașul său întru romantism cu Cristofor Columb, și pe sine însuși se aseamănă cu Lapeyrouse (sic), navigatorul francez care a pierit într-o insulă din Melanezia, ucis de băștinași.

Dar pentru un poet ca Hugo, care încă de la prima sa odă (*Ode și Balade*) se arată pătruns de misiunea lui de ales al lui Dumnezeu,

<sup>6</sup> Ralph Waldo Emerson, *Société et solitude*. Paris, 1870, p. 14.

<sup>7</sup> Lamartine, *Oeuvres*, Paris, Lemerre, 1885, vol. IV, p. 11.

<sup>8</sup> Alfred de Vigny, *Stello*, Paris, Garnier, f. d., pp. 86—87; Idem, *Chatterton*, III, 6.

<sup>9</sup> Idem, *Les Destinées*, în „Poésies et Journal d'un poète”. Collection des grands classiques français et étrangers. Paris, f. d., p. 196.

<sup>10</sup> Victor Hugo, *Feuilles d'automne*. Paris, Ollendorff, f. d. p. 38.

și care în *Funcția Poetului (Razele și Umbrele)* condamna poezia-divertisment sau poezia-evadare în aceiași termeni de care se servește Lamartine în *Către Nemesis*:

*Honte au penseur qui se mutile  
Et s'en va, chanteur inutile,  
Par la porte de la cité*<sup>11</sup>,

poetul este mai cu seamă un pilot al navei-societate. Și dacă în *Poetul către el însuși (Razele și Umbrele)* se mulțumește să-i noteze numai gestul îndrumător:

*Montre du doigt la rive à tous ceux qu'une voile  
Traine sur le flot noir par les vents agité*<sup>12</sup>

în *Melancholia (Contemplații)* el îmbogățește simbolul cu trăsături care pun în lumină — o lumină romantică — conflictul oricând posibil dintre conducător — nu totdeauna și în toate înțeles — și conduși, uneori mărginiți, fără încredere și fără răbdare.

*Le progrès est son but, le bien est sa boussole,  
Pilote, sur l'avant du navire il s'isole;  
Tout marin, pour dompter les vents et les courants,  
Met tour à tour le cap sur des points différents,  
Et, pour mieux arriver, dévie en apparence;  
Il fait de même; aussi blâme et cris; l'ignorance  
Sait tout, dénonce tout; il allait vers le nord,  
Il avait tort; il va vers le sud, il a tort;  
Si le temps devient noir, que de rage et de joie!*<sup>13</sup>

Fragmentul acesta e un model de fericită adaptare a formei la conținut. Primul vers enunță lapidar deviza pilotului: „Progresul îi e ținta și binele busolă”. Pilotul însuși stă în fruntea versului al doilea așa cum și pe corabie stă la proră. Următoarele trei versuri indică diversele schimbări de direcție în mersul vasului pentru a se evita o înfruntare pieptișă, deci fatală, a vântului și curenților. Poate tocmai pentru a arăta că aceste ocoluri sînt dictate de perspectiva țelului suprem, propozițiile care exprimă scopul (*pour dompter... , pour mieux arriver...*) sînt puse înaintea verbelor care exprimă abaterea de la drumul drept (*met tour à tour le cap sur... , dévie*). Ultimele patru versuri traduc reacțiile dezaprobativă ale unora dintre matrozi sau călători, cu orizont îngust, dar cu pretenții de atotștiutori, și veșnic porniți spre cîrtire, în fața aparentelor devieri și a dificultăților naturale. Promptitudinea și absurditatea acestor reacții reies nu numai din sensul cuvintelor, dar și din frecvența neobișnuită a verbe-

<sup>11</sup> Idem, *Les rayons et les Ombres*. Paris, Ollendorff, f. d. p. 539.

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 564; cf. de asemenea Amédée Guiard, *Victor Hugo, la Fonction du Poète*. Paris, Blond, 1910.

<sup>13</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Hachette (ediție comentată de Joseph Vianey), f. d. p. 123.

lor — șase verbe în două versuri — și din construcția sacadată, eliptică a frazei.

Împreună cu imaginile de tipul „păstor de popoare” (profet, mag, mesia, apostol, preot) și cu cele de tipul „ghid luminos” (stea, soare, far, lampă), „pilotul” oglindește înalta concepție pe care romanticii și-au făcut-o despre misiunea socială a poetului, cu deosebire după revoluția din 1830, care definitivă într-un fel triumful politic al burgheziei. Coloritul „mistic” al multora din aceste simboluri, ca și prezența altor elemente creștine sau biblice în poezia care precede de la Chateaubriand, trebuiesc puse în legătură cu formația primă, calotică, a marilor poeți romantici și cu sprijinul acordat de feudalitatea restaurată în 1815 ideilor și sentimentelor religioase.

Cînd poetul vrea să scoată în relief nu atît rolul său de ghid, al omenirii, cit mai ales aspectul de luptă cu factori potrivnici, aspect pe care acest rol îl implică, atunci metafora corăbiei pe valuri ia locul pilotului.

Simbol străvechi al unei vieți zbuciumate, nava care se clatină dar nu se scufundă, *fluctuat nec mergitur*, emblemă, printre altele, a Parisului, este aplicat de Victor Hugo, în poemul liminar din *Contemplații*, omului în genere, iar în *Largul Mării* din *Legenda Veacurilor*<sup>14</sup>, trecutului sălbatic și întunecat al omenirii. Ne vom opri numai asupra corăbiei-om din poezia-prolog a *Contemplațiilor*.

*Un jour je vis, debout au bord des ilots mouvants,  
Passer, gonflant ses voiles,  
Un rapide navire enveloppé de vents,  
De vagues et d'étoiles.*

*La Mer c'est le Seigneur, que, misère au bonheur,  
Tout destin montre ou nomme.  
Le vent c'est le Seigneur; l'Astre c'est le Seigneur;  
Le navire c'est l'homme.*

Alegorie didactică, formată din două părți de egală întindere, un tablou fizic (corabia în mijlocul mării) urmat de o tălmăcire în noțiuni abstracte a tabloului (natura-dumnezeu, corabia-omul), această imagine ar putea fi dată ca exemplu de simbol static sau obiectiv. Lucru care a și fost făcut<sup>15</sup>. Dar ceea ce nu s-a remarcat este că această schemă, care ar fi putut rămîne o banală figură de stil, devine poezie vibrantă sub pana unui mare artist.

Volbura „de vînturi, de valuri și de stele” care învăluie nava, în prima strofă, și în care trebuie să înregistrăm, alături de aliterația onomatopeică a lui v, și procedeu hugolian al învălmășirii unor elemente disparate, procedeu corespunzător, aici, unei viziuni realiste, este interpretată, în strofa a doua, cu gestul și vorba unui proroc care explică tîlcul unei vedenii grandioase.

<sup>14</sup> Idem, *La légende des siècles*. Paris, Nelson, 1932, vol. III, p. 314.

<sup>15</sup> E. Fiser, *Le symbole littéraire, essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*. Paris, Corti, l. d., pp. 141—142.

Contrastul dintre imensitatea forțelor cosmice și micimea materială a omului, care le înfruntă și le domină, este evocat prin patru propoziții simple, de factură uniformă, care se succed — primele trei raportate la univers, ultima la om — fără conjuncții între ele, ca patru blocuri, abia cioplite, care se suprapun, fără tencuială sau scoabe, într-o arhitectură ciclopică: „Marea este Domnul... / Vântul este Domnul; Astrul este Domnul; / Corabia este omul”. Efect voit al unei măiestrii, sobritatea hieratică se apropie uneori de simplitatea involuntar rigidă a începuturilor artei.

Cu mulți ani înainte de a sculpta acest basorelief în frontonul *Contemplațiilor*, Victor Hugo l-a întrebuințat ca să illustreze, mai puțin magistral, latura combativă a unei cariere de poet.

Aplicată odiseii literare și politice a lui Chateaubriand, maestrul venerat al primilor romantici, imaginea reliefează mai ales apoteoza finală a navigatorului:

*Le nocher rit des flots mouvants,  
Lorsque sa poupe couronnée  
Entre au port, à l'abri des vents,  
Longtemps ignoré dans le monde,  
Ta nef a lutté contre l'onde  
Souvent prête à l'ensevelir,<sup>16</sup>  
(Le Génie)*

*Le nocher* („Năierul”) și *la nef* (nava), termeni nobili ai poeziei clasice pe care autorul *Odelor* încă nu-i părăsise, reprezintă aici, cu toată deferența cuvenită sub Restauratie, pe Viconte și respectabila sa operă; dușmănia vânturilor și a „undei” (*l'onde*, altă rămășiță a poeziei aristocratice) înseamnă mai cu deosebire „ura otrăvită” a dușmanilor, menționată în partea întâia a odei. Portul adăpostit, în care corabia intră cu prora încununată, este evident limanul consacrării definitive.

În toiul bătăliei romanticilor cu adepții întârziți ai clasicismului, tot în metafore navale recunoaște Hugo întâietatea lui Lamartine. Față de „vasul cu catarg glorios”, care este autorul *Meditațiilor*, viitorul șef al noii școli literare se declară, modest, o simplă „barcă”<sup>17</sup>

Insistența cu care imaginea revine în versurile romanticilor minori pare să indice că omagierea marilor poeți contemporani prin comparația cu diverse vase plutitoare ajunsese un fel de modă a timpului.

Astfel Casimir Delavigne admiră barca legănătoare a lui Lamartine<sup>18</sup>:

*Cédant en vers si doux au souille qui l'entraine  
Au gré des flots vivants, par la brise effleurés,*

<sup>16</sup> V. Hugo, *Odes et Ballades*, Paris, Ollendorff, p. 197.

<sup>17</sup> Idem, *Feuilles d'automne*. Paris, Ollendorff, p. 38.

<sup>18</sup> Casimir Delavigne, *Oeuvres complètes*. Paris, Lemerre, f. d., vol. IV, p. 209.

în stihuri care definesc, oarecum, pastișind, melodia unduioasă a *Lacului* lamartinian.

Mai puțin inspirat, Antony Deschamps asemuiește pe Victor Hugo cu „un vas care urmează fluxul și refluxul”<sup>19</sup>.

Iar Évariste Boulay-Paty lansează o adevărată flotilă de corăbii<sup>20</sup>, dintre care două poartă numele lui Chateaubriand, „colos de frumusețe”, „nalt și drept”, „cu catarge pîn'la stele”. Din păcate, cu toată încărcătura prețioasă a unuia dintre ele („hrană nouă pentru popoarele uimite”), cu toată sprinteneala altuia, cu toate îndemnurile sportive ale autorului („fends, fends l'immensité...”), în care însă parafonia „fanfan” riscă să provoace naufragierea în ridicol, nici unul din aceste vase n-a ajuns în „portul nemuririi” și aceasta nu din cauza vreunei vrăjmășii din afară ci din pricina platitudinii lor structurale.

Un interes mai deosebit îl prezintă două poezii ale lui Sainte-Beuve în care construcția navală și navigația servesc să înfrumusețeze unele aspecte mai curînd tehnice ale muncii poetului.

Cea dintîi, *Pentru un prieten*<sup>21</sup>, expune în limbaj marinăresc emoțiile și reflecțiile unui debutant „în ajunul publicării unei prime opere”, așa cum ni se explică în subtitlu, și este construită pe analogia dintre „a lansa o carte” și „a lansa un vas cu pînze”.

*C'est demain, c'est demain qu'on lance,  
Qu'on lance mon navire aux flots;  
L'onde en l'appelant se balance  
Devant la proue;*

Bucuria trepidantă a evenimentului e redată și prin repetarea unor expresii care par exclamate sau cîntate copilărește, în salturi de veselie. Totuși constructorul — armatorul sau căpitanul — corăbiei nu îndrăznește să-și dea frîu liber jubilariei și cere și prietenilor sau mateloșilor să-și rețină voioșia: de cîte primejdii — furtuni, lupte, bancuri de nisip — nu e pîndită o corabie în călătoria ei!

Chiar dacă această călătorie va fi încununată de succes — și evocarea triumfului, cu simbolicele manifestări și ofrande ale admirației, entuziasmului și recunoștinței, e ca o gravură dintr-o carte a marilor navigatori — prietenii totuși să nu cînte încă.

După aceste priviri spre viitor, printr-o mișcare tot atît de firească, stăpînul corăbiei se întoarce spre trecut și își aduce aminte cu duioșie și regret de vremea cînd, pe o luntre primitivă, lucrată din scoarță, din trestii sau liane, învăța să vislească așa cum puiul de pasăre învăța să zboare. În singurătatea idilică a unei ape mici, ne-

<sup>19</sup> Antony Deschamps, *Dernières paroles*. Paris, Ebrard, 1835, p. 46.

<sup>20</sup> Évariste Boulay-Paty, *Odes*. Paris, Coquebert, 1844, p. 51 (*La destinée du génie*) și p. 202 (*Le navire*). Idem, *Les sonnets*. Paris, Fréret, 1851, p. 78 (*Chateaubriand*) și p. 93 (*Au poète*). Idem, *Poésies de la dernière saison*, Paris, Bray, 1865, p. 216 (*Le tombeau de M. Chateaubriand à Saint-Malo*).

<sup>21</sup> C. A. Sainte-Beuve, *Poésies*. Paris, Lemerre, 1879, v. I, p. 91.

tulburat de curioși, iscodit doar pe furiș de câte o nimfă a locurilor, sufletul îi era mereu ocupat dar tihnit. Pe cînd acuma, împins de orgoliu, și-a transformat luntrea în corabie, și iată-l în mijlocul oceanului!

Credem că e de prisos să precizăm pînă în amănunte semnificațiile simbolului, unele intime sau familiare ca ucenicia tînărului poet și prietena căreia îi citește primele versuri.

Dacă printr-o anumită ingeniozitate artistică și printr-un exotism maritim destul de convențional, poezia lui Sainte-Beuve se înscrie în prelungirea poemelor descriptive din secolul al XVIII-lea, lirismul care însuflețește transpunerea alegorică a carierei unei opere literare apropie poezia pătrunzătorului critic romantic de teme și realizările poeților postromantici.

Tendința modernistă de a adopta ca subiect de poezie însuși procesul poetic, complicată cu obsesia ratării, specifică poeților stingheriți de o hipertrofie a spiritului critic, a putut să determine pe Sainte-Beuve să scrie a doua poezie cu metafore nautice, *Calm*<sup>22</sup>, care e în fond simbolul unui eșec în creație.

Titlul, cu înțelesul de liniște pe mare, anunță alegoria. Autorul lucra la un studiu savant cînd, așa ca din senin, îi vine pofta să se avînte pe oceanul poeziei. Imediat corabia se pregătește de plecare. Ancora e trasă, iar pînzele întinse nu mai așteaptă decît o adiere a brizei. Mateloții, pe punte, cercetează deja depărtările. Dar nici un suflu nu vine de nicăiri.

*Le voile pend au mât et traîne sur le pont.  
Debout, croisant les bras, le pilote à la proue,  
Contemple cette eau verte où pas un flot ne joue.*

Călătoria nu poate începe din lipsă de vînt, ceea ce, în termeni aparent proprii, dar care nu constituie decît tot o metaforă, ceva mai tocită, înseamnă: Creația poetică nu poate începe din lipsă de „inspirație”.

Totuși, tabloul din *Calm* nu este o schemă alegorică în care fiecare trăsătură concretă să corespundă unei note abstracte. Ce sens exact au marinarii, puntea, pilotul, apa mării? Mai mult decît să semnifice, tabloul lui Sainte-Beuve tinde să evoce două stări sufletești care se succed, tensiunea euforică dinainte de a porni la lucru și prostrația consecutivă imposibilității de a porni. Poetul nu mai rămîne exterior față de tabloul său, ci se identifică cu el. Nu mai spune „sînt ca o corabie”, ci este corabia însăși cu toate pregătirile febrile care se fac pentru ieșirea în larg, este puntea care tremură de nerăbdarea plecării, este marinarul care scrutează orizontul, este apoi marea adormită, este pînza care atîrnă inertă de catarg, este pilotul care stă la proră cu brațele încrucișate, fixînd apa verde și încremenită.

Simbolul a devenit astfel subiectiv, așa cum îl întîlnim la simboțiști și, mai întîi la Baudelaire, care, în două rînduri, uzează de aceeași

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 115.

imagine a corăbiei, e drept, nu pentru a simboliza actul poetic ci pentru a figura evadarea prin muzică.

*Je mets à la voile;  
La poitrine en avant et les poumons gonflés  
Comme de la toile,*

*Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D'un vaisseau qui souffre*

(La Musique)<sup>23</sup>

sau evadarea prin moarte:

*O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!*

(Le Voyage)<sup>24</sup>

Nu este exclus ca acest simbol baudelairian să fie germenele din care a încolțit poemul *Bătrînul singuratic*<sup>25</sup> al lui Léon Dierx, discipolul și prietenul lui Leconte de Lisle.

Titlul poemului se referă la un vas vechi căruia „trombele tropicale” i-au smuls întreaga suprastructură de catarge și vintrele. Prima strofă înmănunchiază, ca-ntr-o uvertură, toate temele ce vor fi reluate în restul compoziției: poetul cu pasiunile și năzuințele retezate în lupta cu societatea, dar purtând încă în sine comori de poezie ascunsă, rătăcește fără popas într-o lume indiferentă.

*Je suis tel qu'un ponton sans vergues et sans mâts,  
Aventureux débris des trombes tropicales,  
Et qui flotte, roulant des lingots dans ses cales,  
Sur une mer sans borne et sous de froids climats*

Odinioară, tinăr și puternic, elanurile îl purtau prin universuri de vis; astăzi, abulic și istovit, plutește încoace și încolo, jucărie a întâmplărilor:

*Les vents sifflaient jadis dans ses mille poulies,  
Vaisseau désemparé qui ne gouverne plus,  
Il roule, vain jouet du flux et du reflux,  
L'ancien explorateur des vertes Australies!*

Nu mai are nici o bucurie, nici o ambiție, nici o nădejde. Nu mai crede în nimeni și nimic. E singur:

*Il ne lui reste plus un seul des matelots  
Qui chantaient sur la hune en dépliant la toile;  
Aucun phare n'allume au loin sa rouge étoile;  
Il tangue, abandonné tout seul sur les grands flots.*

<sup>23</sup> Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*. Paris, Garnier, 1959, p. 74.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, p. 160.

<sup>25</sup> Léon Dierx, *Oeuvres complètes*. Paris, Lemerre, f. d., p. 87.



Și totuși cei din jur continuă să-l lovească și să-l mutilize. Burgezul privește fără să înțeleagă sclipirile ciudate ale poetului:

*La mer autour de lui se soulève et le roule,  
Et chaque lame arrache une poutre à ses flancs,  
Et les monstres marins suivent de leurs yeux blancs  
Les mirages confus des cuivres sous la houle.*

Penultima strofă adună încă odată în câteva acorduri finale, motivele poeziei, adăugînd la neînțelegerea „filistinilor” stupizi nota disprețului pe care-l arată poetului confrății săi mai norocoși sau mai îndemînatici:

*Il flotte, épave inerte, au gré des flots houleux,  
Dédaigné des croiseurs aux bonnettes lendues,  
La coque lourde encor de richesses perdues,  
De trésors dérobés aux pays fabuleux.*

Comparația poetului cu pontonul oropsit e încadrată între expresiile *Je suis tel* și *Tel je suis*, care, în același timp, subliniază identitatea dintre cei doi termeni ai comparației și separă, ca o ramă, pe pictor de tabloul pictat. În ultima strofă însă poetul se confundă total cu imaginea sa într-un simbol care îmbină semnul și semnificația într-o unitate deplină. Termenii în care este chemată moartea salvatoare — „Căron, bătrîn remorcher, pirat taciturn” — exprimă dorința unui om metamorfozat în epavă.

*Tel je suis. Vers quels ports, quels récifs, quels abîmes,  
Dois-tu les charrier, les secrets de mon coeur?  
Qu'importe? Viens à moi, Caron, vieux remorqueur,  
Écumeur taciturne aux avirons sublimes!*

Aceste citate dovedesc că *Bătrînul singuratic* posedă toate calitățile — și defectele — uneia dintre cele mai caracteristice poezii parnasiene. Pe lângă plinătatea și plasticitatea formei, este de remarcant că ritmul alexandrinului clasic, care a putut să pară romanticilor greoi și monoton, scandează aici foarte nimerit o apatie legănată de valuri.

Cadența de *roulis* și *tangage*, de flux și de reflux, a poemului nu se întrerupe decît în cea din urmă strofă, cînd nava-poet se întreabă o clipă despre soarta viitoare a tînuțelor sale comori. Corabia pare că se oprește un moment, scuturată de o tresărire, ca și cum o parîmă ar fi fost aruncată spre mal. Dar cu o smucitură de nepăsare — „Qu'importe?” — epava își reia alunecarea ei oboșită și clătînată, tîrită de un singur dor, acela al odihnei pe fundul mării.

Invocația morții, cu care se termină poemul, vine de departe, după ce a străbătut ca un leitmotiv toată poezia depresivă a veacului, de la balada falsului Osian, prin delirul lui René și *Însingurarea* lui Lamartine — la aceștia moartea dorită e o vijelie —, pînă la Baudelaire, care o numește căpitan de vas.

Imaginea corăbiei părăsite ajunge un simbol în întregime simbolist la Rimbaud. Asemănările evidente dintre cele două poeme par să demonstreze că vestita *Corabie beată*<sup>26</sup> are ca prim izvod *Bătrînul singuratic*. Dar curentul simbolist se află dincolo de limitele pe care ni le-am fixat în cercetarea de față.

La capătul acestei analize a imaginilor nautice care închipuie pe creatorul de poezie în versurile romanticilor și parnasienilor, extragem câteva concluzii cu privire, mai întâi, la sensul, apoi la forma acestor simboluri.

Între 1820 și 1848, imaginea cea mai des întâlnită este „pilotul”. Poetul se crede călăuză, cele mai adesea de drept divin, a popoarelor. În aceeași perioadă, „corabia” servește ca simbol al luptei poetului atât pe plan literar, cât și pe tărîm politic.

Frecvența unor asemenea imagini într-o perioadă care se definește istoric prin ultima fază de ascensiune politică a burgheziei, prin formarea clasei sociale a proletariatului și prin răspîndirea utopiilor socialiste, nu poate fi o simplă coincidență. Simbolul pilotului și navigatorului revelă concepția despre rolul de îndrumător și de luptător pe care cel puțin o parte din societatea contemporană îl recunoaște poetului.

În perioada dintre 1848 și 1880, predomină imaginea simbolică a „corăbiei scoase din funcție”. Evident, aceasta reflectă, mai mult sau mai puțin direct, oboseala, dezamăgirile și pesimismul produse de eșecul teoriilor socialiste în 1848, al ideilor republicane în 1851, al Comunei în 1871. Evoluția simbolului Poetului de la „pilot” la „epavă” exprimă cum nu se poate mai sugestiv curba descendentă a umanitarismului burghez în a doua jumătate a secolului trecut și degradarea treptată a concepției despre eficiența socială și politică a poetului în același timp.

Referindu-ne la formă, constatăm că dimensiunea imaginilor variază de la comparația de câteva cuvinte și de la metafora aluzivă pînă la tabloul complex sau alegoria dezvoltată în mai multe strofe. Bine înțeles, valoarea estetică a simbolului nu este în raport cu numărul de versuri întrebuintate, ci cu frumusețea conținutului de idei și sentimente exprimate, și cu gradul de potrivire a formei la conținut. Astfel, din punctul de vedere al elevației atitudinii ideologic-afective a autorului, cele mai reușite imagini simbolice sînt acelea ale lui Lamartine în *Utopie* și ale lui Hugo în *Melancholia*, iar cel mai realizat în privința armoniei dintre conținut și formă este *Bătrînul singuratic* al lui Léon Dierx.

În general aceste imagini în care poeții proiectează măcar câteva trăsături din figura ideală a Poetului, așa cum o vede fiecare dintre ei, constituiesc mostre reprezentative ale artei fiecăruia și, prin grija cu care sînt lucrute uneori, amintesc de autoportretele pictorilor.

<sup>26</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies*. Paris, Mercure de France, 1938, p. 137.

Sensul în care imaginile simbolice evoluează pe planul tehnicii literare este acela al interiorizării progresive, de la simbolul obiectiv, vizual și didactic, la simbolul subiectiv, muzical, evocativ; de la alegoria clasică, prezentă încă în poezia lui Lamartine și Hugo, trecînd prin unele tablouri cvasi-simboliste ale lui Sainte-Beuve, la simbolul simbolist al lui Baudelaire sau Rimbaud.

#### ЛОЦМАН И КОРАБЛЬ — СИМВОЛЫ ПОЭТА У ФРАНЦУЗСКИХ РОМАНТИКОВ И ПАРНАСЦЕВ

(Резюме)

Работа является частью более обширного исследования всех образов поэтического творчества и места поэзии в французской литературе 1820—1870 гг.

В настоящем отрывке, из того что можно бы назвать символикой поэта, анализируются варианты двух образов поэта, связанных с мореплаванием, в хронологической последовательности их появления. — сначала образ „лоцмана“, а затем „корабля“ — у великих и мелких романтиков и у парнасцев.

Первым констатированием, выделяющимся из работы, является то, что в период 1830-1848 гг. самый частый из этих двух образов — это образ „лоцмана“, который стремится уподобить поэту проводника человечества, чаще всего вождя по божественной воле. В ту же эпоху „корабль“, — когда это не означало общество, — также изображает поэта в роли борца в литературных сражениях или на политическом поприще. После 1848 г. преобладающим образом является „корабль, вышедший из строя“ или „обломок кораблекрушения“, которые символизируют поэта раздавленного и отброшенного враждебным ему обществом.

Эти литературные факты объясняются политическими и идеологическими факторами, а именно, для первого периода — апогеем буржуазии, косвенным давлением пролетариата, распространением утопического социализма с мистическими оттенками, а для второго периода — обострением эксплуатации трудящихся масс, растущим обезчеловечиванием капиталистического общества, разочарованием великодушных мечтателей вследствие поражения демократии (демократия в полном смысле слова) в 1830 и 1848 годах.

С точки зрения формы, образы, являющиеся предметом настоящего исследования, представляют большое разнообразие в отношении средств выражения, размера и степени соответствия знака и значения исходя от сравнений, в стиле ещё псевдо-классическом, первых стихов Ламартина до метафор с намёками Сент-Бёва и до широко развитой аллегории Леона Дьеркса, от банальной эмблемы Буле-Пату до драматической картины Гюго. Большая часть этих образов принадлежит к типу традиционного, объективного символа, основанного на рациональных аналогиях, однако в некоторых стихотворениях Сент-Бёва и в одной строфе Дьеркса уже намечается эволюция к субъективному внутреннему символу, так, как он будет употребляться Бодлером, Рембо и вообще символистами.

#### LE PILOTE ET LE NAVIRE — SYMBOLES DU POÈTE CHEZ LES ROMANTIQUES ET LES PARNASSIENS FRANÇAIS

(Résumé)

Détachée d'une enquête portant sur l'ensemble des images qui figurent la création poétique et l'action de la poésie dans les vers publiés en France entre 1820 et 1870, cette étude, fragment, donc, d'une espèce de Symbolique du Poète, analyse les variantes de deux images nautiques du Poète — „le pilote“ et „le

navire" — dans l'ordre chronologique de leur apparition chez les grands romantiques, chez les romantiques mineurs et chez les Parnassiens.

Une première constatation qui se dégage de cette analyse c'est que, pendant la période 1830—1848, la plus fréquente des deux images est „le pilote", qui tend à assimiler le poète à un guide de l'humanité, à un conducteur le plus souvent de droit divin. A la même époque „le navire", quand il ne signifie pas la société, représente encore le poète en tant que combattant dans les batailles littéraires ou dans les luttes politiques. Après 1848, l'image qui prédomine est „le navire désespéré", ou „l'épave", symbolisant le poète écrasé et rejeté par une société hostile.

Ces faits littéraires sont expliqués par des facteurs politiques et idéologiques, notamment, pour la première période, l'apogée de la bourgeoisie, la pression indirecte du prolétariat, la vogue du socialisme utopique, teinté de mysticisme; pour la seconde période, le durcissement de l'exploitation des masses travailleuses, la déshumanisation croissante de la société capitaliste, les déceptions des rêveurs généreux à la suite des échecs de la démocratie — démocratie au sens étymologique du mot — en 1830 et en 1848.

Au point de vue de la forme, les images analysées présentent une grande variété quant aux moyens d'expression, quant à l'étendue et quant au degré d'harmonie entre le signifiant et le signifié, allant des comparaisons en style encore pseudo-classique des premiers vers lamartiniens jusqu'aux métaphores allusives de Sainte-Beuve et à l'allégorie amplement développée de Léon Dierx, de la platitude des emblèmes d'un Boulay-Paty jusqu'au pathétique d'un tableau de Victor Hugo. La plupart de ces images appartiennent au type du symbole traditionnel, objectif, explicite, fondé sur une logique rationnelle. Cependant, dans certaines pièces de Sainte-Beuve et dans une strophe de Dierx, on relève déjà l'ébauche d'une évolution vers le symbole subjectif, plus complexe, tel qu'il sera employé par Baudelaire, Rimbaud et les symbolistes en général.

## TURNEE ROMÂNEȘTI ÎN TRANSILVANIA ÎNTRE 1864 ȘI 1900 (II)

de

MARIA PROTASE și GEORGETA ANTONESCU

### Matei Millo în Transilvania și Banat (1870)

Turneul lui Matei Millo, excelentul comedian, care a făcut epocă în teatrul nostru, dominându-i scena timp de trei decenii, a stîrnit în mod particular interesul cercetătorilor mișcării teatrale românești din Transilvania. Urmărit în liniile sale mari, esențiale, de I. Breazu, mai adînc cercetat și valorificat sub raportul însemnătății în cadrul relațiilor româno-maghiare din trecut de I. Pervain<sup>1</sup>, turneul lui Millo, promotorul școlii realiste de interpretare în teatrul nostru, a dezvăluit ardelenilor adevărata culme la care a reușit să se înalțe arta dramatică românească la 1870.

Numele inegalabilului actor comic este indisolubil legat de primele și marile biruințe scenice ale dramaturgiei originale românești, ale pieselor lui Alecsandri în primul rînd. Millo, afirmă N. Petrașcu, „a fost geamănul lui Alecsandri, ridicînd comediile poetului la cel mai înalt grad de interpretare“, tot așa cum „Iulian a fost geamănul lui Caragiale. S-ar putea zice că unul fusese născut pentru celălalt.“<sup>2</sup> Într-adevăr, Millo a fost interpretul unic al cîntecelor comice, vodevilurilor și comediilor lui Alecsandri ale cărui tipuri — pătrunse de talentul autorului în toată complexitatea lor sufletească — sînt magistral redată. Cu concursul lui Alecsandri, actorul promovează ideea teatrului de actualitate, a teatrului legat de realitățile sociale imediate. Însușindu-și ideile novatoare ale epocii în problemele teatrului, celebrul actor subordonează arta interpretativă repertoriului autohton, caută mijloacele de reprezentare specific naționale și inaugurează cu neașteptat succes direcția realismului scenic românesc. Cu arta sa simplă, firească și convingătoare, cu verva neobișnuită, dozajul perfect al mijloacelor de expresie și simțul deosebit al măsurii, Millo transformă cele mai neînsemnate roluri în mari și unice creații scenice, străbătute de un puternic suflu românesc: *Baba Hîrca*, *Barbu Lăutariul*, *Millo director*, *Kera*

<sup>1</sup> I. Breazu, *Matei Millo în Transilvania și Banat*, în „Literatura Transilvaniei“, f. 1., 1944, p. 58—77; I. Pervain, *Trupa lui Matei Millo la Cluj, în 1870*, în „Studii și cercetări de istoria artei“, 1956, nr. 3—4, p. 227—232.

<sup>2</sup> *Icoane de lumină*, IV, Buc., 1941, p.226.

*Nastasia, Cucoana Chirița* etc.<sup>3</sup> Cu aceste roluri, mereu și mereu reluate, Millo a realizat momente de mare artă, cucerind o glorie unanim recunoscută. „Iată de ce — afirmă I. Breazu<sup>4</sup> — Gh. Bariț se străduiește să-l arate și ardelenilor“.

În urma a două încercări neizbutite, în 1866 și 1868<sup>5</sup>, Millo, sprijinit de Bariț<sup>6</sup>, reușește să treacă în Transilvania în vara anului 1870, cu o trupă din care mai făceau parte Eliescu, Alexandrescu I, Alexandrescu II, Nicolau, Mincu, Moțățianu și actrițele Nicolau, Alexandrescu, Senti, Ionescu și Constantinescu. Amintirea neștearsă a reprezentațiilor date cu doi ani în urmă de Pascaly întreținea vie dorința românilor transilvăneni de a-și întemeia un teatru permanent. Millo vine să-i dea un nou impuls, demonstrând din plin „că teatrul este institutul cel mai eminent pentru dezvoltarea simțului național“<sup>7</sup>.

După diverse planuri, potrivit cărora artistul intenționa să viziteze, între altele, Făgărașul, Oradea<sup>8</sup>, Caransebeșul, și să-și continue turneul pînă în Marmăția, Bucovina sau Pesta, el se limitează la un itinerar relativ restrîns: Brașov (unde dă reprezentații între 21 mai și 15 iunie), Sibiu (21 iunie — începutul lui iulie), Orăștie (7—11 iulie), Cluj (16—25 iulie), Arad (1—12 august), Lugoj și, poate, Timișoara și Oravița. Momentul de mare senzație al turneului era fără îndoială Clujul în care poposea pentru întia oară un ansamblu dramatic din România. Îndată după anunțarea turneului, spiritele naționaliste încep să se agite. Informațiile bucureștene vorbesc chiar despre piedicile pe care maghiarii le-ar fi pus în calea trupei românești.<sup>9</sup> Dar, reproducînd afirmațiile lui Millo, o corespondență din Brașov a „Federațiunii“<sup>10</sup> se grăbește să stabilească adevărul: Millo pleca la Cluj invitat nu numai de familiile românești, ci și de cele ungurești.

Vestitulul actor era așadar așteptat pretutindeni cu o legitimă curiozitate și mîndrie, cu atît mai mult cu cît repertoriul anunțat — orientat exclusiv pe linia producțiilor originale — corespundea în mai mare măsură decît cel al lui Pascaly gustului publicului transilvănean. El cuprindea comedii, canțonete și vodeviluri de V. Alecsandri (*Barbu Lăutariul, Paraponisitul, Lipitorile satelor, Paracliserul, Millo director*

<sup>3</sup> Vezi ilustrațiile în *M. Millo* [Buc.], [1963], p.27b

<sup>4</sup> *Gheorghe Bariț și mișcarea teatrală românească din Transilvania*, în „Studii și cercetări de istoria artei“, 1956, nr. 1—2, p.231.

<sup>5</sup> „Familia“, 1866, nr. 9, p.108 și 1868, nr. 28, p.335; „Federațiunea“, 1869, nr. 76, p.306.

<sup>6</sup> *Gheorghe Bariț...*, p.231.

<sup>7</sup> „Familia“, 1870, nr. 29, p.345. În „Familia“ (1870, nr. 33, p.396) se vorbește despre intenția lui Millo de a merge la Timișoara. I. Breazu în articolul consacrat lui Millo se referă și la reprezentațiile artistului la Oravița între 22—26 septembrie, fără a preciza însă izvorul de informație.

<sup>8</sup> Millo, precizează „Familia“ (1870, nr. 30, p.358), a renunțat la popasul de la Oradea „din cauză că n-a putut să accepte condițiile propuse de directorul teatrului unguresc de acolo“.

<sup>9</sup> „Familia“, 1870, nr. 22, p.262; *Ibid.*, nr. 24, p.296. Vezi și *Societatea d-lui Marelui Millo* în „Federațiunea“, 1870, nr. 54, p.262.

<sup>10</sup> 1870, nr.54, p.262.

etc.), M. Millo (*Prăpastiile Bucureștilor, Baba Hîrca, Boierii și țărani*), C. Negruzzi (*Muza de la Burdujeni*) și alții, precum și o „dramă națională”, *Jianul căpitanul de haiduci*, de Millo. Înregistrind repertoriul, redactorul „Telegrafului român” exprimă în comentariul său satisfacția generală a românilor: „S-a desfășurat în fine izvorul vieții curate naționale și în direcția aceasta”<sup>11</sup>. În presa vremii se formulează totuși și anumite rezerve. Cu excepția dramei lui Millo, repertoriul se compunea doar din comedii și vodeviluri, fapt care nemulțumește întrucitva pe cronicarii de la „Gazeta Transilvaniei”<sup>12</sup>: „... ne-ar place când dramaturgia română s-ar ocupa mai mult de grandetea faptelor române eroice și a sacrificiilor cerute pentru prosperarea națiunii, deoarece, când ești apăsător de soartă, nu-ți vine a te demite în umor dacă nu ești flutur”. Unele corespondențe<sup>13</sup> consideră că multe dintre piesele lui Millo au un caracter prea local, atât prin subiecte, cât și prin limbaj. Deficiența aceasta nu este ignorată nici de Bariț, care adaugă însă: „Sînt și în patria noastră multe raporturi putrede, la care se poate aplica prea bine satira comică” a marelui actor<sup>14</sup>. În mod cu totul izolat, un corespondent din Lugoj al „Familiei” care nu se bucură însă de încuviințarea redacției și, fără îndoială, nici de a publicului larg, socotește că Millo nu are un repertoriu „demn de spectatori lugojeni, la înălțimea literaturii moderne;” canțonetele reprezentate „pe la noi se cîntă în berării”<sup>15</sup>. Obiecțiile semnalate derivă și de data aceasta dintr-o concepție precumpănitor moralizatoare despre teatru. Alte comentarii pledează în favoarea lui Millo: repertoriul a trebuit adaptat capacității unei trupe extrem de restrinse (12 actori) și cu posibilități materiale limitate. Pe de altă parte, „Societatea lui Millo și-are specialitățile sale, *comedia și vodevilul*”, genuri în care „se ridică la înălțimea celei mai bune trupe străine”<sup>16</sup>.

Recunoscuta genialitate a lui Millo în rolurile de comedie asigură trupeii, de la un capăt la altul al turneului, o primire entuziastă. La Sibiu, i se fac toate onorurile de către un „comitet ad-hoc”, iar la Orăștie se ridică în mod special o scenă la hotelul „Contele Széchenyi”. Din relatările ziarului „Kolozsvári Közlöny” rezultă că la Cluj, în pofida regulamentului care interzicea punerea scenei Teatrului Național maghiar la dispoziția altor ansambluri dramatice decît a celor ungurești și deși clădirea era în reparație, comitetul teatrelor a găsit de cuviință ca, „în semn de simpatie și ospitalitate față de națiunea română”, să

<sup>11</sup> *Teatru român în Sibiu*, în „Telegraful român”, 1870, nr.51, p.202—203.

<sup>12</sup> 1870, nr.40.

<sup>13</sup> *Teatru român la Sibiu*, în „Telegraful român”, 1870, p.202—203; *Teatru național. Cluj*, în „Familia”, 1870, nr.29, p.346.

<sup>14</sup> *Matei Millo*, în „Transilvania”, 1870, nr.14, p.169.

<sup>15</sup> „Familia”, 1870 nr.37, p.443. Paradoxal, sibienii își exprimă la un moment dat regretul că repertoriul lui Millo nu cuprinde „și vreo piesă așa-zisă de salon” („Telegraful român”, 1870, p.184).

<sup>16</sup> *Societatea d-lui Matei Millo*, în „Federațiunea”, 1870, nr.54, p. 212, „Familia”, 1870, nr.24, p.286, Gheorghe Bariț, *Matei Millo*, în *Transilvania*, 1870, nr.14, p.167.

facă o excepție de la dispoziția în vigoare „și să pună teatrul la îndemna trupei românești a lui Millo pentru trei, patru reprezentații în mod gratuit”<sup>17</sup>.

După câteva reprezentații date în fața spectatorilor clujeni, deosebit de entuziaști,<sup>18</sup> trupa își continuă turneul la Sibiu. Numerosul public sibian — alcătuit din intelectuali, negustori, industriași — era sporit de un număr considerabil de țărani „din părțile despre munte”<sup>19</sup>. La Orăștie alergară „mulți zarandeni și deveni”<sup>20</sup>, iar la Arad teatrul era atît de „nădușit” de românii din localitate și împrejurimi, de maghiari, nemți și sirbi, „încît înăuntru nu mai încăpea suflet de om”<sup>21</sup>.

Obiectivul principal al comentariilor presei îl formează arta interpretativă a actorilor, valorificată cu deosebire în *Baba Hîrca*, *Prăpăstiile Bucureștilor*, *Millo director*, *Lipitorile satelor*, *Kera Nastasia*, *Corbul român* și *Jianul*, care formau de obicei spectacolul de adio. Judecate în totalitatea lor, reprezentațiile lui Millo sînt considerate de presa vremii o probă revelatoare atît pentru însușirile scenice ale ansamblului teatral, cît și pentru înaltul grad de dezvoltare a artei dramatice naționale: „streinii inteligenți, văzînd excelînd actorii noștri, recunoscără că spiritul românesc și pe terenul acesta e capace a produce rezultate splendide”<sup>22</sup>. Cronicile dramatice contemporane, unele substanțiale și obiective, altele calde și entuziaste, subliniază deopotrivă capacitatea artistică a trupei, formată din talente apreciabile. Fără să recurgă la un ton nivelator și să uzeze de aceleași epitete, cronicarul de la „Magyar Polgár”<sup>23</sup> evidențiază jocul „liniștit” și vocea „bărbătească” a remarcabilului cîntăreț Alexandrescu I, originalitatea în interpretare a lui Nicolau și talentul dramatic al d-rei Senti, dar își exprimă în schimb neîncrederea în puterea de creație a artiștilor Nicolau și Alexandrescu și dezaprobă tendința spre exagerare, efectele scenice calculate, ale lui Alexandrescu II. Cu unele deosebiri neesențiale, un corospondent anonim al „Albinei”<sup>24</sup> descrie jocul actorilor cu aceleași lumini și umbre.

Mult mai puțin diferențiate, aprecierile superlative ale „Federațiunii”<sup>25</sup> înfățișează jocul actorilor (firește, cu excepția lui Millo) ca pe niște izbinzi de valoare egală. O singură rezervă: Ion Teslarul „ca om care-și prăpădise toată averea în circiumă, era prea bine îmbrăcat și prea rumen la față”. În sfîrșit, cronicarii dramatici fac unele obiecții în

<sup>17</sup> Despre primirea trupei la Sibiu vezi „Telegraful român”, 1870, p.180; la Orăștie, *Teatrul național. Orăștie*, în „Familia”, 1870, nr. 28, p. 333; la Cluj, „Kolozsvári Közlöny”, 1870, nr.95, p.367, apud I. Pervain, *op. cit.*, p.228.

<sup>18</sup> „Kolozsvári Közlöny”, 1870, nr.84, p.363.

<sup>19</sup> „Telegraful român”, 1870, p.180.

<sup>20</sup> *Teatrul național. Orăștie*, loc. cit.

<sup>21</sup> „Albina”, 1870, 13/15 august, p.3.

<sup>22</sup> „Albina”, 1870, apud I. Breazu, *Matei Millo...*, p.75.

<sup>23</sup> 1870, nr.84, p.398. Cf. I. Pervain, *op. cit.*, p.229 și I. Breazu, *Matei Millo...*, p.71.

<sup>24</sup> 1870, nr. din 17/19 sept. p.2.

<sup>25</sup> 1870, nr.75, p.296—297.



legătură cu costumația<sup>26</sup>, relevînd în schimb calitățile muzicii lui Flechtenmacher, corurile armonioase și puternice și doinele pline de căldură din *Jianul*...

Dacă aprecierile cu privire la trupa teatrală variază de la o publicație la alta, perfecțiunea incomparabilului joc al lui Millo, „adevăratul Levasseur al românilor”, e general recunoscută. Dotat cu rare însușiri artistice, uimitor prin naturalețea, adevărul, simplitatea și spontaneitatea interpretării, prin deosebita putere de plasticizare, verva neobișnuită și mimica bogată și sugestivă, Millo — afirmă Curtius, corespondentul „Albinei” — a realizat în *Kera Nastasia* un adevărat „cap de operă”, iar în rolul lui Moise — adaugă criticul de la „Magyar Polgár” — o creație „excepțională”<sup>27</sup>. Ceva mai greoi și pe alocuri confuz, dar la fel de entuziast, corespondentul din Cluj al „Federațiunii”<sup>28</sup> subliniază facultatea actorului de a se strămuta în personajul interpretat, convingerea față de rol și capacitatea de a descifra adevăratul fond psihic al eroilor: „Din toate ne-am convins că atît a progresat în arta teatrală, încît nu numai că străbate în anima și sensul rolului ce-l joacă, nu numai că pricepe toate însușirile persoanei așa cum a creatu-o [sic] autorul bucății teatrale, ci știe să-și însușească sie-și toată personalitatea creată prin autor și știe străforma persoana sa proprie în persoana autorului, reprezentîndu-o pre aceasta spectatorilor în toată integritatea ei. Și tocmai în aceasta jace [sic] arta teoretică și practică a unui actor”. Ceea ce surprinde în mai mare măsură este metamorfoza uimitoare a strălucitului comedian în roluri total diferite ca factură: „Cred că totuși cîți l-au văzut în această seară [în *Millo director*, *Kera Nastasia* și *Cimpoierul*, n. n.] au fost frapați cum un om în o seară poate să joace atît de diferite roluri cu o mimică și fidelitate atît de naturală și cu o singură voce aplicată pentru toate trei piesele, atît de diferitoare.”<sup>29</sup> Cu o rară ascendență asupra publicului, Millo e mai presus de toate așteptările. El e „un artist de primă ordine” — conchide redactorul „Telegrafului român”, cum „asemenea nu s-a mai văzut” în teatrul stabil din Cluj, completează un corespondent care semnează cu inițiala X în „Federațiunea”.<sup>30</sup> El „electrizează spiritele române și inspiră o nouă viață pretutindene prin escursiunea sa artistică. Publicul român se va convinge din ce în ce despre rezultatele binefăcătoare ale teatrului național...”<sup>31</sup>

Cu adevărat „electrizați”, românii dau frîu liber nesfîrșitului lor entuziasm, întrecîndu-se în omagierea actorilor. Brașovenii inundă scena cu „bucnete și cununi de flori” și-i dăruiesc lui Millo un pahar și

<sup>26</sup> Obiecțiile privesc portul popular. „Magyar Polgár” este de părere că, în comparație cu costumele unora dintre actori, cele din regiunile Arad și Hateg sînt mult mai frumoase. Apud I. Pervain, *op. cit.*, p.229.

<sup>27</sup> „Albina”, 1870, nr. din 2/14 august; „Magyar Polgár”, 1870, nr.84, p.398.

<sup>28</sup> 1870, nr.75, p.296.

<sup>29</sup> *Teatrul național. Sibiu*, 1870; în „Familia”, 1870 nr.25, p.298.

<sup>30</sup> „Telegraful român”, 1870, 11/23 iunie, p.184; „Federațiunea”, 1870, nr.75, p.296.

<sup>31</sup> *Ibid.*, nr.60, p.233.

o tabacheră de argint<sup>32</sup>. La Sibiu, întreg ansamblul „și oșebit d-lu Millo stătea sub o ploaie de cunune și buchete”<sup>33</sup>, iar la Arad, după aplauzele care „au zguduit” sala, s-a organizat un banchet, s-au rostit discursuri și s-a oferit actorului „un vas de argint pentru flori”<sup>34</sup>. La primele reprezentații de la Cluj „bucuria de a vedea o dată un teatru român a stors lacrimile multora” — notează un corespondent al „Familiei”, referindu-se desigur la români. La ultimul spectacol, în aplauzele furtunoase ale publicului, Margareta Alexandrescu și Matei Millo sînt năpădiți de „cunune și buchete de flori legate cu panglice în culori naționale”. În semn de recunoștință, Millo e ales membru de onoare al „Societății de lectură română” din Cluj, înmîinindu-i-se „una diplomă pompoasă”, iar localnicii dau un banchet și se despart de actori „cu inima strînsă”<sup>35</sup>.

Cel mai prețios omagiu adus artei celebrului comedian este însă amplul articol al lui Gheorghe Bariț, *Matei Millo*, publicat în revista „Transilvania”, în iulie 1870<sup>36</sup>. După ce subliniază actul de patriotism pe care îl făcuse Millo renunțînd la rangurile boierești și îmbrățișînd cariera de actor, într-o vreme cînd aceasta se identifica cu o luptă îndîrjită pentru organizarea teatrului românesc, după ce-i urmărește ascensiunea și-i pune în lumină meritele, Bariț relevă realismul artei distinsului interpret, strădania lui de a forma „una școală dramatică românească, ale cărei subiecte să fie luate din viața poporului românesc, din istoria, din tradițiunile, suferințele, datinele, costumele (mores et consuetudines) și apucăturile singulare ale lui, îmbrăcate în vestiminte naționale, reproduse în limba națională și oareșicum înfipte pe scenă, reimprospătate, reinviate, pentru ca să nu se piardă nicidecum”. Repertoriul lui Millo este tributar dramaturgiei lui V. Alecsandri, care a înțeles mai bine ca oricine — observă Bariț — atît îndrumarea actorului spre arta realistă, cît și intențiile de critică socială ascuțită. Nu întîmplător — continuă autorul — în 1852, cînd Millo solicită ajutorul lui Gr. Ghica împotriva boierilor care aduc în Moldova o trupă italiană, acesta îi răspunde: „Boierii strigă tare în contra d-tale, pentru că prea îi critici; nu le plac piesele pe care le dai dumneata.” Cît privește jocul artistului moldovean, lui Bariț i se pare concludentă constatarea genialului comedian francez Levasseur, care în urma interpretării de către Millo a rolului avarului în piesa *33 mii franci* a afirmat: „Millo m-a bătut”.

Cărturarul ardelean face și cîteva considerații judicioase asupra orientării vieții teatrale românești în etapa 1850—1870. Remarcînd largă preferință a lui Pascaly pentru repertoriul bulevardier francez, precum

<sup>32</sup> „Gazeta Transilvaniei”, 1870, nr.43 și 46.

<sup>33</sup> „Familia”, 1870, nr.26, p.310.

<sup>34</sup> „Albina”, 1870, 13/15 august. Corespondența e semnată „Curtius”.

<sup>35</sup> „Familia”, 1870, nr.29, p.345 și „Federațiunea”, 1870, nr.75, p.297.

<sup>36</sup> nr. 14, p.167—170. Tot în timpul turneului lui Millo, Bariț publică și articolul *Thalia și Melpomene în Transilvania* („Transilvania”, 1870, nr.11, p.131—133 și nr.12, p.142—144) în care face un istoric al mișcării teatrale românești de dincoace de Carpați.

și îndrumarea hotărâtă a lui Millo spre dramaturgia originală, națională, Bariț delimitează cele două direcții opuse din cadrul mișcării teatrale a vremii: „școala cea cosmopolită” a lui Pascaly și „școala cea națională” a lui Millo. Pentru moment, el se pronunță, asemenea tuturor transilvănenilor, în favoarea celei din urmă. Dar, cu o deplină înțelegere a dezvoltării istorice, adaugă: o dată cu îmbogățirea dramaturgiei naționale, Pascaly va renunța la anumite piese slabe și o dată cu consolidarea situației politice a națiunii române, Millo va face concesii literaturii universale, încît, din reconcilierea celor două direcții, va rezulta o școală nouă, mijlocie. Bariț a caracterizat cu o surprinzătoare siguranță arta și orientarea marilor artiști Millo și Pascaly, care, prin turneele lor, au contribuit în măsură egală la creșterea prestigiului național al românilor în Transilvania, la intensificarea mișcării de diletanți și la înființarea „Societății pentru fond de teatru” (1870). Exemplul lor încurajator va fi urmat rînd pe rînd de alți cîțiva actori entuziaști.

**Ioan Demetriu Ionescu la românii de  
dincoace de Carpați  
(1872—1889)**

Începute în 1872, turneele lui I. D. Ionescu în Transilvania se succed, cu unele întreruperi, pînă în 1889. Originar din Brașov, I. D. Ionescu, asemenea bănățeanului G. A. Petculescu, se dedică teatrului și trece în România, unde își însușește probabil cîteva principii fundamentale din arta veteranului scenei noastre, Matei Millo. Cu un vădit talent pentru comedie, cu o excepțională intuiție a caracterului personajului și cu o rară înzestrare muzicală, Ionescu devine un remarcabil cupletist, realizîndu-se pe deplin în vodevilurile și canțonetele lui V. Alecsandri. I. Breazu compară chiar măiestria scenică a actorului brașovean cu neîntrecuta artă a lui Millo, apreciere superlativă dacă ținem seama de nedezmințita faimă a celebrului comedian. Totuși Ionescu nu-și valorifică realul său talent pe scena Teatrului Național, asemenea străluciților actori de comedie ai generației sale, Șt. Iulian și M. Mateescu. Celebritatea și-o cîștigă pe scena teatrului Dacia, cu un repertoriu de comedii și vodeviluri, și mai cu seamă pe scena de la grădina Union Suisse, a cărei direcție o ia în 1878. Aici, în fruntea unei trupe particulare, formată din artiști români și străini, actorul dă spectacole variate de café-concert (cu un repertoriu de cuplete în limba română, germană, franceză etc., balet, echilibristică și altele), bucurîndu-se mai mult decît oricare dintre ceilalți artiști care jucau la grădina Rașca, Valhala, Orfeu sau Paradis, de aprecierea unui larg public bucureștean. El e faimosul Ionescu de la „Union”, amintit de Caragiale în *O noapte furtunoasă*. Vestitul cupletist va fi fost prețuit probabil și în lumea actorilor vremii, din moment ce în unul din turneele sale în Transilvania are ca parteneri de seamă pe Gr. Manolescu și Iancu Petrescu, două figuri proeminente ale Teatrului Național. Cu toate că I. D. Ionescu se integrează în viața artistică bucureșteană, totuși el consacră o bună parte din activitatea sa teatrală transilvănenilor, în

mijlocul cărora revine cu prilejul mai multor turnee. Spre deosebire de înaintașii săi, care s-au îndreptat cu predilecție spre principalele orașe ardelenne, actorul brașovean cutreieră și unele orașe sau chiar sate mai înstărite, răspunzând în acest fel cerințelor sufletești ale poporului, într-o vreme când acesta nu se putea bucura de binefacerile culturii. Cu o tot mai stăruitoare preocupare față de progresul cultural al fraților săi de dincoace de Carpați, Ionescu își face de asemenea un obicei din înscrierea în programul turneelor a numeroase spectacole în beneficiul „Societății pentru fond de teatru”, „Reuniunii învățătorilor români” etc., cîștigînd și pe calea aceasta simpatia publicului ardelen. Dar adevărata semnificație a turneelor sale trebuie căutată în cuprinzătorul lor itinerar, în care figurează, printre altele Budapesta și Viena. Astfel, cutezătorul actor împlinește deopotrivă năzuințele lui Millo și Pascaly de a duce faima virtuților artistice românești și dincolo de hotarele Transilvaniei. Cu toate acestea, ecourile în presă ale turneelor făcute de Ionescu sau de alți artiști după 1872 în Transilvania sînt din ce în ce mai slabe. Turneele se repetă și spectacolele nu mai au întotdeauna cea mai bună distribuție. Ele nu mai constituie evenimente unice, asemenea celor ale lui Millo sau Pascaly, ei înșiși unici în epoca lor. De aceea, nici publicațiile transilvănene ale vremii nu mai asigură cercetătorului un material informativ suficient de bogat pentru reconstituirea exactă, și mai ales vie, a faptelor. Informațiile lacunare și cronicile dramatice generale și deseori facile nu dau decît rareori posibilitatea conturării depline a imaginii turneelor organizate în deceniile VII și VIII ale secolului trecut.

Despre primul turneu al lui I. D. Ionescu în Transilvania, aflăm că a avut loc în toamna anului 1872. Îtovărășit de soția sa Fanni Ionescu și fratele acesteia Martin Georgescu, actorul, care la data respectivă venea de la Galați, descinde la Brașov, unde dă reprezentații pînă spre sfîrșitul lunii septembrie<sup>37</sup>. Potrivit relatărilor „Telegrafului român”, la începutul lui octombrie el se afla la Sibiu, de unde intenționează să meargă la Blaj, Alba-Iulia, Abrud, Brad și Baia de Criș<sup>38</sup>. Presa românească nu păstrează însă nici un fel de informație privitoare la popasul celor trei actori în aceste localități. Dar probabil că ele au fost vizitate, din moment ce mica echipă dă reprezentații la Arad și în localitățile din apropiere, Șiria, Giula, Macău și altele, abia la sfîrșitul lunii decembrie<sup>39</sup>. În ajunul anului nou, „Gura satului”<sup>40</sup> anunță intenția actorilor de a-și continua turneul la Lipova, Lugoj și Caransebeș, dar nici această revistă, nici altele nu mai revin asupra știrii cu informații suplimentare.

<sup>37</sup> Despre turneele lui I. D. Ionescu vezi și articolul lui G. Bogdan-Duică, *Un actor brașovean, I. D. Ionescu*, în „Țara Birsei”, 1929, nr.4, p.308—315. Informația la pagina 309.

<sup>38</sup> „Telegraful român”, 1872, 1/13 oct. p.313; „Familia”, 1872, nr.43, p.514.

<sup>39</sup> *Teatru românesc în Arad*, în „Gura satului”, 1872, nr.50, p.198. Despre reprezentațiile la Șiria și Giula vezi „Familia”, 1872, nr.51, p.609; 1873, nr.1, p.10. Despre spectacolele de la Macău vezi Ioan Slavici, *Românii din Ardeal*. Buc., [f.a.].

<sup>40</sup> 1872, nr.51, p.202.

Repertoriul, adaptat posibilităților restrinse ale echipei, este compus din piese ca *Țăranul din munte*, *Profesorul grec*, *Pădurarul cersătoriu*, *Cocoana Chirița la Paris*, *Barbu Lăutariul și Vine cometul*, deci, în general, canțonete și vodeviluri, iar ultima, o „comedie-vodevil cu cîntece și dansuri naționale, în cinci acte”. Recomandat cu căldură ardelenilor ca un actor vestit și rutinat, care a dat numeroase „probe de virtutea d-sale pre cîmpul acestei arte”<sup>41</sup>, Ionescu este întâmpinat la Sibiu de un public numeros, la insistențele căruia își sporește numărul reprezentațiilor (dintre care una fusese dată în beneficiul gimnaziului din Brad) la patru. Piesele care i-au oferit prilejul să cucerească admirația integrală a sibienilor au fost „comedia-vodevil” *Vine cometul* și mai cu seamă *Barbu Lăutariul și Cocoana Chirița la Paris*. Acestea, observă ziarul local „Telegraful român”<sup>42</sup>, „au fost preste toată așteptarea”. Ionescu, care în rolul Chiriței a cules de bună seamă toate aplauzele spectatorilor, este apreciat, între altele, pentru „naturaletă” și „exactitatea” interpretării. Extaziat, un corespondent al aceluiași ziar nu ezită să „enumere pre d-lu Ionescu, după probe date, în rîndul renumiților noștri artiști Millo și Pascaly”<sup>43</sup>, iar Ioan Slavici, care întâlnește trupa la Arad și-o însoțește „de-a lungul Podgoriei și peste cîmpie pînă la Giula” și de aici la Macău, și-amintește „cu lacrămile în ochi” de „însuflețirea oarecum bolnăvicioasă” cu care erau întâmpinați de românii de pretutindeni. La Macău — notează scriitorul — „cînd [Ionescu, n. n.] a ieșit, om chipeș, îmbrăcat în costumul de cioban pe scenă și a început, cîntăreț bun, fost psalt la Brașov, să cînte doina, cîteva femei au început să plîngă, bătrînii n-au mai putut nici ei să-și stăpînească lacrămile, Ionescu și-a ieșit și el din rol și-și urma doina cu glas înădușit în vreme ce lacrămile îi curgeau peste obraji și plîngeam în cele din urmă cu toții, fără ca să ne dăm seama de ce... S-au făcut manifestațiuni zgomotoase, Ionescu a fost purtat pe sus s-a-nctins o petrecere care a ținut pînă-n ziua albă. Așa era primit I. D. Ionescu pretutindeni pe la marginile pămîntului locuit de români...”<sup>44</sup>.

Am precizat mai sus că începutul anului nou 1873 îl surprinde pe Ionescu la Arad, de unde plănuia să viziteze cîteva orașele bănățene. Se pare că dorința nu i s-a realizat atunci, ci abia în aprilie 1873, cînd actorul își reia turneul, continuîndu-l, cu unele întreruperi, pînă în septembrie 1874. Itinerariul, destul de greu de urmărit în periodicele vremii, pare să fi cuprins localitățile Lugoj, Caransebeș, Bocșa-Romîna, Reșița (aprilie 1873), Timișoara (mai), Orăvița, Biserica-Albă (iunie), Sibiu (septembrie)<sup>45</sup>, Pecica, Nădlac, Sînnico-

<sup>41</sup> „Telegraful român”, 21 sept/3 oct., p.302.

<sup>42</sup> 1872, 28 sept./10 oct., p.310.

<sup>43</sup> „Telegraful român”, 1872, 1/13 oct., p.313.

<sup>44</sup> I. Slavici, *op. cit.*, p.64—65.

<sup>45</sup> Dă aici spectacole împreună cu trupa germană din localitate („Telegraful român”, 1873, 23 aug./4 sept.).

laul-Mare, Banat-Comloș, Toracul-Mare (decembrie), Pesta (7, 8 ianuarie 1874), Viena (ianuarie-martie), din nou Pesta (mai-iunie), Arad (18—21 iunie), Timișoara (23—25 iunie), Biserica-Albă (2—5 iulie), poate Orșova<sup>46</sup>, Mehadia (pînă la 22 iulie dăduse patru reprezentații), probabil Deva<sup>47</sup> și Baia Mare (2, 3 septembrie), de unde trupa se va îndrepta spre București<sup>48</sup>. Ionescu înscrie astfel în istoria turneelor teatrale românești din această perioadă cel mai lung itinerar. Din păcate, turneul n-a stîrnit — așa cum ne-am aștepta — prea multă frămîntare în rîndul cronicarilor presei. Aceștia nu înregistrează nici chiar lista pieselor jucate sau distribuția spectacolelor. Dar cum turneul era reluat doar după o întrerupere de trei luni, putem presupune că Ionescu a revenit în Transilvania cu vechea sa echipă și cam cu același repertoriu, compus din piesele lui preferate: canțonete și vodeviluri. Potrivit unei știri izolate, majoritatea pieselor o formau „cele mai alese comice [sic] de Alecsandri”<sup>49</sup>, între care și excelenta creație scenică a actorului, *Cocoana Chirița la Paris*.

Pe toată ruta parcursă comedianul bucureștean este întîmpinat cu afecțiune și entuziasm: „Dl. I. D. Ionescu, artistul teatral român, pe unde se ivește, pretutîndene e primit cu bucurie și suvenirea ce lasă după sine e plăcută. Și aceasta din două cauze. Dl. Ionescu adecă nu numai cu arta [sic] farmecă pe ascultătorii săi, ci mai în toate locurile dă cite o reprezentațiune și pentru scop filantropic”<sup>50</sup>. De un neașteptat succes se bucură la Pesta și Viena, orașe în care artistul reprezintă mai cu seamă piese de V. Alecsandri. În martie 1874, el juca pe una dintre scenele vieneze pentru a 50-a oară *Cocoana Chirița la Paris* și pentru a 20-a oară *Von Kalikenberg* de I. Ianov. La Pesta, pe scena „de pe promenada Széchenyi”, iar la reîntoarcere pe cea de la grădina „Lumea nouă”, Ionescu apare în rolul Chiriței seară de seară, în decursul unei luni întregi, legîndu-și astfel numele de această creație unică, ilustrativ pentru virtuțile sale artistice<sup>51</sup>. Triumful vodevilului lui Alecsandri peste hotare este cu atît mai semnificativ, cu cît însuși dramaturgul moldovean constată cu amărăciune în 1884 că „La noi numărul persoanelor amatoare de teatru fiind restrîns, rareori o piesă e în stare să ocupe scena o săptămînă sau două de-a rîndul... Pe aiurea... reprezentare fără întrerupere de 200 și 300 de

<sup>46</sup> „Albina”, 1874, nr.42, p.4.

<sup>47</sup> A. Onaciu, *Mehadia, băile lui Hercule*, în „Familia”, 1874, nr.28, p.331.

<sup>48</sup> „Familia”, 1874, nr.37, p.443.

<sup>49</sup> „Albina”, 1873, nr.99, p.4; 1874, nr.13, p.4.

<sup>50</sup> „Familia”, 1874, nr.2, p.24. La Caransebeș actorul dă o reprezentație în folosul „Societății pentru fond de teatru” (vezi *Extras din registrul membrilor Societății de la 27 aprilie 1873 și pînă acuma*, în „Familia”, 1874, nr.37, p.436); la Bocșa-Română dăruiește venitul unui spectacol „Reuniunii învățătorilor români gr. or. din dieceza Caransebeșului”, iar la Timișoara în folosul fondului școlilor române confesionale din cartierul Fabrik etc. („Albina”, 1873, nr.38, p.4; nr.39, p.3; nr.41, p.3).

<sup>51</sup> Relativ la reprezentațiile lui Ionescu la Viena, vezi „Albina”, 1874, nr.13, p.4, iar pentru cele de la Pesta vezi *Artistul Ionescu*, în „Federațiunea”, 1874, nr.41, p.456—457.

ori<sup>52</sup>. În raport cu posibilitățile reduse de reprezentare din țară, vodevilul *Cocoana Chirița la Paris* atinge astfel, la cel de al 50-lea spectacol, o cifră record, marcînd o adevărată epocă în cariera autorului. „Această piesă e atît de bine primită — relatează un spectator de la Pesta — încît, pentru a ține pre public pînă la sfîrșitul reprezentațiunii, direcțiunea o rezervă tocmai la finea programei...”<sup>53</sup>. Succesul pe deplin meritat al piesei este asigurat și de interpretarea veridică și măiestrită a actorului. Talentul lui Ionescu „este așa de original — subliniază un corespondent de la „Federațiunea” —, încît la Viena publicul nu credea că e posibil să fie bărbat acel ce juca pe Chirița . . ., iară în «Lumea nouă» [la Pesta, n. n.] am văzut adeseori aruncîndu-i-se buchete ca primadonelor”<sup>54</sup>. După reprezentația de adio de la Pesta, publicul român, adunat în număr mare, îi oferă actorului buchete de flori și „o cunună frumoasă de care atîrna o coardă tricoloră”<sup>55</sup>.

Cu girul succeselor dobîndite în țară, ca și peste hotare, Ionescu revine pentru scurt timp în Transilvania în 1879, avînd ca parteneri pe Tom Lucette și pe actrițele Marinescu și Feretti<sup>56</sup>. „Gazeta Transilvaniei” din 27 aprilie și 2 mai semnalez prezența trupei la Brașov, oraș în care Ionescu se bucura, de obicei, de multă solitudine din partea localnicilor. Unicul comentariu, consacrat evenimentului de un corespondent brașovean al „Familiei”, cuprinde o singură apreciere: „dra Feretti”, o achiziție nefericită, avînd o voce neplăcută și un joc exagerat, „vislește teribil și neincetat cu mîinile, sare, strigă și se schimonosește mereu, ori cere piesa, ori nu”<sup>57</sup>.

În 1880, cu „o mică trupă de actori bine aleși”, Ionescu avea de gînd să facă un nou tur nou în țara sa de baștină. Dar — cum nota Slavici — în fața „efectului” turneelor sale „guvernul a luat dispozițiunea că actorii străini n-au voie să dea reprezentațiuni teatrale în țările coroanei ungare, iar Societatea maghiară a organizat trupe ambulante care sînt subvenționate ca să dea reprezentațiuni ieftine, pe ici pe colo chiar gratuite, prin ținuturile locuite de romîni”<sup>58</sup>. În consecință, lui Ionescu i se refuză autorizația solicitată, „pentru cuvîntul că deja ar exista aici prea multe (!) trupe de aceste”<sup>59</sup>.

Autorizația este primită totuși cu un an mai tîrziu (1881), cînd Ionescu trece pentru prima dată Carpații în fruntea unei trupei mai numeroase, formată din 14 artiști, între care și tinerii dar talentații

<sup>52</sup> O scrisoare a lui V. Alecsandri, în „Viața literară și artistică”, 21 oct. 1907, Cf. I. L. Caragiale, *Opere, I, Note și Variante*, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, București, E.S.P.L.A., 1959, p.551.

<sup>53</sup> *Artistul Ionescu, loc cit.*, p.457.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> „Federațiunea”, 1874, nr.44, p.468.

<sup>56</sup> R., *Reprezentațiuni teatrale române*, în „Familia”, 1879, nr.33, p.223.

<sup>57</sup> *Ibid.* În același an, în decembrie, credincios obiceiului său de a ajuta pe frații săi de dincoace de Carpați, I. D. Ionescu dă la București în sala Dacia o reprezentație „în folosul inundaților” din Transilvania.

<sup>58</sup> I. Slavici, *op. cit.*, p.64.

<sup>59</sup> „Familia”, 1880, nr.61, p.388; nr.72, p.457.

actori Grigore Manolescu și Iancu Petrescu. Asemenea celorlalți iluștri reprezentanți ai noii generații, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu, Șt. Iulian, M. Mateescu, I. Panu, N. Hagiescu, D. I. Niculescu, prin creația cărora arta teatrală românească atinge treapta desăvîșirii, cei doi actori au fost protagoniștii comediilor lui I. L. Caragiale: Gr. Manolescu, creatorul rolului lui Chiriac (1879), iar I. Petrescu, întiiul interpret al lui Zaharia Trahanache (1884).

Itinerariul trupei cuprinde localitățile Brașov (unde se dau reprezentații între 12—19 iunie), Făgăraș, Sibiu (24 iunie — 8 iulie), Timișoara (9—14 iulie), Biserica-Albă, Lugoj (ultimul spectacol în 18 august), Reșița (23—25 august) și Bocșa-Română<sup>60</sup>.

Mai bogat și mai variat decît de obicei, repertoriul lui Ionescu se compunea în 1881 din cîteva comedii traduse, de valoare îndoielnică, (*Pantalonul roșu*, *Femeile care plîng*, *Pricopsiții*, *Crimele lui Pipermann* etc.) și din mai multe piese românești de Alecsandri (*Chirița la Paris*, *Barbu Lăutariul*, *Florin și Florica*, *La Turnu Măgurele și Înaintea Plevnei* inspirate din războiul de independență) și Negruzzi (*Doi țărani și cinci cîrlani* și *Rămășagul țărănesc*, vodevil). Uneori repertoriul era completat cu recitări de poezii patriotice, menite și acestea să învioroze sentimentul național. Consecvenți în atitudinea manifestată cu ocazia turneelor lui Millo și Pascaly, spectatorii transilvăneni consideră „fără interes pentru publicul român” piesele traduse din franțuzește, dar asistă cu plăcere și entuziasm la reprezentarea producțiilor originale, apreciindu-le în chip deosebit pe cele care conțineau „sentimente morale, simțăminte nobile și umane”.

Comentariile presei prilejuite de noul turneu al lui Ionescu aduc ceva din atmosfera sărbătorească creată cu un deceniu în urmă trupezor lui Millo și Pascaly. „Gazeta Transilvaniei” și „Familia” anunță cu bucurie sosirea „simpatifului nostru artist” I. D. Ionescu și solicită în repetate rînduri sprijinul și grația românilor. În mai toate orașele, dar mai cu seamă la Timișoara, actorii sînt întîmpinați de un public numeros, „neaoș român, din loc și din provincie, inteligență și popor, industriași și țărani, un public mare, așa cum nu se adunase de mult” — notează Emilia Lungu, cu gîndul la memorabilele turnee din jurul anului 1870. Spectatorii timișoreni erau fericiți „a vedea și a auzi pe scenă limba, moravurile, virtuțile și scăderile lor”<sup>61</sup>. De aceea, la Timișoara, ca și la Reșița sau în alte părți, „după cererea generală”, Ionescu și-a sporit numărul spectacolelor permanente<sup>62</sup>.

Cu o apreciabilă intuiție a valorilor, comentatorii români ai reprezentațiilor relevă de nenumărate ori talentul lui Gr. Manolescu,

<sup>60</sup> De la Sibiu, Ionescu intenționează să viziteze Alba-Iulia, localitate la care renunță în cele din urmă (P. P., *De la Sibiu*, în „Familia”, 1881, nr.43, p.305).

<sup>61</sup> E. Lungu, *Teatru român în Timișoara*, în „Familia”, 1881, nr.59, p.384.

<sup>62</sup> O reprezentație suplimentară este dată, la insistențele publicului, și la Sibiu (vezi „Telegraful român”, 1881, p.191). Se pare că în acest oraș spectacolele nu s-au dat totdeauna în fața unor săli pline, fapt care îl determină pe redactorul „Telegrafului român” (1881, nr.75, p.229) să ureze „bunei trupei în alte părți mai mult noroc decît a avut aici, pentru că merită o soarte mai bună”.



I. Petrescu și I. D. Ionescu. Acesta din urmă cucerește publicul nu numai prin naturalețea interpretării rolurilor comice, ci și prin executarea măiestrită a vestitelor sale cuplete. Cit privește Gr. Manolescu, care în primii ani ai carierei trecea cu aceeași ușurință de la rolurile de dramă la cele de comedie, este apreciat, ca și I. Petrescu, pentru creația realizată în comedia *Crimele lui Pipermann* și poate în mai mare măsură pentru recitarea plină de artă a câtorva poezii patriotice: *Peneș Curcanul*, *Soldatul de la Grivița*, *Înainte de război* ș. a. Deși categorice, aprecierile laudative sînt mult prea generale, pentru a da posibilitatea caracterizării jocului marilor actori.

Cu toate că în a doua jumătate a veacului trecut turneele se făceau cu trudă și jertfe, totuși curajosul Ionescu, popularizatorul teatrului lui Alecsandri se încumetă să treacă încă de două ori Carpații, în anii 1886 și 1889, în ambele rînduri dînd însă reprezentații numai în orașul său natal, la Brașov, și în satele din împrejurimi: Săcele; Zărnești, Rîșnov. Aceste două călătorii încheie seria celor mai numeroase și mai lungi turnee întreprinse de un actor român înainte de 1900.

Îngrijorate de efectele reprezentațiilor teatrale ale ansamblurilor dramatice din România asupra stării de spirit a românilor de dincoace de munți, autoritățile maghiare i-au refuzat — așa cum am subliniat — lui Ionescu în 1880 „concesiunea” unui turneu în Transilvania, sub pretextul că orașele ardelenene ar fi cutreierate de „prea multe trupe de aceste”. Cel puțin în parte, motivarea se dovedea justificată, românii transilvăneni fiind vizitați între 1871—1881 și de alte trupe teatrale.

#### Turneele lui Ion Baci-Munteșcu (1873—1874)

Neuitatele turnee ale lui Millo și Pascaly au creat un climat favorabil dezvoltării mișcării teatrale locale. Spectacolele organizate de diletanți se înmulțesc, iar cîțiva ardeleni, trecînd în România, îmbrățișează cariera actricească. Între ei se numără și un fost membru al „Societății diletanților teatrali din Cluj”, Ion Baci-Munteșcu, originar din Șoimuș, care, asemenea lui I. D. Ionescu, încearcă să împărtășească și pe compatrioții săi din reala satisfacție procurată de arta dramatică<sup>63</sup>.

Venit în Transilvania în decembrie 1873, pentru „oarecari afaceri particulare și familiare”, Ion Baci se hotărăște să dea cîteva spectacole „prin orașele de sub poalele Carpaților ostici ai țării sale de baștină”<sup>64</sup>. Actorul culege primele aplauze la Năsăud, unde reprezentațiile au loc în 3 și 6 decembrie. Specializat în vodeviluri și canțonete, el își inaugurează turneul cu un repertoriu original în care, spre satisfacția

<sup>63</sup> Detalii referitoare la I. Baci-Munteșcu apud I. Pervain, *Societatea diletanților „teatrali” din Cluj (1870—1875)*, în „Studia Universitatis Babeș—Bolyai”, *Philologia*, Fasc.1, 1962, p.55—72.

<sup>64</sup> „Federațiunea”, 1874, nr.8, p.320.

românilor, precumpăneau piesele lui Alecsandri: *Surugiul român*, *Herșcu boccegiul*, *Kera Nastasia* și *Paraponisitul* prin care se criticau tăios anumite rele sociale. La acestea s-au adăugat *Vlăduțul mamei* de I. Lupescu, *Ciobanul din Ardeal* de I. Vulcan ș. a. Năsăudul deschide perspective îmbucurătoare artistului. Cum era și de așteptat, canțoneta satirică a lui I. Vulcan, care se bucura de o meritată faimă, are un ecou puternic în sufletele ardelenilor. Neputîndu-și parcă reține satisfacția, corespondentul „Albinei”<sup>65</sup> exclamă: „Cit de bine sînt primite piesele noastre naționali! Daună că nu sînt mai multe”. Buna primire a piesei determină pe Ion Baciū s-o reia, spre mulțumirea generală a publicului năsăudean, cu prilejul unui concert al tineretului din localitate.

Triumfător, actorul își continuă turneul la Monor (26 decembrie)<sup>66</sup>, Valea Bîrgăului (unde dă reprezentații la sfîrșitul lunii ianuarie sau începutul lui februarie 1874)<sup>67</sup> și Gherla (sfîrșitul lui februarie și începutul lui martie), localități în care reprezintă cu succes același repertoriu de canțonete. Se pare că cea mai mare izbîndă e obținută la Gherla, unde artistul este răsplătit de public cu ropote de aplauze, iar „junimea clericală” îi oferă în semn de prețuire „o suveniră frumoasă”<sup>68</sup>.

Deplina reușită a interpretului, precum și interesul acordat de publicul ardelean producțiilor dramatice locale îl determină pe I. Vulcan să prelucreze într-o nouă formă *Ciobanul din Ardeal* și să pună la îndemîna lui Ion Baciū o a doua canțoneta proprie, *Renegatul*<sup>69</sup>. Stimulat de succesul moral și artistic, actorul lansează la rîndul său știrea continuării turneului, pînă la sfîrșitul anului 1874, „prin toate părțile ardelenilor locuite de români”. Încîntată de acest proiect, „Familia” era încredințată că actorul va fi întîmpinat de pretutindeni cu căldură și ospitalitate „românească demnă de acela care vine să deschidă la munți și la cîmpii altariul artilor frumoase”<sup>70</sup>. Dar nici „Familia”, nici alte publicații ale vremii nu confirmă realizarea planului, în schimb, ele consemnează reprezentațiile date de Baciū, „împreună cu cîțiva amici ai săi”, la Reghin (între 29 și 31 decembrie 1874 și în 1 ianuarie 1875), unde interpretează, între altele, *Ciobanul din Ardeal* în cea de a doua versiune<sup>71</sup>.

Dar, în curînd, I. Baciū Muntenescu se va decide să se înscrie la teologie, fapt care pune capăt primei etape din cariera sa teatrală. Mai tîrziu, cînd se va stabili la Șoimuș, el se va întoarce iarăși la preocupările sale din tinerețe, însuflețind mișcarea teatrală de amatori.

<sup>65</sup> 1873, nr.93, p.4. Vezi și „Familia”, nr.43, p.501.

<sup>66</sup> „Familia”, 1874, nr.3, p.36.

<sup>67</sup> „Albina”, 1874 nr.7, p.4; „Familia”, 1874, nr.6, p.72.

<sup>68</sup> „Familia”, 1874, nr.9, p.108.

<sup>69</sup> *Ibid.*, nr.11, p.131.

<sup>70</sup> *Ibid.*, nr.13 (nr.14), p.167. Actorul intenționa să dea în fiecare localitate cîte trei reprezentații, dintre care una în beneficiul „Societății pentru fond de teatru”.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 1875, nr.7, p.82.

**Trupa Alexandrescu la Sibiu (1874)**

Între actorii angajați în ansamblurile dramatice cu care Millo (1870) și, în urma lui, Pascaly (1871), cutreieraseră Transilvania și Banatul, se găseau și soții George și Margareta Alexandrescu. Despărțindu-se de trupa lui Pascaly la Cluj, cei doi actori conduc în vara anului 1871 „Societatea diletanților români” din localitate în turneul său la Turda, Bistrița, Abrud, Deva, Hațeg, iar în septembrie, după o despărțire plină de regrete, ei se îndreaptă — prin Caransebeș — spre București<sup>72</sup>.

Mulțumiți de rezultatele turneelor și dornici de a revedea locurile și oamenii care le lăseseră impresii de neuitat, soții Alexandrescu revin între ardeleni în 1874, întovărășiți de actrița M. Florian și de actorii Gritty și Găvrășiu. Ajunși în Transilvania în septembrie, deci cu puțin timp înainte de deschiderea stagiunii 1874—1875, artiștii sînt constrînși să se mărginească la vizitarea Sibiului, unde dau un șir de reprezentații cu un repertoriu național, în care poate fi ușor remarcată prezența coplesitoare a lui Alecsandri: *Paracliserul*, *Kera Nastasia*, *Lipitorile satelor*, *Doi surzi*. Lista repertoriului era completată cu piesele *Baba Hîrca* și *Un trîntor cît zece* de M. Millo și *Odă la Eliza* de V. A. Urechia. Pe lângă aceste piese, cunoscute publicului transilvănean, artiștii familiarizează pe ardeleni cu „una dintre cele mai bune produse ale noastre”, *Meșterul Manole sau fundarea monastirei Curtea de Argeș sub voievodul Neagoe*, dramă națională în cinci acte de Penescu. Din comentariile zgîrcite ale „Telegrafului român”<sup>73</sup> rezultă că trupa, al cărei joc este elogiat în canțonete și comedii, nu dispunea de forțele necesare pentru reprezentarea satisfăcătoare a unei drame. De aceea, actorii părăsesc Sibiul cu promisiunea revenirii în Transilvania, în urma completării ansamblului dramatic cu elemente noi.

**Prima trupă ploieșteană în Transilvania și Banat (1874)**

În vara anului 1874, cînd soții Alexandrescu se bucurau de primirea caldă a sibienilor, Brașovul era vizitat de trupa ploieșteană a lui Gherman Popescu. În afară de el și de soția lui, E. Popescu, ansamblul, destul de restrîns, era alcătuit din „dra Carp” și actorii N. Constantinescu, Ionescu, Ioniu, Petrulescu și G. Hentinsu<sup>74</sup>. Semnalată în luna iunie 1874 la Brașov<sup>75</sup>, trupa își continuă turneul la Alba-Iulia (iulie), Deva, Lugoj (septembrie) și Timișoara (octombrie). Din octombrie 1874 pînă în ianuarie-februarie 1875, cînd dă reprezentații la Sibiu și din nou la Brașov, îi pierdem urma, dar ea va fi vizitată fără îndoială și alte localități, trecînd, potrivit unei scurte

<sup>72</sup> Istoricul turneului apud I. Pervain, „Societatea diletanților...”, p.60—62.

<sup>73</sup> 1874, p.287.

<sup>74</sup> *Teatru românesc în Timișoara*, în „Familia”, 1874, nr.44, p.530—531.

<sup>75</sup> *Teatru român în Brașov*, în „Orientul latin”, 1874, nr.18, p.72.

informații din „Orientul latin”<sup>76</sup> și la românii din Ungaria. La sfârșitul lunii aprilie (1875), Gherman Popescu își reia turneul în fruntea unei trupe reorganizate la București și dă reprezentații la Sibiu și Rășinari<sup>77</sup>.

Repertoriul, alcătuit din „piese alese”, dar și din comedii ușoare, de valoare discutabilă, cuprindea *Cuiul din perete*, *Coroana lui Ștefan cel Mare* sau *Doi surzi*, *Florin și Florica* și *Moartea lui Tunsu haiducul* de V. Alecsandri, *Cocoana Chirița întoarsă din Paris* de M. Millo, *Hârțiăganul*, comedie-vodevil în două acte de D. Baronzi, *Vlăduțul mamei* de I. Lupescu, *Țiganul milițian* de Gherman Popescu, *Blăstămul țăranului pe patul de moarte*, dramă de Șt. Vellescu, *Fata cojocarului* comedie originală de M. S., *Țiganii din țară sau mireasa nebună*, comedie originală în două acte, *Prinzul cu urechi fripte*, comedie originală ș.a. Valorificând din plin dramaturgia națională, directorul trupei manifestă, așadar, o vădită preferință pentru piesele impregnate cu elemente de critică socială. Atenția acordată comedii satirice este de altfel remarcată de I. V. Barcianu cu prilejul reprezentațiilor de la Alba-Iulia. Popularizând succesele artiștilor ploieșteni și subliniind cu satisfacție aportul lor la adâncirea ideii teatrului național în masa publicului transilvănean, Barcianu relevă valoarea educativă și moralizatoare a repertoriului, care ajută pe spectatori „să vadă cât de ridicol și inaptoir, cu câtă pierdere nespusă și piedică sint împreunate superstițiunea, prejudețul, vanitatea, credulitatea, neghiobia și alte multe d-aceste...”<sup>78</sup>. Nu întâmplător, anumite piese ca *Vlăduțul mamei*, „în care se fac și de rîs și se și zbiciuiesc unele viciuri”<sup>79</sup> sau *Fata cojocarului*, o critică la adresa căsătoriilor încheiate „din dragoste de avere sau de ranguri sociale”<sup>80</sup>, găsesc un puternic ecou în sufletul publicului ardelean.

Dar succesul trupei nu este asigurat numai de calitățile unora dintre piese, ci și de jocul scenic al interpreților. Fără să stîrnească adevăratele demonstrații de simpatie făcute trupelor lui Millo și Pascaly, actorii se bucură în toate localitățile, dar mai cu seamă la Brașov, Alba-Iulia și Timișoara de o bună primire din partea unui public numeros. Cronicarii presei românești, dar și ai celei străine, „au recunoscut fără rezerve buna școală a acestei trupe și dexteritatea și neîndoita calificare a dirigentului ei”<sup>81</sup>. Considerat drept „maestru perfect al rolei, și în propunere și în mișcări”<sup>82</sup>, Gherman Popescu este elogiat mai cu seamă pentru creațiile realizate în *Țiganul milițian*, *Coroana lui Ștefan cel Mare* și *Cocoana Chirița întoarsă din Paris*. Cu jocul său sigur și natural, cu uimitoarea mobilitate a figurii și cu talen-

<sup>76</sup> 1875, nr.16, p.64.

<sup>77</sup> „Telegraful român”, 1875, 20 apr./2 mai, p.124. Potrivit unei știri din „Familia”, 1875 nr.25, p.296, G. Popescu a dat multe reprezentații în decursul lunii mai și în alte localități ale Transilvaniei.

<sup>78</sup> I. V. Barcianu, *Teatru român în Alba-Iulia*, în „Familia”, 1874, nr.31, p.368.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.368—369.

<sup>80</sup> *Teatru românesc în Timișoara, loc. cit.*, p.530.

<sup>81</sup> I. V. Barcianu, *art. cit.*, p.368.

<sup>82</sup> „Telegraful român”, 1875, 16/28 iunie, p.20.

tul de a interpreta roluri diametral opuse, actorul ploieștean culege pretutindeși laude și aplauze. Alături de N. Constantinescu, al doilea actor talentat al trupei, el reușește să transforme scena într-un instrument de educație estetică și cetățenească.

#### Turneul lui Zaharia Burienescu (1877)

Printre turneele actorilor din România care au sporit îngrijorarea autorităților transilvănene se numără și acela întreprins în 1877 de Zaharia Burienescu. În tovărășia soției sale și a unui mic număr de artiști „excepenți” — consideră „Gazeta Transilvaniei”<sup>83</sup> —, ale căror nume nu sînt din păcate consemnate, Burienescu își începe reprezentațiile la Brașov (sfîrșitul lui aprilie, începutul lui mai) și le continuă la Făgăraș (mai), Sibiu (iunie), Abrud (16 iulie) și probabil și în alte orașe. Programul variat, de „Café concert”, cuprinzînd „cantațonete și cuplete, nu numai foarte amuzante și delectatorii, ci și naționale și morale” (*Haiducul, Soldatul român, Banul, ochiul dracului, Tudor, rotariul, Apa curge, pietrele rămîn, Anghina*), era completat cu melodii „executate cu o bucățică de coajă de mesteacăn” de Burienescu, „un cîntăreț prea plăcut... și unic în felul său”, și cu jocul *Romanul*, în care este aplaudată d-na Burienescu îmbrăcată în costum național<sup>84</sup>.

Ocupîndu-se de turneu, „Telegraful român” subliniază fără rezerve că actorii s-au bucurat de un mare succes, „cauzînd seri foarte plăcute în orașele pe unde au trecut”. O dovadă elocventă a bunei primiri făcute trupei o consideră deschiderea la Brașov a unui abonament pentru 10 reprezentanții, fapt ce amintea de gloria lui Millo și Pascaly. Așa cum rezultă din sumarele cronicilor teatrale ale vremii, succesele s-au datorat în primul rînd lui Burienescu, „un comic excelent”, „posedînd în adevăr un frumos talent de artist” și o deosebită înzestrare muzicală<sup>85</sup>.

Pe cînd trupa juca la Abrud, în fața unui public numeros, format nu numai din abrudeni, ci și din participanții la adunarea „Societății pentru fond de teatru”, ce se ținea în localitate, autoritățile pun în aplicare un ordin ministerial care prevedea întreruperea reprezentațiilor și expulzarea din țară a actorilor, sub cunoscutul pretext că ar fi „prea multe trupe de aceste prin Transilvania și pentru aceea nu se poate suferi”<sup>86</sup>.

#### „Societatea dramatică Petrescu” în Transilvania și Banat (1877)

Mai mult noroc decît trupa Burienescu are însă „Societatea dramatică Petrescu”, formată din cîțiva actori tineri și entuziaști: soții Petrescu, Fărcășianu și Constantinescu, actrița Maria Negrea și actorii

<sup>83</sup> 1877, nr.30, p.4.

<sup>84</sup> „Telegraful român”, 1877, nr.40, p.162 și „Gazeta Transilvaniei”, *loc. cit.*

<sup>85</sup> „Gazeta Transilvaniei”, 1877, *loc. cit.*, și nr.45, p.4.

<sup>86</sup> „Telegraful român”, 1877, nr.56, p.225—226.

Ionescu, Petculescu, Ștefănescu și Simionescu. Probabil la îndemnul lui G. A. Petculescu, originar din Reșița, trupa își începe turneul în Banat, continuându-l prin diferite localități ale Transilvaniei. Ea dă primele reprezentații în luna mai 1877 la Biserica-Albă<sup>87</sup>, apoi la Oravița, Timișoara, Lugoj, Caransebeș, Bocșa-Română, Arad, Lipova, Beiuș, Abrud, Cîmpeni<sup>88</sup>, Alba-Iulia (inceputul lunii noiembrie), Sibiu (13—30 noiembrie), Făgăraș și Brașov (decembrie).

Conștienți de faptul că în Transilvania teatrul românesc era privit cu toată seriozitatea, considerat fiind drept o chestiune de prestigiu național, actorii manifestă o deosebită grijă față de calitatea repertoriului. Examinarea acestuia dezvăluie prezența copleșitoare a dramaturgiei naționale, reprezentată de piese de V. Alecsandri (*Piatra din casă*, *Cinel-Cinel*, *Kir Zuliaridi*, *Scara miței*), Matei Millo (*Baba Hîrca*, *Unchiul și nepoții*), I. Lupescu (*Vlăduțul mamei și Vlad Țepeș*, dramă în patru acte), C. Negruzzi (*Doi țărani și cinci cirlani*) și Eugen Carada (*Cimpoiul fermecat*). Mult mai puțin exploatată, literatura dramatică străină din cuprinsul repertoriului se reduce doar la câteva piese, dintre care însă unele, ca *Don Cezar de Bazan* și *Oarba din Paris*, se jucau cu mare succes pe scena Teatrului Național din București.

Cu toate că transilvănenii nu primeau întotdeauna de la frații lor de peste Carpați teatrul de calitate pe care-l așteptau, fiind „adese înșelați prin aventurari ce se numeau artiști români”<sup>89</sup>, totuși ei au intrat chiar de la început valoarea reală a repertoriului și a trupei craiovene, participând în număr mare la reprezentații. Cele mai numeroase și mai substanțiale comentarii sînt consacrate spectacolelor date la Sibiu. Exigenți, cum se dovediseră și cu prilejul altor turnee, sibienii împletesc aprecierile, în general elogioase, cu unele observații critice privitoare la jocul scenic al interpreților sau la factura repertoriului. În timp ce piesa lui Negruzzi *Doi țărani și cinci cirlani*, prețuită de redactorul „Telegrafului român” pentru realismul și „umorul său sănătos popular”, este considerată ca „una din cele mai bune comedie naționale ce le avem”<sup>90</sup>, drama *Vlad Țepeș* de I. Lupescu este calificată ca o simplă „compilațiune de tablouri”, interesantă doar prin subiect<sup>91</sup>. Același redactor observă alteori că piesa *Orbul și nebuna*, nerealizată din punct de vedere al construcției, a fost salvată de arta interpretativă a actorilor. În general, jocul scenic al interpreților este prezentat cu același spirit critic: Ionescu, călduros aplaudat pentru creațiile scenice realizate în *Baba Hîrca*, *Piatra din casă* (Franz), și *Doi țărani și cinci cirlani* (Miron), este aspru criticat pentru transformarea rolului de intrigant din drama *Vlad Țepeș* într-un rol de come-

<sup>87</sup> „Familia”, 1877, nr.18, p.216.

<sup>88</sup> Despre reprezentațiile date în aceste orașe nu avem date. Vizitarea lor este însă consemnată atât în „Gazeta Transilvaniei” (1877, nr.94, p.4) cit și în „Telegraful român” (1877, nr.85, p.341).

<sup>89</sup> „Telegraful român”, 1877, nr. 87, p. 350.

<sup>90</sup> *Ibid.* nr. 88, p. 353.

<sup>91</sup> *Ibid.*, nr. 91, p. 366.

die. Constantinescu — observă un corespondent al aceleiași ziăr local — „a știut să imite mișcările și limbajul ciobanului” în *Cimpoiul fermecat*, dar a cîntat fals în drama *Vlad Țepeș*; Petculescu „a excelat în *Oarba din Paris*”, dar „nu a prea nimerit tonul, mișcările și masca unui general” în drama lui I. Lupescu; Maria Petrescu a avut un joc excepțional în *Orbul și nebuna*, *Oarba din Paris*, și, mai cu seamă, în *Văduva cu camelie*, dar nu a corespuns în rolul nepoților (în *Unchiul și nepoții* de M. Millo), rol interpretat mult mai bine pe scena sibiană cu trei în ani urmă de Margareta Alexandrescu<sup>92</sup>. În schimb, C. Petrescu și mai ales Fărcășianu se bucură exclusiv de aprecieri superlative. Cu jocul său natural, degajat și comunicativ, Fărcășianu obține un real succes nu numai în rolul principal (contele de Saint-Germain) din *Oarba din Paris*, ci și în acela al lui Sarsailă, fiul diavolului din *Cimpoiul fermecat*. Nu mai puțin reușită a fost creația actorului în drama *Vlad Țepeș* în care acesta „a întrunit toate condițiunile reclamate de executarea rolului ce a jucat”<sup>93</sup>. Aprecierile pozitive sînt cu atît mai demne de remarcat, cu cît sibienii nu trec cu vederea nici chiar anumite greșeli de ortografie strecurate în afișe.

Revelatoare pentru capacitatea artistică a trupei craiovene, formată din cîteva elemente talentate, comentariile din presa vremii înregistrează în același timp gradul de dezvoltare a gustului pentru frumos al publicului sibian.

#### Agatha Bîrsescu în Transilvania (1898 și 1899)

Ultimul deceniu al veacului al XIX-lea este mai bogat în proiecte decît în realizări. Dacă în 1889 redactorul „Tribunei”<sup>94</sup> avea încă satisfacția de a anunța succesul reprezentației soților Dobriceanu, „actori din România”, la Săliște, după 1890, asemenea vești sînt cu totul izolate. Turneul actorului Hagiescu de la Teatrul național din București, anunțat de „Familia”<sup>95</sup> în 1890, rămîne în faza de proiect; intenția trupei conduse de Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu de a da, în drum spre Viena, cîteva spectacole în Transilvania nu se realizează nici ea<sup>96</sup>; planurile făurite în 1898 de aceeași trupă de la Teatrul Național din București sînt de asemenea zădărnice de refuzul autorităților transilvănene de a aproba cererile actorilor din România<sup>97</sup>.

Opreliștile puse în calea actorilor români de autoritățile locale, care nu vedeau cu ochi buni asemenea manifestări sînt înlăturate în acest răstimp doar de Agatha Bîrsescu care obține aprobarea de a da

<sup>92</sup> Piesa fusese reprezentată de trupa Alexandrescu sub titlul *Un trîntor cît zece*. Pentru comentariile critice de mai sus vezi „Telegraful român”, 1877, nr. 87, p. 350; nr. 88, p. 353; nr. 89, p. 359, nr. 91, p. 366.

<sup>93</sup> „Telegraful român”, 1877, nr. 91, p. 366.

<sup>94</sup> 1889, nr. 178, p. 710.

<sup>95</sup> 1890, nr. 29, p. 350.

<sup>96</sup> „Familia”, 1891, nr. 8, p. 93.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 1898, nr. 27, p. 322—323; nr. 33, p. 395.

în 1898 reprezentații la Sibiu, iar în 1899 la Sibiu și Brașov<sup>98</sup>. Știrile privitoare la reprezentațiile celebrei artiste se reduc însă la consemnarea unei singure piese jucate: *Medea* de Grillparzer.

Istoricul turneelor întreprinse în Transilvania între 1864—1900 de trupele teatrale din România impune în primul rînd constatarea că, o dată începute (1864), aceste turnee cunosc o frecvență neobișnuită între 1868—1875, cînd se succed aproape fără întrerupere, pentru a se rări apoi treptat (1877, 1879, 1881, 1898, 1899) și pentru a înceta la sfîrșitul veacului al XIX-lea, în urma măsurilor tot mai drastice ale autorităților austro-ungare cu privire la aceste acțiuni.

Interesul publicului românesc din Transilvania pentru turneele actorilor din România urmează aceeași traiectorie: el culminează în perioada reprezentațiilor lui Millo, Pascaly și I. D. Ionescu (1868—1875) și se manifestă din ce în ce mai anemic în pragul deceniului al nouălea. Faptul nu poate surprinde dacă avem în vedere că Millo și Pascaly erau protagoniștii scenei românești și că reprezentațiile lor au fost așteptate și primite cu o legitimă curiozitate și mîndrie, răscolind adînc sufletele românilor din Transilvania și dezlănțuind un entuziasm ce nu va fi egalat decît în 1913, cînd scenele transilvănene vor fi însuflețite de marii actori Ion Brezeanu și Maria Ciucurescu. Venite în urma lui Pascaly, Millo și Ionescu, umbrite de succesul răsunător al primilor soli ai teatrului românesc de dincolo de munți și susținute adesea de forțe actoricești mijlocii, turneele celorlalte trupe nu mai au același ecou și nu mai stîrnesc același interes nici în rîndurile spectatorilor români, cu exigențe sporite, nici în paginile presei. Relativa lor înriurire nu poate fi comparată cu influența covîrșitoare pe care au avut-o turneele trupelor conduse de Millo și Pascaly. „Venirea acestor societăți — constata în 1870 Gheorghe Bariț — a făcut la noi un fel de epocă pe terenul artei”<sup>99</sup>.

Turneele actorilor din România au deschis pe drept cuvînd o nouă fază în dezvoltarea teatrului românesc din Transilvania și au contribuit în mare măsură la formarea culturii teatrale a publicului ardelen. Pe lîngă faptul că au trezit gustul pentru teatru adevărat în toate straturile societății românești, ele au pus pe români ardeleni în contact cu o literatură dramatică mai bogată și mai variată, au stimulat forțele scriitoricești locale (I. Vulcan, At. M. Marienescu, I. Lapedatu) și au impus piesele lui Alecsandri în repertoriul mișcării teatrale de diletanți.

Reprezentațiile actorilor de peste Carpați au prilejuit totodată apariția primelor cronici dramatice în publicațiile românești din Transilvania. Reflectînd în general un contact elementar cu problematica și terminologia criticii dramatice, cronicile vremii înregistrează, în schimb, puternica înviorare națională determinată de turneele artiștilor români. Ele pun în același timp în lumină consecvența cu care intelectualii ardeleni și-au exprimat în diferite momente concepția despre rolul

<sup>98</sup> *Ibid.*, nr. 46, p. 550; 1899, nr. 7, p. 82.

<sup>99</sup> *Thalia și Melpomene în Transilvania*, loc. cit., p. 144.



social și național al teatrului, concepție în funcție de care au elogiat repertoriul lui Millo și au impus anumite modificări în acela al lui Pascaly.

Cu toate neajunsurile repertoriului lui Pascaly, reprezentațiile sale au impresionat adânc pe românii transilvăneni. Sub directa lor influență, aceștia încep o susținută acțiune pentru înființarea unui teatru național al românilor din Transilvania și Banat. Însuflețită de Iosif Vulcan, de Iosif Hodoș, Alex. și Gheorghe Mocioni și de însuși Eminescu, fostul sufleur al trupei Pascaly, aflat acum la Viena, acțiunea a avut drept rezultat înființarea „Societății pentru fond de teatru român”, ai cărei membri își încep îndelungata lor activitate în octombrie 1870, sub impresia încă proaspătă a turneului lui Millo, o nouă ocazie — afirmă un corespondent al „Familiei” — cu care „s-a putut convinge oricine despre importanța unui teatru național de dincoace de Carpați; s-a putut convinge oricine că teatrul este institutul cel mai eminent pentru dezvoltarea simțului național”<sup>100</sup>.

Dar poate cea mai însemnată consecință a popasului făcut de artiștii români în orașele din Transilvania și Banat a fost stimularea forțelor dramatice locale. Astfel, reprezentațiile de diletanți, care cu timpul vor împinzi nu numai orașele, ci și o parte din satele ardeleni și bănățene, se înmulțesc considerabil, obișnuite fiind îndeosebi cu ocazia balurilor, adunărilor „Astrei”, ale „Societății pentru fond de teatru” etc. Dintre trupele de diletanți, formate mai ales pe lângă școli, o mențiune aparte merită de pildă „Societatea dramatică a elevilor români” de la liceul piariștilor din Cluj, în frunte cu I. Baciu-Munteșescu, care, sub vraja jocului lui Millo, se decid să-l imite și organizează și ei o serie de reprezentații în câteva orașele ardeleni.

Fructificând învățăturile culese de la maestrul scenei românești, câțiva dintre numeroșii transilvăneni stăpîniți de pasiunea artei dramatice au îmbrățișat cariera teatrală. Între ei se află brașoveanul I. D. Ionescu, care — așa cum am văzut — fără să se fi dăruit exclusiv fraților săi din Transilvania, a întreprins cele mai lungi și mai numeroase turnee în ținuturile natale.

Experiența lui Ionescu este reeditată în parte de G. A. Petculescu. Acesta, pe vremea cînd învăța pantofăria la Lugoj, se entuziasmează în așa măsură de arta scenică a lui Millo (1870), încît îl urmează dincolo de Carpați<sup>101</sup>. Făcînd apoi parte din trupa lui Petrescu din Craiova, el vine cu aceasta în 1877 în Transilvania, unde întemeiază prima trupă de actori profesioniști.

Cam tot în același timp s-a dedicat teatrului I. C. Lugojeanu. Originar din Turda, acesta cutreieră Transilvania și Banatul în 1875 ca diletant cu un bogat repertoriu de canțonete<sup>102</sup>. „Familia”, care-i ur-

<sup>100</sup> „Familia”, 1870, nr. 28, p. 345.

<sup>101</sup> Cf. I. Breazu, *Teatru românesc în Transilvania pînă la 1918*, în „Literatura Transilvaniei”, f. I., 1944, p. 46—47.

<sup>102</sup> „Familia”, 1875, nr. 25, p. 296 și 1876, nr. 27, p. 324; nr. 30, p. 360; nr. 34, p. 408. Vezi și „Telegraful român”, 1875, p. 94.

mărea activitatea, anunță apoi rînd pe rînd înscrierea tînărului diletant în 1878 „la școala de declamațiune din București”<sup>103</sup>, continuarea studiilor sale la Paris (de unde în 1885 trimitea „Familiei” „Scrisori teatrale”<sup>104</sup>), intenția, rămasă fără urmări, de a da un șir de spectacole în Transilvania și Ungaria și reîntoarcerea sa la București ca actor profesionist<sup>105</sup>.

Revistele transilvănene, în frunte cu „Familia”, nu urmăresc însă numai soarta actorilor ardeleni trecuți în România. Ele înregistrează an de an succesele neuitaților artiști Millo și Pascaly, condamnă dezbinarea dintre aceștia, salută cu bucurie intenția lor de a reveni în Transilvania, comentează repertoriul sau deplîng moartea Matildei Pascaly, „un talent prețios de care puține avem”.

Turneele pe care le-am urmărit au avut apoi anumite repercusiuni și pentru viața culturală din Principate.

Actorii români duc cu ei amintirea unor succese răsunătoare, a unui public entuziast și îndrăgostit de teatru, sever în moravuri și cu înclinații vădite spre piesele grave, cu subiecte „din viața noastră națională, din datinele noastre, bune sau vițioase, vechi și noi”<sup>106</sup>. Contactul cu acest public consolidează orientarea spre dramaturgia originală și națională.

Pe lîngă faptul că artiștii din România au prilejul să-i cunoască pe frații lor de peste munți, ei intră în legătură cu fruntașii vieții politice și culturale ai românilor din Transilvania. Însuși Eminescu, care însoțea în 1868 trupa lui Pascaly, datorează acestor turnee cunoștința sa cu Iosif Vulcan, care-i publicase în 1866 primele poezii în revista „Familia”. De altfel el va rămîne toată viața legat sufletește de ardeleni, în rîndurile lor numărînd cele mai devotate prietenii. Acelorași împrejurări le datorează poetul, în mare parte, și accentuarea preocupărilor sale pentru poezia populară.

În sfîrșit, ca un omagiu adus transilvănenilor, M. Pascaly interpretează în 1872 comedia *Alb și roșu* de Iosif Vulcan, „prima piesă cu care un autor dramatic de dincoace de Carpați a debutat pe scena de la București”<sup>107</sup>.

Influența turneeleor întreprinse de societățile dramatice din Principate în Transilvania depășește cadrul mișcării teatrale și se răsfrînge asupra luptei comune a românilor pentru unitate și cultură națională. În 1918, cînd amintirea reprezentațiilor lui Millo și Pascaly ținea oarecum de domeniul legendei, imaginea lor va fi refăcută de turneele marilor actori C. I. Nottara și Zaharia Bîrsan.

<sup>103</sup> „Familia”, 1878 nr. 70, p. 450.

<sup>104</sup> Vezi, I. C. Lugojeanu, *Scrisori teatrale din Paris*, în „Familia”, 1885, nr. 16, p. 188—189.

<sup>105</sup> „Familia”, 1885, nr. 32, p. 383 și nr. 33, p. 394.

<sup>106</sup> „Gazeta Transilvaniei”, 1870, nr. 40, p. 124.

<sup>107</sup> „Familia”, 1872, nr. 27, p. 322. Piesa a fost publicată în aceeași revistă în 1874, nr. 27—30.

ГАСТРОЛИ РУМЫНСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТРУПП В ТРАНСИЛЬВАНИИ  
В 1864—1900 гг(II)

(Резюме)

Авторы продолжают историю этих гастролей, начатую в предыдущем выпуске журнала (I/1965), гастролями, руководимыми Матеем Милло (1870), Иоаном Деметриу Ионеску (1872—1889), Ионом Бачу-Мунтенеску (1873—1874). Описываются затем гастроли театральной труппы Александреску в Сибиу (1874), гастроли Захарии Буриенеску (1877), гастроли „Драматического общества Петреску” (1877) и гастроли Агаты Бырсеску (1898—1899).

## TOURNÉES ROUMAINES EN TRANSYLVANIE ENTRE 1864 ET 1900 (II)

(Résumé)

L'historique de ces tournées, entamé dans notre fascicule précédent (I/1965), continue avec celles que dirigèrent Matei Millo (1870), Ioan Demetriu-Ionescu (1872—1889); Ion Baciú-Muntenescu (1873—1874), avec la tournée de la troupe Alexandrescu à Sibiu (1874), celle conduite par Zaharia Burienescu (1877), la tournée de la „Société dramatique Petrescu” (1877) et celles d'Agatha Bârsescu (1898—1899).



CITEVA OBSERVAȚII CU PRIVIRE LA NUVELA  
HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU

de

DOINA CURTICĂPEANU

Mai puțin cunoscută și cercetată, nuvelistica H. P.-Bengescu oferă un material interesant, de care trebuie să se țină seama neapărat în aprecierea de ansamblu a operei sale. Curba evolutivă a creației H. P.-Bengescu înscrie, prin nuvelă, momentul de tranziție de la impresionismul liric al *Apelor adînci*, la realizarea matură, de deplină stăpînire a mijloacelor romancierului, din *Concert din muzică de Bach*. Situată la o răscruce în creația scriitoarei, nuvela păstrează trăsături caracteristice, atît manierei subiective a primelor volume, cît și prozei obiectivate din viitoarele romane.

Rindurile care urmează își propun cîteva considerații privind nuvela H. P.-Bengescu, plecînd de la cele două volume — *Romanța provincială* și *Desenuri tragice*.

Pătrunderea analitică și lirismul — cele două dimensiuni ale temperamentului scriitoarei, prezente chiar din primul volum, *Ape adînci*, — se regăsesc în paginile *Romanței provinciale* din 1925, volum care cuprinde, după însăși mărturia scriitoarei, nuvelele citite în ședințele literare ale „Sburătorului” în anul 1922—23.

În totalitatea lui, volumul *Romanța provincială*, deși subintitulat volum de nuvele, nu justifică decît parțial acest deziderat. Bucățile ce-l alcătuiesc sînt foarte diferite ca structură: scene fugare, portrete, fragmente de roman, păstrîndu-și cu toate acestea individualitatea lor artistică. În cuprinsul fiecăreia se poate depista existența unui filon epic, fie că ne raportăm la precizia detaliilor, la schițarea unor personaje cu atribute proprii sau la desfășurarea gradată a faptelor. Refuzîndu-se tot mai mult comentariului liric, observația scriitoarei se oprește asupra lumii micii burghezii provinciale, în a cărei existență fără perspectivă autoarea descoperă bucurii și drame ascunse, aspirații înăbușite, elanuri retezate de automatismul cotidian.

Nota comună multora dintre personaje este *deficitul de existență*, atitudinea de spectator al vieții altora. Sabina, din *Romanța provincială*, „citea toată ziua cu lăcomie. Era singura întrebuintare a timpu-

lui. Zilele lungi, lungeau lectura. Își muta scaunul după lumină pînă ajungea la fereastră.<sup>1</sup> Mini, din *Stigmatul*, „era ca o vrabie care se izbește încoace și încolo, orbită de încăpere și de oameni”<sup>2</sup>; „doamna de prisos” din *Scafandria* se străduiește să nu facă nici un zgomot, nici un foșnet, cu pașii de mătăasă, cu trupul de mătăasă, să strecoare nesimțit umbra ei mătăsoasă, ca o barcă fără visle noaptea pe ape moi<sup>3</sup>.

De remarcat că în *Romanță provincială* viața pare încremenită, lipsită de dimensiunea mișcării. Efectul static al epicii H. P.-Bengescu — observa Șerban Cioculescu<sup>4</sup> — nu derivă din zăbovirea asupra analizelor morale; el rezultă din perspectivele individuale ale devenirilor morale, din singurătatea funciară în care se zbat eroinele sale. Mini (*Stigmatul*) are senzația aproape fizică a singurătății, a uritului care „o cuprinsese, o umplu, în el intră ca într-un gang negru de tunel, în care se afunda”<sup>5</sup>. Sabina, Adriana, Mini, ca altădată Manuela, sînt ipostaze diferite ale unuia și aceluiași personaj-mimoză, reacționînd brusc la aspectele dezagreabile ale existenței.

Contactul cu viața prilejuiește eroinelor H. P.-Bengescu experiențe dureroase, și aceasta tocmai pentru că amănuntele banale se amplifică pe planul conștiinței, luînd proporții neobișnuite.

Ca și Mini (*Stigmatul*), eroinele bengesciene caută pretutindeni în viață simetrii, perfecțiuni estetice, și, atunci cînd se izbesc de meschinăriile curente, de trivial, reacțiile lor capătă forme violente.

Pentru ceilalți și în mijlocul celorlalți, sînt prezențe somnambule. Atunci cînd cutează să se hazardeze într-o discuție („doamna de prisos” din *Scafandria*), eroinele nu caută succese de opinie, ci numai să abată gîndul și atenția interlocutorului. Singura lor grijă este să treacă neobservate.

Eroinelor bengesciene le este caracteristică apoi o *acuitate senzorială* cu totul ieșită din comun. Privirea uneia, ațintită asupra unui tablou, „face zgomot — și nu trebuia zgomot. Înapoia ei trecu o scurtă grijă. O simți pe umeri, prin crepul subțire”<sup>6</sup>. Femei de construcție hipersensibilă, interiorizată, ele vorbesc prea arareori. De aici importanța mărturisirilor făcute prin priviri, zîmbete, gesturi. Eroinele par să comunice independent de cuvintele pe care le rostesc.

*Scafandria* — titlul uneia din nuvele poate fi considerat ca o definiție succintă a introspecției psihologice din literatura bengesciană. Călătoria spre temeliiile sufletului are un ce dureros prin constatarea singurătății care bîntuie existența eroinelor. Imaginea scafandrului, a pescutorului de perle, este edificatoare pentru profunzimea introspecției, dar și pentru progresele analizei psihologice, pe care literatura H. P.-Bengescu le marchează incontestabil.

<sup>1</sup> H. P.-Bengescu, *Romanță provincială*, Cultura națională, [Buc., 1925], p.8.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p.114.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p.128.

<sup>4</sup> Vezi Ș. Cioculescu, *Romanul d-nei H. P.-Bengescu*, în „Revista Fundațiilor”, an. V (1938), nr.11.

<sup>5</sup> H. P.-Bengescu, *op. cit.*, p.121.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p.129.

În nota de acuitate senzorială, este specifică eroinelor sale — și firește autoarei însăși — *percepția muzicală a realității*. Înfățișarea unui personaj, comportarea lui pot crea sugestii muzicale. Bătrina doamnă (*Scafandria*) cu „maniere distinse și discrete”, degajînd sfială, melancolie, — în totul, o grație de pastel, este asociată unei fraze muzicale în tonalitate minoră — mi bemol, frază pe care autoarea o rememorează în timp ce-o privește pe eroină, și face acest lucru sub impresia sugestiei muzicale pe care personajul o comunică „... mi bemol... mi... mi... melancolie adică, dulce, stinsă melancolie... mi... mi... bemol”<sup>7</sup>.

Alteori, audțiia creează o predispoziție specială care permite înregistrarea amplificată a efectelor muzicii. În notarea literară a senzațiilor muzicale scriitoarea dă dovadă în primul rînd de o excepțională memorie muzicală, cu ajutorul căreia reconstituie partitura bucății în chiar momentul cînd o transcrie, pe măsură ce o transcrie. În alveola urechii melodia persistă multă vreme, pentru ca în momentul dorit ea să se declanșeze cu toată intensitatea. Memorie muzicală dublată de o inepuizabilă invenție verbală, grație căreia abstracțiunile muzicii sînt convertite în imagini de maximă concretețe.

Existența eroinelor H. P.-Bengescu se consumă în atmosfera de patriarhalitate a provinciei arhaice, dar cu pretenții, în locuri unde nu se întîmplă nimic, unde pînă și moartea reprezintă o alunecare tacită, conformă parcă unei înțelegeri prestabilite, dintr-un tărîm în altul. Disparația, prin moarte, a unui personaj echivalează cu o plecare provizorie, cu o lungă plimbare, pentru că, reîntors, acesta „ar intra iar pe poarta cu obloane mari în ograda unde fiecare piatră îl cunoaște mai bine ca pe trecătorii cei noi. Nimic nu i-ar părea străin decît oamenii”<sup>8</sup>.

Scriitoarea se apleacă cu înțelegere și compasiune asupra existențelor obscure ce se macină în provincie. În viața incoloră a cucoanei Anica și a domnișoarei Elena (*Fetița*), singur gîndul balului urnește puțină vioiciune; balul alimentează cu simplitate conversația dejunului. Nuvela H. P.-Bengescu aduce ceva din calmul după amiezilor provinciale ale unor oameni a căror existență se deapănă tern, fără zguduiri.

În contrast cu mizeriile zilnice din viața eroinelor sale, autoarea surprinde, în contururi delicate, fărîma de umanitate, candoarea, puritatea lor sufletească (*Cucoana Ileana, Fetița*).

Indiferent de valoarea lor deosebită, bucățile incluse în volumul *Romanță provincială* aduc mărturia amplificării mijloacelor artistice ale scriitoarei. Observația autoarei nu mai are drept unic obiect universul interior al personajelor. Eroinele se mișcă, chiar dacă stîngaci, într-o ambianță; atmosfera rarefiată, de clopot de sticlă, din primele volume, devine mai densă.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p.126.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p.88.

Înrudit cu volumul *Romanță provincială* prin substanța epică a majorității nuvelor, volumul din 1926 — *Desenuri tragice* — deși situat la numai un an diferență, marchează un serios pas înainte în evoluția prozei bengesciene.

*Desenuri tragice* cuprinde nuvele citite în cenaclul „Sburătorului” în anul 1926, ultimele nuvele fiind contemporane cu primele romane. Faptul acesta nu e de loc lipsit de semnificație. Creația obiectivă caracteristică romanelor ciclului Halippa, din care *Fecioarele despletite* apar în același an cu volumul de nuvele, devine predominantă și în acestea din urmă pe măsură ce înaintăm în timp.

Viața micii burghezii provinciale constituie și în acest caz elementul de interes, numai că accentele critice sînt mai puternice decît în *Romanță provincială*, orientarea spre o problematică socială mai evidentă.

Reîntîlnim, ce-i drept, eroine în a căror viață nu se întîmplă nimic, urmărind spectacolul vieții de la fereastra *Camerei de închiriat*, femei avînd în permanență sentimentul de a fi străine în mijlocul oamenilor, așa ca Alexa, din *Sărbătorile în familie*, eroine deprinse cu lungă rostire singuratică a clipelor, fără bucurii, trăind acut senzația fizică a acestei apăsări.

Viața eroinelor bengesciene se consumă departe și de-o parte. Elementele puține ale existenței sînt amplificate mult, augmentate pe plan mental, eroinele trăind mai intens ceea ce li s-ar putea întîmpla decît ceea ce li se întîmplă în mod nemijlocit. Femei cu o viață interioară în continuă vibrație, înregistrînd amplificat impresiile din mediul înconjurător. În singurătate fiecare cultivă idealul unei mari iubiri. Imensa sete de viață, bucuria cu care se apropie de fiecare lucru (*Duminici fericite*), întîmpină un categoric nu. Vise, speranțe zădărnice. Prea arar eroinele sale se realizează în dragoste. Ciocnirea dintre aspirația continuă către dragoste, către fericire, și realitatea meschină a traiului cotidian, e sursa principală a tragismului vieții eroinelor bengesciene. Dar un tragism sui-generis, interiorizat, și poate de aceea mai puternic, consumîndu-se fără convulsiuni, molcom, ca însăși existența lor. Autoarea nu insistă asupra cauzelor care provoacă nefericirea, cît mai ales asupra ravagiilor pe plan sufletesc ale acesteia.

În paginile volumului notele de critică se accentuează, prilejuite și de prezentarea familiei mic-burgheze ca instituție a societății. În componența mozaicului balzacian al familiei (*Sărbătorile în familie*), intră oameni cu vederi și preocupări diferite și, în fond, iubindu-se prea puțin. Papa — pater familias, sigur de soliditatea citadelei pe care o conduce; matinala Didi-Bu, suferind de plictis și obsedată de estetica siluetei; sedentara Tory, mereu cu croșetul în mînă; Dinu, de profesie soț, antrenat într-o aventură extraconjugală fără speranțe; Georgeta, cu aerele ei disprețuitoare și caracterul puțin amabil, avînd un deficit de sentiment, cum singură recunoaște. „Între ei se iubeau



oare mult? De îndată ce lipsea unul pornea o recenzie nemiloasă a păcatelor lui mici și mari. Așa cum erau, aveau un egoism, o solidaritate, o idee comună. Erau familia . . ."<sup>9</sup>. Într-un pasaj memorabil, scriitoarea se declară, cu superioară ironie, împotriva imoralității familiei burgheze.

„Ce invenție! Ce minunată invenție! . . . Se certau, se ocărau, dar asta nu avea nici o consecință, ba chiar își luau unul altuia fără voie, bani, obiecte, și era îngăduit. Dacă se iubeau sau nu, nu însemna nimic. Erau datori să se acopere și să sufere. Cine oare avusese ideea asta măreață! Natura nu! Ar fi procedat prin instincte, prin sentimente. Era o uriașă invenție a omului. Măreață în adevăr!”<sup>10</sup>. Familia burgheză, chintesență a mediocrității, platitudinii, meschinăriei, a lipsei de aer și de orizont, a stupidității îmbrăcate în haine pompoase, familia — citadela în calea furtunilor vieții, e, de fapt, o alcătuire șubredă.

Predilecția autoarei pentru boli, pentru suferinzi, se verifică și în cazul volumului de față. H. P.-Bengescu completează, cu o competență de clinician, fișe medicale cu diagnoze probabile, urmărește evoluția progresivă a bolii, operează sondaje în psihologia bolnavului, așa cum puțini scriitori au făcut-o.

Dacă în cazul *Romanței provinciale* nu puteam vorbi încă de existența unor nuvele propriu-zise, volumul *Desenuri tragice* cuprinde nuvele cu acțiunea centrată pe un nucleu epic. Eroii, ca și în volumul precedent, reprezentativi pentru mica burghezie, sînt urmăriți în dramele lor mărunte: deziluzia în dragoste (*Duminici fericite*), în mediul familial (*Sărbătorile în familie*), în viața lor fără orizont, minată de boală (*Domnul Kilian*).

În *Desenuri tragice* narațiunea devine tot mai mult detașată de subiectivism, eroii conturați în linii sigure, filonul epic tot mai susținut.

Scriitoarea înfățișează personaje aparținînd unei lumi modeste — oameni fără importanță, în locuri unde nu se întîmplă nimic. Oamenii aceștia, avantajați de lumina slabă pe care autoarea o proiectează asupra lor, par buni, frumoși, fericiți. Membrii familiei (*Sărbătorile în familie*) lasă impresia că se iubesc, că formează un tot armonios. Miti, eroul *Duminicilor fericite*, pare un logodnic ideal. Sub lupa scriitoarei însă, eroii apar în „micime” naturală: meschini, intriganți, lași, urmărind, egoist, mărunte interese personale.

Deși existența eroilor săi se desfășoară în perioada dintre cele două războaie mondiale, în provincie dar și în capitală, se poate vorbi de o oarecare indeterminate spațială și temporală în opera scriitoarei.

Fără a se ridica la nivelul realizărilor creației epice de largă respirație, nuvela o prefigurează, ca problematică, oameni și atmosferă, o anunță, prin încercarea de detașare de subiectivism. Și aici trebuie să căutăm elementele de interes ale nuvelisticii bengesciene.

<sup>9</sup> Idem, *Desenuri tragice*, Editura literară a Casei școalelor, f.l., f.a., p.73.

<sup>10</sup> Idem, op. cit. p.73.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ В СВЯЗИ С НОВЕЛЛОЙ ХОРТЕНЗИИ  
ПАПАДАТ-БЕНДЖЕСКУ

(Резюме)

Пытаясь установить место, занимаемое новеллой в творчестве Хортензии Пападат-Бенджеску, автор выявляет несколько черт, которыми новеллы, включённые в сборники *Провинциальный романс* и *Трагические рисунки*, осуществляют переход от лирического импрессионизма первого периода, к романам цикла Халиппа.

Если героиням новелл свойственны особая чувствительность, склонность к самоанализу, музыкальное восприятие действительности, то искусство писательницы добавляет лиризму, удвоенному глубиной интроспекции, успешную в большой степени попытку отрыва от субъективизма.

OBSERVATIONS SUR LES NOUVELLES D'HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

(Résumé)

L'auteur tente de déterminer la place que la nouvelle occupe dans l'oeuvre de la romancière et elle souligne quelques-uns des caractères grâce auxquels les nouvelles des recueils *Romanța provincială* et *Desenuri tragice* réalisent la transition, de l'impressionnisme lyrique des proses du début, à la création majeure que sont les romans du cycle Halippa.

Si les héroïnes des nouvelles ont en propre l'acuité sensorielle, le déficit d'existence ou la perception musicale de la réalité, l'art de l'écrivain ajoute au lyrisme, doublé de la profondeur d'introspection, une tentative, réussie dans une large mesure, pour se détacher du subjectivisme.

## IMAGISTICA LUI ILARIE VORONCA

de  
ION POP

În conștiința critică românească, Ilarie Voronca s-a impus ca un poet de o mare forță imagistică, iar expresia lui Eugen Lovinescu — „miliardarul de imagini” — nu e decit o formulă care s-a statornicit printre altele ale comentatorilor, spunînd în esență același lucru. Numele său a fost adeseori asociat cu ale altor virtuoși ai imaginii, precum Ion Pillat, Adrian Maniu, B. Fundoianu. Pînă la un punct, care e mai ales cel ce marchează perioada debutului, se poate vorbi de certe influențe exercitate în acest sens de către poeții amintiți și de către alții, al căror cititor asiduu era Voronca. El însuși mărturisește într-un articol din 1930: „Dacă ar fi să aduc aici numai mărturia emoțiunii mele pentru *Privești*, atîtea versuri care, învățate pe dinafară în adolescență, ca și acele ale lui Bacovia sau Arghezi, ale lui Ion Minulescu, Maniu sau Ion Pillat aveau să-mi fie treptele pentru încercarea sintaxei de mai tîrziu...”<sup>1</sup>. O întinsă cultură poetică străină, în special franceză și un consecvent sincronism cu căutările novatoare ale curentelor europene contemporane, la care s-a dovedit a fi deosebit de receptiv, — toate acestea grefate pe un temperament poetic fantezist, efervescent — se adaugă factorilor ce definesc procesul de formare a poetului. Dar, după cum vom vedea, imagismul lui Ilarie Voronca are în cadrul poeziei românești un loc aparte, cu caracteristici specifice, originale, ce-l disting cu contururi precise de cel al confracților literari.

Autorul din 1923 al *Restriștilor*, volumul său de debut, prins în anturajul simbolist, recurge firesc la mijloacele specifice acestuia. Poezia sa de atunci era a unui romantic (în legătură cu acest neoromantism s-a făcut trimiterea la Francis Jammes) purtînd pe bocanci pămînt din ținuturile simbolismului. De aci predilecția pentru sugestie, în primul rînd vizuală, mai puțin pentru cea auditivă. Sentimentul general de neliniște, meandrele sufleteste vin tot de la simbolisti și își găsesc, pe planul imaginii, corespondențe în simboluri conducînd

<sup>1</sup> *Radiografie*, în „Ușu” nr. 25.

spre stări sumbre, apăsătoare. Peisajul autumnal — ploaia, copacii desfrunziți din grădina publică, băncile putrezite, cheiurile sub cer violet, felinarele încețoșate, zidurile înnegrite ale orașului și atâtea alte elemente frecvente în primele creații ale poetului, sînt astfel de simboluri descinzînd la Voronca direct din Bacovia și Camil Baltazar. Reluarea lor frecventă într-un mod pe care criticul Ov. S. Crohmălniceanu l-a denumit undeva „tehnică a obsesiei” e sigur bacoviană, după cum luminarea în cîteva porțiuni a tablourilor, îndulcirea lor cu un sentimentalism ușor afectat, e a fizicilor din *Vecernii*. Marea îndrăzneală asociativă ce se anunță încă de acum, pare a nu fi străină de invenția metaforică a lui Adrian Maniu, cel din *Figurile de ceară* (1912). În această culegere își dădeau întîlnire fragmente de proză sentimentală (linie continuată de Voronca și nu numai de el) cu portrete grotești, dar mai ales bucăți conturînd o atmosferă stranie, bîntuită de pasiuni — în nota simbolismului macabru. *Figurile de ceară*, deosebite în alte privințe de ceea ce va da Voronca mai tîrziu, au putut fi și au fost, credem, pentru acesta, o bună lecție de imagistică îndrăzneată și abundentă, căci găsim acolo nenumărate sugestii pentru succesiunea în lanț a metaforelor referitoare la același obiect, procedeul predilect la autorul lui *Ulise*.

O trăsătură pe care am numi-o *nevoia de a compara* se evidențiază puternic încă din *Restriși* și ea va rămîne o constantă a creației lui Ilarie Voronca, ducînd la bune rezultate uneori, dar mai ales la supraîncărcarea expresiei. Versul se compune astfel, aproape invariabil, din două părți: una care afirmă un sentiment, o acțiune etc. — alta care îi găsește termenul de comparație, poezia (în genere, de notație) construindu-se prin adițiune. Iată cîteva exemple luate din aceeași poezie: „În clavier sînt accente vechi, ca-ntr-un herbar flori păstrate”; „prin ungherele întunecoase se caută pe ei înșiși / așa cum după o îndelungată rătăcire caut un loc odihnitor”; „pe fruntea mea degetele tale să întîrzie / cum pe streșină de casă vrăbii” (*Însemnări*). Sau această strofă notată de Eugen Lovinescu, în care se observa „o facilitate aproape prodigioasă de a se exprima în comparații și imagini ce se anulează tocmai prin acumulare”<sup>2</sup>: „Așa: vino să-mi ridici sufletul ca pe-o coajă de copac / și să-mi citești durerile închise — cuiburi de păsări triste, / acolo. Mîinile tale să-mi fie deznădejdi mătăsoase batiste / și ochii tăi, pentru copilul tristeților mele odihnitor hamac” (*Tristeți*).

Prima apreciere ce trebuie făcută în legătură cu imagistica lui Ilarie Voronca, posibilă încă de la acest volum și incomparabil mai justificată la cele următoare, se referă la marea cantitate de termeni ce intră în comparație. Poetul e în stare să găsească cele mai neașteptate corespondențe și relații între elemente provenind din domenii adesea cu totul opuse, între care se părea că n-ar fi cu putință vreo apropiere. El vorbește despre „copilul tristeții”, „ochii... odihnitor hamac”,

<sup>2</sup> *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, pag. 446.

„roțile deșertăciunii” zdrobind nădejdiile, clopotele „depărtându-se ca albe cirezi”, „păsările tristeții”, „vata mihnirilor” etc. etc.

Poezia lui Voronca nu va fi picturală, în sensul obișnuit al acestui cuvânt. Metafora propusă de el nu e utilizată cu scopul de a plastifica în primul rînd, de a întări material impresia obiectului, ci de a găsi legături, înrudiri între elementele micro- și macrocosmosului, sau acesta e cel puțin rezultatul, căci imaginea voronciană aruncă simțurile și gîndul în afara obiectului definit în mod obișnuit prin metaforă, în lumi mai apropiate sau mai îndepărtate de el. Acest obiect constituie astfel doar un punct de plecare, un nucleu de energie imagistică și mai puțin un punct de întîlnire în care determinările converg spre a fixa, spre a reține. Este o imagine dinamică, al cărei rezultat e lărgirea extraordinară a spațiului luminat metaforic, prin interferența și răsunetul feluritelor sfere, iar poezia devine o strălucitoare feerie. Farmecul ei stă în luminarea relațiilor secrete între ființe și lucruri, mai precis în surpriza realizată astfel, și nu întîmplător *immurile* sînt în poezia lui Ilarie Voronca, cele mai valoroase creații. Privite sub acest unghi, lucrurile capătă, indiferent de locul lor în ierarhia cosmică, o aură de poezie. La acest fapt se referea și G. Călinescu remarcînd la poetul nostru „o voluptoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticeii cuvîntului excelent și o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepție”<sup>3</sup>.

Își găsesc loc în poezia sa ceaiul, cartoful, legumele. Voronca e și un cîntăreț al străzii, al marilor orașe agitate, al produselor industriei. El descoperă noblețea lucrurilor simple, zilnice, ilustrînd de fapt o tendință a poeziei moderne, împlinită la noi, printre alții, și de un Ion Vinea sau Adrian Maniu, cu scopul mărturisit de a anexa poeziei provincii noi, tinere. Noutatea imagisticii sale stă în mișcarea fără egal a fanteziei unind între ele piscuri peste prăpăstii inabordabile în aparență. Se vorbește astfel despre „constelația mazării”, „mănușa inimii”, „coama infinitului”, „ruinele poftelor”, „fața de hristos a cartofului”, „amintirea ca un pod familiar” etc. Lucrurilor li se descoperă însușiri noi. Oglinzile sînt parfumate, norii atrag ca magnetul, vorbele pot fi ude, peisajul e acid, cîmpul răgușit, vocea poate fi tăiată în bucăți. O regulă se poate foarte greu deduce din această mutație de valori. E vorba cînd de un transfer de atribute foarte concrete, materiale, la termeni abstracți și invers, cînd de atașarea la termenul fizic a unor însușiri surprinzătoare. Fantezia poetului lucrează fără granițe, el pare un împlînzitor de lucruri și ființe pe care și le apropie și le folosește după plac: „arcușul rechinilor urcă pe violoncele de ape / din toamna adîncurilor aurul peștilor în frunză / ce bucle meduzele cum se apleacă / și ca șervețelele de ceai marginea catifelată a peștilor / torpile” (*Plante și animale*). Uneori deșurubează „roțițele mici, ale florilor”, observă „circulația singelui în garoafe”, ascultă „cum mușețelul clatină tălângi ca o turmă”, sau plutește cu iubita în miresele transformate de un vrăjitor în luntre subțiri.

<sup>3</sup> *Istoria literaturii române* . . . , 1941, pag. 783.

Îndrăzneala asociativă, ca trăsătură definitorie pentru poetul modern, a fost afirmată de Voronca și teoretic, încă în perioada colaborărilor sale la revistele *Punct* și *Integral*. Într-unul din aceste articole spunea: „Expresia poetului nou e plină de cutezare, de savoare absurdă: tirăcop, bumerang întrecând în înălțime toate performanțele mondiale...”<sup>4</sup>. Voronca definea aici o poezie a senzației, impresionistă, caracterizată mai apoi de critică drept „pointilism poetic”. Senzațiile alcătuind această poezie de notație urmau să uimească prin inedit și îndrăzneală. Autorul lui *Ulise* era într-adevăr un Signac poet și oricâte reticente ar fi manifestat el, pe plan teoretic, față de supra-realism, ideile sale descind în mod vizibil din teoria imagismului supra-realist, fundamentată de A. Breton în primul său manifest din 1924, după ce un precursor, Pierre Reverdy, scrisese: „L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais, du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte”<sup>5</sup>.

Poetul nu susținuse în fond altceva în articolul dedicat lui Arghezi, din cunoscutul număr omagial al revistei *Integral*: „De aici plăsmuire abstractă imaginea: raport pur a două elemente cât mai depărtate (sau cât mai apropiate) între ele. De aci poemul integral, inaccesibil oficialității”<sup>6</sup>. Din fericire, poetul s-a alăturat numai formal postdadaismului și *Invitație la bal*, volumul cel mai supus acestor canoane, a fost urmat de o îmbogățire în conținut a operei întregi. Imagistica rămâne în continuare îndrăzneată, cum se anunțase în *Restriști*. Virtuți și scăderi, în germene acolo, se dezvoltă pe parcursul publicării celorlalte nouă culegeri de versuri românești.

O calitate originală a imaginii la Voronca e comunicarea unor stări de incântare în fața universului, de unde apelul la elemente care nu impresionează prin ele însele cât prin asociațiile pe care le trezesc prin contagiune. Strigătul poate avea sau nu efect asupra celui care îl aude, dar e în stare să pună în mișcare o coplesitoare avalanșă. Acesta e și cazul poeziei lui Voronca. Astfel că, în versurile ce par a evoca lumea cu maximă forță materializatoare, lucrurile trăiesc totuși mai mult prin puterea lor de iradiere, ca în această poezie mult citată de critici, din volumul *Petre Schlemihl*: „Odaie cu arome a unui han în munte / Soarele naftalină în rufele din scrinuri / Cu brazi ce-și trec lumina în cerc ca niște unde / Ecourile butii plesnind de atâtea vinuri / Sau aurora clopot de var în căni cu lapte / Culori, zvonuri clătite cu-odihna în cerdac / Umed și bun pământul cu aburii în șoapte Tristețe sfărîmată sub crengi ca un gîndac” (*Schützhaus*).

Ce deosebire față de Fundoianu, care notează mai ales senzația organică, a obiectului prins între determinări foarte precise, care-i conferă o materialitate groasă, o culoare păstoasă, consistentă! Sau,

<sup>4</sup> *Cicatrizări*, în „Integral”, I (1925) nr. 4.

<sup>5</sup> cf. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1963, pag. 31.

<sup>6</sup> Tudor Arghezi *fierar al cuvîntului*, în „Integral” I (1925) nr. 3.

cum observa într-un studiu recent, M. Petroveanu: „Imagina fundoiană, chiar când formal e o comparație, nu mediază între noțiune și realitatea fizică, între abstracțiune și concret, nu plasticizează ca o operație separată o idee, o viziune despre realitate, ea sporește numai, sau — și mai puțin — explicitează termenul pe care-l întovărășește și care apare el însuși în concretul său”<sup>7</sup>. Mai degrabă se poate face o apropiere de Ion Pillat, evocator prin amintire al lucrurilor dintr-un trecut din care vin pe jumătate legendare. Însă acestuia din urmă îi lipsește efervescenta fanteziei caracteristică lui Voronca și totul e adus la el pe un făgaș de liniște și reținere, fapt ce îl și ferește de răspîndirea imagistică a lui Voronca, dînd creației sale un echilibru superior. Poetul lui *Ulise*, dimpotrivă, evită, cele mai adeseori, trasarea unor contururi foarte precise, iar cînd o face, desenul e mai mult din linii subțiri, abia vizibile. El e în primul rînd un descoperitor al imponderabilului, lumea sa e construită dintr-o materie fragilă, împrejmuită cu mireme: „glasul precum o algă și ceasu-nchis în pârul / rotund în șerpuire pe braț ca rădăcini / surîsul cercuiește în aer un profil / și-n talgere de umbră genunchiu-și scrie mărul” (*Colomba, II*).

Dorința poetului de a cuprinde toate frumusețile lumii, generozitatea dăruirii lui se traduc pe plan imagistic în acumularea unei mari mulțimi de obiecte, fiecare ornamentate metaforic, plăcerea evocării lor de către poet făcînd adesea toată poezia, ca în acest fragment din *Plante și animale*: „bursucii se leagănă în adiere ca arbuștii / pitpalacii împletesc un șal din lumina sunetului / caprele negre fac alpinism / ploaia dăruie scoarțe oltenești pămîntului / și plugurile fac dragoste cu țărîna, o mușcă / iepurii se pitesc la marginea zilei ca dovleceii / soarele dă mălai vrăbiilor, e o bucurie în argint / a vocilor” (*Bucurii îngăduite*).

Ilarie Voronca e capabil, însă, și de viziuni ce presupun regizarea unor mari desfășurări de elemente. În *Brățara nopților*, de exemplu, remarcăm puterea sa de plasticizare, capacitatea de a da o materialitate grea tabloului furtunii. Afirmînd acest lucru nu contrazicem cele spuse mai înainte privind frageda alcătuire a universului creat de el. Viziunea sa, oricît de puternic materializatoare, e însoțită mereu de dantelăria unei fantezii ce atenuază liniile prea mult îngroșate. După ce fixează la modul hiperbolic dimensiunile tabloului — „Bivoi înălțimile se tăvălesc în noapte ca într-o mlaștină / Cu un fior mugetul lor a încrețit fruntea amurgului / Și boturile au scuturat în văzduh carnea fulgerelor / Munții s-au năpustit în arena privirilor / — toreadorul din arenă se arată a fi „inima” ce îi „întărită fluturînd mantie singele”, în timp ce „minutele sună, izbesc treptele trupului ca măgelele”. Tot acolo, lîngă monștrii marini ai mașinilor din tipografie, ucenicii fac vrăji suave, altădată greoaiele focuri sînt „elegante”, firoșii pești-torpilă au marginile catifelate „ca șervețelele de ceai” etc.

<sup>7</sup> *Poezia lui B. Fundoianu*, în „Viața românească” XVII, (1964) nr. 3, pag. 101.

Dar care sînt procedeele imagistice utilizate de Voronca? La începuturile sale poetice, putea fi foarte frecvent întîlnită comparația dezvoltată, încît un vers constituia un termen de comparație, iar altul pe cel de al doilea. Tot atunci apar forme care, repetindu-se mereu în creația ulterioară, își vor pierde expresivitatea. De altfel, acest mod de construcție e destul de facil: „mantaua mîhnirilor”, „ninsoarea revenirii tale”, „roțile deșertăciunii”. În *Brățara nopților* acest procedeu devine cu totul parazitar. De pe o singură pagină am putut extrage exemplele următoare: caisele clopotelor, caleștile visului, promotoriile somnului, porumbelul glasului, incendiul vocilor în părul ceasului, panglicile izvoarelor, crivățul mîhnirilor, degetele tristeții în mînușa inimii, iedera vocilor, agrafa lunei, zăpezile glasului, jarul buruienilor — și n-am amintit decît jumătate din șirul unor astfel de imagini.

Cu cîțiva ani înainte, poetul aderase o vreme la tehnica dadaistă reflectată în volumul *Invitație la bal*, cuprinzînd creații din anii 1924—1925. Procedeu era același, cu deosebirea că lipseau particulele de legătură dintre cuvinte. Iată cîteva exemple: „ocean glasul tău”, „fiecare genunchi un clavier” etc. O notă aparte capătă construcțiile ermetizante de tipul: „drum dinami bandajat excepțional”, „trup dizolvat în peisaj acid” etc. — unde se propune ca termen de comparație un element a cărui apropiere de cel dintîi e sesizată numai după un periplu mai lung al gîndirii. Se află totuși că prima „metaforă” vrea să spună că drumul, de obicei în continuă mișcare dinamică, s-a liniștit temporar, iar a doua, că poetul trăiește o stare de dăruire naturii din jur. Procedeu acesta e însă mai puțin utilizat după 1925, preferîndu-se formula mai explicită (procedeu poate fi remarcat și în creațiile din acest timp ale lui Ion Vinea publicate în revista *Contemporanul*). E interesant totuși, că el revine sub o formă mai puțin agresivă din punctul de vedere al asociațiilor în *Incantații*, dînd o poezie în fond simbolistă, foarte aglomerată în imagini, un fel de metafore care nici un moment nu sînt raportate la un termen pe care să-l lumineze, acesta rămînînd secret pînă la sfîrșitul poeziei. Se obține o astfel de strofă de tip barbian: „Atîtea plete-n peșteri, și fugărită ziua / Cu un cerb în inelul de fosfor din odihnă. / Zăpadă și arome fărîmițate-n piua / Văji de solitudine cu profilul în tihnă”. În ultimele sale culegeri, dincolo de concentrarea formală de acest gen, a metaforei, se poate sesiza la Voronca un proces de reală substanțializare a imaginii, o mai mare atenție acordată conținutului de idei și sentimente exprimat. Sintaxa deficitară, eliptismul unor forme, sînt părăsite tot mai mult, aspirîndu-se la simplitate și claritate. Chiar în *Plante și animale* se mai puteau întîlni comparații cu termen nearticulat: „ați răzbit ca păstrăvi”, „întîrzi ca plug”, „noroii ca șuris sau ca algă” sau „pînă unde coridor un suris” — formă eliptică mai des utilizată anterior. Tot acolo, o expresie — poate calc francez ca și celelalte — revine ca un semn de retorism artificial: „ce amazoană inima pe șesul pieptului!” etc.



S-a obiectat, pe drept cuvânt, imagismului voroncian lipsa de unitate, răspîndirea exagerată în multiple direcții. Sămînța acestui rău e chiar în tehnica imaginii — asocierea unor termeni foarte îndepărtați — deficiență care nu s-ar fi făcut vizibilă în așa măsură, dacă poetul nu și-ar fi construit unele creații fără grija ordonării imaginilor în jurul unui sens interior, dacă unele poezii n-ar fi doar turme de imagini închise într-un staul arbitrar.

Aci ajungem de fapt la punctul de pe care G. Călinescu făcea o altă observație justă despre Ilarie Voronca, privind lipsa de circulație a limfei în poezia sa (de fapt numai într-o parte a poeziei sale) precum și despre „stabilirea unui cifru de concrete numite greșit imagini” — atunci cînd poetul nu avea de comunicat realități sufletești substanțiale. Iată încă un exemplu: „Voi sta pînă la urmă îmbrăcat în toate poemele / Ca un pom încărcat care așteaptă între fructele glorioase venirea veștejiei / Ca o dansatoare tîrînd eșarfă destinul între coliere și brățări / Ca un somnambul în odăjdiile viziunii urcînd spre lună / Ca notele purcese din pian în auroră”. (*Cheile poemului* în vol. *Patmos*). Sensul primului vers se estompează prin îndepărtarea în comparațiile stufoase care urmează.

Goluri de substanță se constată uneori în imaginea însăși, chiar luată separat. Dotat cu o excepțională mobilitate a fanteziei, poetul realizează uneori asociații pe baza unor apropieri superficiale între lucruri, așa încît, la o analiză atentă, imaginile sînt aberante: „Și-n părul tău va trece piaptănul călătoriei / Cum prin goanele cailor trece un arcuș al respirației” — în care asemănarea călătoriei cu un piaptăn e cu totul exterioară. În plus, poetul realizează aci o comparație a unei imagini cu alta. În același sens sună și următoarele asocieri de termeni: „sîngele izbucnit ca o trîmbiță în alveola timpului”, „fluxul va destupa oceanul ca pe-o sticlă de șampanie”, „dorul ca o găleată umplîndu-se în noi” etc. — unde în prima comparație, pe lîngă apropierea forțată între timp și alveolă, poetul asociază sîngele cu trîmbița pe motivul superficial al izbucnirii asemănătoare. Celelalte două exemple suferă, evident, de înjosirea primului termen prin platitudinea celui de al doilea.

Fără discuție, Ilarie Voronca rămîne, dincolo de aceste slăbiciuni inerente unei producții imagistice atît de vaste, unul dintre cei mai puternici creatori de imagini din literatura noastră și multe dintre ele se salvează de la moarte, constituind prilejuri repetate de uimire și încîntare. Desigur, atunci cînd depășesc jocul gratuit și comunică o emoție. Dacă Eminescu și-a putut alcătui un dicționar de rime fixînd o bogăție practic inepuizabilă de sonorități, Ilarie Voronca și-ar fi putut crea un dicționar de imagini la fel de bogat, într-atît de variată și plină de noutate e paleta sa.

În 1928, poetul își exprima printr-o butadă principală caracteristică a operei sale: „Dar uite, eu, dintre toate NAȚIUNILE, aleg imagi-NAȚI-UNEA”<sup>8</sup>. În 1936, tot el spunea într-o poezie: „N-aș mai găsi nici o

<sup>8</sup> Ora 10 dimineața în „Unu” I nr. 6.

bucurie sĂ impreun cuvinte bizare / Nici chiar imaginile cele mai surprinzĂtoare / İmi amintesc unele, dar la ce bun?"<sup>9</sup>. FĂcea acest lucru ridicİndu-se İmpotriva unei arte ce se voia İn slujba doar a unui grup restrİns de iniİiaİ — İn urma unei evoluİii fericite spre adevĂrul unic al artei İn serviciul omului.

Dar İncĂ İnainte de a ajunge la aceastĂ convingere, talentul viguros l-a İndreptat pe poet pe drumul simplitĂii Ńi İnceputul maturizĂrii sale artistice e semnalat de renunİarea la multe din teribilismele sale imagistice, cĂutİndu-se İntii de toate redarea unui sens major.

Imaginea rĂmİne halucinatorie, irizată, ca mai İnainte, İnsĂ succesiunea secvenİelor e İncetinită (v. *Patmos*). Formal, caracterul halucinatoriu al viziunii e redat prin apelul la hiperbolă Ńi compunerea tabloului din elemente mari, generale, İn care trĂsĂturile particulare Ńi de amĂnunt se pierd. Culorile sİnt, İn acelaŃi sens, reduse la cele fundamentale, dominİnd albul argintiu, culoare a visului (v. „Pe malurile surpate stĂteau albiturile timpului / Lumină perpetuă...”). Tot acum viziunile poetului presupun mari miŃcĂri, se neglijeazĂ dante-lĂria de performanİă İn favoarea unei nobile simplitĂii: „Dar anotimpul luminos deodată / İl voi recunoaŃte İn vocile cİntİnd İn cartiere / Ńi oamenii İmbrĂcaİ İn soarele nou / Vor fi Ńİngaci, İn adevăr, ca-n niŃte costume nepurtate”. (*VeŃti din oraŃe İn Patmos*).

İn aceste creaİii, Vİronca nu İnceteazĂ sĂ fie un imagist Ńi va fi astfel Ńi İn creaİia francezĂ, dar İn alt sens, mai adİnc. El e pe drumul realizĂrii unui imagism de substanİă, creator al unei viziuni unitare asupra lumii, care-i dĂ Ńi İn cadrul literaturii franceze un profil aparte, conturat de un univers propriu, bine delimitat. Ceea ce nu İnseamnĂ cĂ poetul-imagist frenetic din atİtea culegeri de versuri trebuie lĂsat İn umbră. Marile lui merite au fost, credem, destul de clar subliniate. Este vorba, İnsĂ, de a discerne İntotdeauna imaginea gratuită de cea oricİt de İndrĂzneată, dar compunİnd un İnİeles uman valoros.

#### ИМАЖИСТИКА ИЛАРИЕ ВОРОНКИ

( Р е з ю м е )

В работе прослежена эволюция Иларие Воронки — поэта-имажиниста по преимуществу — от стихов, написанных под влиянием Бакуньи, затем постадаизма и сюрреализма, к формуле уитменского типа. Ассоциативная смелость, служащая поэзии ощущения, импрессионистической, в которой накапливается большое количество предметов, является основным свойством поэзии Воронки. В построении образов отмечены, в частности, сюрреалистические приёмы, откуда, помимо богатства и самобытности некоторых метафор вытекает поверхностность и их произвольный характер. Свообразие этого новаторства румынского поэтического языка рассматривается как способ передачи закалованного общего состояния, обнаружение невесомого мира, в котором контуры намечаются тонко, как и слегка элегический тон.

<sup>9</sup> *Poeme*, İn romĂneŃte de SaŃa Pană, E.S.P.L.A. Buc., 1961, pag. 24.

## L'„IMAGISME“ D'ILARIE VORONCA

(R é s u m é)

L'auteur étudie l'itinéraire d'Ilarie Voronca, poète „imagiste“ par excellence, parti d'une poésie descendant du lyrisme de Bacovia, passant ensuite par l'expérience du post-dadaïsme et du surréalisme, pour arriver à une formule de type whitmanien. L'audace des associations d'images au service d'une poésie de la sensation, impressionniste, où s'accumulent une multitude d'objets, telle est la caractéristique fondamentale de cette oeuvre. Dans la construction des images on remarque particulièrement les procédés surréalistes, d'où provient, à côté de la richesse et de l'insolite de certaines métaphores, le caractère superficiel et arbitraire de beaucoup d'entre elles. L'auteur estime que la note à part de cette création rénovatrice de la langue poétique roumaine est l'effort pour communiquer un état général incantatoire, la découverte d'univers d'impondérables, où les contours sont dessinés avec finesse et discrétion, enfin le ton légèrement élégiaque.



## KÉT SZÁZADVÉGI LAP IRÓDALMI ANYAGA

KOZMA DEZSŐ

Bródy Sándor, a modern magyar próza jeles képviselője, az ismert színműíró és publicista írói pályájának kezdetén több mint egy évig (1889. januárjától—1890. áprilisáig) újságíróskodott Kolozsvárt. Munkásságának ezzel a szakaszával eddig senki se foglalkozott kellő alaposan. Pedig nemcsak Bródy pályakezdő éveinek felmérése szempontjából fontos ez a számbavétel, de arra is módot ad, hogy bepilantsunk az akkori Kolozsvár irodalmi-kulturális életébe, valamint azokba a nagy társadalmi és politikai küzdelmekbe, amelyek egy új írógeneráció fellépéséhez vezettek.

Az alábbiakban — egy nemrég megjelent cikkem<sup>1</sup> kiegészítéseként — Bródy Sándor két lapját: a hetente megjelenő *Erdélyi Képes Újságot* (melléklapja a *Kolozsvári Élet*) és a *Magyarság* című reggeli napilapot igyekszem bemutatni.

Az *Erdélyi Híradó*-nál eltöltött néhány hónapi újságíróskodás után Bródy Sándor — kolozsvári íróbarátaival — 1889. májusában irodalmi képes újságot indít *Erdélyi Képes Újság* címen. Az irodalmi és művészeti ambíciókkal induló folyóirat néves munkatársakat ígér, s az első számban valóban ismert nevekkal találkozunk: egy Jókai<sup>2</sup> és egy Mikszáth-elbeszélés<sup>3</sup> mellett ott van a magyar lírában új hangokat megszólaltató Kiss József egy verse is<sup>4</sup>. A beharangozott nevek közül azonban alig egy-kettővel találkozunk a továbbiak folyamán.

Megjelenésének rövid ideje (1889. V. 5—1889. X. 27.) alatt mégis sikerült a hat-nyolc oldalon megjelenő képes újságnak valamelyes — ha nem is színvonalas — profilt kialakítania. Hétről-hétre egy-egy tudós, művész, író — köztük Brassai Sámuel, Szentgyörgyi István, Jászai Mari, Gyulai Pál — képpel ellátott portréját olvashatjuk az első oldalon. Szépirodalmi anyagát főleg a belső munkatársak írják, ugyanis egy ilyen kis vidéki lap nem igen tudta kiteremteni a honoráriumokat.

<sup>1</sup> Bródy Sándor Kolozsvárt, „Korunk” 1963. 12.

<sup>2</sup> Jókai Mór, *A régi székegyek*, „E.K.Ú.” 1889. V. 5.

<sup>3</sup> Mikszáth Kálmán, *Az istennek két krajcára*, „E.K.Ú.” 1889. V. 5.

<sup>4</sup> Kiss József, *Erdélyben*, „E.K.Ú.” 1889. V. 5.

Leggyakrabban a több nyelvből is fordító Malonyay Dezső nevével találkozunk, aki művészettörténeti tájékozottságával kétségtelenül emelte a lap színvonalát, elbeszéléseivel azonban inkább csak a „napi szükségletet” elégítette ki. Többre kell tartanunk viszont a lap másik munkatársának, Kovács Dezső tárcanovelláit. Ő volt az egyetlen a munkatársak közül, aki később — novellisztikájával, közéleti tevékenységével (évtizedeken át igazgatója volt a Református Kollégiumnak) — a romániai magyar irodalmi életben is bizonyos szerepet játszott. A modoros vagy epigon költők — Palágyi Lajos, Barna Izidor, Gabányi Árpád — versei közül a polgári társadalomban helyét nem találó Reviczky Gyula utolsó költeményei emelkednek ki<sup>5</sup>. Olvashatunk két Jókai-verset<sup>6</sup>, úgyszintén olvasói kezébe adta Mikszáth ismert kisregényét, *A beszélő köntöst*<sup>7</sup>. Az utolsó számokban Lenau<sup>8</sup>, Zola<sup>9</sup> és Coppée<sup>10</sup> neve is felbukkan.

Természetesen, a multságok, botrányok, gyilkosságok, üzleti hírek nem maradhattak el még egy irodalmi újságból sem; hozzátartoztak az akkori sajtóhoz. Sőt, a lap fennállása érdekében kívánatosak is voltak.

Érdekes, hogy magának a szerkesztőnek, a már írói hírnévvel rendelkező Bródynak mindössze két elbeszélése jelenik meg saját lapjában saját aláírásával.<sup>11</sup> Valószínű azonban, hogy az igen gyakran előforduló álnevek egyike-másika Bródyt takarja. Ugyanakkor csaknem bizonyosra vehetjük, hogy a hosszabb-rövidebb színházi tudósítások jórészt a kulisszák világában otthonosan mozgó Bródy Sándor írta. Említsük meg viszont két, az akkori közélet személyiségeit kigúnyoló cikkét. Először a közügyekkel nem sokat törődő Albrecht főherceget veszi célba; akinek az arca — mint írja — mentes az „alacsony küszködés okozta ráncoktól” (*Egy főherceg közéről*),<sup>12</sup> majd a polgármestert gúnyolja ki, aki még Jókai búcsúztatására sem volt hajlandó kikelni meleg ágyából.

Az *Erdélyi Képes Újság* egy félév után — egyik napról a másikra — meg is szűnik. Valószínű az anyagi nehézségek járultak ehhez hozzá a leginkább, hisz — mint Kovács Dezső visszaemlékszik ötven-év távlatból — az is előfordult, hogy a főszerkesztőnek saját zsebéből kellett kifizetnie a honoráriumot. A közönség sem igen pártolta a legutolsó időben a lapot — olvashatjuk az utolsó számban — a képek beszer-

<sup>5</sup> Reviczky Gyula, *Számológatóm*, „K.É.” 1889. VI. 14.; *Furcsa*, „K.É.” 1889. VI. 21.; *Szerettek-é?*, „K.É.” 1889. VIII. 11.; Reviczky halálakor egy nekrológot is olvashatunk a lapban (*Reviczky Gyula meghalt*, 1889. VI. 14.).

<sup>6</sup> Jókai Mór, *Mátyás király és a szegény varga*, „E.K.Ú.” 1889. IX. 2. *Corvin Mátyás király*, „E.K.Ú.” 1889. IX. 8.

<sup>7</sup> Mikszáth Kálmán, *A beszélő köntös*, „E.K.Ú.” 1889. VII. 21.

<sup>8</sup> Lenau, *Ősz; Őszi panasz; A nehéz est*, „K.É.” 1889. IX. 15.

<sup>9</sup> Zola, *Faluzás Párizsban*, „K.É.” 1889. IX. 8.

<sup>10</sup> Fr. Coppée, *Sült almák*, „E.K.Ú.” 1889. X. 27.

<sup>11</sup> B. S., *A fekele úr*, „K.É.” 1889. VI. 30. Bródy Sándor, *Éjszaka*, „E.K.Ú.” 1889. VII. 7.

<sup>12</sup> b. s., *Egy főherceg közéről*, „K.É.” 1889. VII. 28.

zését illető technikai akadályok is egyre sokasodtak. Egyéb okok is vannak, melyeket bajos lebirni, hát meg kell elégednünk a dicsőséggel, hogy úttörők voltunk. Majd jön utánunk egy erősebb és türelmesebb...<sup>13</sup>

Az *Erdélyi Képes Újság* nem birta a versenyt, de Bródy, a lendülettel teli újságíró nem mondott le a további próbálkozásról. Új terve: friss, az eseményekre azonnal reagáló napilapot indítani. Elképzelése csakhamar tette is válik, s a *Képes Újság* utolsó számai még megjelennek, amikor új napilapja, a *Magyarság* napvilágot lát (1889. okt. 17—1890. ápr. 1.).

Merész vállalkozás volt, de Bródy abban bizott, hogy a fiatalság szellemi elitjének megnyerésével meg tudja valósítani elképzeléseit. Ez csak részben sikerült, ugyanis egy, az egyszerű emberek érdekében bátran kiálló, a helyi arisztokráciát nem kímélő újság nem rezisztálhatott sokáig.

A Monostor utca és a főtér sarkán levő Donogán-ház két szobájában ugyanazt a szerkesztőgárdát találjuk (kivéve Gyalui Farkast — a lap riporterét —, aki a Petelei István szerkesztette *Kolozsvártól* jött át), mint az *Erdélyi Képes Újságnál*. A *Magyarság* létrehozásánál ott van a korabeli román irodalom egyik tolmácsolója is, a Sfintu Sava kollégiumban, majd a bukaresti egyetemen tanuló Sándor József, akinek — Andrei Mureșanu *Răsunet* és Vasile Alecsandri *Mureșul și Oltul* magyar fordításán kívül — az első magyar Eminescu-fordítást is köszönhetjük.

A *Magyarság* a pártokon kívülség igényével indul, s mint fő célt tűzi maga elé: változatosnak, igaznak és aktuálisnak lenni, ugyanakkor kötelességének tekinti eredeti és fordított művekkel „böven ellátni az olvasót”.

Anélkül, hogy a lap politikai tartásának felvázolására törekedném, meg kell említenem a munkásság kérdései iránt tanúsított érdeklődését. Az 1890. február 14. száma például hiábavalónak nevezi a munkások helyzetét szabályozni próbáló törvényeket, rámutatva arra, hogy a munkásprobléma nem csupán a nyomor kérdése, hanem lényegében a „tőke és a munka harca”, ami „a jövőt is méhében hordozza”.<sup>14</sup> Az egyik cikknek már a címe — *Nyomor*<sup>15</sup> — is sokatmondó, a másik<sup>16</sup> azért támadja a miniszterelnököt, mert 15 éve nem foglalkozik másval, minthogy a jelentős politikai kérdések elől kitérjen, s így — jegyzi meg a cikk írója — „a felső tíz vagy százezernek sejtelve sincs róla, hogy micsoda nyomorban élnek” mások.

Az arisztokráciával és lapjával, a Bartha Miklós szerkesztette *Ellenzékkel* vívott harca szintén demokratikus szelleméről tanuskodik. Az egy béli botrány (az egyik arisztokrata családból származó katonatiszt tisztiszolgájával végigtáncoltatta a város polgárlányait) kapcsán

<sup>13</sup> „E.K.Ú.” 1889. X. 27.

<sup>14</sup> Szabó Gyula, *A munkáskérdés*, „M.” 1890. II. 14.

<sup>15</sup> *Nyomor*, „M.” 1889. I. 17.

<sup>16</sup> *A szegény ember Magyarországon*, „M.” 1890. III. 2.

kipattanó összetűzés sajtócsatává, majd párbajjá fajul. (Maga Bródy is kénytelen kiállni.) Bródy lapja a gúny tárgyává tett középosztály védelmére kelve a nagy ösökkél hivalkodó úri rétegnek épp az előjogait vonja kétségbe; méghozzá olyan kiméretlenül, hogy a lap egyik előkelő származású rovatvezetője (Teleki László) megváltik a szerkesztőségtől.

Irodalmi anyagát tekintve a *Magyarság* meglehetősen sokszínű és gazdag. A néha tiz-tizenhat oldalas lap állandóan közöl szépirodalmat. A rendszeresen megjelenő tárcanovellákon kívül regényekkel, elég sok verssel s még több színházi tudósítással igyekszik kielégíteni olvasói igényeit. Alig hat hónap alatt négy hosszabb regényt közöl folytatásokban. (Dosztojevszkij: *A kétlelkű Goljatkin — Árnyék* címen<sup>17</sup> —, A. Daudet: *Száműzött királyok*<sup>18</sup>, Jókai: *Gazdag szegények*<sup>19</sup>; B. Björnson: *A jó fiú*<sup>20</sup>.) E tolmácsolások azt bizonyítják, hogy Bródy és kolozsvári íróbarátai állandóan nyomkövették a korabeli világirodalom haladó törekvéseit; különösen a francia naturalizmust, ugyanakkor nem kerülte el figyelmüket az északi irodalom, illetve az orosz irodalom sem. Mint ismeretes, ez a termékenyítő hatás Bródy írói munkásságának későbbi szakaszában is megmutatkozik. Nemcsak az első Dosztojevszkij-regényfordítások között kell számon tartanunk az itt megjelent regényt, de — tudomásom szerint — *A kétlelkű Goljatkin* első magyar fordítása is egyben.

Az emberi lélek szenvedélyeinek finom ábrázolása ragadja meg Bródyt Daudet művészetében is, s az előbb említett regényén kívül elbeszéléseiből (*A chenillei utolsó kenet*<sup>21</sup>, *M... herceg halála*<sup>22</sup>), sőt cikkeiből (*A veszedelem*<sup>23</sup>) is olvashatunk. Természetesen, Zola (mint tudjuk, Bródy mesterének tekintette a nagy francia író) itt sem marad megfélekednünk arról sem, hogy a múlt század végén formálódó realista magyar próza elválaszthatatlan a naturalizmustól. A naturalizmus ugyanis e fiatal írócsoport számára a valóságközelséget, a szociális érdeklődést jelentette elsősorban. Ha az író — fogalmazza meg a *Magyarság*-ban az egyik cikkíró (valószínű Bródy) — „szegény asszonyról ír igaz színekkel és határozott kontúrokkal: ez naturalizmus!... A naturalizmus nem új vallást, még csak nem is igazi reformációt jelent az irodalomban, mégis úgy nézik, mint egy eretnek szektát, valóságos *inquisitio folyik ellene*”. És mindez azért, mert „új”, mert „más”.<sup>24</sup>

A lap egyébként eléggé eklektikus. A „durva valóság” sötétebb színeit az erősen érzelmi hangoltságú Musset-versek (*Egy decemberi*

<sup>17</sup> Dosztojevszkij, *Árnyék*. Ford. Malonyay Dezső, „M.” 1889. X. 17. (folyt.).

<sup>18</sup> A. Daudet, *Száműzött királyok*, „M.” 1889. X. 17. (folytatásokban).

<sup>19</sup> Jókai Mór, *Gazdag szegények*, „M.” 1890. I. 1. (folytatásokban). A budapesti „Nemzet”-ben ugyanekkor jelenik meg.

<sup>20</sup> B. Björnson, *A jó fiú*, „M.” 1890. I. 1. (folytatásokban).

<sup>21</sup> Daudet, *A chenillei utolsó kenet*, „M.” 1890. I. 7.

<sup>22</sup> Daudet, *M... herceg halála*, „M.” 1890. IV. 1.

<sup>23</sup> Daudet, *A veszedelem*, „M.” 1890. I. 11.

<sup>24</sup> *Izmusok*, „M.” 1889. XII. 10.



éjen, A látomány)<sup>25</sup>, Victor Hugo romantikus költeményei (*Dal, A szellem négy szeléből, Dal a leányomnak, Fahordó leányka*)<sup>26</sup> élénkítik. S ha már a francia irodalomnál tartunk, említsünk meg egy Coppée-írást<sup>27</sup>, egy Maupassant-novellát<sup>28</sup>, úgyszintén több cikk is foglalkozik az egyik Dumas-darab kolozsvári bemutatójával.<sup>29</sup> Egy másik alkalommal a sablonokba merevedett formákat levetkőző Strindberget tekintik mintaképnek, azt az író, akinek „dialógusai nincsenek mintákra szabva”, s akinek fő törekvése a kor bűnei ellen folytatott elkeseredett harc.<sup>30</sup> Említsük meg végül, hogy a nagy perzsa epikus költő, Firduszi híres művéből (a *Sahna-méhjá*-ból) lefordított részlet a keleti irodalmak rendszeres fordításának egyik korai megnyilvánulása.<sup>31</sup>

Külön ki kell emelnünk Thury Zoltán itt megjelent írásait. A színészkedő, majd a falusi magányba visszahúzódó fiatal Thury — mint a Kovács Dezsővel folytatott gazdag levelezéséből, illetve egykori kolozsvári lapok hasábjain megjelent írásaiból kitűnik — állandó kapcsolatot tartott fenn ezen újságokkal; így a *Magyarország*-gal is.

Mint Rejtő István is felhívja rá a figyelmet nemrég megjelent monográfiájában<sup>32</sup>, Thury ekkor írott elbeszéléseiben már „ott lüktet a megfigyelt élet egy-egy mozzanata”. Valóban, a pontos megfigyelés jellemző ezekre az írásokra, de e balladás hangulatú kis történetek — érzésem szerint — többről is árulkodnak: a monográfia írója által hiányolt mélyebb emberi kapcsolatokba is be-bevilágítanak. Mennyire megrázó például a haldokló parasztasszony és a harctéren elpusztult fia története (*Az utolsó levél*)<sup>33</sup>, vagy a hazatérni akaró asszony tragikus halála (*Hazatért*)<sup>34</sup>. A családi élet atmoszférájában lejátszódó egyéni tragédiákból a harcterek fájdalmait, a megkinzott, megalázott kisemberek gyötrődését is kiérezzük. Az utcára került színész (ezt az írást még akkor elküldte Thury Bródy lapjának, nem két év múlva jelenik tehát meg)<sup>35</sup> sorsába csakugyan saját hanyattatásának élményeit sűríti bele, de a korra jellemző művészsors-tragédia is ez a monológ. *A tanár úr* szolgálja olyan környezetben él, hogy valósággal „megreszket, ha véletlenül egy őszinte szó szalad ki a száján”<sup>36</sup>, egy másik karcolatában pedig a kétségbeesítő helyzetbe került anya majdnem élő bábnak ajánlja fel kisgyerekeit, csakhogy öt forinthez jus-

<sup>25</sup> A. de Musset, *Egy decemberi éj*, „M.” 1889. XII. 24.; *A látomány*, „M.” 1889. XII. 24.

<sup>26</sup> Victor Hugo, *Dal*, „M.” 1889. XII. 8.; *A szellem négy szeléből; Leányomnak; Fahordó leányka*, „M.” 1889. XII. 29.

<sup>27</sup> Fr. Coppée, *A kis Wolf tápapucsa*, „M.” 1889. XII. 29.

<sup>28</sup> Maupassant, *A párbaj előestéjén*, „M.” 1889. X. 26.

<sup>29</sup> b., *Clemenceau* (Dumas darabjána kolozsvári bemutatójáról), „M.” 1889. XI. 1., 2., 17.

<sup>30</sup> *Egy érdekes író (Strindberg)*, „M.” 1889. XI. 28.

<sup>31</sup> Firduszi: *Zahák és atyja története*. Perzsából ford. Erődi Béla. „M.” 1889. XII. 24.

<sup>32</sup> Rejtő István, *Thury Zoltán*, Bp. 1963. 27. lap.

<sup>33</sup> Zoltán (Thury Zoltán), *Az utolsó levél*, „M.” 1890. i. 16.

<sup>34</sup> Zoltán (Thury Zoltán), *Hazatért*, „M.” 1890. XII. 5.

<sup>35</sup> Thury Zoltán, *A színész*, „M.” 1890. III. 23.

<sup>36</sup> Zoltán (Thury Zoltán), *A tanár úr*, „M.” 1890. III. 9. 12. 16.

son<sup>37</sup>. Jellemző egy hétgyerekes munkáscsaládról elmondott története is<sup>38</sup>. A zsákhordásba belepusztult apa és az őt körülvevő napszámások azt a világot hozzák közel, amelyben egy szimpla kóporsó elkészítése is gond. Milyen lehángoló és felháborító is egyben a szegények keserű életbölcssége: „Kár a szegénynek élni!”, milyen mély sebet hagy lelünkön ez a nyomorúság<sup>39</sup>.

Egyik, a faluról írott tárcájában gúnyosan jegyzi meg: „Gyarpódtam életfilozófiában. Ne beszéljen előttem senki tavaszról meg csöndes kis faluról, mert előtte is kijelentem, hogy kinevetem”<sup>40</sup>.

(Úgy vélem, hogy a *Magyarságban*, valamint a többi kolozsvári lapban megjelent Thury írások alaposabb számbavételével még árnyaltabbá lehetne tenni a Thury Zoltán pályakezdéséről kialakított képet.)

Az egyes művekben vissza-visszatérő falusi idill kigúnyolásával találkozunk egy másik (ugyanebben a számban megjelent) cikkben is. „A lehető legkönnyebb valami a mai világban — írja a cikk szerzője — amikor arra adja az ember a fejét, hogy elkövet egy népszínművet. S miután, hogy könnyű dolog, csinálják is nyakra-főre.”<sup>41</sup> Az ilyen és ehhez hasonló kijelentések bizonyos fokig kockázatosak is voltak, hisz — mint Ignotus írta néhány év múlva, a népiesség és a modernség viszonyát vizsgálva — a „népiességgel üzérkedő tehetségtelenség szinte a magyarságot is magához lapította”.

Már az eddigiek során is megfigyelhettük a polgári életformát megszólaltató irodalom központba állítását. Ennek a törekvésnek a jegyében alakul ki az a szorosabb kapcsolat, amely a *Magyarságot* a konzervatív irodalomnak hadat üzenő irodalmi laphoz, a *Héthez* fűzte. Hétről-hétre foglalkozik a haladó polgári irodalom eme fontos fórumával, gyakran közöl is az ott megjelent írásokból. (Kiss József lapjának első száma meg se jelenik még, s a *Magyarság* előre leközi egy-két érdekes írást.)

Ez a polgári radikális szemlélet mutatkozik meg a lap hasábjain megjelent, a városi életre felfigyelő versekben is. A kifejlődött polgári társadalom jellegzetes munkás-figuráival találkozunk például Palágyi Lajos — művészileg egyébként gyenge — verses regényében, a *Proletárokból*<sup>42</sup>, vagy egy másik, „sápadt arcú” munkásokat bemutató versben<sup>43</sup>.

Végül említsük meg, hogy a *Magyarság* könyvszemle rovatában is igyekezett valóráváltani célkitűzéseit, propagálni a haladó irodalmi törekvéseket. A többi között elismerően ír Iványi Ödön erős társadalmi bírálatot tartalmazó regényéről, *A püspök atyafiságáról*, előtérbe állítva az író éles megfigyelőképességét, bátor szókimondását.

<sup>37</sup> Zoltán (Thury Zoltán), *A baba anyja*, „M.” 1890. II. 23.

<sup>38</sup> Zoltán (Thury Zoltán), *Történet egy kis utcából*, „M.” 1889. XII. 1.

<sup>39</sup> Zoltán (Thury Zoltán), *Örök sebek*, „M.” 1889. XII. 19.

<sup>40</sup> Zoltán (Thury Zoltán), *Tárca a faluról*, „M.” 1890. I. 26.

<sup>41</sup> T - ny, *Népszínmű csinálás*, „M.” 1890. I. 26.

<sup>42</sup> Palágyi Lajos, *Szerelem* (Részlet a szerző *Proletárok* című verses regényéből), „M.” 1889. XII. 30.

<sup>43</sup> Endrődi Sándor, *Nyomdában*, „M.” 1889. XI. 16.

S a hiányzó „melegségért” nem a regény íróját teszi felelőssé — mint a hivatalos irodalomkritika — hanem magát a „rendszer”<sup>44</sup>. Ferenczi Zoltán írásainak közlésével sokat tett a lap Petőfi kultusza érdekében is: állandóan figyelemmel kísérte a Petőfi-kutatásokat, sürgeti a Petőfi-bibliográfiát, ismeretlen Petőfi-verseket közöl.

Mint már említettem, Bródy Sándornak ez a lapja is hamar megszűnt: 1890 áprilisában beleolvadt a Korbuly József szerkesztette *Erdélyi Híradó*ba, Bródy Sándor pedig itthagytja Kolozsvárt. E két újság teljesítménye így is figyelemre méltó. A velük való foglalkozás nemcsak irodalomtörténeti, hanem sajtótörténeti szempontból is érdekes és hasznos.

MATERIALUL BELETRISTIC A DOUĂ GAZETE CLUJENE  
DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI TRECUT

(R e z u m a t)

Săptămînalul literar *Erdélyi Képes Ujság* (5. V. 1889—27. X. 1889) — deși avea un nivel destul de scăzut — a reușit să-și formeze un oarceare profil. Cotidianul de dimineață *Magyarság* (17. X. 1889—1. IV. 1890) apărut în 8—10 pagini, nu era ziar literar, dar în paginile lui găsim un material foarte bogat. A publicat literatură maghiară modernă și totodată literatură universală progresistă (franceză, rusă etc.).

Ambele ziare au avut ca redactor pe renumitul prozator, scriitor dramatic și publicist maghiar Bródy Sándor.

БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ ДВУХ КЛУЖСКИХ ГАЗЕТ КОНЦА  
ПРОШЛОГО СТОЛЕТИЯ

(Р е з ю м е)

В конце прошлого столетия печатались в Клуже среди других и две газеты, которыми автор занимается в настоящей статье: литературный еженедельник *Erdélyi Képes Ujság* (5. V. 1889—27. X. 1889 гг) и утренняя ежедневная газета *Magyarság* (17. X. 1889—1. IV. 1890).

Обе газеты имели в качестве редактора известного венгерского прозаика, драматурга и публициста Броди Шандора.

LA CONTRIBUTION AUX BELLES-LETTRES DE DEUX JOURNAUX DE CLUJ  
À LA FIN DU SIÈCLE DERNIER

(R é s u m é)

À la fin du siècle dernier ont paru à Cluj, entre autres, deux publications périodiques de langue hongroise dont s'occupe le présent article: l'hebdomadaire littéraire *Erdélyi Képes Ujság* (5. V. 1889—27. X. 1889) et le quotidien du matin *Magyarság* (17. X. 1889—1. IV. 1890).

Les deux publications avaient pour rédacteur le prosateur, auteur dramatique et publiciste hongrois bien connu, Bródy Sándor.

<sup>44</sup> Lipcsey Ádám, *Iványi Ödön: A püspök atyafisága*, „M.” 1889. XI. 26.



UN FENOMEN FONETIC DIALECTAL: ROSTIREA LUI Ș CA S  
ȘI J CA Z ÎN GRAJURILE DACOROMÂNE. VECHIMEA  
ȘI ORIGINEA FENOMENULUI\*

de

MIRCEA BORCILĂ

I. Pentru explicarea fenomenului va trebui să luăm mai întâi în discuție ipotezele formulate pînă acum, precum și altele posibile.

1. Locuitorii satelor respective ar fi greci insulari colonizați și românizați (Weigand)<sup>1</sup>.

Argumente: a) neogrecii nu au în limbă pe ș și j, iar cînd vorbesc o limbă străină nu îi adoptă; b) s-au atestat colonizări de greci insulari în Banat<sup>2</sup>.

Contraargumente: a) răspîndirea anterioară a fenomenului, mult prea largă pentru a putea fi pusă pe seama acelor coloniști greci; b) existența grupului masiv din Oltenia.

Ipoteza a fost abandonată și de Weigand și trebuie eliminată din discuție.

2. „Ei sînt ceangăi românizați” (Weigand)<sup>3</sup>. Weigand consideră că acest lucru „este foarte simplu de dovedit” și argumentează: a) „tipul evident de ceangăi” al unor locuitori din șatele cu s mehedintene; b) românizați ceangăii din Moldova păstrează pe s și z (pentru ș și j).

\* Alte aspecte ale problemei le-am tratat în „Cercetări de lingvistică”, X (1965), nr. 2, p. 329—386.

<sup>1</sup> „Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache”, Leipzig, III (1896), p. 231.

<sup>2</sup> Weigand nu știa aceasta cînd își formula ipoteza. Cf. „Jahresbericht”, IX, p. 131. Vezi pentru colonizările în Banat: Silviu Dragomir, *Vechimea elementului românesc și colonizările streine în Banat*, în „Anuarul Institutului de istorie națională a Universității din Cluj”, III (1924—1925), p. 289 și urm.; Șt. Mănciulea, *Elemente etnice așezate în Banat între anii 1000—1870*, în „Revista Institutului social Banat-Crișana”, Buletinul istoric, XI (1943), nr. XI—XII; Dr. Nicolae M. Popp, *Populația Banatului în timpul lui Iosif II*, în „Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj” (Timișoara), VII (1942), p. 347—401; Vasile Tulescu, *Românii din Banat și raporturile lor cu populația alogenă*, în „Buletinul Societății Regale Române de Geografie”, tom. LX (1941), p. 143—228, LXI (1942), p. 205—264; Karl Freiherr v. Czoernig, *Ethnographie der oesterreichischen Monarchie*, III-er Bd., Wien, 1855 (cf. harta cu colonizările între 1702—1792).

<sup>3</sup> „Jahresbericht”, IX, (1902) p. 131.

El presupune că „bufenii din Mehedinți și Gorj trebuie să fi fost imigrați și că cele 4 sate cu s bănățene provin din satele cu s învecinate din Mehedinți”<sup>4</sup>.

Primul argument îl eliminăm, ca neconcludent.

Fenomenul care ne preocupă constituie cea mai caracteristică particularitate fonetică a unui subdialect al dialectului ceangău (subdialectul de nord, cuprinzând câteva sate din jurul Romanului). Asupra originii acestei rostiri s-a discutat mult în literatura de specialitate maghiară<sup>5</sup>. Conform unor păreri mai noi, acceptate în mod unanim astăzi, rostirea e un arhaism: prin secolele XI—XIII se pare că exista o populație maghiară, al cărei dialect se caracteriza prin inexistența lui *ș* și *j* și pronunția *ț* pentru *č*<sup>6</sup>. Vorbitorii acestui dialect au locuit în „ținuturile Tisei și Someșului”<sup>7</sup>.

Un contact teritorial într-o epocă atât de îndepărtată ori proveniența locuitorilor satelor cu s mehedințene din această populație nu se poate dovedi<sup>8</sup>.

Argumentul hotărâtor împotriva acestei ipoteze este faptul că prin ea nu se poate explica existența satelor cu s din Banat. Aceste sate nu provin din satele din Mehedinți, cum susținea Weigand<sup>9</sup>. Pe de altă parte, ele nu pot proveni nici direct din ceangăii la care se atestă această particularitate. Primele deplasări ale unor grupuri de „ceangăii” în Banat datează din secolul al XVIII-lea și este foarte puțin probabil ca aceștia să fi cunoscut fenomenul: satele întemeiate de ei în Caraș-Severin, Timiș și Torontal sînt cunoscute<sup>10</sup>.

3. Căutînd originea satelor cu s din Moldova, Weigand emite, pe

<sup>4</sup> „Jahresbericht”, XV, (1908), p. 140—141.

<sup>5</sup> Cf. bibliografierea prof. Szabó T. Attila, *A moldvai csángó nyelvjárás-kutatás története*, în „Magyar Nyelvjárások”, V, p. 3—38 și un studiu în manuscris al prof. Márton Gyula, despre istoricul cercetărilor ceangăilor. Pentru stadiul actual al fenomenului la ceangăii din Moldova vezi Szabó T. Attila, *A kolozsvári magyar egyetem munkaközösségének nyelviöldrajzi kutatásai a moldvai csángóság körében*, în „Magyar Nyelv”, XLIX, p. 508—514 și idem, *Cercetări asupra graiului popular al ceangăilor din Moldova*, în „Cum vorbim”, III (1951), 2, p. 31—33.

Pentru urmărirea evoluției rostirii sub influența graiurilor românești vezi: Márton Gyula, *Cîteva aspecte ale influenței limbii române în lexicul graiului ceangău din Moldova*, în SCL, VI (1955), p. 331—337; Vl. Drimba, *Materiale pentru studiul raporturilor lingvistice româno-maghiare*, în CL, V (1960), nr. 1—2, p. 115—130 ș. a.

<sup>6</sup> Cf. Hegedüs Lajos, *Moldvai csángó népmesék és beszélgetések*, Budapest, 1952, p. 18. Notăm că în Banat și Oltenia nu se întâlnește și rostirea *ț* pentru *č* (deși sunetul *č* = *t* + *ș*, deci ar trebui *t* + *ș* > *t* + *ș* = *ț*).

<sup>7</sup> Cf. Lukó Gábor, *A csángók kapcsolatai az erdélyi magyarsággal*, în „Néprajzi Füzetek”, 3, Budapest, p. 26 și cel mai recent studiu al problemei: Bakó Géza, *Contribuții la problema originii ceangăilor*, în „Studii și articole de istorie”, IV (1962), p. 37—41.

<sup>8</sup> Vezi mișcările ceangăilor la Bakó Géza, *op. cit.*, p. 39—40. Pentru primii maghiari în Banat și Oltenia, vezi Șt. Manciulea, *op. cit.*, p. 334—335.

<sup>9</sup> Vezi mai jos p. 122.

<sup>10</sup> Cf. Silviu Dragomir, *op. cit.*, p. 291; Șt. Manciulea, *op. cit.*, p. 377—378 și 381—383. Pentru numele de „ceangăii” vezi Horger Antal, *A csángó nép és csángó név eredete*, în „Erdélyi Múzeum”, XXII, p. 65—80 și 125—137.

baza primilor cercetători maghiari, ipoteza originii cumane a ceangăilor. Ipoteza este susținută și argumentată de Munkácsi Bernát, în 1902, prin materialul de limbă din *Codex Cumanicus*<sup>11</sup>.

Teza originii cumane a vorbitorilor cu *s* din Banat și Oltenia ar putea fi susținută prin prezența îndelungată a cumanilor pe teritoriul acestor sate<sup>12</sup> și prin faptul că limba cumană a lăsat numeroase urme în toponomastica ținutului: *Coman, Comănești, Basarași, Găman* etc.<sup>13</sup> Cercetătorul maghiar Melich János dovedește însă că rostirea cu *s* nu are nimic comun cu limba cumană și că grafia din *Codex Cumanicus* nu reflectă o particularitate a limbii cumanilor<sup>14</sup>.

Deci și această ipoteză trebuie respinsă.

4. Are fenomenul acesta vreo legătură cu cel analog prezent la aromâni și istroromâni?

Atît la aromâni cît și la istroromâni, pe lîngă rostirile *s*<*ș*, *z*<*j*, se întîlnește și rostirea *ț* pentru *ț*<sup>15</sup>. La istroromâni din Sușnievița consoanele *s* și *ș* nu sînt diferențiate în vorbire, iar *ș* are o nuanță palatală foarte vizibilă. Aci fenomenul e de dată relativ recentă și se datorește graiului venet. (Pe la sfîrșitul secolului trecut el cunoștea o eflorescență deosebită în Istria<sup>16</sup>.) Or, e exclus ca după „mollipsirea de la graiul venet” să mai fi existat un contact de populație de o asemenea amploare cu românii din nordul Dunării.

La aromâni rostirea cu *s* se întîlnește în Olimp și s-a dezvoltat independent de fenomenul analog din Istria; se datorește, probabil, influenței neogrecești<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> G. Weigand în „Jahresbericht”, IX, p. 133; Munkácsi B., în „Ethnographia”, [Budapest], XIV (1903), p. 54—56.

<sup>12</sup> În Oltenia cumani stau aproape două secole (1057—1241). Cf. pentru aceasta A. I. Papadopol-Calimach, în „Analele Academiei Române”, S. II, t. VII (1886), p. 150; C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, I, Buc., 1946, p. 311. Pentru prezența cumanilor în Banat vezi Victor Motogna, *Banatul românesc în cele dintîi veacuri ale stăpînirii ungurești* (Epoca arpadiană 1030—1301), în „Revista Institutului social Banat-Crișana”, Buletinul istoric, XI (1943), nr. XI—XII, p. 258—262 și Șt. Manciulea, *op. cit.*, p. 335.

<sup>13</sup> Vezi și D. Buzatu, *Etnicul oglindit în toponimia olteană*, în „Mitropolia Olteniei”, XIV (1962), nr. 56, p. 334—341; I. Conea-I. Donat, *Contribution à l'étude de la toponymie pechénègue-comane de la Plaine roumaine du Bas-Danube*, în vol. „Contributions onomastiques”, București, 1958, p. 139—169.

<sup>14</sup> Cf. „Ethnographia”, [Budapest], XIV (1903), p. 52—54.

<sup>15</sup> S. Pușcariu, *Studii istroromâne*, II, Buc., 1926, p. 332—333; Th. Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân*, Buc., 1932, p. 334—335; G. Weigand, *Die Sprache der Olympo-Walachen nebst einer Einleitung über Land und Leute*, Leipzig, 1888, p. 52—53.

<sup>16</sup> S. Pușcariu, *op. cit.*, p. 121; A. I. Philippide, *op. cit.*, p. 215. Pentru atestarea recentă a fenomenului la istroromâni și originea lui, cf. E. Petrovici și P. Neiescu, *Persistența insulelor lingvistice. Constatări făcute cu prilejul unor noi anchete dialectale la istroromâni, meglenoromâni și aromâni*, în CL, IX (1964), nr. 2, p. 189, 192 (cu indicații bibliografice).

<sup>17</sup> Capidan, *op. cit.*, p. 335, nu explică fenomenul. Cf. și Weigand, *Die Sprache...*, p. 52 și Pușcariu, *Studii istroromâne*, II, p. 333.

Excluzind deci posibilitatea unei influențe externe, trebuie să admitem că rostirea aceasta reprezintă un fenomen fonetic dacoromân.

II. Punându-și problema stabilirii teritoriului inițial care a cuprins fenomenul și pornind de la premiza că satele cu *s* trebuie să aibă o origine comună, Weigand afirmă că „patria comunelor cu *s* din Banat trebuie căutată în Oltenia”, „fără nici o îndoială”. Argumentele sale: a) se atestă istoric emigrări din Mehedinți în Banat; b) cele două grupuri de comune sînt foarte apropiate; c) „dacă cineva vrea să vorbească de o dezvoltare de sine stătătoare fără influența unui element străin, atunci trebuie să presupunem că aceasta s-a petrecut în masa compactă a comunelor din Mehedinți”<sup>18</sup>; d) „dacă vorbitorii ar fi locuit în trecut într-o singură localitate *x* și dacă acolo s-ar fi transformat toți *š* și *ž* în *s* și *z*, atunci ar fi trebuit să se pronunțe și *zoi*... (în Banat n. n.). Ei au preluat... dialectul bănățean într-un timp cînd acesta a fost deja relativ dezvoltat și au înlocuit pe toți *š* și *ž* din el cu *s* și *z*, păstrînd dimpotrivă pe *š* și *ž*”<sup>19</sup>. Aceeași „influență din Oltenia în Banat”, prin emigrări, este presupusă și de Mihail C. Gregorian<sup>20</sup>.

Se atestă într-adevăr imigrări din Oltenia, dar dintr-o epocă tîrzie (sec. al XVIII-lea)<sup>21</sup>, cînd satele cu *s* bănățene aveau cîteva sute de ani de existență documentară *pe locurile de azi*<sup>22</sup>. Cei ce au venit din Oltenia, „bufenii”, s-au așezat în sate care ne sînt cunoscute<sup>23</sup> și chiar dacă s-au dispersat, ei se pot delimita și astăzi în Banat. În nici un caz locuitorii satelor bănățene cu *s* nu pot fi considerați *bufeni*.

Pe de altă parte, o cercetare faptică oricît de minuțioasă orientată după acest principiu nu poate duce la nici un rezultat. Cu argumente similare s-ar putea „susține” și teza contrară, a unei transmutări din Banat în Oltenia<sup>24</sup>. Esențial și hotărîtor pentru explicarea genetică a

<sup>18</sup> „Jahresbericht”, VII, p. 51.

<sup>19</sup> „Jahresbericht”, III, p. 230.

<sup>20</sup> Mihail C. Gregorian, *Grăul și folclorul din Oltenia nord-vestică și Bănatul răsăritean*, în „Arhivele Olteniei”, XVIII, nr. 97—100, p. 240; vezi și p. 210 și p. 261—262.

<sup>21</sup> Cf. F. Griselin, *Geschichte des Temeser Banats*, Wien, 1780, p. 185 (primele emigrări sînt înregistrate în anii 1765—67 și 1775); vezi și S. Dragomir, *op. cit.*, p. 290—291; G. Popovici, *Istoria românilor bănățeni*, Lugoj, 1904, p. 335—352; P. Drăgălina, *Din istoria Banatului Severin*, III, Caransebeș, 1902, p. 109—110 (înainte de 1720 sînt atestați „cărbușari munteni stabiliți în jurul Bocșei vechi”); N. Iorga, *Observații și probleme bănățene*, București, 1940, p. 47—48: „Cred că în timpul noului război din 1737—39 s-au dus cei dintii olteni...”; apoi la p. 49: „prima imigrație din Oltenia adevărată documentară e în 1770”.

<sup>22</sup> Czerova — 1433 (Csánki, *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában*, II, Budapest, 1890, p. 100); Visag 1371, 72 (S. Dragomir, *op. cit.*, p. 279) etc.; vezi și Pesty Frigyes, *Krassó vármegye története*, II, Budapest, 1883.

<sup>23</sup> Există vreo 18 sate de bufeni în Banat (date la Damian Izverniceanu, *Oltenii din Banat. Bufenii sau Țăranii și originea lor*, Caransebeș, 1935 și N. Iorga, *op. cit.*, p. 49); Rusova Nouă, Sîn Mioai, Satul Nou, Moldavița, Văliug, Bocșa, Comloș etc. Despre așezarea oltenilor în Banat și etimologia cuvîntului „bufeni”, vezi și Pia Gradea, *Note și etimologii*, în CL, II (1957), p. 305—307.

<sup>24</sup> Vêzi P. Drăgălina, *op. cit.*, p. II și studiile de sinteză ale lui I. Nistor, *Emigrările de peste munți*, în „Anal. Acad. Rom.”, Seria II, tom. XXXVII (1914—1915),



unui proces fonetic de amploarea și durata celui pe care-l discutăm este nu o localizare primară a lui, ci urmărirea evoluției spațio-temporale a fenomenului respectiv. Această cerință implică delimitarea *ariei active* („aria de origine”) de *ariile de împrumut* (sau „de propagare ulterioară” a fenomenului<sup>25</sup>) și circumscrierea ariilor cedate de fenomen.

Pentru rezolvarea acestor probleme dispunem astăzi de două posibilități: atestările anterioare ale fenomenului și statistica fonologică.

O comparație între cele trei momente în care fenomenul a fost urmărit pe teren (1895—1898 — Weigand; 1938 — Mihail C. Gregorian; 1960—1963) evidențiază un proces de involuție marcat printr-o reducere însemnată a gradului de frecvență a fonemelor *s* și *z* și o netă restrângere teritorială. În 1963 nu se mai rostesc cu *s* în Visag (punctul cel mai de vest atestat în Banat)<sup>26</sup>, *Orzești*, *Sohodol*, *Cloșani*, *Mărășești*, *Șiroca* și *Sfodea* (punctele din extremitatea estică și sudică a ariei olteneste)<sup>27</sup>. Destrămarea unității de pronunție și reducerea gradului

---

p. 815—865 și *Rumänische Wanderungen aus Siebenbürgen*, Bucarest, 1911 (Extras din „Revue Historique du Sud-Est Européen”, XVIII, p. 140—156). Se cunosc emigrări masive din Banat în Oltenia în jurul lui 1700, în timpul războiului dintre turci și austrieci, și după aceea când Banatul trece sub stăpânirea austrieilor și încep coloniările străine (1718). O parte din satele mehedintene cu *s* sînt formate din multe familii venite din Banat: Balta este o așezare reîntemeiată pe locurile fostului sat Criva, de către familia unui bănățean, *Pătru Medonea*. (Un document, scris cu chirilice de Popa Constantin Bălțeanu la anul 1826, ne-a fost pus la dispoziție de Petre Neacșu. Vezi și Slătinescu-Sever, *Mehedințul și cetatea Severinului*, I, 1912, p. 54). Familiile cele mai vechi din Malarîșca (*Tătucu* și *Dirpeș*) sînt venite de peste munți (din *Bolvașnița* — unde Gregorian înregistrează pronunții *ș < s*); vechile familii ale Păuleștilor și Comăneștilor din Gornești sînt venite din Bolvașnița și Banatul sîrbesc (vezi P. I. Dinulescu, *Contribuții la monografia satului Gornenți*, în curs de publicare); familia Drăghicescu din satul Godeanu de Munte, întemeiat acum 100 de ani, se trage din *Bogiltin* (unde Gregorian a atestat și rostirea cu *s*). Vezi și Gregorian, *op. cit.*, p. 238—239; bănățeni din regiunea Crușovăț — Cuptoare — Iablanița s-au stabilit în Gornenți, Costești, Malarîșca.

<sup>25</sup> Vezi discuțiile Colocviului de dialectologie romanică din aprilie 1956, în „Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg”, 35 (1957), nr. 5—6, p. 231—357.

<sup>26</sup> Afirmația lui Hodoș că Visagul aparținea comunelor cu *s* este confirmată de răspunsul învățătorului Liviu Iancu, din această comună, la *Chestionarul lui Hasdeu* (13 martie 1885). La chestiunea 42: „Poporul de acolo nu amestecă pe *j* cu *ș* întrebuintînd pe una în loc de alta?” se răspunde: „Nu! Decît că în locul lui *ș* se aude tare des *s*, de ex. așa pentru așa, și pentru și, septe pentru șepte, sasă pentru șasă. („Chestionarul lui Hasdeu”, vol. XVIII, p. 297—317; vezi Pia Grădea, *O culegere de cuvinte bănățene*, în „Materiale și cercetări dialectale”, I [1960], p. 131—134).

<sup>27</sup> Cu toate acestea procesul nu trebuie considerat liniar și într-un singur sens. Mai slabă și îngrădită de influența graiurilor vecine și a limbii literare, a acționat și tendința opusă. Gregorian citează câteva sate în plus, față de Weigand: Sfodea (unde pronunția, „apare mai rar”), Podeni (unde coexistă „ambele pronunțări”) și Ponoare, Gărdăneasa, Băluța și Ludu (unde rostirea este, de asemenea, „redușă”). Se pare că rostirea a cunoscut unele iradieri și în ultimii ani: satele Șipotul, Proitești, Valea Ursului, Gheorghesți au fost contaminate parțial, iar în Mărășești rostirea a fost reintrodusă sporadic din Obîrșie; în Canicea și Săliște ea a fost adoptată de câteva familii de țigani care nu mai rostesc pe *ș* și *j* nici în limba lor.

de frecvență a fonemelor *s* și *z* se pot urmări în cadrul unui singur sat. În 1895, Weigand nota că, în Banat, satul Cuptoare conserva cel mai bine rostirea cu *s* (alături de Iloya). Investigații proprii în fosta arhivă a Sfatului Popular al comunei Secul-Cuptoare ne-au adus în posesia unor documente oficiale dintre 1901—1911, redactate de *judele comunal* sau de alți *reprezentanți ai primăriei*, în care consoanele *ș* și *j* sint folosite doar de câteva ori (mai ales în forme hipercorecte), în rest fiind înlocuite cu *s* și *z*: „sedența”, „sase sute Corone”, „zoi”, „pasunesze”, „zude”, „zurat”, etc. (vezi fig. 1 și 2). Din discuțiile purtate cu bătrînii satului rezultă că, încă acum 20—30 de ani, aproximativ 80—85% din cuptoreni rosteau exclusiv cu *s* și *z*. Prin urmare, ca să se ajungă la situația de astăzi<sup>28</sup>, a trebuit să aibă loc un proces de adoptare masivă a șuierătoarelor. Procesul se explică, în ultimă instanță, ca fiind rezultatul conjugării influenței graiurilor vecine cu acțiunea limbii literare.

Statisticile fonetice și fonologice efectuate relevă că rostirea cu *s* este mai viabilă în grupul satelor de munte din Mehedinți.

Aceste fapte, la care trebuie adăugate o serie de alte atestări ale fenomenului, ne fac să credem că aria de răspîndire a particularității a fost cîndva mult mai extinsă atît în Oltenia cît și în Banat<sup>29</sup>. Răspîndirea aceasta a rostirii cu *s* nu se poate pune pe seama trecerilor de populație dintr-o parte în alta a munților, oricît de numeroase și masive ar fi acestea.

Mișcările numeroase de populație ca și conviețuirea în valea Cernei superioare ne ajută să explicăm *altfel* existența simultană a fenomenului în cele două regiuni.

<sup>28</sup> Vezi „Cercetări de lingvistică”, X (1965), nr. 2.

<sup>29</sup> O răspîndire mai largă a fenomenului în Banat a fost afirmată mai întîi de Hodoș în 1898 (*Cîntece bănățene. Cu un răspuns d-lui Dr. G. Weigand*, Caransebeș, 1898, p. 10—11). Weigand afirmă și el că „e posibil ca înainte particularitatea să fi fost mai răspîndită” („Jahresbericht”, III, p. 229). Un alt argument în sprijinul acestei opinii aduce Pia Gradea (*O culegere de cuvinte bănățene*, p. 131); la Al. Viciu, *Glosar de cuvinte din graiul viu al poporului român*, „Analele Acad. Rom.”, tom. XXIX, Mem. Sect. Lit., 3 — se găsește cuvîntul „năcăzit” (cules din satul Lățunaș, Comoriște, rn. Oravița, reg. Banat). Mihail C. Gregorian atestă rostirea cu *s* în satul Prisăcina, com. Boglîtin și numeroase cazuri de pronunții *ș* < *s*, în comunele Bolvașnița, Rusca, Iablanîța, Cuptoare și Mehădia *op. cit.*, p. 262), pronunții care ar putea fi puse în legătură cu fenomenul nostru. Lucrul acesta ni-l confirmă înregistrarea unor fonetisme similare în sate și la vorbitori care *au cunoscut*, în mod sigur, rostirea cu *s* și *z*, precum și *Glosarul de cuvinte dialectale din Banat* al lui Lucian Costin (în „Arhivele Olteniei”, III, p. 381 și urm.), care înregistrează, în „Mehădia și alte sate”, formele: *slog* și *șlog* pentru *apoplexie* (< germ. *Schlag*). Tot la L. Costin găsim și formele: *săbac* / *șăbac* („cusătură”) și *sîndar* (< *șîndar* < *jîndar* = „jandarm”) pentru satul Ezeriș. (Forma *șușa* este probabil o asimilare. Cf. S. Pușcariu, *Limba română*, I, 1940, p. 409).

E sigur că fenomenul cuprindea o arie mai largă și în vestul Olteniei; Weigand descoperise urme ale rostirii pînă lingă Turnu-Severin (în *Izvorul Birsei*).

Din discuțiile purtate în ultimul timp cu privire la particularitățile bănățenești din vestul Olteniei<sup>30</sup>, reținem argumentația lui Marin Petrișor, care explică trăsăturile comune ca fiind rezultatul unei îndelungate „comunități de arie”. Într-adevăr, timp de 300 de ani (1233—1526), cele două regiuni au făcut parte din aceeași organizație statală. Tismana a fost un timp capitala Banatului de Severin și toate satele oltenesti de sub Mehedinți își au „dublurile” lor în Banat<sup>31</sup>. Chiar după scindarea politico-administrativă, legătura peste munți este permanentă; se știe, bunăoară, că la cea mai mică constrângere din partea mănăstirii Tismana răzeșii Izvernei și ai satelor învecinate treceau muntele la rudele lor din Banat. Comunitatea social-istorică explică trăsăturile de limbă comune. Așadar fenomenul nostru nu trebuie considerat, *la origine*, nici bănățean și nici mehedințean — ci *comun* celor două regiuni care aparțineau aceleiași arii lingvistice.

III. În privința *vechimei rostirii* unele contribuții documentare a adus Mihail C. Gregorian. El atestă într-un document din 1845 forma „Prezna” (=Prejna) și concludă că, la acea dată, „trebuie să fi fost foarte răspândită această pronunțare... ca să fi putut pătrunde și în acte”<sup>32</sup>. Descoperind, într-un alt document (1576, august 25, comuna Bolboși-Gorj), formele: „în zos de poena Babei” și „Bădsor ot Bolboș”<sup>33</sup>, autorul notează: „Să fie, oare, dovada unei pronunțări alterate mult mai întinse în secolul XVI, care astăzi s-a restrâns numai în comunele citate? Numai pe baza acestor forme nu putem afirma ceva sigur”<sup>34</sup>.

Credem că unele argumente de ordin documentar în sprijinul acestei ipoteze se pot aduce.

Toponimicul *Vizak* este atestat ca hotar al Jerszeg-ului în 1369; în 1678 și 1650 apare sub formele de *Vizak* și *Vizágh*. „În 1717 — la recensământ numele apare alterat: *Vischui*... Korabinszky îl pronunță *Wischak*”<sup>35</sup>. Numele satului Costești apare scris în secolul al XV-lea *Kos(z)tesd* și *Kotesztes*<sup>36</sup>. Printre satele date în 1404 Anei, fiica lui

<sup>30</sup> Gr. Brîncuș, *Cercetări asupra unui grai de tranziție*, în „Rev. Univ. C. I. Parhon”, Seria științe sociale și filologie, 1955, nr.2—3, p.197—206; Marin Petrișor, *Graiuri mixte și graiuri de tranziție. Cu privire la un grai mixt din nord-nord-vestul Olteniei*, în „Limba română”, XI (1962), nr.1, p.88 și urm.

<sup>31</sup> P. Drăgălina, *Din istoria Banatului Severin*, P. I., Caransebeș, 1899, p.17; cf. și M. Petrișor, *op. cit.*, p.89.

<sup>32</sup> Documentul a fost găsit la inv. Al. Bunceanu din Nadanova. Notăm aici unele forme care ar putea avea o legătură cu fenomenul nostru, descoperite în urma unor cercetări la Arhivele statului din Turnu-Severin: *Gheorghe Usurelu* (Tribunalul jud. Mehedinți. *Opisul (...) de delele săvârșite pe anii 1831—1838*, arhiva 3392); *Florea Urjiceanu* (idem, 1837); *cajan* (1834); *orj* (1836).

<sup>33</sup> Documentul la I. Bianu, *Documente românești*, I, Buc., 1907, p. 1.

<sup>34</sup> Mih. C. Gregorian, *Graiul...*, p.262, 263.

<sup>35</sup> Pesty Frigyes, *Krassó vármegye története*, II, Budapest, 1883, p.283; Johann Matthias Korabinsky, *Geographisch-Historisches und Produkten-Lexicon von Ungarn*, Pressburg, 1786.

<sup>36</sup> Csánki, *op. cit.*, vol.V, p.103.

Nawgul (Neagul?) de Recaș, întâlnim și „satul lui Gorzo” (Gorju?)<sup>37</sup>. *Rușova* apare permanent în documente cu formele: *Russova* și *Rușova*<sup>38</sup>.

Aceste forme, atestate pentru localități care se înscriu în aria fenomenului sau în imediata apropiere a satelor în care se rostește astăzi cu *s*, pot proba în favoarea ipotezei emise de Gregorian.

Existența rostirii în secolele XV—XVI, pe un anumit teritoriu din Banat și Oltenia, trebuie acceptată și pe baza procesului evolutiv schițat mai sus.

IV. Există două posibilități de explicare a fenomenului: 1. păstrarea lui *s* vechi latin popular; 2. dezvoltare internă regională<sup>39</sup>.

Ipoteza unui stadiu latin popular păstrat, oricât ar părea de neverosimilă, nu poate fi exclusă din capul locului. Ea pune de acord caracteristicile cunoscute ale graiului din această regiune<sup>40</sup>, cu un principiu de metodologie științifică acceptat unanim: dacă după o perioadă oarecare de timp un fenomen e atestat din nou pe același loc, fără ca să i se poată *dovedi* o altă proveniență, trebuie să se admită că el a continuat neîntrerupt pe teritoriul respectiv. Explicația aceasta ar găsi și unele puncte de sprijin atât în evoluția fenomenului cât și în fonetica istorică a limbii noastre. Ea ar putea fi acceptată dacă am poseda și un alt caz în care o dentală urmată de *iof* latin popular să se fi păstrat nealterată — fie în dacoromână, fie în dialectele sud-dunărene. Nicăieri însă, pe teritoriul limbii române, dentalele nu au rămas la faza latină populară. Ipoteza aceasta trebuie respinsă pentru că nu explică acceptabil evoluția formelor latine populare de tipul *jocum*: pentru a se ajunge la stadiul din graiul siflant (*zoc* în Oltenia și *žoc* în Banat) a trebuit să se treacă prin faza *ĝ*; or, aceasta ar extinde nepermis acțiunea presupusei „legi” de conservare a siflantelor și ar nega evoluția lor paralelă.

<sup>37</sup> Pesty Fr. și Ortway T., *Oklevelek Temes vármegye és Temesváros történetéhez*, Pozsony, 1896, diploma nr.204.

<sup>38</sup> Vezi lista alfabetică a comunelor Banatului menționată în harta militară din 1772, la Nicolae Pop, *op.cit.*, p.268 și urm.; Korabinsky, *op.cit.*, etc. Pentru interpretarea grafiilor maghiare citate am utilizat: Kniezsa István, *Magyar helyesírás története*, Budapest, 1959 și Bárczi Géza, *Magyar hangtörténet*, Budapest, 1954.

<sup>39</sup> Prof. Henri Jacquier ne-a sugerat să nu înlăturăm nici posibilitatea unui accident fonetic sau a unui defect de pronunțare generalizat. Un asemenea fapt s-a petrecut într-un dialect francez de pe valea Loirei, unde s-a generalizat pronunția defectuoasă (*s < ș*) a unei familii princiere din Blois. Amintim și explicația unui informator din Cuptoare, care consideră că această rostire provine din limbaul copiilor.

<sup>40</sup> Pentru „conservatismul fonetic” al graiului bănățean confer și două studii mai recente: I. Stan, *Observații asupra evoluției *n > i* în limba română*, în CL, IV (1959), p. 49 și urm.; P. Neiescu, *Un arhaism în fonetismul din graiul bănățean*, în CL, VIII (1963), nr.1, p.45 și urm.

O dezvoltare regională  $\text{\textasciitimes} > s$  și  $j > z$  poate fi plasată numai după reducerea africatelor  $\text{\textasciitimes}$  și  $dz$  la  $j$  și  $z$ , căci altfel nu s-ar putea explica prezența formelor  $\text{\textasciitimes}oc$  și  $zoc$  (în Banat și, respectiv, Oltenia). Au putut trece la siflante numai șuierătoarele dure, iar variantele lor muiate, acolo unde au existat, au rămas neschimbate ( $joc > zoc$ ;  $\text{\textasciitimes}oc = \text{\textasciitimes}oc$ ). Inovația ar trebui plasată și după durificarea lui  $\text{\textasciitimes}$ ,  $j$ ,  $s$ ,  $z$  în Banat și vestul Olteniei<sup>41</sup>. În acest caz, dacă se admite existența și răspîndirea rostirii în secolele XV—XVI (vezi mai sus), cronologia reducerii africatelor, propusă de I. Pătruț<sup>42</sup>, ar trebui, poate, puțin modificată.

O evoluție fonetică de la șuierătoare la siflante nu este greu de admis și explicat: pentru că o articulație palatală să inoveze este suficient ca vârful sau rădăcina limbii să sufere o anumită deplasare. În cazul trecerii  $\text{\textasciitimes} > s$  ar fi trebuit să se producă o deplasare a vârfului limbii de la palat spre dinți. Este vorba de un proces de depalatalizare, care s-ar putea încadra unei tendințe mai generale ce se impune în limba română în urma influenței slave. Ca și în slavă, unele consoane palatale române își pierd timbrul palatal. Procesul se produce în mod inegal în diferitele graiuri teritoriale și este cunoscut faptul că astăzi în graiul bănățean consoanele  $s$ ,  $z$ ,  $\text{\textasciitimes}$ ,  $\text{\textasciitimes}$ ,  $j$  nu mai pot avea niciodată timbru palatal. Remarcăm că, în această arie, tendința de depalatalizare a cuprins și unele labiodentale ( $\text{\textasciitimes}erb > ferb$ ;  $\text{\textasciitimes}erme > verme$ ) și unele labiale ( $\text{\textasciitimes}ept > pept$ )<sup>43</sup>.

Prezența fenomenului în graiul bănățean poate fi argumentată pe baza unor comparații structurale între sistemele fonologice ale graiurilor românești.

Procesul schimbării fonetice<sup>44</sup>  $\text{\textasciitimes} > s$ ,  $j > z$  a trebuit: a) să cuprindă diferite etape de tranziție; b) să pornească de la o situație determinată, limitată, după care să se extindă și la alte poziții; c) să apară într-un anumit loc și apoi să se răspîndească teritorial. Numai pe baza faptelor înregistrate pînă acum aceste elemente nu se pot reconstitui.

<sup>41</sup> Vezi pentru aceasta o comunicare a lui Gr. Rusu, la Sesiunea științifică a Filialei Academiei R.P.R. din Cluj, dec. 1964, intitulată: *O inovație fonetică în subdialectul maramureșean. Durificarea africatelor  $\text{\textasciitimes}$ ,  $\text{\textasciitimes}$ .*

<sup>42</sup> I. Pătruț, *Contribuții slave și maghiare la formarea subdialectelor daco-române*, în CL, III (1958), p.70.

<sup>43</sup> Acad. E. Petrovici, *Problema moștenirii din romanica comună a corelației palatale a consoanelor în limba română*, în SCL, VII (1956), p.146; vezi pentru tendința de depalatalizare și acad. E. Petrovici, *Depalatalizarea consoanelor înainte de e în Muntenia, sud-estul Transilvaniei și în dialectul istroromân*, în CL, V (1960), nr.1, p.20.

<sup>44</sup> Cf. tratarea teoretică a problemei la A. Martinet, *Économie des changements phonétiques*, Berna, 1955; Al. Rosetti, *Les changements phonétiques*, Copenhaga-București, 1946; idem, *La phonologie et les changements phonétiques*, în „Mélanges linguistiques. Publiée à l'occasion du VIII<sup>e</sup> congrès international des linguistes à Oslo, du 5 au 9 Août 1957”, Buc., 1957, p.91—95; Stoiko Stoikov, *Cu privire la schimbările fonetice spontane în limbă*, în SCL, VIII (1957), nr.4 p.493—498.

E de presupus că inovația a apărut mai întâi în cuvinte care cuprindeau atât șuierătoarea cît și siflanta și că, într-o primă fază, ea a constat în tendința unei confuzii a celor două sunete într-un sunet intermediar.

Oricum, rostirea aceasta nu se poate explica printr-o influență lingvistică externă (cum a încercat Gustav Weigand). Ea reprezintă rezultatul unui proces intern de dezvoltare a limbii române, nestudiat ca atare pînă astăzi.

ОДНО ДИАЛЕКТАЛЬНОЕ ФОНЕТИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ: ПРОИЗНОШЕНИЕ  
Ș КАК S И J КАК Z В ДАКО-РУМЫНСКИХ ГОВОРАХ. ДАВНОСТЬ И ПРОИС-  
ХОЖДЕНИЕ ЯВЛЕНИЯ

(Резюме)

Автор задаётся целью привести несколько новых данных к изучению диалектального фонетического явления.

Историческими и лингвистическими доводами оспариваются автором последовательные генетические объяснения Густава Вейганда, относившего это произношение на счёт иноязычных этнических элементов (неогреческих, чангзу, куманских) и опровергается существование какой-либо связи между этим явлением и аналогичным ему явлением, встречающимся у македонских румын, живущих в Олимпе, -а также у истро-румын.

Прослеживание пространственно-временной эволюции изучаемого явления приводит автора к выводу, что площадь распространения исследуемой особенности была когда-то шире как в Олтении, так и в Банате. На основании восстановленного эволюционного процесса и некоторых написаний, засвидетельствованных в местностях, находящихся в площади распространения изучаемого явления или же в непосредственном соседстве с сёлами, где сегодня произносится s вместо ș, утверждается существование данного явления в XV и XVI столетиях.

Так как гипотеза существования сохранённой народной латинской стадии не объясняет в достаточной мере эволюции форм типа josum и не может опираться ни на один другой случай, когда зубной звук, находящийся перед j, остался бы неискажённым, автор делает вывод, что данное произношение представляет собой результат внутреннего процесса развития румынского языка.

UN PHÉNOMÈNE PHONÉTIQUE DIALECTAL: LA PRONONCIATION DE Ș  
COMME S ET DE J COMME Z DANS LES PARLERS DACOROMANS.  
ANCIENNETÉ ET ORIGINE DU PHÉNOMÈNE

(Résumé)

L'auteur se propose de contribuer à l'étude de cet intéressant phénomène phonétique dialectal.

Il combat, par des arguments d'ordre historique et linguistique, les explications génétiques données par Gustav Weigand, qui attribuait l'origine de ce type d'arti-

culation à des éléments ethniques étrangers (néo-grecs, tchangos, comans) et il infirme l'existence d'un rapport quelconque entre ce phénomène et son analogue chez les Aroumains de l'Olympe et les Istro-Roumains.

L'examen de l'évolution du phénomène dans l'espace et dans le temps conduit l'auteur à la thèse que l'aire d'extension de cette particularité fut autrefois beaucoup plus vaste, tant en Olténie que dans le Banat. S'appuyant sur le procès évolutif reconstitué et sur certaines graphies attestées pour des localités sises dans l'aire du phénomène ou à proximité immédiate des villages où l'on prononce aujourd'hui *s* pour *ș*, l'auteur soutient l'existence du phénomène déjà aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s.

Comme l'hypothèse de la conservation d'un stade latin populaire n'explique pas de façon plausible l'évolution des formes du type *iocum* et qu'elle ne peut être appuyée par aucun autre cas où une dentale suivie de *yod* serait demeurée inaltérée, l'auteur conclut que cette prononciation représente le résultat local d'un procès interne d'évolution de la langue roumaine.

## Protocol

Luindu-se în Fațea artistei Române și  
reprezentanți fiind de față cu mai multă  
poporani hotărând în casa comunala despre  
înțelaru comunel că oile sãnu înceargã în locu  
otãrit anume în pasunea boilor și a vacilor  
dara mai cu sãnu în cãrsie nici o vitã nu iertat  
pana la vremea de țiarina sã opreste  
dara acela om care îndrãnește a pasuna vitele  
în locu oprit deș riuã de ar savina pedepset  
de oie 10 fãntãia data a 2 lia 20 fi  
dara de vaca în pasune boilor daca sã aflã  
40 fi în ția datã a 2 lia 80 fãler  
și protocolu sã încheie în fațea subscrișilor.

Cuprãtia. Sãrbãul 27/9 Martie 1911  
April

M. L. ...  
...  
...  
...

...  
Janos Grova  
Petru Vlean  
...  
...  
Muzi Marcu  
Josim Juandofe  
...  
Petru Theodor



## Notoarel

Luat între Antesta Comunală cu între  
Hai mila poporasi adinași fiind de faza  
Abolitați. sau Dorog de pământ din locu  
Donor Seindei. ihibant pentru Tachime  
pre anul 1901  
absolespins. Costangin Trandafie locușpe  
rat cu preț de 1000 2000 lei  
are de apine bani la Kudele Comunal pona  
in Tarmenul de finia lui sigint 1901  
prin asta made prind cu Chibacrisul

Cu jtoare in 4/6 1901

in  
Taramaestra

Costandin  
Trandafie

## Invitare

Onoratilor reprezentanti va rog alud parte  
la sedinta dezoii. care se va ține in  
datum 22/4 Mai despre Oprirea țarini  
și in partiare sau hotarirea marvilor  
care unde se pasuniesce. sedinta se  
va deschide la 6 ore dimineatia

Kuphaciva 22/3 Mai 1911

Reprezentanti

Petru Tuncuș  
președinte



## DOCUMENTARE

O TRADUCERE INEDITĂ A LUI ȘT. O. IOSIF:  
RICHARD AL III-LEA

de  
SERGIU P. DAN

Într-un articol omagial publicat în *Critice* vol.III, Eugen Lovinescu comenta în următorii termeni dispariția poetului *Patriarhalelor*: „Că a murit bietul Iosif a fost o mare binefacere pentru dînsul; o pierdere însă pentru noi. Cîțiva ani să mai fi trăiț și Shakespeare ar fi găsit un tîlmăcitor în limba română. Cele cîteva traduceri rămase de la el sînt admirabile”.<sup>1</sup> Aprecierea aceasta valorică, semnificativă în limbajul unui critic de obicei prudent în elogi, ne apare pe deplin justificată. După mai bine de cincizeci de ani de la moartea lui Șt. O. Iosif, *Tîlmăcirile* sale continuă să întrunească sufragiile majorității specialiștilor și ale iubitorilor de poezie, asigurîndu-i poetului un loc de frunte în ierarhia celor mai buni traducători români. Goethe și Petöfi, Lenau și Carducci, Corneille și Verlaine (acesta din urmă în colaborare cu Anghel), dar mai ales Heine și-au găsit un interpret receptiv și inzestrat, capabil să confere nu o dată tîlmăcirilor sale valoarea originalului.

Atras fiind cu precădere de certitudinile literaturii universale, poetul s-a apropiat în mod firesc de Shakespeare, pînă atunci tradus sporadic și inegal la noi. Pasiunea, experiența, prestigiul cîștigat prin încercările anterioare îl autorizau deopotrivă în această întreprindere dificilă, dar nu mai puțin rodnică pentru cultura noastră. *Romeo și Julieta*, *Visul unei nopți de vară* și monologul lui *Hamlet* (apărut în Flacăra), din nefericire singurele realizări cunoscute în această direcție au confirmat reputația traducătorului Iosif, primele două fiind pînă azi cele mai bune versiuni românești ale respectivelor opere.

---

<sup>1</sup> *Triptic*, p.100.

N-au întârziat să apară însă și obiecțiile, iar cea mai serioasă s-a constituit în jurul problemei cunoașterii de către poet a limbii engleze. „Din englezește ați tradus piesele lui Shakespeare, a fost întrebat Iosif de către Horia Petra-Petrescu în 1913. Firește, a răspuns poetul, am învățat anume englezește”.<sup>2</sup> Necunoscînd sau poate neacordînd credit acestei mărturii, Șerban Cioculescu, în prefața ediției definitive a operei lui Șt. O. Iosif din 1939, reproșa cu vehemență poetului ignorarea totală a limbii lui Shakespeare. Pornind de la premisa că Iosif traducea exclusiv prin intermediar german, criticul bucureștean îi refuza traducătorului cel mai elementar „interes filologic care să-i suplinească necunoașterea limbii engleze”. Transpuerile shakespeareene ale lui Iosif erau așadar puse sub semnul diletantismului și al superficialității. Este posibil ca un asemenea punct de vedere să fi determinat hotărîrea Editurii de Stat de a republica *Romeo și Julieta* și *Visul unei nopți de vară* (în versiunea lui Iosif) numai după o prealabilă revizuire a textului de către traducători actuali.

Un manuscris inedit, existent în Fondul Bibliotecii Filialei din Cluj a Academiei, atestă constanța predilecției poetului pentru marele Shakespeare, oferind în același timp precizări noi în chestiunea controversată, expusă mai sus. Este vorba despre traducerea tragediei Richard al III-lea. Cele 224 file pe care este așternut scrisul îngrijit al poetului se pare că au fost compactate ulterior în piele de culoare închisă, după cum o probează anumite discontinuități. Manuscrisul este nedatat, însă e foarte verosimilă ipoteza ca această lucrare să aparțină ultimei perioade a activității lui Iosif, cînd preocupările sale shakespeareene au fost mai susținute.

O analiză chiar și superficială a textului evidențiază o fază inițială a redactării, fapt ce diminuează mult valoarea literară a traducerii. În locul traducătorului strălucit din alte „tălmăciri”, ne întîmpină unul meticulos, pedant chiar, preocupat înainte de toate de fidelitatea versiunii sale. Iată un fragment din celebrul monolog a lui Richard:

*„Acuma iarna supărării noastre  
S-a prefăcut în glorioasă vară  
Prin soarele de York, și norii toți  
Ce atîrnau asupra casei noastre  
Sînt azi înmormîntați în sînul  
Adînc al Oceanului. Și fruntea  
Ni se-ncunună de coroane mîndre  
De biruință: armele știrbite  
Atîrnă de mărețe monumente”.*

(„Now is the Winter of our Discontent  
Made glorious Summer by this son of York:  
And all the clouds that lowr'd upon our house  
In the deepe bosome of the Ocean buried,  
Now are our brouwes bound with Victorious Wreathes  
Our bruised armes hung up for Monuments”)

(Act. I, sc. 1)

<sup>2</sup> H. Petra-Petrescu, Șt. O. Iosif — *Cîteva amintiri*, „Revista teatrală”, 1913, I, nr.4, iulie-august, 1913, p.250.

sau apostrofa lady-ei Anne adresată viitorului său soț, sadicul duce de Gloucester:

„Oribil demon! pentru dragostea  
 lui Dumnezeu, o, du-te și n-duce  
 Atita tulburare într-un suflet!  
 Căci din pământul cel mai iericit  
 Tu ai făcut infernul tău, umplindu-l  
 De plingerile tale fără preget  
 De blasfemiile ce le-ai rostit”.  
 („Foul devil, for God's sake, hence and trouble us not!  
 For thou hast made the happy earth thy hell,  
 Fill'd it with cursing cries and deep exclams”)  
 (Act. 1, sc. 2)

Actul I a fost revăzut de poet, căci conține numeroase corecturi, tendința fiind spre o expresia cât mai adecvată limbii noastre. Astfel în exemplul de mai sus „înainte” este înlocuit cu „într-un suflet”, care e, oricât, mai sugestiv; „tu l-ai umplut”, cu „umplându-l”; iar „fără preget”, este adăugat din necesități metrice. Asupra celorlalte acte Iosif n-a mai revenit.

Dacă însă traducerea propriu-zisă se menține în genere la un modest nivel literar, în schimb surprinzătoare sînt minuțioasele adnotări de ordin lingvistic istoric și literar, care apar cu insistență la subsolul paginilor. Reproducem în continuare cîteva:

„Aceste argumente împotriva privilegiului altarelor sînt luate din viața Regelui Eduard al V-lea de sir Thomas More, publicată de Store”. (p.25)

„My pretty cousins. Din greșeală s-a tradus această frază prin *drăguții mei veri*. Ducesa se adresează aci nepoților ei, și în vremea lui Shakespeare termenul de „cousin” era folosit de unchi, adresîndu-se nepoților și nepoțelelor. Astfel era și cu cuvîntul nephew care ca și nepos în latină înseamnă nepot și urmaș” (p.103).

„Then know, that from my soul, I love thy daughter. E imposibil să redăm în românește veritabilul sens al acestei fraze. Richard se joacă asupra cuvintelor: *from my soul* care vor să spună: o iubesc pe fiica ta din toată inima și iubesc pe fiica ta fără ca inima să fie pentru ceva” (p.172).

„Had you not come upon your cue my Lord: Expresiune împrumutată argoului din teatru. Se cheamă *cue* cele din urmă cuvinte asupra cărora comedianul trebuie să între în scenă sau să răspundă. Regăsim această expresie în *Visul unei nopți de vară*: You speak all part at once cues and all (pag.67).

Traducătorul reproduce uneori pasaje întregi din Holinshed, cronicarul care a furnizat lui Shakespeare informațiile despre Richard al III-lea, altelei adnotările unor comentatori celebri ca Malone, Steevens sau Johnson (Ex. „Malone acuză cu dreptate nu numai puțina conformitate între textele care au rămas, dar și puțina grijă de a imprima textele care au fost compuse. Observația lui merită să fie reprodusă”).

Se impune pe drept cuvânt întrebarea: în ce măsură mai poate avea un suport versiunea unui Iosif, lipsit de interes „filologic”, dezinteresat de cel mai rudimentar aparat critic. Exemplele de natura celor menționate reconstituie, credem, un cu totul alt profil intelectual al traducătorului nostru. Este absolut evident că Șt. O. Iosif nu s-a apropiat de Shakespeare numai cu entuziasmul poetului ci și cu discernământul specialistului. Căci este desigur greu de presupus ca filiera acestor documentate observații să fie un intermediar doct german sau francez și nu originalul englez. (Ce motivare își pot găsi comentariile pe marginea unor expresii intraductibile sau a unor cuvinte argotice în vocabularul unui neinițiat în limba respectivă?) Argumente în sprijinul acestei opinii oferă și anumite pasaje din contextul traducerii. Semnificative sînt tocmai stîngăciile sau licențele transpunerii — inerente, de altfel într-un manuscris nefinisat.

„Voi ați fost factioși unii împotriva altora” — sînt cuvintele cu care se adresează într-un loc nobililor, regele Eduard (act. 2, sc. 1). E dificil să explici această formulare, cu o turnură vizibil eterogenă, provenind de la „Ihr waret widerwärtig miteinander” a lui Schlegel, sau de la „Vous avez cabalé l'un contre l'autre”, cum redau de obicei traducerea franceză. Versiunea originală engleză este însă edificatoare: „You have been factious a one against other”.

Un irecuzabil decalc (de data aceasta greșit), după original ne pare a fi de asemenea transpunerea cunoscutului mesaj al lui Buckingham către Gloucester: „Faimosul Plantagenet, cel mai mult grațios dintre principi, îi împrumută o ureche favorabilă rechetelor noastre” (Famous Plantagenet most gracious prince lend favourable eare to our requests) (act. III, sc. VII). Redarea eronată a acestei propoziții — al cărei predicat este tradus la modul indicativ în loc de imperativ (corect ar fi fost: Faimosule Plantagenet apleacă-ți urechea... etc.) presupune consultarea versiunii originale pe care — poate din fuga condeiului — traducătorul o transpune greșit (cel mai comod intermediar german sau francez i-ar fi mijlocit omiterea erorii).

Vom evita să emitem teoretizări hazardate pe baza acestui manuscris la urma urmelor destul de obscur. Dar o concluzie se desprinde totuși cu suficientă pregnanță din faptele expuse mai sus: chiar dacă pe masa de lucru a poetului a putut fi prezentă o altă traducere străină, neîndoielnică rămîne frecventarea susținută de către autorul „Doinei” a operei shakespeareene în haina ei autentică. Deși traducerea aceasta este nepublicabilă, fiind lipsită de strictă valoare artistică, ea aduce totuși o perspectivă distinctă de domeniul istoriei literare asupra unuia din marii noștri traducători. Șt. O. Iosif — ca și contemporanul său G. Coșbuc de altfel — confirmă un adevăr în general recunoscut, nu însă întotdeauna respectat: viabilitatea unei traduceri rezidă în mare măsură în asimilarea profundă a substanței operei respective. Și interesul nostru a sporit cu atît mai mult cu cît ne aflăm în fața unui poet din familia aceluia care, în scurta lor existență, și-au consemnat în manuscrisele nepublicate multe din proiectele lor nerealizate.

НЕИЗДАННЫЙ ПЕРЕВОД ШТ. О. ЙОСИФА: РИЧАРД III  
(Резюме)

Автор статьи пытается осветить по-новому переводческую деятельность Шт. О. Йосифа. Будучи известен интерес румынского поэта к творчеству Шекспира, автор ставит вопрос: переводы Шт. О. Йосифа сделаны непосредственно из английского языка или же через посредство немецкого, как утверждает большинство исследователей. Опираясь на некоторые заявления самого поэта, на лингвистические особенности и на обширный и компетентный филологический комментарий, находящийся в подвале страниц, автор считает правильной первую гипотезу. В своей аргументации автор использует неизданную рукопись, обнаруженную им в Клужском отделении Библиотеки Академии РНР, содержащую перевод трагедии *Ричард III*. Однако с литературной точки зрения, — уточняет автор, — не все отрывки переведены мастерски.

UNE TRADUCTION INÉDITE DE RICHARD III PAR ȘT. O. IOSIF  
(Résumé)

L'auteur se propose de jeter une lumière nouvelle sur l'activité de traducteur de Șt. O. Iosif. Connaissant l'intérêt que le poète roumain portait à l'oeuvre de Shakespeare, l'auteur s'est demandé si les traductions de Șt. O. Iosif étaient faites directement sur l'anglais ou bien d'après un intermédiaire allemand, comme le soutiennent la majorité des chercheurs. S'appuyant sur des déclarations du poète lui-même, sur des particularités d'ordre linguistique, sur le commentaire philologique copieux et compétent au bas des pages, l'auteur s'estime en droit d'opter pour la première hypothèse. Ses observations ont l'avantage de se rapporter à un manuscrit encore inédit, découvert dans le fonds de la filiale de Cluj de la Bibliothèque de l'Académie de la R.P.R., manuscrit contenant la traduction de la tragédie de *Richard III*. Sous l'aspect littéraire toutefois, l'auteur précise que cette traduction ne s'élève pas partout à un niveau remarquable.





CONTRIBUȚII LA STUDIUL NUMELOR TOPICE  
CARE AU LA BAZĂ NOȚIUNEA DE „DEFRIȘARE”

de  
EUGEN JANITSEK

Pe teritoriul Republicii Populare Române se găsesc numeroase și variate nume topice, date de români, care au la bază noțiunea de „curătură”, „defrișare”. Acest material bogat prezintă un interes deosebit atât din punctul de vedere al istoriei culturii, cât și pentru istoria limbii române. Toponimicele sus-amintite mărturisesc munca poporului român, depusă de-a lungul veacurilor, spre a transforma în terenuri arabile sau în vetre de sat o parte din pădurile odinioară așa de întinse.

Începând cu a doua jumătate a secolului trecut, aceste nume topice, luate izolat, au fost studiate în unele publicații, din diferite puncte de vedere. Acad. Iorgu Iordan a totalizat și a completat aceste cercetări în lucrarea sa, intitulată *Bezeichnungen für „Rodenland“ in der rumänischen Toponomastik*, publicată în revista „Zeitschrift für Ortsnamenforschung”<sup>1</sup>. Tot d-să, în lucrarea *Toponimia românească* a tratat mai succint și acest material, dînd o privire generală asupra problemei<sup>2</sup>.

Acad. Iorgu Iordan stabilește că, pe lângă denumirile topice bazate pe elemente românești de origine latină, ca *Arsa, Curătura, Runcul* etc. și derivatele lor, care au la bază noțiunea de „defrișare”, sînt foarte multe și variate numele topice de origine nelatină din punct de vedere al apelativului, îndeosebi de origine slavă. Denumirile date de români și care exprimă noțiunea de „defrișare” avînd la bază un apelativ de origine slavă, sînt următoarele: *Circea, Gârina, Jariștea, Lazul, Lomul, Otăsăul, Paleșul, Pîrjolul, Pirlita, Poiana, Pojarul, Prișeaca, Seciul, Trebișul* etc. și derivatele lor<sup>3</sup>.

Aceste nume topice nu sînt în mod uniform repartizate pe teritoriul R.P.R. Unele dintre ele sînt caracteristice anumitor regiuni, ca *Lomul, Otăsăul* (Muntenia, Oltenia), *Praja* (Muntenia, Moldova) etc., iar altele, puține la număr, se găsesc răspîndite pe întreg teritoriul țării noastre, de ex. *Lazul, Poiana* etc. Multe dintre ele astăzi nu mai sînt cunoscute ca apelative, de ex. *Lomul, Circea, Praja* etc. Acele nume topice ale căror apelative mai circulă în limba română actuală se pot împărți în două grupe: 1. nume topice ale căror apelative sînt răspîndite pe tot teritoriul țării, ca *Lazul, Poiană* etc., 2. nume topice ale căror apelative sînt folosite numai în unele graiuri regionale, ca *Prișeaca, Seciul, Jariștea* și care sînt mult mai numeroase.

<sup>1</sup> Iorgu Iordan, *Bezeichnung für „Rodenland“ in der rumänischen Toponomastik*, in „Zeitschrift für Ortsnamenforschung”, IV, 1928, p. 48—60, 171—183.

<sup>2</sup> Iorgu Iordan, *Toponomia românească*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 22—26.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 22—25.

Ar fi o problemă interesantă studierea raportului dintre răspîndirea teritorială a acestor apelative și a numelor topice corespunzătoare.

În partea de vest a țării (Transilvania, Banat și Crișana) găsim câteva nume topice, care exprimă de asemenea noțiunea de „defrișare” și care sînt de origine maghiară. Acad. Iorgu Iordan în lucrările citate se ocupă de două nume topice de origine maghiară: *Oașul* și *Lazul*. În aceste părți, *Lazul* poate avea ca punct de plecare și un apelativ de origine maghiară, intrat în această din urmă limbă din limbile slave meridionale. *Oașul* derivă din magh. *ovas* (*avas*) „curătură”<sup>4</sup>.

Publicațiile care studiază toponimicele avînd la bază noțiunea de „defrișare” nu vorbesc despre două nume înrudite, foarte frecvente în Transilvania și Crișana, formate mai recent decît cele slave. Omiterea acestor două nume se datorește faptului că ele nu fac parte din macrotoponomie; în schimb, ele se întîlesc frecvent în microtoponomie. Este vorba de *Iertăș(u)* și *Iertoi(u)*. Ele sînt frecvente pe teritoriile satelor cu populație mixtă româno-maghiară, unde adeseori găsim paralele numele românesc și maghiar: *Iertăș* — *Irtás* sau *Ierto* (*Iertoaie*) — *Irtovány* etc.

Dar alături de aceste denumiri au circulat în limba română și apelativele corespunzătoare, existente și astăzi în unele părți ale regiunilor Crișana și Cluj. Din acest motiv astfel de nume topice apar și în acele locuri, unde niciodată n-a existat o populație maghiară (Valea Drăganului, Stolna, în diferite părți ale Munților Apuseni etc.). Răspîndirea intensă a acestor apelative este dovedită și de acele cazuri în care populația maghiară a reluat denumirea românească în locul formei maghiare. Așa, de exemplu, în satul Fodora (reg. Cluj), sat cu populație mixtă română și maghiară, unul și același loc este numit de români *Iertăoieș*, de maghiari *Iértăoi* (*Jertăoj*), și tot acolo numelui românesc *Ritu Banósului* îi corespunde numirea maghiară *Iértăoi* (*Jertăoj*). Cazuri similare le prezintă și rom. *Fintina din Iertăoie* — magh. *Iértăoi cút'a* (*Jertăoj kúttya*), rom. *Iertoaie* — magh. *Iértăoi* sau *Ierto* (*Jertăoj* sau *Jerto*) (Toltiur, reg. Cluj); rom. *Iértăvâi* — magh. *Iértevei* (*Jertevej*) (Simmartin, reg. Cluj)<sup>5</sup>.

*Atlasul lingvistic român*, serie nouă, vol. II, hărțile nr. 593 și 594 ne ajută în studierea răspîndirii apelativelor, care stau la bază acestor denumiri. Pe hartă nr. 593 „Laz”, la întrebarea: „Cum îi ziceți locului unde a fost pădure?” găsim următoarele răspunsuri: *tăietura*, *iértășu* (pct. 272); loc *iertuit*, *iértuitură* (pct. 279); *iértăș* (pct. 316); *iértăș*, *iértășuri* (pct. 334); *ritășu*, *ritășuri* (pct. 346); *iértășu*, *iértășuri* (pct. 349). Pe harta nr. 594 „Lăzuim” s-au obținut următoarele răspunsuri: o *iértuitu*, *iértuiescu* (pct. 272); *iértuiesc* (pct. 279, 334); *am iértuitu* (pct. 349).

În împrejurimile Clujului am mai înregistrat următoarele forme și sensuri: *iertăoiesc pădurea* (satul Tăuți) și „a iertui — înseamnă a tăia pădurea, a curăți locul pădurii” (satul Stolna).

Studiind răspîndirea apelativelor *iertăș* și *ierto*, se poate observa că există o tendință de restrîngere a ariei geografice a acestor cuvinte. Aproape în toate satele cercetate, numai bătrînii și oamenii mai în vîrstă cunosc sensul acestor cuvinte, iar generația tînără, în marea ei majoritate, cunoaște numai numele topice, fără sensul lor. Acest fapt se datorește influenței limbii literare. Apelativele amintite sînt înlocuite, îndeosebi, prin apelativele *tăietură*, *parchet*, mai rar prin *laz* sau *curățire*.

Studiind numele topice *Iertăș* și *Ierto*, se poate observa că ele apar pe diferite teritorii sub forme variate.

1. Numele *Iertăș* apare sub formele *Iertăș*, *Iertășu*, *Iertășuri*, *Iertășurile*. Varianta *Rităș*, *Ritășuri*, formată probabil prin contaminare cu *rit*, *rituri* (reg.) „șes de-a lungul unei ape curgătoare, pe care crește iarbă pentru cosit sau pentru pășunat”. (<magh. *rét*) (DLRM), este înregistrată foarte rar (vezi forma citată din ALR, pct. 346: *ritășu* — *ritășuri*).

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 23—24.

<sup>5</sup> Szabó T. Attila, Gergely Béla, A *kolozsmegyei Borsavölgy helynevei*, Cluj, 1945, p. 156—157.

2. Variantele lui *Iertoi* sînt mai numeroase: *Iertoi* [Iértói], *Iertăoi* [Iértăói], *Iertăoiu* [Iértăóiu], *Iertăoaia* [Iértăója], *Iertăvăi* [Iértăvái], *Iertăvăiu* [Iértăvái], *Iertăvoi* [Iértávói], *Iertăvoiu* [Iértávói], la plural *Iertăoile* [Iértóile], *Iertăoiile* [Iértăoiile], *Iertăoie* [Iértőie], *Iertăoiele* [Iértăoie], *Iertoaie* [Iértőie], *Iertoaiele* [Iértőiele]. O parte din variantele amintite sînt reflectate și în atestările din secolul al XVIII-lea sau de la începutul secolului al XIX-lea: 1755: *Iertovah* (Stolna, reg. Cluj); 1759: *La Irtoj*; 1763: *La Irtovoje* (Mănăstireni, reg. Cluj); 1767: *Lă Irteváje* (Geștrad, reg. Cluj); 1770: *la jertoju* (Așchileu, reg. Cluj); 1789: *La Irtoaje* (Tiocu-de-Sus, reg. Cluj); 1799: *La Jertovaje* (Boișa, reg. Cluj); 1803: *Irtóválye* (Mănăstireni); 1809: *In Jerteoju Kitulu*, *La Iertevoju Prunyorulu* (Așchileu); 1820: *Iertevo* (Fodora, reg. Cluj)<sup>6</sup>.

Aceste variante atestate și cele existente astăzi, precum și corespondențele paralele româno-maghiare, ca *Iertăoi* — *Irtóvány*, ne arată fără îndoială, proveniența apelativului *Iertăoi* din apelativul maghiar *irtóvány*, *irtvány* (un apelativ cu rădăcina *ir-*, *or-*, de origine fino-ugrică, iar derivatul *irtóvány* este o formație maghiară)<sup>7</sup>. Acest apelativ are și în limba maghiară actuală numeroase variante, ca: *irtóvány*, *irtvány*, *irtóvány*, apoi în părțile secuiești: *ortóvány*, *ortvány*, *ortvány*, *orvány*. Ele sînt de fapt variantele dialectale și primele trei dintre ele pot sta la baza variantelor topice românești.

Sensul acestor variante maghiare corespunde exact înțelesului variantelor românești. Dictionarul explicativ unguesc atestă apelativul *irtvány* și variantele lui cu sensurile: 1. „parte de pădure defrișată, defrișare”, 2. „pămînt defrișat transformat în arătură după scoaterea rădăcinilor copacilor”<sup>8</sup>.

Variantele intermediare românești păstrează încă labiodentală *v*, ca *Iertăvoi*, *Iertăvăi* etc. Aceste forme s-au obținut prin trecerea lui *ny* în *j* dintr-o formă maghiară *irtóvány*, răspîndită mai ales în partea de vest a Ardealului (comp. lat. *cuneum* > rom. *cuñu* > *cui*, sau ung. *oltvány* — *oltóvány* > rom. dial. *oltoi*, ung. *bánya* > rom. *baie* „mină”). Totuși și aceste variante sînt destul de vechi, deoarece împrumuturile mai recente din limba maghiară nu au trecut *ny* în *j*, ci în *n* (cf. ung. *hitvány* > rom. dial. *hitigan*, ung. *bársony* > rom. dial. *barson*).

Alte variante (probabil mai vechi decît cele de mai sus), ca *Iertoi*, *Iertăoi*, *Iertăoiu*, *Iertăoaia* etc. printr-o transformare lentă, pornind de la *ɥ* (v magh. bilabial) + *á* au ajuns la diftongul *ɥá* (neaccentuat), care a dat diftongul *uo* și apoi monoftongul *o* (cf. *szavatos*, *szovatos*, „garant, chezaș” > rom. (sec. al XVII-lea) *soduș*, dintr-un mai vechi *\*sáɥaduș* (> *\*sáɥoduș* > *\*sáoduș* > *soduș*)<sup>9</sup>.

În concluzie apelativele *iertăș* și *iertoi* prezintă multiple aspecte în procesul lor de integrare în toponimie. După cum am văzut, în satele cu populație mixtă apar denumiri topice paralele, uneori ca traduceri ale denumirilor maghiare, atunci cînd denumirea a fost cunoscută ca apelativ. Alteori aceste apelative maghiare devin prin împrumut apelative românești, depășind, cu vremea, regiunile cu populație mixtă româno-maghiară. Așa se explică existența unor astfel de nume topice și în acele părți unde n-a existat sau nu există populație maghiară. În sfîrșit, după cum am arătat, în unele cazuri chiar și populația maghiară a reluat formele românești.

<sup>6</sup> Szabó T. Attila, *Kalotaszeg helynevei*, Kolozsvár, 1942, p. 79, 80, 147; Szabó T. Attila, Gergely Béla, *op. cit.*, Cluj, 1945, p. 80—83, 156; Szabó T. Attila, Gergely Béla, *A szolnok-doboikai Tóki völgy helynevei*, Cluj, 1945, p. 15.

<sup>7</sup> Bárczi Géza, *Magyar Szójejtő Szótár*, Budapest, 1941, p. 194.

<sup>8</sup> *A Magyar Nyelv Értelmező Szótára*, vol. III, Budapest, 1960, p. 542—543.

<sup>9</sup> Emil Petrovici, *O particularitate a fonetismului maghiar oglindită în elemente maghiare ale limbii române*, în „Studii și cercetări științifice”, (Cluj), Seria III: Științe sociale, nr. 3—4, anul V, 1954, p. 451.

ВКЛАД В ИЗУЧЕНИЕ ТОПОНИМИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ, ИМЕЮЩИХ  
ЗНАЧЕНИЕ „РУБКА ЛЕСА“

(Резюме)

Из румынских местных названий многие имеют значение „рубка леса“ („*Rodenland*“). До сих пор этот богатый материал только частично был исследован. В топонимических работах не фигурируют два местных названия *Iertaş(u)* и *Iertoi(u)*, которые очень часты в Трансильвании. Наряду с этими названиями в некоторых районах Трансильвании употребляются и их соответствующие апеллятивы. Однако под влиянием литературного языка они имеют всё более уменьшающийся круг распространения. После перечня вариантов этих топонимических названий показывается, что в основе этих румынских названий и апеллятивов лежат венгерские апеллятивы *irtás*, *irtvány*, *irtovány*, с тем же значением. Даются их фонетические изменения, которые приводят к современным румынским формам, и процесс их приспособления к румынской топонимике.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES TOPONYMES AYANT COMME BASE  
LE TERME DE „DÉFRICHEMENT“

(Résumé)

Beaucoup de toponymes roumains ont pour base le terme désignant le „défrichement“. Quoique ces riches matériaux aient été en partie étudiés, deux toponymes très fréquents en Transylvanie ne sont pas mentionnés: *Iertaş(u)*, et *Iertoi(u)*. En outre, sur certains points les appellatifs correspondants circulent aussi, mais leur extension est de plus en plus réduite par l'influence de la langue littéraire. Après avoir énuméré les variantes de ces toponymes et certaines de leurs attestations, on montre qu'à la base de ces noms et des appellatifs roumains correspondants se trouvent les appellatifs hongrois *irtás*, *irtvány*, *irtovány*, de même sens. On expose les changements phonétiques qui ont conduit aux formes roumaines actuelles ainsi que leur processus d'intégration dans la toponymie roumaine.

## OMITEREA ȘI ÎNLOCUIREA ARTICOLULUI CU PREPOZIȚIA DE ÎN LIMBA FRANCEZĂ CONTEMPORANĂ

de

IOAN BACIU

În morfologia franceză problema articolului este una din cele mai discutate. Aceasta pentru că articolul ocupă o poziție deosebită: deși e o parte de vorbire relativ recentă, dezvoltată din alte părți de vorbire (pron. dem., numeral), el a ajuns la un mare grad de abstractizare. Marea majoritate a specialiștilor sînt de acord că principalul său conținut nu e unul semantic, ci unul abstract, relațional. Cînd s-a pus problema de a defini precis acest conținut și rolul său, ideile au fost împărțite și marea dificultate pentru toți cei care au căutat explicații a fost aceea de a găsi explicația sensului celui mai larg, mai general al articolului, explicație care să aducă lumină asupra tuturor cazurilor aparent aberante.

Scopul încercării de față este de a găsi o explicație a omiterii și înlocuirii articolului cu prepoziția *de* în cele trei cazuri clasice (după negație și adverb de cantitate, înaintea unui adjectiv precedat de determinant). Dar este imposibilă o explicare a folosirii și omiterii articolului fără o privire de ansamblu asupra rolului în limbă al articolului, după cum e adevărat că această concepție generală ne este dată de studiul a ceea ce e comun, esențial în toate cazurile particulare.

G. Guillaume, în *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, acordă articolului o valoare relațională: acesta stabilește relația între *le nom en puissance*, înainte de întrebuintare, și *le nom en effet*. În evoluția limbii sferile noțiunilor desemnate de substantive se largesc pe măsură ce cunoașterea umană progresează. Se ajunge la un mare grad de generalitate. Intervine articolul, care este „un signe pour passer d'une certaine généralité de l'idée nominale à une généralité moindre” (op. cit. p. 14). Cu alte cuvinte, articolul este cel care aduce cuvîntul la o situație dată. Aceasta este o concepție cantitativă despre articol, pentru că e vorba mereu de sfera noțiunii pe care diferitele articole sau absența articolului o pot lărgi sau restrînge în măsuri diferite. Este de asemenea și o concepție logică în sensul cantitativ aristotelic.

A. *Articolul după negație*. Pornind de aici, Guillaume arată că substantivul fără articol are sfera cea mai largă și cuprinde toate accepțiunile imaginabile; substantivul cu articolul hotărît stabilește o sferă completă, epuizată, însă constituită din punctul de vedere al unei calități definite, cunoscute; substantivul cu articolul nehotărît sau partitiv (după cum este discontinuu sau continuu) reprezintă o stare-limită. Prima stare nu poate fi negată decît prin absurd, a treia, după negație, pierde articolul pentru că substantivul negat e luat în accepțiunea cea mai largă. Pentru a doua stare Guillaume nu dă explicații convingătoare. Într-un exemplu ca „Je lis le livre” forma negativă este „Je ne lis pas le livre”, în timp ce „Je lis un livre” devine „Je ne lis pas de livre”. Pentru ce în primul exemplu cuvîntul „livre” sub negație nu e luat și el în sensul cel mai larg și deci fără articol?

O lucrare recentă, *Essai de grammaire française* de E. A. Referovskaia și A. K. Vasilieva oferă posibilitatea unei explicații pentru acest punct slab din

Guillaume, explicație pe care însă autoarele nu o extrag din concepția lor asupra articolului. Ele spun: „La valeur la plus générale de l'article consiste en ce qu'il fait valoir tantôt les traits individuels de l'objet (l'article défini), tantôt les traits qui lui sont communs avec d'autres objets du même nom (l'article indéfini)” (§ 25). Astfel și aici articolul are o valoare relațională: cel hotărît stabilește legătura între un obiect dat și anturajul concret, specific lui numai, cel nehotărît, subliniind numai trăsăturile comune unei clase, stabilește legătura între individ și clasa sa. Conform acestei explicații, în exemplul: „Puis il n'avait plus de canne, il était assis en face de moi, de l'autre côté de la table” (A. Wurmser, *Interdiction de séjour*, p. 61), forma afirmativă este „une canne”, oricare din clasa sa de obiecte, întrucît toate sînt egale și se pot substitui. A nega una, înseamnă a nega pe toate cele existente și atunci, sfera noțiunii fiind maximă, articolul dispăre.

În cazuri similare există două posibilități de formare a negației:

a) cea pe care am văzut-o, în care articolul și substantivul făceau un tot;

b) o alta, în care se disting două alternative:

— accentul negației cade pe *une* care atunci este un numeral. Exemplul ar deveni: „puis il n'avait plus *une canne*...” și subînțelegîndu-se: mais deux, trois etc.

— accentul negației cade pe substantiv numai: exemplul, formal, este identic cu cazul precedent: „Puis il n'avait plus *une canne*...”, dar se subînțelege: mais un parapluie etc.

În sfîrșit, mai e un caz particular. Să luăm exemplul: „Il mangea un fruit”. Sînt două posibilități de negare: 1. Il ne mangea pas de fruit și 2. Il ne mangea pas un fruit, acest din urmă exemplu avînd un sens deosebit: El nu mîncă nici un măr măcar.

Să luăm acum un exemplu cu articolul hotărît (cel partitiv corespunde celui nehotărît pe lingă numele de materii): „...elle pensait que Lulu n'avait pas le sens du comique (Sartre, *M.*, 120). Și în asemenea cazuri, substantivul este negat în toată sfera sa. Numai că aceasta e stabilită nu după o trăsătură esențială, comună tuturor membrilor clasei, ci după una particulară. De aceea avem de-a face aici cu o sferă mai restrînsă decît cea maximă și pentru a o indica articolul trebuie să rămînă.

Amintim ca interesantă tentativa lui Eduardo Tinto (*Grammatica scienza esatta*) de a crea o gramatică bazată pe principiul pitagoreic al Numărului. Pentru el toate raporturile gramaticale se reduc la opoziția „unico” „plurimo”. În ce privește articolul, el spune: „Articolo-articulus diminutivo di *artus* — arto, giuntura — è la particella grammaticale che serve a dare realtà sostantivale alla parola alla quale è riferita, attribuendo ad essa consistenza e valore, sia in senso generico che in senso specifico” (p. 11). În această clasificare a articolului Tinto se apropie de Referovskaia și Vasilieva. Într-adevăr, el precizează că după funcție, articolul „generico”, cel care arată obiectul ca aparținînd genului, este „indeterminativo”, iar articolul „specifico”, cel care arată obiectul în ceea ce are unic, specific, este „determinativo”. Sensul articolului hotărît este deci acela de a arăta un obiect oarecare din clasa sa: „L'articolo determinativo serve quindi a determinare il nome, precisandolo fra gli altri compresi nelle sue specie” (p. 13).

Dacă Guillaume și Referovskaia oferă posibilitatea unei explicări mai mult sau mai puțin convingătoare și complete a omisiunii articolului, ei nu explică apariția lui *de*. G. Gougenheim consideră prepoziția *de* un „articlé négatif”. (apud Referovskaia, p. 65). Putem să-i dăm dreptate numai în ce privește funcția sa actuală, pentru că, dacă încercăm o explicație istorică a apariției prepoziției *de* în această poziție, ajungem la concluzii deosebite și în ce privește mecanismul omisiunii articolului.

În franceza veche, singura negație era *ne*, care fiind prea scurtă, s-a simțit nevoia să fie întărită de alte cuvinte ca: *pas*, *point*, *goutte*, *mie* etc. Acestea sînt simțite de către vorbitorii de azi ca simple negații, dar la început sensul substantival era încă prezent și ele puteau primi atribute prepoziționale. Grevisse (*Le Bon usage*) spune în această privință: „Dans la négation renforcée *ne pas*, *ne point*, les mots *pas* et *point* sont, à l'origine, des noms et, comme tels, prennent un complément déterminatif introduit par la préposition *de*”. (§ 331. Hist.)

Putem deci explica, împreună cu Grevisse, prepoziția *de* ca introducînd un raport formă-materie („complément” determinativ) între *pas*, *point* (și, prin extensiune ulte-

rioară, oricare altă particulă negativă) de o parte, și materia care urmează, de altă parte. Odată fenomenul apărut, analogia a dus la o folosire a sa chiar și acolo unde rămâne inexplicabil: „Je ne fais de reproche à personne, dit-elle avec indifférence (Sartre, A p. 84). În acest exemplu, „de reproche” nu este atributul nici unei particule negative, ci complementul verbului „faire” și normal ar trebui să fie articulat.

Un argument în favoarea părerii că *de* introduce un atribut al lui *pas*, este faptul că unde *pas* este înlocuit de *ni*, *de* dispăre. Ex. „Je n'ai ni pain, ni feu” (citată de Guillaume).

„Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère”. (Baudelaire, *Pag. choisies*, Class. Larousse, p. 14).

O observație mai atentă asupra înlocuirii articolului cu *de* ne arată că acestea nu are loc decât după verbe tranzitive. Într-un exemplu: „Je n'ai pas de craintes pour vous”. (Anouilh, *Rép.*, p. 46), forma afirmativă ar fi: J'ai des craintes pour vous, unde „des craintes” este complement direct al verbului „avoir”. La forma negativă, *pas* devine, formal, complementul direct, iar substantivul, atributul său:

je n'ai pas, pas de craintes.  
 |           ↑           ↑           |

Când verbul e intransitiv, fenomenul nu se produce: „...le bonhomme ne voulait pas des derniers sacrements...” (Sartre, *N.*, p. 29) „Alors ne parle pas des femmes”. (Giraudoux, *Guerre...*, p. 48) „...mais il n'hésita pas un instant...” (Gide, *F. M.*, p. 111). Să luăm ultimul exemplu afirmativ: „Il hésita un instant”, unde „un instant” este circumstanțial de timp. La forma negativă verbul mai primește și un complement direct: *pas*. Circumstanțialul „un instant” rămâne cu funcția inițială, nu e substituit de *pas* și deci între *pas* și nu se stabilește nici un raport. De aceea nici nu se înlocuiește articolul cu *de*. Acesta este încă un argument în favoarea lui *de* introducând un atribut al negației.

Fără a intra în amănuntele jocului, adesea subtil, de nuanțe pe care îl determină folosirea articolului, ne vom opri asupra unor cazuri particulare:

1. Verbul *être*, prin poziția deosebită pe care o ocupă în categoria verbului, se comportă deosebit. După *être* la forma negativă nu se elimină articolul și deci *de* nu apare. Aceasta se datorește faptului că *être* este un verb-copulă, fără conținut semantic, raportul stabilit de el fiind o simplă coordonare și nu o subordonare. E, într-un limbaj aritmetic, un semn al egalității (afirmativ) sau al neegalității (negativ). Ex. „-Ah! c'est qu'il y a des jours où ça n'est pas de la plaisanterie” (Sartre, *A.*, p. 305).

Când *être* este luat cu sensul de „a exista” și impersonal, el se comportă ca orice verb tranzitiv: „...il n'est pas de pays en Europe dont je n'aie partagé les luttes” (Camus, *P.*, p. 271).

2. În expresia „pas du tout” s-ar părea că e o abatere de la regulă. Ex. „Je ne vois pas du tout M. de Rollebon dans ce rôle mélodramatique”. (Sartre, *N.*, p. 28). În realitate „du tout” este un genitiv care arată posesia unei părți din întreg.

În concluzie, articolele înlocuite prin prepoziția *de* după verb tranzitiv negativ sînt: a) *un, une, des* — nehotărîte, b) *du, de la* — partitive (nu considerăm că partitivul ar avea un plural).

O parte din aceste articole cuprind deja prepoziția *de*, dar *un* și *une* nu, și totuși *de* apare în locul lor după negație. Deci nu se poate spune că *de* rămâne, ci el apare după negație.

Teoriile care explică omiterea articolului după negație prin faptul că acestea se răsfrînge asupra noțiunii în toată întinderea sa și că astfel noțiunea nu mai primește un determinant care i-ar restrînge sfera, sînt logic-semantice. Încercarea noastră de a explica apariția prepoziției *de* în locul articolului este gramatical-formală. Credem că aceste două poziții se pot completa și susține reciproc.

B. **De după adverbele de cantitate.** Prin natura lor, adverbele de cantitate sînt urmate de un substantiv la plural, în afară de cazul cînd acesta este nume de materie continuă. De aceea, articolele care se găsesc înlocuite după aceste adverbe sînt: a) *des* — nehotărît, b) *du, de la* — partitive.

Vom explica lipsa articolului și apariția lui *de* după adverbele de cantitate pornind de la o sugestie indirectă a lui Grevisse, care spune despre complementul

particulei negative *pas*: „De même qu'on dit *une quantité. DE fautes, un sac, D'argent on dit aussi il ne fait (un) pas DE fautes, il n'a (un) point D'argent*” (p. 266). Dar de la „un sac d'argent” se poate trece la „un peu d'argent”. De aici putem trage concluzii:

— prepoziția *de* introduce un atribut prepozițional al adverbului. (Grevisse spune în altă parte: „*Peu sans complément exprimé, se prend adverbialement*...: p. 793);

— aceasta e cu atât mai ușor de susținut, cu cât adverbele de cantitate pot avea o nuanță nominală și chiar, unele, să primească articolul. (v. *Le peu que j'ai me suffit*). Această înrudire explică întrebuintarea unor substantive ca adverbe de cantitate: *nombre de, quantité de, force de*, etc.

Trebuie precizat că, formal, substantivul introdus prin *de* este un atribut („*complément*”) al adverbului. Or, în realitate, el este cuvântul esențial și adverbul de cantitate (care în realitate nu este adverb de cantitate decât pe lângă un verb sau un adjectiv) este un determinativ nedefinit numeral sau cantitativ (numeral, în fața substantivului cu articol, nehotărît, cantitativ, în fața celor cu articol partitiv). Exemple:

„*Mâis je ne sais pas, tu peux avoir vu une masse de gens*” (Sartre, *A.*, p. 231).

„*J'ai un peu de vin*”. (Camus, *P.*, p. 118).

„*Combien de temps pour me livrer un cent de cartes?*” (Gide, *Caves*, 62). În aceste exemple *un peu, un cent* au o formă substantivală și pot primi un atribut. De la cazuri asemănătoare fenomenul s-a extins la: *assez, plus tant, tellement*, etc.

Cînd adverbul de cantitate apare pe lângă un verb, el nu are atribut, iar substantivul care urmează, nefiind atributul său prepozițional, își păstrează articolul: „*Les africains disent que celui qui a autour de lui beaucoup de serviteurs a autour de lui beaucoup de diables. J'en dirais autant des ministres*”. (Montherlant, *Reine*..., p. 96).

În sfîrșit, ne oprim asupra a două cazuri particulare:

a) *la plupart* păstrează articolul. Ex. „... *la réponse... le blessait la plupart du temps*”. (Camus, *P.*, p. 90).

„*Dans la plupart des cas, il ne fournissait pas recrutement pour les cadres...*” (Camus, *P.*, p. 195).

Explicația este în faptul că *la plupart* are o natură substantivală prea evidentă pentru a nu cere un atribut în genitiv (*de + art.*).

b) *bien* (=beaucoup) este urmat de articolele *des, du, de la*.

Explicația este mai puțin evidentă decât pentru *la plupart*. Grevisse se mulțumește să noteze fenomenul, spunînd că articolul e omis în construcția *bien d'autres* (§ 329), ceea ce este o falsă problemă, întrucît faptul este datorat lui *autre*, care face singularul *un autre*, pluralul *d'autres* (chiar dacă nu este precedat de *bien*). Ex.: „*D'autres crurent qu'il fallait suivre leur exemple...*” (Camus, *P.*, p. 110). Pentru *d'autres* explicația poate fi dată printr-o paralelă: a) „un beau livre” — „de beaux livres”; b) „un autre livre” — „d(e)autres livres”.

Ținînd cont că după *autre* se subînțelege totdeauna ceva, cazul nu are nimic aosebit.

Pentru a reveni la *bien*, Littré face observația că, dacă substantivul este precedat de adjectiv, se pune numai *de* după *bien*. Aceasta nu mai corespunde realității. Credem că explicația se află în evoluția sensului. Să luăm exemplul: „*J'ai bien de la peine*”. Inițial aceasta însemna: „*J'ai de la peine*” cu sensul verbului întărit prin *bien*. (*J'ai bien* și nu *bien de la peine*.) Cu timpul, fiindcă se simțea că *bien* subliniază conținutul, el a început să însemne *beaucoup*, mult și să se atașeze substantivului. Astfel *bien* nu mai determină calitatea acțiunii, ci cantitatea substanței. Sensul a evoluat, forma a rămas și deci și articolul.

În concluzie, substantivul cu prepoziția *de* după adverbe de cantitate are rîncia de atribut prepozițional al acestora.

C. De înaintea unui substantiv precedat de un adjectiv. Articolele omise sint:

a) *du, de la* (partitive), b) *dés* (nehotărît). Toate acestea au comun: prepoziția *de*; un articol hotărît (*le, la, les*). Articolul este înlocuit de către adjectiv, iar *de* rămîne. De aceea este mai potrivit să vorbim despre menținerea prepoziției *de* din cadrul articolului și nu despre înlocuirea acestuia prin *de*. Ex.: „*On imaginait de beaux désastres, le suicide, la révolte, d'autres issues extrêmes*” (Sartre, *A.*, p. 171).

Această regulă este departe de a fi unanim respectată: au fost totdeauna, în limba veche ca și în cea modernă, inconsecvențe și ezitări. Aceasta dovedește că



nu e vorba de o tendință stabilă a limbii. Punctul cel mai rezistent este *des*, căci în ce privește partitivele se spune exclusiv: du bon vin, du bon cinéma (v. exemple). Numeroasele exemple care se abat de la regulă dovedesc că există tendința de a se întrebuița articolul și că acesta va sfârși prin a se impune. Iată numai câteva exemple luate din autori contemporani și publicații:

„Ceux qui vendent *des* petits gâteaux peuvent se régaler à toute heure de la journée”. („L'Humanité Dim.,” nr.740).

„Contrairement à ce que pensait Gide, on peut faire *du* . . . bon cinéma avec de bons sentiments. Et il y a plus que *des* bons sentiments . . .”. („L'Humanité” du 7 mai 1962):

„Je reconnais mes voisins: ce sont *des* petits commerçants du voisinage”. (Sartre, *N.*, p. 71).

„Après tout, c'étaient peut-être *des* faux pauvres, des avaricieux”. (Gide, *Caves* . . . , p. 117).

Această tendință este mai mult sau mai puțin confirmată de către decretul Ministerului Instrucțiunii publice din 26 februarie 1909 care tolerează ambele construcții cu și fără articol. Cum limba vorbită și populară întrebuițează peste tot articolul în asemenea construcții, acest al treilea caz de omitere a articolului încetează aproape de a mai exista.

*D. Prepoziția de cerută de anumite expresii.* În schimb se prezintă un alt caz, în general nementionat de gramatici și neobservat adesea. E vorba de cuvintele avînd un regim introdus prin *de*. Exemple:

„. . . ; les jeunes mâles entourés *de* femelles grises avaient l'air *d'*insectes étincelants et butés”. (Sartre, *A.*)

„. . . , il y avait de grands chars multicolorees qui passaient dans la rue, chargés *de* mannequins en carton; . . .” (ibid. p.55).

„. . . , je me débattais au milieu *de* rites qu'Anny inventait sur le moment . . .”. (Sartre, *N.*, p.93).

În aceste exemple se găsesc expresiile: *entourés de*, *chargés de*, *au milieu de* care în mod normal ar trebui să fie urmate de: *des femelles*, *des insectes*, *des mannequins*, *des rites* și, cum nu se poate spune *entourés de des femelles* etc., s-a renunțat la elementul mai puțin important, la *des*.

Rezultă de mai sus că omiterea articolului are loc în acest caz numai cînd se întîlnesc prepoziția *de* și *des*, *du*, *de la* care au deja pe *de* în corpul lor.

Vorbind despre acest caz, Referovskaia și Vasileva spun că: „Le bon usage du français moderne interdit la confrontation de l'indéfini au pluriel (*des*) et du partitif avec la préposition *de*” (op. cit. p. 66). Credem că *de*, făcînd parte din expresie, nu are rol partitiv, ci tocmai articolul nehotărît are acest rol. Cum el se omite, tocmai absența lui exprimă ideea partitivă. În afară de aceasta, după cum am văzut, nu numai *des* se omite, ci și celelalte articole compuse cu *de* (*du*, *de la*).

*Concluzii.* Din cele patru cazuri examinate, ultimul se datorește de fapt eufoniei, repulsiei de a repeta același cuvînt, al treilea a încetat aproape de a mai fi unul. Rămîn două: *de* după negație și după adverbele de cantitate.

Am văzut cele două explicații ale primului caz dintre care a doua este identică cu explicarea lui *de* după adverbe. Astfel explicarea primelor două cazuri se reduce la a explica construcția: *de* + subst. nearticulat cu funcția de „complément de matière”. De asemenea am arătat că cele două explicații, logic-semantice și gramatical-formală, nu se contrazic, ci explică fenomenul din puncte de vedere deosebite care se completează. Mai mult, „le complément de matière” introdus prin *de* după particula negativă și după adv. de cantitate se explică la un nivel mai general și anterior tot prin prima ipoteză. Într-adevăr construcția *de* + subst. are o valoare adjectivală (*marmoreus* este redat în franceză prin *de marbre*), substantivul nume de materie e luat în sensul cel mai larg, mai general, mai vag și deci mai nedeterminat. E vorba de noțiunea unei materii în toată înținderea sa. De aceea nu primește articol:

Încheiem printr-o observație. Se spune în gramatici că în primele trei cazuri examinate, cînd substantivul este determinat, articolul apare din nou. De fapt atunci avem un articol hotărît care nu se omite niciodată și deci nu reapare, ci pur și simplu rămîne.

## BIBLIOGRAPHIE

1. Brunot, F., *Histoire de la langue française des origines à 1900*, tomes I, II et III, Paris, Colin.
2. Bruneau, Ch., *Petite histoire de la langue française*, tomes I et II, 3-e éd., Paris, Colin, 1962, t.I 285 p. + XI, t.II 366 p. + VIII.
3. *Grammaire Larousse du XX-e siècle*, 11-e tirage, Paris, Larousse, 468 p.
4. Grevisse, M., *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue d'aujourd'hui*, 7-e éd. revue, 3-e tirage, Paris, et Gembloux (Belgique), éd. J. Duculot et librairie Geuthner, 1961, 1156 p.
5. Guillaume, G., *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Paris, Hachette, 1919, 318 p.
6. Paul, R. I., *Flexiunea nominală internă în limba română*, Buc., 1932.
7. Рэфэровскаіа, Е. А. et Vassiliéva, A. K., *Essai de grammaire française. Cours théorique*, Moscou et Léninegrad, 1964, 351 p.
8. Steinberg, N. M., *Grammaire française*, Léninegrad, 1962, 369 p.
9. Tinto, E., *Grammatica scienza esatta. Saggio progressista di grammatica italiana*, seconda edizione, L. Morara editore, Roma, 1959, 317 p.

Exemplele sînt extrase din:

1. Anouilh, J., *La Répétition ou l'Amour puni*, Paris, Larousse, (f.d.) 135 p. coll. „Classiques Larousse“.
2. Camus, A., *La Peste*, Paris, Gallimard (1959), 332 p.
3. Gide, A., *Les Caves du Vatican*, soție, Paris, Gallimard, 1962, 235 p. „Livre de poche“.
4. Gide, A., *Les Faux-Monnayeurs, extraits*, Paris, Larousse (1961), 138 p., coll. „Classiques Larousse“.
5. Giradoux, J., *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset (1936), 199 p.
6. Sartre, J. P., *La Nausée*, Paris, Gallimard, „Livre de poche“.
7. Sartre, J.-P., *Les chemins de la liberté*, I-er volume: *Âge de raison*, Paris, NRF, Gallimard (1958), 315 p.

ОПУЩЕНИЕ АРТИКЛЯ И ЕГО ЗАМЕЩЕНИЕ ПРЕДЛОГОМ *DE* В  
СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

(Резюме)

Предметом настоящей статьи не является использование имени существительного в неопределённой форме, вообще, автор ограничивается лишь обусловленным опущением артикля после отрицания и количественного наречия, а также и перед именем существительным, находящимся после определяющего слова.

Исходя из теорий Гильома, Р. И. Пола и Реферовской, автор предлагает яснение имени существительного, находящегося после предлога *de*, как предложного определения отрицательной частицы или количественного наречия. Что касается третьего случая, артикль заменяется именем прилагательным, однако существует всё более ясно выраженная тенденция сохранения артикля.

Автором упоминается также и другой случай: опущение артиклей, слитых с предлогом *de*, после выражений, требующих предлога *de*. Такое объяснение является эвфоническим.

OMISSION ET REMPLACEMENT DE L'ARTICLE PAR LA PRÉPOSITION *DE*  
EN FRANÇAIS CONTEMPORAIN

(Résumé)

Cet article n'a pas pour objet l'emploi du substantif sans article en général mais se borne à l'omission conditionnée de l'article après la négation et l'adverbe de quantité et avant le substantif précédé d'un déterminant.

Partant de théories comme celles de Guillaume, de R. I. Paul et de Referovskaïa, l'auteur propose l'explication du substantif précédé de la préposition *de* comme étant un régime prépositionnel de la particule négative ou de l'adverbe de quantité. Touchant le troisième cas, la place de l'article est prise par l'adjectif, mais on sait qu'il existe une tendance toujours plus accentuée à conserver l'article.

L'auteur fait aussi mention d'un autre cas: l'omission des articles contractés avec la préposition *de* après des expressions demandant un régime introduit par *de*. L'explication, en ce cas, serait d'ordre euphonique.



## RECENZII

Ovidiu Birlea, **Atanasie Marienescu folclorist**. Extras din „Analele Universității din Timișoara. Seria științe filologice”. I, 1963, p.1—75.

În ultimii zece ani, revistele noastre de specialitate au publicat studii monografice temeinice și cuprinzătoare despre fruntași ai folclorului românesc: Hasdeu, G. Dem. Teodorescu, Pop-Reteganul, G. I. Pitiș, Al. Lambrior, Elena Sevastos, Gr. G. Tocilescu, T. Pamfile etc. Iată, în sfârșit, și o monografie închinată lui Atanasie Marinescu (1830—1915)! Nimeni nu se aștepta la ea. E cea mai substanțială și cea mai documentată.

Sarcina autorului n-a fost de loc ușoară. Într-adevăr, Ov. Birlea s-a străduit să releve meritele activității folclorice ale unui cercetător și culegător foarte criticat, hulit și chiar ridiculizat, pînă bine de curînd, pentru modificările făcute în textele publicate, pentru mistificările-i cunoscute și pentru exagerările mitologizante din interpretarea poveștilor, datinelor, baladelor și colindelor. Cu prețul unei munci uriașe, a unei documentări și analize deosebit de atente și de aprofundate, punînd la contribuție vastele-i cunoștințe teoretice și marea experiență de culegător pe teren, autorul a reușit să ne dea un Marienescu care „prin partea constructivă a activității sale rămîne” — cu toate greșelile lui — „un deschizător de drumuri

în folcloristica noastră, un spirit progresist de la care se puteau învăța o serie de lucruri, pe care urmașii le-au ignorat sau le-au ocolit” (p.71).

Iată citeva din meritele deosebite ale lui Marienescu, pe care le pune în lumină studiul lui Ov. Birlea:

a) A încercat să stabilească relații între creația folclorică și mediul social în care se naște și circulă.

b) Prin studiul folclorului și al etnografiei înțelegea să contribuie la combaterea obscurantismului maselor populare.

c) S-a interesat, în mod metodic, „de personalitatea creatorilor și a păstrătorilor de folclor” (p.70), dînd, încă la 1866, o fișă biografică în spirit modern: „prima în folclorul nostru” (p.18). Marienescu e și cel dintîi folclorist român care indică, încă din 1859, locul unde s-a cules textul folcloric.

d) A publicat prima colecție de colinde românești.

e) A recomandat inspirația literaturii culte din folclor, în special a repertoriului dramatic.

f) A îmbrățișat în toată varietatea și bogăția lui domeniul folclorului, „culegînd — și studiînd uneori — balade, colinde, cîntece propriu-zise, bocete, basme, jocuri de copii, descîntece, obiceiuri și datini” (p.10).

g) A cules aceste materiale fie personal, fie mai ales printr-o rețea de corespondenți, publicând apeluri prin periodice, trimițând chestionare și circulare unor cărturari (1857, 1870).

h) Între textele publicate de Marienescu, unele, în special baladele, colindele și datinele, pot fi utilizate și astăzi în cercetările științifice (p.48—49, 64).

Și să nu uităm că Marienescu a dat prima culegere de balade românești din Transilvania!

Prezentat astfel, omul căruia „i s-a făcut o mare nedreptate” (p.1), e complet reabilitat. Cu toate greșelile și scăderile, care singure au tras în cumpănă pînă acum, el apare ca o figură luminoasă, democratică, pasionată de probleme științifice.

Considerînd că Ov. Birlea a epuizat cercetarea lui Marienescu ca folclorist — e foarte puțin probabil ca un alt specialist să se mai ocupe, în viitor, de această temă și mai ales să ajungă la concluzii noi —, profităm de apariția studiului pentru a semnala unele informații referitoare la viața și opera lui Marienescu, pe care le-am întilnit, pe de o parte în publicațiile maghiare și germane de specialitate, de altă parte în „Enciclopedia Română” din Sibiu sau în corespondența lui cu Ion Micu Moldovan.

Legăturile lui Marienescu cu folcloriștii maghiari nu sînt lipsite de interes. Cînd în anul 1880 e numit judecător la „tabla regească din Budapesta”, el era bine cunoscut în cercurile științifice ungurești. În anul 1889, la înființarea Societății Etnografice din Budapesta („Magyar Néprajzi Társaság”), e ales membru al ei și, în același timp, președinte al secției române (avînd ca raportori pe George Alexici, Oszkár Mailand și Grigore Moldovan). În 1890 e membru în comitetul Societății („Ethnographia”, I, 1890, p.51, 59). Aici face și două comunicări: la 15. II. 1890 despre „Baba Do-

chia” și la 25. X. 1890 despre „Cinstele”. Ambele apar în „Ethnographia”, revista Societății: cea dintîi în vol.I (1890), p.137—144, sub titlul: „Baba Dochia. Român népmythologiai alak” (=figură a mitologiei populare românești), apoi în limba germană, în „Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn” (II, 1890—92, p.12—17). În același an, articolul apare și în românește, în „Transilvania” (1890). În ce privește „Cinstele”, articolul apăruse încă din 1867 în „Familia”, III, p.406—407. Dacă ar fi vorba de reproducerea aceluiași text, lucrul n-ar mai avea aproape nici o importanță. Dar Marienescu spune singur („Ethn.”, I, 139, nota) că în revista lui Vulcan a dat numai părțile I și II ale articolului, „fără nici o explicație”, pe cînd în revista maghiară de specialitate („Ethn.”, II (1891), p.2—12, 53—58) dă și partea III, cu „explicații și trimiteri, la mitologia romană”, sub titlul: „Az áldozatok. Román népmythologiai képek és népszokások” (Cinstele. Chipuri și obiceiuri din mitologia populară română). În „Ethnol. Mitt.”, vol. I (fasc. 1—3, publicate în anii 1887—1889 și fasc. 4, publicată în 1911), apar, în cadrul unui studiu amplu al lui Herrmann Antal, intitulat „Beiträge zur Vergleichung der Volkspoesie”, următoarele balade (în românește și în traducere germană): „Sora otrăvitoare” (coloana 295—296), „Ticălosul de Baleanu” (Vălean, col. 299—301), „Mirele” (tot „Vălean”, col. 302—303), „Petru și șerpele”, trei variante (col. 460—462). La toate textele se indică: „Din culegerile lui Dr. At. M. Marienescu”. Baladele reproduse provin, foarte probabil, din volumul publicat în 1859. Marienescu e prezentat (col. 186) ca „der bekannte Forscher rumänischer Mythologie, der die reichsten Sammlungen unschätzbaren rumänisch-folkloristischen Materials besitzt”. Volumul de „Colinde” e apreciat ca „geschätzte und wichtige

Sammlung". Se mai anunță (col. 371) apariția lucrărilor „Cultul păgîn...“ (1884) și „Novăcescii“ (1886). Tot în „Ethnol. Mitt.“ (IV, 1895, p.76—78, 124—126 și V: 1896, p.55—56, 219—220), sub pomposul titlu „Novak und Gruja. Ein rumänisches Volksepos in 24 Gesängen. Mitgeteilt von Dr. At. Marienescu und A. Herrmann“, au apărut, în românește și traducere germană, „Nașterea lui Novac“ și „Înșurarea lui Novac“. O notă a redacției (IV, p.76) arată că Marienescu dispune de peste 100 variante ale cîntecelor despre Novac, „dintre care 24 se pretează la constituirea unui ciclu epic“. Alături de textele și notele lui Marienescu, Herrmann urma să publice observații de „folclor comparat“ referitoare la balada despre Novac.

Se vede că oprirea publicării „Novăcescilor“ de către Academie (1885) nu l-a descurajat pe Marienescu. Încă la 22. II. 1891, cerea din Budapesta lui Ion Pop-Reteganul noi variante, comunicându-i că „Asociația etnografică de aci și anume redacțiunea s-a hotărît că pe Novăcesci să-i publice românește și în traducerea nemțească“. Realizarea acestui plan se face parțial, după cinci ani, cînd se dă doar începutul epopeii. În bio-bibliografia din „Ethn.“ II, 1891, p.86, se spune că urma să colaboreze la revista „Südosst“ cu Novac, „eposul popular compus din balade românești“. N-am putut obține această publicație, precum nici pe cea intitulată „Anzeiger der Gesellschaft für die Völkerkunde Ungarns“ (I, 1890), la care de asemenea ar fi colaborat. (E probabil ca aceste periodice să nici nu fi apărut.)

Dar în 1891, Marienescu e transferat din Budapesta la Oradea. Cu acest prilej Societatea Etnografică Maghiară se interesează de el mai îndeaproape. Ea făcuse apel la „toți cei care s-au ocupat cu etnografia patriei, să comunice titlul exact al tuturor lucrărilor de interes et-

nografic și să trimită cit mai amănunțite note autobiografice“ („Ethn.“ II, 1891, p.37). În numărul următor al revistei, al doilea etnograf pe care-l prezintă e chiar Marienescu, unul din „cei mai zeloși membri ai comitetului“ Societății, care „...a îmbogățit ședințele de comunicări și revista, dînd un exemplu instructiv cum pot fi puse de acord interesele etnice ale poporului român cu acele ale culturii maghiare. Plecarea lui Marienescu e o mare pierdere pentru Societate, de care nu ne putem consola decît doar cu speranța că, și la nou-i loc de activitate, Marienescu va reprezenta efectiv și în spirit concret cauza etnografiei patriei“.

Deosebit de acest articol, A. Herrmann — unul din cei mai de seamă etnografi maghiari — face, în „Ethnol. Mitt.“ IV (1895), p.224—226, o prezentare a colecțiilor folclorice ale lui Marienescu, insistînd asupra Novăcescilor și a conflictului cu Alecsandri pe aceeași temă.

În aceeași revistă (IV, p.181—183), sub titlul „Aus der rumänischen ethnographischen Literatur“, Marienescu publică recenzii despre colecțiile Iarnik-Bîrseanu, G. Dem. Teodorescu, Vulpian, Pop-Reteganul și a cercetărilor monografice ale lui S. Fl. Marian (Naștere, Nuntă, Moarte), precum și despre „Motii“ lui Frîncu-Candrea.

Cele cîteva articole științifice, unele balade despre Novac, precum și recenziiile a opt lucrări folclorice românești au ajuns astfel la cunoștința cercurilor științifice maghiare și germane.

În anul 1896, Asociațiunea „Astra“ se hotărăște să întocmească o „enciclopedie populară“. În acest scop face apel, pentru colaborare, la 200 de „savani“. Între ei figurează și Marienescu, căruia i se încredințează articolele despre „Mitologie, Basmă“. În vol. II (1900) și III (1904) Marienescu nu mai figurează, în

lista autorilor, decît cu „Mitologia”. Contribuția lui se dovedește foarte bogată și e ușor de identificat, întrucît semnează „Atm.”.

Din articolele tratînd despre mitologie (aproximativ 300), unele se referă la cea străină: romană, greacă, slavă, celtică, egipteană, feniciană, indică, mongolă, nordică etc. Presupunem că ele trebuie să fi fost prelucrate după textul vreunei enciclopedii sau mitologii germane. Excepție fac doar unele articole referitoare la mitologia greco-romană, în care caută să stabilească apropieri cu credințele poporului nostru. Iată un exemplu (am modernizat limba și ortografia): la cuvîntul *Dendrophori*, după ce dă definiția și exemple din mitologia romană „și romano-dacică”, Marienescu face legătura cu obiceiurile românești: „Bradul și azi e în uz la înmormîntările junilor români (v. Bradul mortului), pînă ce la fete se poartă iedera (v. Iedera moartei), de bună seamă, pentru că pe la noi nu se află ciprese, asemenea totdeauna verzi”.

Dacă trecem peste anumite naivități, trebuie să recunoaștem utilitatea materialului și referințelor lui Marienescu. Unele amănunte ar putea fi chiar inedite și mai ales pierdute printre „descoperirile (lui) mari”. Din exemplul dat mai sus, reiese că el nu se ocupa numai cu figurile mitologice, ci și cu „datinele”, ceea ce mărește interesul colaborării sale.

Despre basm, Marienescu a scris o coloană și jumătate. Pentru epocă (probabil anul 1896 sau 1897), articolul e bun. Concentrează în el tot ceea ce susținuse în diversele-i broșuri și e mai puțin exagerat. Nu citează decît „noua” teorie a lui Hasdeu — basmul are la origine visul —, ocupîndu-se mai mult de mitologiștii germani (în special de frații Grimm; atît de dragi lui).

Articolul despre datinele la „naștere”

e un exemplu de prezentare succintă, avînd la bază monografia lui S. Fl. Marian. Dacă îl comparăm cu articolul despre „Nuntă”, redactat de altcineva, constatăm că al lui Marienescu e cu totul lipsit de exagerările latinizante.

Creдем că nu e fără interes să înșirăm toate titlurile articolelor cuprinzînd material românesc (cu totul 72). N-am deosebit articolele mitologice de cele despre datini sau basme, subliniind doar pe cele mai cuprinzătoare sau care prezintă un interes deosebit. (De cîte ori cuvîntul e urmat de un asterisc, înseamnă că e vorba de motivul respectiv în sau după poveștile române.) Mai amintim că multe povești sînt doar rezumate pe larg, neînsoțite de observații sau cuprinzînd o concluzie latinizantă de genul: „Afin și Dafin sînt Dioscurii românilor”.

Iată lista articolelor:

*Afin și Dafin*, Aghemant, Aleodor, Amulet, Andila de Custivei, Andilandi, Arăpușca, Arghir, Argintan, Asvirlănmunte, Austru, Baba Dochia, Baia de lapte, Bălaur, Basm, Bradul mortului, Buricul pămîntului, Bușteanul ielilor, Busuioac și Magheran, Busuioac și Siminoc, Buturușca, Buzdugan, Caii, Calomfir, Cămașă de paingine, Cîmpul\*, Căpcăun, Cîrnă-lemne, Cerb, Cerboaică, Chiralina, Christos\*, Ciuda-lumii, Ciuma\*, Ciuta\*, Codru\*, Copii, Copii de aur, Cosinzeana, Cot, Cotoșman, Crivei, Dale, De către ziuă, De cu seară, Dine (zîne), Doi feți cotofei, Drac, Duce apă în sită (proverb), Dumineca\* (și despre celelalte „zile sfinte”), Dumnezeu\*, Elena\*, Eos, Fata\* (și despre balada „Fata de Lătin”), Făt Frumos, Filma, Gemenii, Grădina, Iadu\*, Iapa măiastră\*, Ileana\*, Leu paraleu, Luceferii\*, Lucinul, Lucrurile minunate, Luni\*, Mama pădurii\*, Metamorfoze\*, Miază-noapte\*, Miezilă, Mitologia (celtică, daco-romană, ..., română,



slaveană), *Nascerea, Năsdraivan, Ostrovu+*, Păpăruța.

Deși a utilizat în mod considerabil indicele „Basmelor” lui Șăineanu (pe care-l citează foarte des, spre deosebire de Ispirescu și Slavici), articolele lui Marienescu privitoare la mitologie, basm și datine trebuie să fi fost foarte binevenite, mai ales pentru publicul mare de acum 40—60 de ani, căruia i se adresa Enciclopedia Română. De aceea e regretabil că în a doua parte a volumului III colaborarea lui Marienescu e foarte redusă.

Dacă și-ar fi adunat articolele din Enciclopedia, Marienescu ar fi dat un mic dicționar al basmelor românești, cu mult mai interesant și mai util decât atâtea din broșurile privitoare la povești.

Dar și așa, colaborarea lui la Enciclopedia Română poate fi considerată ca o contribuție pozitivă la popularizarea științifică a folclorului românesc.

După periodicele ungurești de specialitate și „Enciclopedia”, informații noi am găsit în corespondența lui înedită.

Biblioteca Academiei R.P.R., Filiala Cluj, posedă opt scrisori (nr. 4121—4128) adresate de Marienescu lui Ioan Micu Moldovan. Primele trei sînt din anul 1859, celelalte din 1860—65. În prima scrisoare (Pesta, 25. VII. 1859), Marienescu roagă să fie ajutat la desfacerea în Blaj a volumului de „Colinde”. De aici aflăm că nu avusese decît 90 de „premeranți” și că mai e dator la tipar. Din altă scrisoare (15. V. 1860) știm că „tiparul e plătit, aproape la 700 florini am depus, însă mai am să plătesc 260 de florini la acel care mi-a împrumutat ca să plătesc ceva anticipare la tipar”. Marienescu pare destul de descurcat în plasa publicărilor sale. Din „Balade” vînduse la Blaj, „prin fratele Silași”, 50 exemplare. Mai trimite lui Moldovănuț 11, iar din „Colinde” 46 de exemplare, care toate se

vînd, căci îl vedem, mulțumind, pentru primirea contravalorii lor.

Totuși experiența și gîndul continuării publicării îl nemulțumește: „Vei fi văzut — scrie el tot la 15. V. 1860 — că 4 broșuri sînt încă de tipărit din poezia populară, mi-i groază să mai încep, — eu să lucrăm atîta la ele, cu confruntarea și corectarea lor —, eu să-mi bat capul cum să plătesc tiparul, eu să fiu espeditorul, — (cu) toate nu joiesc (=dovedesc), atunci cînd eu am în spate doctoratul. Cugete cine ce vrea, dar pentru mine întreprinderea este sacrificare”. Singura lui nădejde e că se vor tipări la Sibiu, unde se pregătea apropiată înființare a Asociațiunii „Astra” (1861): „Și de mi-ori da pentru 4 broșure un premiu, bine, de nu, le dau în dar celui care vrea să le tipărească, căci mai tirziu am altele de lucru”.

Corespondența cu Moldovănuț nu se referă însă numai la desfacerea „Colindelor” și „Baladelor”. La 24. IX. 1859, îi mulțumește pentru trimiterea unei balade și adaugă: „Cînd voi putea, voi debata în public asemănătatea unor balade. Despre Novac tot aceea baladă o am în trei forme, se vede că e tot aceea, și totuși deosebire. Despre Ilonca am una asemenea sub „Veronca”. În raportul meu în interesul poeziei populare am arătat că *Inelul și nătrama, Toma Alimoș*, le-am căpătat în două exemplare cam asemenea. D-ta mi-arăți acum și pe *Fata Banului din Hațeg*. Atîtea asemănări și totdeodată deosebire am aflat și în Colinde. E lucru firesc”.

El se sesizează încă din acest an (1859) de învinuirile în legătură cu modificările aduse unor texte: „Eu am auzit că pentru unele balade sum inculpat cum că tare le-am străformat... (urmează o propoziție confuză). Unii le știu într-un mod, alții altminterlea, și pentru aceasta se văd a fi strămutate tare”.

Ov. Birlea știe (p. 21) doar de un „chestionar în miniatură” privitor la cu-

legerea datinelor. În scrisoarea din Lugoj, 3. VII. 1865, Marienescu scria lui Moldovănuț (am modernizat limba și ortografia): „Întreprinzând culegerea poeziei populare, am dat de niște cintece religioase ce se cîntă la Nedee (ruga, hramul bisericii). Serbarea Nedeelor îmi atrase atențiunea la o datină atîtu (?) și interesantă a poporului roman și pentru aceasta am ni-zuit ca să ciștig date asupra acestei datine. Pentru aceasta îți trîmit aci alături 12 întrebări asupra Nedeelor și te rog ca să le comunicî cu domnii clerici sau alți studînți din Blaj carii sînt din așa părți unde se țin Nedee, și să-i rogi în numele meu și în interesul acestei întreprinderi, ca fiecarele deosebi sau mai mulți laolaltă să lucre după întrebările aceste — să ți le dea d-tale, iară d-ta să ai bunătate a mi le espedia...”.

Din nenorocire, chestionarul nu ni s-a păstrat. Moldovănuț îl va fi dat studenților săi, care nu i-au adus însă material pentru Marienescu, căci profesorul blăjan însemnează pe scrisoare: „Răspuns gol”, adică negativ. Interesul lui Marienescu pentru literatura nedeilor trebuie însă reținut.

El nu s-a ocupat numai cu literatura populară și cu datinele, ci și cu etnografia propriu zisă. S-a interesat de port. Astfel, la 15. I. 1861, scria din Viena lui Moldovănuț că i-a trimis 20 exemplare din „jurnalul românesc pentru femei” (exemplarul à 50 crețari). Și adaugă: „De cumva aveți pe acolo un port mai frumos, ni-l desemnați și descrieți — sau fotografiați —, că noi îl edăm atunci ca pre portul de la Blaj. Pentru toate naționalitățile a ieșit aici cîte ceva, să nu rămînem nici noi de ceilalți”.

Dar nu era vorba numai de o desfacere a fasciculelor unui album de artă populară. Dăm amănunte mai multe asupra acestui „jurnal”, din două motive: pentru că, după cît știm, e complet necunoscut la noi — nimeni n-a văzut vreun exemplar! — și totuși a existat, căci blăjenii

primiseră 20 exemplare și achitaseră contravaloarea — și pentru că dovedește interesul lui Marienescu pentru portul românesc și cuprinde ideile lui referitoare la „civilizarea” acestuia.

A doua scrisoare în această chestiune (Viena, 11. II. 1861), aduce noi informații, din care reținem: fasciculele destinate portului românesc par a se fi tras „mai întii” numai într-o sută de exemplare colorate. „Figura” (desenul) era executată de un „tînăr pictor școlar”, Popescu, care „trăiește numai din ajutoare publice”. Un alt artist desena pe oțel, iar altul le „tăia în oțel”. Marienescu, care pare să fi avut la editarea acestui album un rol de consilier pentru partea românească, voia ca în el să figureze „portul fiecărui prejur român, însă reprezentat după niște idei civilizatoare...”, ca să ieșim în fața Europei cu el”. Îi e teamă că din „publicul român totuși cu greu se vor învoi ca portul ce-l judecă pentru locul său mai național și mai bun, să-l părăsească și să primească altul — sau mai tirziu să se primească un port cît mai corespunzător pentru civilizațiunea noastră. Dar pentru aceasta sînt de părere că începutul nu strică și dacă e rău nimerit, căci reprezentînd cu toată energia toate porturile, vom ajunge la punctul unde trebuia să stăm...”. Mai înainte remarcase: „Am făcut bine că, în mijlocul evenimentelor politice, am început ceva în privința aceasta”.

El trimisese și „Foi pentru minte” (1861, nr. 1, p. 4—5) un articol în chestiunea portului, intitulat: „Pentru un album cu costume naționale. Corespondență din Viena”. Din acest articol reiese că în vara anului 1860 s-ar fi tipărit la Pesta „un costum național pentru bărbați, corăspunzător mai mult din punct de vedere politic...”. A cerut desene de porturi din mai multe părți, dar n-a primit. A rugat deci pe pictorul N. Popescu din Banat să deseneze două costume „ideale”: unul pentru domnișoare, altul

pentru „dame”, după porturile române femeiești păstrate la Academia din Viena. Ele vor fi tipărite în culori. Venitul va fi al pictorului. Marienescu publicase și în „Telegraful român” (1860, nr. 28, p. 110), un articol: „Moda română”, în care pledează și mai mult pentru o modificare a portului. Nici unul din aceste două articole nu aduce date bibliografice noi despre album.

Rezumăm: Marienescu era preocupat serios de portul românesc, pe care voia să-l facă cunoscut lumii, dar — ca și la balade și colinde —, nu fără a-l „străforma”. El e singurul publicist de la care avem o informație mai precisă despre „jurnalul romanesc pentru femei”, care

s-a publicat la Budapesta sau la Viena în 1860. De altfel, ideea portului îl preocupă și peste 30 de ani, când propunea („Familia”, 1891, p. 349—351) înființarea unui „muzeu de îmbrăcăminte românească” la București.

Informațiile noastre despre legăturile lui Marienescu cu etnografia maghiară, despre colaborarea lui la „Enciclopedia Română” și despre scrisorile adresate lui Ion Micu Moldovan sînt doar o mică contribuție care confirmă importante concluzii la care a ajuns Ov. Birlea și aprecierea lui că Marienescu e „întîiul folclorist însemnat din Ardeal” (p. 1).

ION MUȘLEA



## IN MEMORIAM

### GEORGE CĂLINESCU

Generația mea, părtașă la cel mai îndrăzneț act constructiv din cîte a visat istoria poporului român, este în același timp martorul succesiv îndoliat al stingerii — rînd pe rînd — a cîtorva din aștrii ce au luminat cerul unei culturi. Cînd raza lor părea să intre în declin, revoluția socialistă le-a dăruit o nouă incandescență, încît fără să exagerăm, finalul fiecăruia a fost grandios, prin splendoarea personalității umane regăsite și împlinite, prin acordul total cu cele mai intime fibre ale patriei. Lumina solară a amiezii inundă moartea lui Camil Petrescu și a lui Mihail Sadoveanu; a lui Lucian Blaga și a lui G. Bacovia; a lui Tudor Vianu și M. Ralea — iar acum, a lui George Călinescu... Fiecăruia, destinul i-a îngăduit — înaintea marelui drum — împlinirea unui vis social și național, cristalizarea în caratele operei a unei concepții filozofice și estetice. Este privilegiul prêsîmțit în aceste gînduri rostite în 1959 de G. Călinescu însuși: „Unii își capătă expresia totală cînd soarele ajunge pe cer deasupra lor, începînd să decline”.

Această „expresie totală” opera lui G. Călinescu o capătă în anii noștri fierbinți. Prezent de prin 1926 în poezia vremii, apoi în critica și istoriografia literară, unde introduce un ferment nou, defrișînd mari spații necunoscute din biografia și gîndirea eminesciană, marcînd de fiecare dată momente decisive în restituirea marilor clasici, gînditorul n-a fost scutit de rezervele și obiecțiile contemporanilor, a celor lezați în metodologia lor vetustă sau numai miopi, cu toții șocați de temeritatea portretelor din *Viața lui Eminescu* și *Viața lui Ion Creangă*, dar mai cu seamă de viziunea epică formidabilă din *Istoria literaturii române* (1941). După N. Iorga nimeni nu mai îndrăznise în cultura noastră asemenea desfășurare a minții erudite, în care informația prodigioasă, perfect asimilată, să se refuze etalărilor pedante, ci să se degajeze ca o splendidă construcție originală, asemenea zidirii noi, eliberată de schelăria inutilă. În proza sa chiar, exercițiul juvenil al *Cărții nunții* (1933) devine metodă balzaciană aplicată cu premeditare

experimentală în *Enigma Otiliei* (1938) — ceea ce nu întotdeauna cititorii și critica momentului au înțeles. Dar spiritul călinescian, astfel cristalizat, trecut prin disimulările moralistului din „cronicile mizantropului”, prin opoziția antifascistă directă (la „Jurnalul literar”), sau decantată în sensurile „mitului” (*Șun sau calea netulburată*) — atinge pragul perfecțiunii în anii de după Eliberare. Darnica risipire a unei energii teribile, în febra cotidiană de la *Tribuna poporului și Națiunea*; concepția absolut modernă a unei publicații ca *Lumea* (1946); strălucita lecție de comparatism din *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946); acțiunea civică directă, în sprijinul forțelor ce aveau să zidească România de azi, toate (ca și proiectele de romancier ale aceluși moment, uneori publicate sub forma unor „fișe” în „cronica” săptămînală, reluată mai apoi la *Contemporanul*), trădează un proces de primenire dialectică a unei gândiri geniale ce-și caută „expresia totală”: Nimeni n-a ilustrat cu mai multă sinceritate și mai deschis, fără țipete impudice de falsă melodramă intelectuală, dorința unui spirit major de a-și confrunta și confunda pozițiile filozofice, etice și estetice, cu esența gândului înaripat al lui Marx și Lenin; dincolo de crusta, întotdeauna denunțată, a derogărilor dogmatice, liberaliste sau pur și simplu absurde, pe care nu ezită să le combată fie și cu argumente ale bunului simț sau cu armele ridicolului, cum nu de mult o făcea în savuroasa cronică *Barca pe valuri*...

Nimeni, la noi, n-a definit cu mai multă precizie categorii estetice de stringentă actualitate; nimeni n-a formulat, sub aparenta cozerie sau în forma clasică a unor dialoguri limpezi, ca și în haina somptuoasă a metaforei, adevăruri mai semnificative despre clasicism, naturalism, sau despre curentele moderne, despre teatru și roman; despre valori ale culturii românești mai vechi sau imediat contemporane, despre esența realismului și abstracționism, despre ideea de geniu sau misiunea scriitorului, despre contradicții și conflict, relația artă-natură etc. etc. Și toate acestea nu sub greoiul aparat savant al unui tratat pretențios, ci cu o ațură socratică, dezinvoltă, în „observații mărunte”, „gînduri”, „recreație aforistică”, „lecții de vacanță”, răspunsuri la un „chestionar” imaginar, implicînd mereu o modestie a spiritului care a constituit — printre altele, la fel de tulburătoare — o mare lecție etică adresată în primul rînd tinereții. Marea sa pasiune și totodată problema fundamentală căreia încerca, în ultimii ani, să-i dea o soluție pozitivă, era tocmai menținerea unei tinereți a spiritului, fie prin păstrarea calității de „adevărat critic al tinerilor” prin „prezervarea candorii”, fie prin consonanța pașilor, căci asistase la atîtea rupturi dramatice între mai vechile generații (atunci tinere) și criticii vremii, anchilozați și surzi la înnoirile firești și necesare. Răspunzînd unei asemenea eventualități, precizase mai de mult: „Nu am socotit că mă depărtez de cea mai tinăra generație, am mers împreună cu ea”, explicitîndu-și gîndul în frumoasa metaforă: „Cînd un copac se ridică în sus și dă frunze în fiecare an, își închipuie că e de aceeași vîrstă cu păsările care se adună în crengile sale”.

Și în acest sens, Călinescu atingînd „expresia totală” a spiritului său, devine mentorul firesc al pleiadei de critici și istorici literari iviți în contemporaneitate. Ibrăileanu, chemîndu-l să preia conducerea *Vieții romînești*, prevăzuse acest lucru. Ceea ce nu gîndise însă bunul patriarh ieșean, era coexistența în acest spirit universal a istoricului literar cu poetul gnomic plin de neașteptate disponibilități, a criticului cu romancierul monumental din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Or, dacă altfel se scrie critică la noi după experiența acestui spirit exemplar, romanul românesc nu s-a resimțit mai puțin (în arhitectura, tipologia și vocabularul lui) prin apariția — în atîtea sensuri fertilă — a *Bietului Ioanide*.

Atît e de adevărat că un geniu este „un gînditor care lasă o diră sonoră de foc pe traiectoria lui cosmică, dînd o lecție de construcție umanității”. Definiția călinesciană ascunde, în fapt, epigraful rîvnit al propriei opere.

MIRCEA ZACIU

ERATA – ОПЕЧАТКИ

<i>Pag. Стр.</i>	<i>Rîndul Строка</i>	<i>În loc de: Напечатано:</i>	<i>Se va citi: Следует читать:</i>
3	13	Imagistica	Imagistica
52	10	calotică	catolică
135	23	și nu	și „un instant” nu
138	7–8 снизу	яснение	объяснение

(Philologia 2/1965)



În cel de al X-lea an de apariție (1965) *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* cuprinde seriile:

matematică—fizică (2 fascicule);  
chimie (2 fascicule);  
geologie—geografie (2 fascicule);  
biologie (2 fascicule);  
filozofie—economie politică;  
psihologie—pedagogie;  
științe juridice;  
istorie (2 fascicule);  
lingvistică—literatură (2 fascicule).

На X году издания (1965), *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* выходит следующими сериями :

математика—физика (2 выпуска) ;  
химия (2 выпуска) ;  
геология—география(2 выпуска) :  
биология (2 выпуска) ;  
философия—политэкономия ;  
психология—педагогика ;  
юридические науки ;  
история (2 выпуска) ;  
языкознание—литературоведение (2 выпуска).

Dans leur X-me année de publication (1965) les *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* comportent les séries suivantes:

mathématiques—physique (2 fascicules)  
chimie (2 fascicules);  
géologie—géographie (2 fascicules);  
biologie (2 fascicules);  
philosophie—économie politique;  
psychologie—pédagogie;  
sciences juridiques;  
histoire (2 fascicules);  
linguistique—littérature (2 fascicules)