

P-506

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

3

1992



CLUJ-NAPOCA

REDACTOR ȘEF: Acad. prof. I. HĂIDUC

REDACTORI ȘEFI ADJUNCTI: Prof. A. MAGYARI, prof. A. MARGA, prof. I. A. RUS

COMITETUL DE REDACTIE AL SERIEI FILOLOGIE: Prof. M. PAPAHAĞI, conf. M. BORCILA, conf. A. CURTUI, conf. L. FLOREA, conf. KOZMA DEZSO, conf. I. T. STAN, conf. I. ȘEULEANU (redactor coordonator), conf. E. VIOREL, conf. V. VOIA, lector H. LAZAR (secretar de redacție), lector E. POPESCU

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

3

Redacția: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 ● Telefon 11 61 01

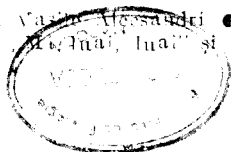
SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE

STUDIA LITTERARIA

I. GALEA, Victorianism: The Changing Perspective	3
ROY K. BIRD, Herman Melville's Voyeuristic Narrator in "Bartleby, the Scrivener"	11
V. STANCIU, On Accidental Men and Women: Notes on Some of Iris Murdoch's Romances of the Seventies ● Notes sur les romans d'Iris Murdoch des années 70 . .	19
S. BERCE, Postmodernist Narrative: A New Discourse or a "Mode of Reading"?	27
GIL. PERIAN, Poezia lui Costache Conachi ● La poésie de Costache Conachi .	31
S. BACIU, Rolul revistei „Viața Românească” în receptarea literaturilor nordice (Perioada 1906–1929) ● Scandinavian Literature and its Reflection in the Peri- odical „Viața Românească” (1906–1929)	45
C. BRAGA, Nichita Stănescu și Jean-Paul Sartre, fenomenologi ai neantului ● Nichita Stănescu et Jean-Paul Sartre, phénoménologues du néant	51

ETHNOLOGICA

V. FLOREA, M. Gaster și Vasile Alecsandri ● M. Gaster and Vasile Alecsandri .	73
VASILE V. FILIP, Intre „Miorița” și „Miorița” ● The Girl's Miorița . . .	81



LIBRI

Ileana Oancea, Romanitate și istorie (ELENA DRAGOȘ)	91
Atlasul lingvistic român pe regiuni — Transilvania (ROZALIA GROZA)	93
Constantin Prut, Calea rătăcită. O privire asupra artei populare românești (ELENA PLATON)	94

MISCELLANEA

Kenneth E. Naylor, Jr. (1937—1992) (MIRCEA BORCIĂ)	97
Dan Sperber, Cunoașterea antropologilor (ELA COSMA)	97
Jean Louvet ou „Tout ce que j'écris n'est pas tout ce que je pense” (RENATA GEORGESCU)	101

STUDIA LITTERARIA

VICTORIANISM: THE CHANGING PERSPECTIVE

ILEANA GALEA

ABSTRACT. The article presents an analysis of the essence of Victorianism from various temporal perspectives. In the nineteenth century it was associated either with material and scientific progress or with cultural decline and anarchy of spirit. Later on it came to denote „traditionalism“. For our contemporaries Victorianism signifies a far greater complexity, resulting from the interaction of a number of polarities that make up the cultural history of the age.

An evaluation of Victorianism as a cultural phenomenon involves a consideration of several perspectives within the aggregate of judgments passed on it. One should consider the assumptions of those who lived in the Victorian age and felt the effects of the triumph of trade and industry, the reaction that set in at the end of the nineteenth century and the contemporary view.

Needless to say that the task is extremely difficult. An immense amount of information, often contradictory and even debatable, discourages one's attempt to give a final interpretation of the epoch. Lytton Strachey believes that the history of the Victorian Age will never be written: "It would have been futile to hope to tell even a précis of the truth about the Victorian age, for the shortest précis must fill innumerable volumes."¹ He compares his task to the lowering of a bucket in an ocean „which will bring up to the light of day, some characteristic specimen from those far depths, to be examined with a careful curiosity“.² In the lives of an ecclesiastic, of an educational authority, a woman of action, and a "man of adventures", as he calls general Gordon. Lytton Strachey tries to exemplify the renovating spirit of the age and sometimes to contradict the conventional version of important changes that took place in the epoch.

In the Victorian age England became highly industrialized and a modern economy was developed. The force of steam power was used for railways, printing presses and a merchant fleet which had no equal in the world. England invested in all continents and was the world's banker. But a too great emphasis upon the material gains of the epoch, on "utilitarianism" and on the economic theories of the Manchester

¹ Lytton Strachey, *Eminent Victorians*, Chatto and Windus, London, 1934, p. VIII.

² *idem* p. VII.

School, in no way touches upon the essence of the age. The situation was regarded as anarchy of spirit, cultural decline, atheism, spiritual wasteland, as it comes out from Thomas Carlyle's description of the age: „The truth is men have lost their belief in the Invisible, and believe and hope and work only in the Visible; or, to speak it in other words: this is not a Religious age. Only the material, the immediately practical, not the divine and spiritual is important to us. The infinite, absolute character of virtue has passed into a finite, conditional one; it is no longer a worship of the Beautiful and Good, but a calculation of the Profitable.“³ Nevertheless, it was a movement that brought England to its highest point of development as a world power. In 1851 Prince Albert opened the Great Exhibition, one of the first buildings constructed according to modern architectural principles. The exhibits of modern industry and science symbolized the triumphant advance of modern technology. The theories of the eighteenth century economists found a fertile ground in the Victorian industrial and colonial policy, resulting in the concentration on self-interest and in the "doing as one likes" attitude. Such a view of Victorianism is supported by literary portraits, as for example that of Mr. Gradgrind from *Hard Times*: "With a rule and a pair of scales, and the multiplication table always in his pocket, sir, ready to weigh and measure any parcel of human nature and tell you exactly what it comes to."⁴

But one important thing is that the age thought of itself as being an *entity*. Similitudes have been established with the Elisabethan Age because of this sense of entity, the spirit of adventure and the magnitude of achievement. Lionel Trilling and Harold Bloom believe that as we read Victorian literature we feel that "no national epoch was ever so aware of its existence as this one, so filled with the sense of having a particular destiny, even of being charged with a unique mission"⁵. This sense was partly due to England's economic supremacy and colonial power. In 1897 at the jubilee which celebrated the sixtieth year of Queen Victoria's reign, an occasion when her subjects manifested their devotion, she took the title of the Empress of India.

Lytton Strachey was attracted by the biographies of some great personalities who brought with them a sense of renewal. Speaking about Newman as "a child of the Romantic Revival, a creature of emotion and of memory, a dreamer"⁶, Lytton Strachey shows that it became his duty to rescue the Church from a series of unfortunate circumstances in which it had become entangled, bearing the signs of human imperfection.

Miss Florence Nightingale brought about radical changes in hospital

³ Thomas Carlyle, *Signs of the Times, Critical and Miscellaneous Essays*, Dana Estes & Company, Boston, 1869, p. 479.

⁴ Charles Dickens, *Hard Times*, W.W. Norton & Company Inc. New York, 1966 p. 2.

⁵ Lionel Trilling and Harold Bloom (eds.) *Victorian Prose and Poetry*, Oxford University Press, 1973, p. 3.

⁶ Lytton Strachey *op. cit.* p. 13.

management. Not only was it an unheard-of thing in those days for a woman of means to choose a profession, but the particular profession to which she devoted her energies was at that time a disreputable one. Lytton Strachey contradicts the popular conception of Florence Nightingale. She was not "the saintly, self-sacrificing woman, the delicate maiden who threw aside the pleasures of a life of ease to help the afflicted", but an ambitious person, whose virtue dwelt in hardness, possessed by a demon. So that in the real Miss Nightingale "there was more that was interesting than in the everyday one; there was also less that was agreeable". Dr. Arnold was the embodiment of the new spirit required at the time to reorganize an out-dated educational system. He laid great stress upon morals and religion in his scheme of education, his aims resembling on the whole the points that made up Matthew Arnold's concept of civilization: "What we must look for here is, first, religious and moral principle; secondly gentlemanly conduct; thirdly intellectual ability"⁷. And indeed by following that scheme he reformed the educational system of England and changed the whole atmosphere of public school life. He was also the founder of the worship of athletics and the worship of good form.

But however great the absorption in material values, it was counterbalanced by an effort of spiritual regeneration. Victorian rationalism held the centre, but it was attacked on many sides. The intellectual history of the time consists largely of a series of reactions against it: the Oxford Movement, Charles Dickens, Thomas Carlyle, Matthew Arnold, John Ruskin, Alfred Tennyson. Thomas Carlyle insisted on the importance of duty. John Stuart Mill who had been educated according to the strict principles of utilitarianism, experienced a moral crisis and finally understood the importance of feeling. From Wordsworth he took over the principle of inner culture and from Goethe a respect for a personality integrated in social life. John Henry Newman found the sense of existence in self-denying work and moral submission.

But through their most brilliant representatives the Victorians were their most severe critics, being highly resourceful as far as satiric devices were concerned. The idea of *progress* on the other hand, had considerable currency during the Victorian Age and it might be related to the scientific developments in the nineteenth century. Robert Chambers supported the theory of evolution of species in animal life, preparing the way for a modern scientific view. Herbert Spencer was the founder of evolutionary philosophy. Charles Darwin's theory and his work *On the Origins of Species by Means of Natural Selection* marked a break with traditional modes of thinking and constituted a decisive basis for the modern outlook. The idea of progress may be also regarded as an outgrowth of the economic development. Arthur Pollard shows that the great scientific discoveries developed the sense of loneliness in the universe, which is one of the most disturbing sensations of civilized man

⁷ *idem* p. 115.

⁸ *idem* p. 182.

because of the increase in the timespan of the past. Darwinian evolution was felt by some as a dark premonition of the death of humanity which will become an anachronism⁹. The notion of *perfectability* prevailed in an age when people were organizing a system of education on a broad, democratic basis, establishing the rights of free speech and trade unionism, extending the franchise, reshaping their legal code. It was the age when the middle classes and a great part of the common people had access to culture. *Moral duty* remained an imperative with most people, no matter if it was supported by self-interest or Christian principles.

Victorianism denotes not only an epoch but also a cultural phenomenon whose significance transcends the limits of the age. It might be defined by the complementary action of opposite tendencies: individualism and self-denial, material pursuits and idealisation of existence, the influence of science and the force of religion.

G.K. Chesterton looks upon the age in terms of a compromise: its praise of Puritan politics and abandonment of Puritan theology, its belief in a cautious but perpetual patching up of the Constitution and its admiration of industrial wealth. But above all Chesterton points to two important features of Victorianism: the cheapness and narrowness of its conscious formule and the richness and humanity of its unconscious tradition¹⁰. It was the reintegration of this tradition into Victorian life that the writers were aiming at. And indeed, the profound social and economic changes brought about a new mode of life which was considered by some as a break with traditional ways and with the old human relationships. Alfred Tennyson had a sense of disaster involved in the failure of social adaptation to keep pace with scientific discovery. Each famous thinker of the age saw in the past a remedy for the chaos and anarchy of the present. John Ruskin's Gothicism was an example to be followed by the contemporary artists. The return to the models of ancient literature offered, according to Matthew Arnold, a possibility of revival and a source of inspiration for Victorian literature. His antinomic pairs, Hellenism and Hebraism, „sweetness“ and „light“ are not only dualities, but also complementary attitudes towards human existence, acting within the Victorian Age itself.

In times of rapid changes people look to the past in their attempt to understand the complexity of the present. Some of the fundamental controversies of the epoch were focused upon great historical events: the Civil War, the Glorious Revolution, the Reformation, the French Revolution. Carlyle, Macaulay, Frondo found examples and lessons in those great events which accounted for or preceded the phenomena of the nineteenth century.

But the interest of the Victorians in the Middle Ages was deeper than their interest in the great historical events. Tennyson, Ruskin, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, each evoked the Middle Ages

⁹ Arthur Pollard, (ed.), *The Victorians*, Sphere Book Ltd., 1970, p. 33.

¹⁰ G. K. Chesterton, *The Victorian Age in Literature*, Oxford University Press, 1966, p. 10.

for his own use: socio-political, moral, aesthetic, etc. The Middle Ages provided an escape or were a model of existence for the nineteenth-century people: a world of dream, remote, idealised. This attitude is a proof of the dramatism of quest, of spiritual survival: "The medieval cult, in all its forms, witnesses to the strain of living and thinking in a society where facts, theories and principles must have seemed to many sensitive people like an unintelligible whirl of atoms"¹¹.

The prevailing of reason and the development of positive sciences, the changes in technology and economy led, by reaction, to the assertion of a second wave of romanticism. The dilemma of the new romantic poets was whether to take part in or withdraw from that fast changing world of industrialism and positivism, a dilemma reflected in Tennyson's poem *The Two Voices*. "The pattern of conversion" was to be experienced by the most outstanding personalities of the epoch. It meant passing from the ideal of personal achievement and affirmation to an involvement with the problems of the community. It was an effort of transcending one's isolation, one's concern with mere artistic creation in favour of a support given to the spiritual regeneration of a sick society. What seems to give the essential note of Victorian culture is the complexity resulting from opposed attitudes. Neither individualism, the "doing as one likes", material pursuits, utilitarianism nor evasion, aestheticism, idealisation of existence, but all these tendencies and other polarities taken together and making up Victorian history. The experience of denial indifference, and final assent brilliantly reflected in Thomas Carlyle's *Sartor Resartus* is a characteristic one for the process of Victorian conversion. It expresses the spiritual biography of the thinkers and writers who were in quest for the real values of human existence and for an equilibrium between the past and the disturbing present. Imagination and romantic indeterminacy were disciplined by reason. The specific mood of dramatic quest was defined by the dilemma between assent and denial, responsibility and non-commitment. This led to a number of conflicts in the personality of the artist, reflected in the works written in the Victorian Age. Analysing the manifestations of the divided self, Masao Miyoshi shows that the Victorian people had to face up to a bewildering array of alternatives: faith or agnosticism, the old way of progress, authority or freedom, privacy or community, mundane good sense or poetic insight.

Masao Miyoshi considers that the confusion and perplexity of the nineteenth century was manifest in the fact that each individual "was divided against himself". He distinguishes three broad categories of self-division or duplication: the formal, the thematic and the biographical. The war of the self, the crisis of self-division is apparent in the break-down of the formal unity of the writer's work, in the so-called dissociation of sensibility. In other cases the writer is aware of his inner state and this is reflected in specific themes: the self-duplication of the doppelgänger, the self-division of the Gothic villain, the Byronic hero and

¹¹ Arthur Pollard, *op. cit.* p. 35.

the Jekyll-Hyde split personality. In a third case of self-division the artist's crisis is most severe. The boundary between life and art in the artist becomes in the personality of Oscar Wilde for instance indeterminate to the vanishing point. This is how Masao Miyoshi explains the phenomenon of conversion with Victorian writers: "To their own great fear of Romantic indeterminacy they responded with what is often called the 'Victorian conversion' which, defining a moral view of art as of life, tries to put the divided self together and to make it work".¹² This desire to cement the separate parts of life by moral commitment is most noticeable in the works of A. Tennyson, R. Browning and in those of Carlyle.

Chesterton also points out to some disproportions in the Victorian man of letters, between what might be called "practical mindedness" and elevation of spirit: "He was at once a giant and a dwarf. When he has been sweeping the sky in circles infinitely great, he suddenly shrivels into something indescribably small. There is a moment when Carlyle turns suddenly from a high creative mystic to a common Calvinist. There are moments when George Eliot turns from a prophetess into a governess...".¹³

Against romantic exuberance there is the search for balance, the rational element in thought and the neoclassical elements in art that give the distinctive character of the Victorian Age. Summing up the polarities of the age, J.H. Buckley shows that although concerned with immediate gain, the Victorians were nostalgic and celebrated the past and its culture. The Victorians were conventional and believed in authority, yet they encouraged the "doing as one likes" principle and free trade. To their prudery and sex taboo was opposed an overdeveloped erotic sensibility. Although complacent and somehow confident in progress, they were confused and bewildered. Their art was didactic, yet it was romantic, escapist.¹⁴

The age which bears the name of Queen Victoria, undoubtedly linked to the culture of a century, has been subject to diverse evaluations often contradictory ones, as has been shown. Already by the 1890's "Victorian" had been invested with derogatory connotations. At the beginning of the twentieth century it was a point of reference for the traditionalist and a target for the modernist in his desire to define his own status.

According to Virginia Woolf modernism became manifest about the year 1910, when a definite change in the demands of the reading public was caused by changes in conduct, politics and human relations. But the first signs of these changes appeared in Samuel Butler's novel *The Way of All Flesh*. Once "modernism" was affirmed, Victorianism became associated with out-dated modes of thinking. Virginia Woolf pointed to

¹² Masao Miyoshi, *The Divided Self*, New York University Press, 1969, p. 107.

¹³ G. K. Chesterton, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴ Jerome Hamilton Buckley, *The Victorian Temper*, Harvard University Press, 1951, p. 2.

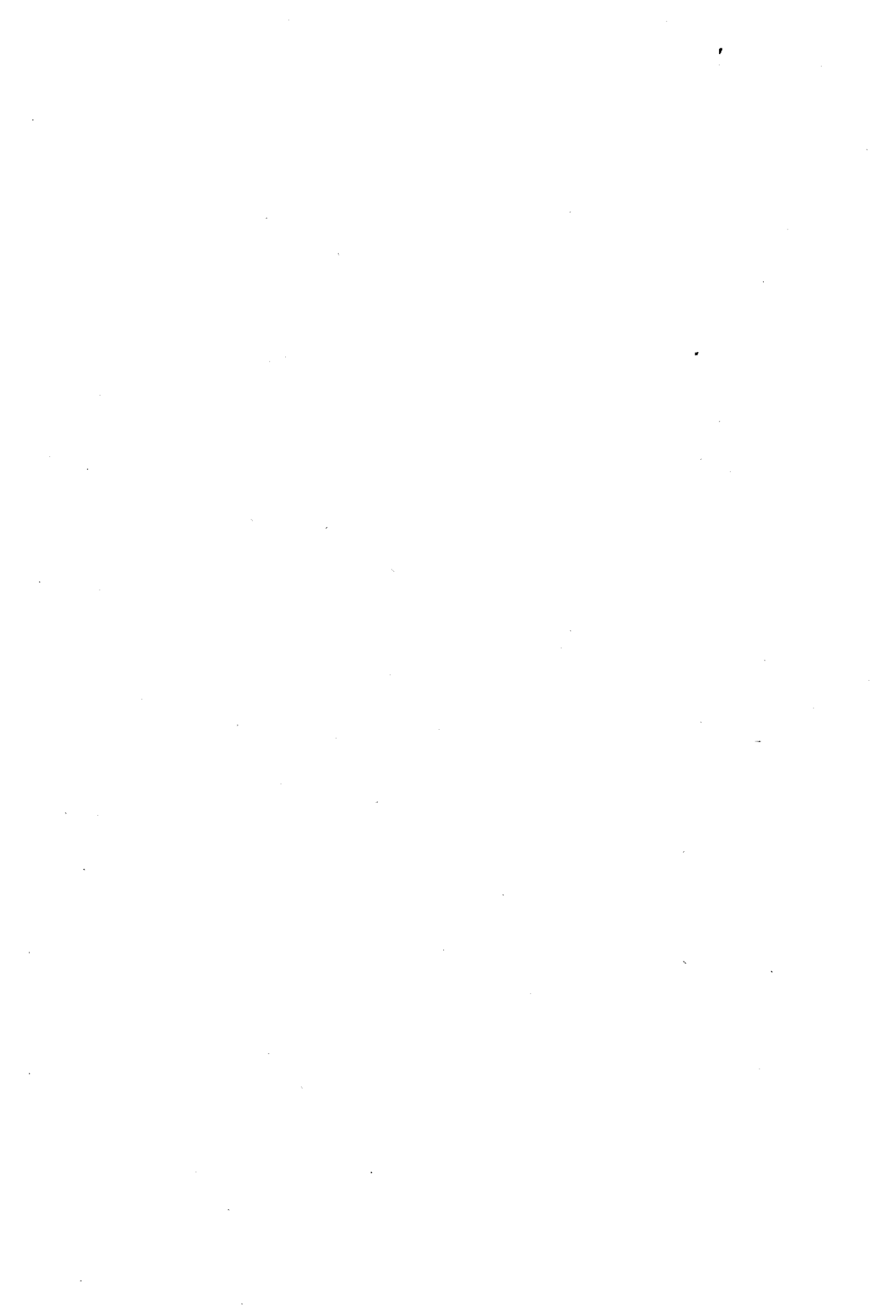
the dichotomy between the Edwardians (Wells, Bennett, Galsworthy), direct descendants from Victorian culture, and the Georgians, E.M. Forster, D.H. Lawrence, Lytton Strachey, James Joyce, T.S. Eliot, famous representatives of modernism. It seemed that the literary conventions of the Victorian Age had ceased to establish a communication between writer and reader.

In the polarity between tradition and modernity, Victorianism stood for tradition. It was then invested with certain features, an operation necessary for the clarification of what modernism brought new in culture. Modernism appeared and developed its principles within Victorianism, so the latter was both a different cultural reality and a condition for modernism to appear and develop. Tradition, as T.S. Eliot stated, involves in the first place the historical sense and that sense involves a perception not only of the pastness of the past but of its presence also. The historical sense is thus a sense of the timeless as well as of the temporal taken together¹⁵. No separation should be made therefore between tradition and modernism if merely for the fact that the former is absolutely necessary for defining the latter. Chesterton's statement amounts to the same thing when estimating tradition "both as previous influences to be felt in Victorian culture and the presence of Victorianism in modern culture: "for real development is not leaving things behind, as on a road, but drawing life from them, as from a root"¹⁶. The note of disparagement has disappeared now from critical studies on Victorianism.

If people in the first decades of our century were concerned with the marking of differences between "tradition" and "innovation", our aim is to trace the continuity between them, for the past is altered by the present as much as the present is modified by the past.

¹⁵ T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Norton Anthology of English Literature*, vol 2, W. W. Norton and Company, New York, p. 2294.

¹⁶ G. K. Chesterton, *op. cit.* p. 1.



HERMAN MELVILLE'S VOYEURISTIC NARRATOR IN
„BARTLEBY, THE SCRIVENER“

ROY K. BIRD*

"I believe that no materials exist for a full and satisfactory biography of this man. It is an irreparable loss to literature." (635)

ABSTRACT. As exemplified by Herman Melville's story "Bartleby, the Scrivener," as well as by certain works by Nathaniel Hawthorne, James Agee, and William Faulkner, American writers often tell their stories through meddling, inept narrators who exemplify the exploitative, voyeuristic component to authorship.

I often teach "Bartleby, the Scrivener" in my Survey of American Literature course because I consider it a good way to introduce my students to Herman Melville's works when I don't have time to have them read *Moby-Dick*. In my mind the two texts are linked anyway, because I see Bartleby as a kind of Ishmael gone sour, an Ishmael without an audience who has abandoned all effort at communication. This, of course, is not an original reading of the text, for many before me have emphasized the connection between Bartleby's gradual withdrawal from the world of language and civility and Melville's own disillusionment with the way his masterwork was received. I enjoy relating the story that when *Moby-Dick* began to be read again in the early twentieth century, someone discovered the Harvard University Library copy of the book shelved with whaling manuals. Whether this anecdote is true or not does not particularly interest me; in any case, it illustrates Melville's decline and disappearance as a popular literary figure after the success of such early novels as *Typee*, *Omoo*, *Redburn*, and *White-Jacket*. As Harrison Hayford notes in his "Chronology" in the Library of America collection of Melville's works, on March 4, 1887, four years before his death, Melville "received his last royalty statement from the Harper firm... there having been no printings of his books since 1876: some copies of *Typee*, *Mardi*, *Redburn*, *Pierre*, and *Battle-Pieces* are still in stock, but *Omoo*, *White-Jacket*, and *Moby-Dick* are out of print. (The total sales of these eight books during Melville's lifetime amounted to about 35,000 copies in the United States and 16,000 in Britain; his lifetime earnings from all his books came to about 5900 from the United States and 4500 from Britain.)" (1441) No wonder Bartleby, who worked in a dead-letter office before taking up his job as a scrivener, where he copies out by

* Professor of English, University of Alaska Fairbanks, Fairbanks, Alaska, 99775-0640

hand interminable legal documents that no one could be expected to read, can be taken as an emblem of the embittered Melville, who withdrew into relative silence after the apparent failure of *Moby-Dick*.

While Melville's growing sense of the futility of writing continues to hold my attention as I read "Bartleby, the Scrivener", it is another though related issue which insinuates itself into my recent perusals of the story. That issue is the matter of the role of the narrator in the story, a role which I choose to describe as "voyeuristic." I can best explain what I mean by this term by taking a broader view of American literature before I return my attention to Melville's story. In my judgment, a certain kind of narrator appears again and again in American fiction. This intrusive, exploitative narrator is a kind of "peeping Tom" who insinuates himself into the lives of the characters he tells us about. In a sense the meddling double, this narrator illustrates the danger of delving into the lives of unsuspecting people to make them the stuff of fiction. American authors have time and again shown themselves to be peculiarly self-conscious about this exploitation, a self-consciousness reflected in their creation of narrators who represent this voyeuristic impulse in every author. When reading such stories, we must keep in mind the author's ambivalence toward his or her narrators, who can be characterized as "unreliable", to borrow Wayne Booth's term, but theirs is a peculiar sort of unreliability which at once reveals the exploitative nature of the literary enterprise in general and the author's self-conscious awareness of his or her own exploitative tendencies in particular.

To give a better idea of what I mean by the term "voyeur," I will mention certain characters who appear in the fiction of Herman Melville's dark friend Nathaniel Hawthorne. Since he is fond of third-person narrative, Hawthorne seldom if ever employs a first-person, and thus potentially voyeuristic, narrator. Nonetheless, he is particularly conscious of the dangers of looking too deeply into the human heart, so he often creates characters who embody this most heinous and voyeuristic of flaws. Roger Chillingworth, Hester Prynne's cuckolded husband in *The Scarlet Letter*, comes immediately to mind. Chillingworth relentlessly probes the soul of the Reverend Arthur Dimmesdale, to the extreme detriment of both of them. I think also of Aylmer in "the Birthmark", whose arrogance and perverted use of alchemy cause the death of his beautiful wife, whose only flaw is a tiny birthmark Aylmer is obsessed to remove from her cheek. Though we might not immediately think of him in these terms, the title character of "Dr. Heidegger's Experiment" is surprisingly similar to Aylmer in his voyeuristic tendencies. In fact, near the beginning of the tale we are told that, more than half a century before the time of the story, Dr. Heidegger had been "on the point of marriage" to a young lady whose portrait hangs in his study, "but being affected with some slight disorder, she had swallowed one of her lover's prescriptions, and died on the bridal evening" (471). Furthermore, like Aylmer, Dr. Heidegger consults arcane texts and practices a kind of magic on human subjects. While his techniques may not appear as invasive as those of Roger Chillingworth or the charlatan Aylmer, they

are far from benign. He provokes his old friends to imbibe of a potion which he claims to be from the Fountain of Youth, then sits back to enjoy the show as they make fools of themselves, as he surely suspects they would. At the end, he observes, 'Yes friends, we are old again . . . and lo! the Water of Youth is all lavished on the ground. Well — I bemoan it not: for if the fountain gushed at my very doorstep. I would not stoop to bathe my lips in it--no, though its delirium were for years instead of moments. Such is the lesson you have taught me!' (479). Though Hawthorne's wry tone in this story is impenetrably ambivalent as usual, it seems reasonable to argue that Dr. Heidegger commits the sin of voyeurism, however valuable the lesson he learns from his own friends. And an astute reader, it seems to me, must similarly consider the high cost of the lesson in human nature taught by this story.

In contrast to Hawthorne's subtle ambivalence, James Agee and Walker Evans display open, painful awareness of their intrusiveness into the lives of the people they describe in *Let Us Now Praise Famous Men*, surely one of the most original and heartfelt of American books. Commissioned during the Depression by the Works Progress Administration to photograph and write their impressions of illiterate sharecroppers in Alabama, Evans, in his photographs, and, in particular, Agee, with words explore the dangers of lettered, educated men presuming to record and interpret the lives of people who never would choose to speak for themselves in writing. For me, an iconic representation of the perilous nature of this intrusiveness occurs when James Agee examines "a scissored hexagon of newsprint" he finds in the front bedroom of the Gudger family home in a table drawer Agee calls "the Tabernacle" (166). Obviously intrigued by the paper, he reproduces the semi-coherent language preserved on the hexagon. Whatever meaning Agee reads onto this piece of paper, for the person who cut it and put it in place, the newsprint probably had no significance beyond that of drawer-liner. However resonant for him and those who read his book, Agee's "Tabernacle" probably holds no transcendent meaning for the semi-literate Gudgers.

Though he comes to love and revere the people he writes about, Agee is painfully aware that his attempt at interpreting their lives must also be seen as a voyeuristic, perhaps unforgivable, invasion of their privacy. Very early in his book, he agonizes that "these I will write of are human beings, living in this world, innocent of such twistings as these which are among, investigated, spied on, revered, and loved, by other quite monstrously alien human beings, in the employment of still others still more alien; and that they are now being looked into by still others, who have picked up their living as casually as if it were a book, and who were actuated toward this reading by various possible reflexes of sympathy, curiosity, idleness, et cetera, and almost certainly in a lack of consciousness, and conscience, remotely appropriate to the enormity of what they are doing." (12—13)

Nonetheless, Agee could no more refrain from writing his impressions than he could resist the temptation to decipher the newsprint that has

so little linguistic meaning for his hosts. Agee at least preserves in his book an acute awareness of the danger of textualizing human lives.

While I hope my brief excursion into the works of Hawthorne on the one hand and Agee and Evans on the other gives a better notion of what I mean by voyeurism in literature, I recognize that I have yet to cite an example of what I term the voyeuristic narrator. Before I turn my attention back to our taciturn Bartleby, perhaps I could fill the gap I have created by mentioning Gavin Stevens, a William Faulkner character who unquestionably fits the bill as a voyeuristic narrator. I think Stevens is a particularly revealing creation to examine because his character preoccupied Faulkner enough that he kept coming back to him in a variety of texts whose composition spanned decades. He shows up as both character and narrator at different times, in some very different books, from the Snopes trilogy to *Requiem for a Nun* and *Knight's Gambit*. Throughout, Stevens' character is amazingly consistent. The following incisive description of him appears in the story „Go Down, Moses,“ from the book with the same title:

“On that same hot, bright July morning the same hot bright wind which shook the mulberry leaves just outside Gavin Stevens' window blew into the office too, contriving a semblance of coolness from what was merely motion. It fluttered among the county-attorney business on the desk and blew in the wild shock of prematurely white hair of the man who sat behind it—a thin, intelligent, unstable face, a rumpled linen suit from whose lapel a Phi Beta Kappa key dangled on a watch chain—Gavin Stevens, Phi Beta Kappa, Harvard, Ph.D., Heidelberg, whose office was his hobby, although it made his living for him, and whose serious vocation was a twenty-two-year-old unfinished translation of the Old Testament back into classical Greek”. (370—71) This effete squire, not at all unlike the narrator of „Bartleby, the Scrivener“ in vocation and personality, often finds himself party to the intrigues of Faulkner's Yoknapatawpha County. In *The Mansion*, the last volume of the Snopes trilogy, for instance, V.K. Ratliff relates Montgomery Ward Snopes's assessment of Gavin Stevens as „a meal-mouthed sanctimonious Harvard- and Europe- educated lawyer that never even needed the excuse of his office and salaried job to meddle in anything providing it wasn't none of his business and wasn't doing him no harm“ (55). The trouble is that Gavin almost never is up to the task of doing anything more than looking in with prying curiosity on the lives of other people. Working as he does to translate the Old Testament back into a dead language, his social actions generally prove equally moribund. Though he is vitally interested in other people's lives, his interest is the passive curiosity of a gossipy voyeur. He never fulfills the promise embodied in his fancy degrees and titles, remaining instead the inept intellectual type which Faulkner so enjoyed satirizing.

In *Requiem for a Nun*, Gavin accompanies Temple Drake and her husband, Gowan Stevens, to the governor's office to try to get a pardon for Nancy, their maid who has smothered Temple's child. While carrying

out his office as counsel, relative, and generally interested observer, Gavin at the same time betrays his voyeuristic tendencies. At one point, as Temple is warming up to telling the governor of her notorious experience related in Faulkner's novel *Sanctuary*, Gavin breaks in with his impatient, „Wait. Let me play too“ (110). He continues with his strange conceit throughout the interview, once responding to the governor's „Be quiet, Gavin,“ with

„No. I'm going to talk a while now. We'll even stick to the sports metaphor and call it a relay race, with the senior member of the team carrying the... baton, twig, sapling, tree--whatever you want to call the symbolical wood, up what remains of the symbolical hill.“ (138)“

The problem with this kind of posturing is not just that it usurps the place of the rightful teller of the story, but it also exploits the pain and misery of people who have suffered in order to gratify Gavin's voyeuristic impulse to narrate. For all his interest in the lives of Temple Drake or Eula Varner or Linda Snopes, he never seems able to take effective action. Eula Varner Snopes is driven to suicide and Temple Drake loses her appeal to the governor for Nancy's life while Gavin looks on impotently. Later on, Gavin marries Melisandre Backus, a childhood sweetheart with grown children. This Gavin does at least in part to nullify his emotional attachment to Linda Snopes. The game of storytelling is amusing and rewarding to a point, but all games lose their significance in the face of real-life crises which people like Gavin Stevens are incapable of confronting. His tactic always is withdrawal and evasion, accompanied by verbal flourishes. I am convinced that Gavin Stevens embodies for Faulkner a side of himself as writer that he found disquieting, if not downright deplorable. Faulkner often engaged in ruses designed to deflect attention from his status as a writer, at times describing himself to interviewers as a simple farmer, for instance. His lifelong compulsion to be a writer like his great-grandfather, William Clark Falkner, was held in uncomfortable tension by an equally strong impulse to leave storytelling alone and occupy himself with the concerns of real life.

This brings me around, finally, to the voyeuristic narrator of „Bartleby, the Scrivener.“ Perhaps in part in an effort to better understand his former employee, the Gavin Stevenslike narrator of this story feels compelled to tell us what he knows about Bartleby. As he does; however, I see Melville looking over his shoulder, carefully imbedding in the narrative disquieting evidence of the narrator's impotent and voyeuristic exploitation of the hapless scrivener. Above all, the narrator tells us, he is known as an „eminently safe man“ (635). Dropping John Jacob Astor's name, he lets us know that his distinguished acquaintance

„had no hesitation in pronouncing my first grand point to be prudence; my next, method. I do not speak it in vanity, but simply record the fact, that I was not unemployed in my profession by the late John

Jacob Aster; a name which, I admit, I love to repeat, for it hath a rounded and orbicular sound to it, and rings like unto bullion. I will freely add, that I was not insensible to late John Jacob Astor's good opinion." (636).

At the time he is Master of Chancery for New York, our narrator finds himself in „not a very arduous office, but very pleasantly remunerative“ (636). This suits him perfectly, for, as a safe man, he wants to get bread and status without unpleasantness or overexertion.

All well and good so long as the issue is the judicious administration of an estate or establishment of a title to land. But the narrator's care and prudence fail when it comes time to deal with Bartleby, whose life experience has brought him to the point of impasse, silence, immobility, especially in the face of the officious fastidiousness of his new employer. Apparently, Bartleby was helped down the skids by his work in the Dead Letter Office in Washington, D.C., where he daily had to handle frustrated attempts at human connection: „pardon for those who died despairing; hope for those who died unhoping; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities“ (672). Then on to work as a law copyist, writing out by hand the interminable documents no one could ever be expected to read.

When Bartleby determines to do no more coping, he has the following exchange with the narrator:

„Why, how now? what next?“ exclaimed I, „do no more writing?“ „No more“. „And what is the reason?“ „Do you not see the reason for yourself“, he indifferently replied. (656).

Here, Melville's use of the term *writing* rather than *copying* serves to link his own malaise to that of poor Bartleby. Furthermore, the narrator, along with readers who take the lawyer at face value, never see the reason for Bartleby's abandonment of what he views as a futile activity. Our good friend the Master of Chancery prefers to delude himself with the excuse that Bartleby has eye trouble.

I do not mean by all this to be entirely disparaging of the narrator's motives. At times, he seems ironically self-conscious, as when he congratulates himself near the beginning of his acquaintance with Bartleby for deciding not to turn the eccentric scrivener out of his office:

„If turn him away, the chances are he will fall in with some less indulgent employer, and then will be rudely treated and perhaps driven forth miserably to starve. Yes. Here I can cheaply purchase a delicious self-approval. To befriend Bartleby; to humor him in his strange wil-

fulness, will cost me little or nothing, while I lay up in my soul what will eventually prove a sweet morsel for my conscience." (647)

The narrator's motives are perfectly understandable, but he cannot be bothered to research the depths of Bartleby's problem until it is too late, never choosing the right moment for action. Like those of his colleague Gavin Stevens, his tactics are delay, evasion, and withdrawal rather than confrontation. In the end, he finds it easier to move his entire office than try to deal with Bartleby. He attempts to buy Bartleby's good will and promises to help him arrange future employment so long as the taciturn scrivener will get out of the narrator's life and use the tidy means of a letter for communication (658).

Of course, this kind of refusal to face life head-on is the voyeur's sickness, for voyeurism, by definition, is vicarious and passive. In this it may be seen as emblematic of the activity of writing in general. A blustery, ignorant youth once said to me, „I'd rather make history than read about it.“ Like Huck Finn, he had no truck with books of any kind, especially fiction, which „never really happened.“ I have to admit that at times there is something direct and appealing about such a view, though contemplative sorts could never accept my young friend's offhand dismissal of everything but the active life. The point is that the writers I have mentioned here, along with many other figures in American letters, feel deeply this tension between the active and the contemplative which has been articulated at least since the Middle Ages. Nonetheless, they find a distinctive means of embodying this tension in their works. They project their contempt for the contemplative, passive, voyeuristic side of their nature onto such figures as the narrator of „Bartleby, the Scrivener,“ a harmless enough sort in his own right, but someone finally incapable of taking meaningful action in the face of another human being's acute needs. Such a narrator appropriates his subject's biography as the stuff of fiction, pointing us back to the author himself, standing in uncomfortable self-consciousness slightly off center stage.

Unquestionably, our narrator is not the only person haunted by Bartleby's ghost and by the ghost of his creator as well. However exploitative and voyeuristic in its turn, the critical attention now accorded the works of Herman Melville is a kind of homage to a man who never could have guessed, embittered as he was by lack of recognition at the end of his life, that his texts would some day provoke such interest. Without even considering the material hardships and lack of attention writers generally endure, the craft of fiction is a painful enterprise. At the same time that Melville and his cohorts exercise their compulsion to create, they exploit the lives of people around them to amass the raw material of fiction. At times, as in „Bartleby, the Scrivener,“ an awareness of that exploitation is built into the story in the person of what I have termed a voyeuristic narrator.

BIBLIOGRAPHY

1. Agee, James, and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin, 1938.
2. Faulkner, William, *Go Down, Moses*. New York: Vintage, 1973.
3. Faulkner, W., *The Mansion*. New York: Vintage, 1965.
4. Faulkner, W., *Requiem for a Nun*. New York: Vintage, 1975.
5. Hawthorne, Nathaniel, „Dr. Heidegger's Experiment.“ In *Hawthorne: Tales and Sketches*. New York: The Library of America, 1982: 470—79.
6. Hayford, Harrison, „Chronology.“ In *Melville: „Pierre,“ „Israel Potter,“ „The Piazza Tales,“ „The Confidence-Man,“ Uncollected Prose, „Billy Budd,“* New York: The Library of America, 1984: 1437—41.
7. Melville, Herman, „Bartleby, the Scrivener.“ In *Melville: „Pierre,“ „Israel Potter,“ „The Piazza Tales,“ „The Confidence-Man,“ Uncollected Prose „Billy Budd,“* New York: The Library of America, 1984: 635—72.

ON ACCIDENTAL MEN AND WOMEN: NOTES ON SOME OF IRIS MURDOCH'S ROMANCES OF THE SEVENTIES

VIRGIL STANCIU

RESUME. Notes sur les romans d'Iris Murdoch des années '70. La prémisses de l'article c'est que dans les romans écrits par Iris Murdoch dans les années soixante-dix l'on peut constater une remarquable unité d'ordre thématique et stylistique, ce qui permet de les aborder comme un groupe distinct, constitué de manière homogène. Dans ces livres on observe un déplacement toujours plus accentué à partir du roman réaliste, sous le signe duquel l'écrivain avait débuté, vers le roman allégorique, „le roman des formes et des essences” qui va, dans *Black Prince* ou dans *The Sea, The Sea*, jusqu'à la diégèse autoréférentielle, caractéristique du post-modernisme. Dans le contexte de la prose britannique contemporaine, Iris Murdoch représente un cas particulier, où le réalisme foncier, redécouvert dans les années cinquante, coexiste de manière heureuse avec les préoccupations et avec les obsessions de l'art narratif post-moderne.

Iris Murdoch would undoubtedly object to having her books named „romances”. She has made it clear on several occasions that the prime mover of her work is a desire to reinstate liberal realism, to make of the novel „a fit house for fit characters to live in”¹. She calls herself a realist, heir of the nineteenth century narrative traditions, and would rather have her work judged by standards applicable to the realistic novel of manners. „I have always wanted to be a realistic writer in the tradition of the English Novel and to portray real people and real problems”, she said in an interview². In her case, however — as in the case of other members of her generation, such as Doris Lessing, Angus Wilson or Anthony Burgess — the „return to realism and tradition” is not so important a feature as some of her early interpreters would have one believe. The return to liberal realism has no claim to being the most characteristic single trait of her fiction for the simple reason that, from the very outset, her books have oscillated between realism and a much more reflexive view of the novel, of an abstract, allegorical nature. This fertile ambiguity, rather than a firm commitment to one mode, is what really distinguishes Murdoch's fiction. To use Robert Scholes's terms, it is a „fiction of existence” (i.e. realistic) with strong infusions of the „fiction of essence”. The latter syntagm is used by Scholes mostly to cover the range of fictional material which conventional criticism would call „romance”, viz. a form of fiction that differs from the novel in being more

¹ Iris Murdoch, „Against Dryness”, in *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, Fontana/Collins, London, 1977, p. 28.

² Cf. Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, André Deutsch, London, 1987, p. 249.

freely a product of the author's imagination than the outcome of an effort to represent the „actual“ world with a certain amount of verisimilitude. There is also a dimension of the „fiction of forms“ which is aware of the problems of the literary legacy and „chooses the opposite response to elaboration. This is the surgical response of parody. But parody exists as a parasitic relationship to romance“³. A. S. Byatt has shown that *Under the Net* is placed under the sign of parody, that it is, at least in part, a philosophical game with Wittgenstein and Sartre, that it corrects *La Nausee* by re-writing parts of it.⁴ And this is the text on which much of Murdoch's reputation of a realist rests. Though hailed as one of the representative „angry“ novels of the fifties — mostly because the protagonist was a witty critic of the establishment, of the same ilk as the heroes of Amis, Braine or Osborne, and a detached, cynical drifter — *Under the Net* relied in equal measure on realistic observation and a philosophical quarry. In many other Murdoch novels one can identify elements of the plot that deliberately mimic notorious works, particularly Shakespearean motifs or plots: *The Nice and the God*, *A Fairly Honourable Defeat*, *The Black Prince* (with its many echoes of *A Midsummer Night's Dream* and *Hamlet*), *The Sea*, *The Sea* (moulded on *The Tempest*). The setting up of such intertextual zones⁵ is also a characteristic of post-modernism.

Another reason for considering some of Murdoch's books romances is that she examines much of her life material through „ideational filters“⁶ put at her disposal by philosophy (Sartrean existentialism especially) or theosophy. This makes her fiction be laid on an obvious allegorical substratum, though allegory is steadily checked by minute, accurate documentation and by a great wealth of circumstantial detail. Thus, if *Under the Net* possessed enough realistic accoutrements to be mistakenly considered a novel of social revolt, no taxonomic error was made when her second novel, *The Flight from the Enchanter*, was relegated to the realm of the fabulous. Afterwards, many other spectacular turns and twists have brought Murdoch's fiction along a path that leaves unimaginative realism farther and farther behind. She may, as in *The Unicorn*, abandon herself, joyfully and playfully, to the conventions of Gothic fiction and the formulaic romance. At other times, her fiction becomes heteroglossic, juxtaposing and interweaving a great manner of registers, styles, intertextual allusions and citations. She does not shrink, either, from borrowing compositional effects from other arts, particularly the theatre, but also music and painting. Murdoch's own speculations on the novel — she wrote a well-argued self-explanatory, or

³ Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana, Ill., 1979, p. 109.

⁴ A. S. Byatt, „People in Paper Houses; Attitudes to ‚Realism‘ and ‚Experiment‘ in English Post-War Fiction“, in *The Contemporary British Novel*, edited by Malcom Bradbury, Edward Arnold, London, 1979, p. 139.

⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1987, p. 55.

⁶ Scholes, *op. cit.*, p. 51.

tactical, essay, *Against Dryness* (1961) which was meant to endorse her own work, by putting forth a personal definition of the imagination — show that she regards it as a very compendious, heterogeneous form, which can accommodate the two apparently warring tendencies. Many critics have seized upon this vital duality of her fiction: „Her books and her many useful essays give us not so much an aesthetic of contemporary form, as a theory of human nature and then a broad philosophy of art. It is this that leads her back to the lasting need for realism in art, and points her own fiction back to the great social and moral issues of the 19th. century. Yet, she is much taken with the magic of art as artifice, produces work of great stylization and often complex literary and mythological allusion, and has generated a sequence of very distinct conventions, to the point where the landscape of Murdochland is today considered unmistakable“.⁷

Her prodigious productivity is another aspect worth taking into consideration when discussing the quality of her work. The urge to produce — almost unfaillingly — one novel a year may affect Murdoch's brilliance of composition and style and push her towards the less demanding pre-established models of generic fiction. Lorna Sage goes as far as to risk the sentence, which we read as half-praise, half-accusation: that „Iris Murdoch seems a modern imitation of the great Victorian mass-producers of fiction“⁸.

In what follows, we shall look at some of the novels published by Murdoch in the seventies, a period during which, it seems to us, her fiction, having reached full maturity, finds its specific ring and strives — more often than not successfully — to maintain the delicate balance between factual realism and allegory.

In *Against Dryness*, the novelist says: „We no longer see man against a background of values, of realities that transcend him. We picture man as a brave, naked will, surrounded by an easily comprehended empirical world. For the hard idea of truth, we have substituted the facile idea of sincerity“⁹. The 19th century novelist, Murdoch explains, lived in a world transcended by God. He took human condition for granted and dealt with „individuals struggling in society“. On the other hand, the modern novelist sees man making his own world. That is why, Mur-argues, there are two distinctive types of novel, the „journalistic“ and the „crystalline“. The „journalistic“ is a lesser, weaker version of the social novel of the Victorian Age; the „crystalline“ is symbolical and deals not with social life or characters, but with human condition as such. The novels we intend to examine here are of the „crystalline“ type, clearly a legacy of Romanticism. It is to them that the term „romance“ can be most properly applied.

These novels — *The Accidental Man* (1971), *The Black Prince* (1973),

⁷ Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, p. 245.

⁸ Lorna Sage, „Female Fictions: The Women Novelists“, in *The Contemporary English Novel*, op. cit., p. 74.

⁹ Iris Murdoch, „Against Dryness“, in op. cit., p. 26.

The Sacred and Profane Love Machine (1974), *A Word Child* (1975) and *The Sea, the Sea* (1979) — though striking in their variety, are structurally and thematically related. The characters inhabiting them tend to accede to the essential simplicity of medieval Virtues and Vices: One finds in these books the Love-Prisoner, the Near-Saint, the Death-Bed Contemplative, the Spoiled Priest, the Failed Artist, the Plotter and the Enchanter¹⁰. There is also a fairly well-defined social landscape, centered around the British bourgeoisie, the leisurely, civilised upper-middle class. This backdrop is extended to the half-stylized fringe-world of aesthets, bohemians, insensitive yuppies who often trouble the intertwined, well-set system of relationships that the novel sets out to examine.¹¹ The settings of these novels may be intensely social, like the busy London of *The Sacred and Profane Love Machine* or *A Word Child*, or notably a-social, even bucolic or mythical, such as the landscape of great natural beauty of *The Sea, the Sea*.

These novels also form a more or less distinctive group as they are thematically related. One of the themes that link them together is the all-important problem of mediocrity, an odd, assumed mediocrity, which is preferred, for unexplained reasons, to any effort of finding meaning and fulfilment in life. Mediocrity is most interestingly associated with a certain physical and intellectual lassitude. The protagonists wallow in mediocrity and find a certain delight in non-action, in being content with the status they have achieved, sometimes even in ridding themselves of any responsibility, social or other wise, as is the case of Charles Arrowby. Monty Small, in *The Sacred and Profane Love Machine*, knows he will never summon enough force to write a real novel and forsake Milo Fane, the fictional detective that has brought him wealth and shallow popularity. Blaise Gavender, of the same novel, contemplates studying medicine in order to gain more authority in his profession, but takes no steps to actually implement his plans. Moreover, he has a very promiscuous love life and lacks both the courage and the will-power to solve his marital imbroglio, preferring to let things take care of themselves. Hilary Burde, protagonist of *A Word Child*, is quite satisfied with the obscure job he holds and has no interest in social intercourse; human beings are a cipher that he never bothers to decode. The very narrow personal interests of these people are bound to bring about a similar parallel restriction in their worlds, in the organisation of their lives. They are consummate egotists who concentrate upon themselves to such a degree that they become oblivious of other people, whose love or generous friendship, whose very existence, they only acknowledge when it suits them to do so. They become potentially destructive, in a casual and therefore all the more terrifying manner: Blaise destroys Harriet and David, Hilary ruins Thomas's life, Charles Arrowby, hoping to repent a monstrous egoism in isolation and meditation, only succeeds in shattering Hartley's hard-found peace of mind for the second time and, indirectly, to cause Titus's physical destruction.

¹⁰ Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, p. 247.

¹¹ *Ibidem*, p. 248.

The novels also have in common a concern with love, seen as the most important incentive for human action, and with everything that love implies, its magic and the romantic aura surrounding it, the power to be acquired, through love, over other human beings. In this respect, *The Sacred and Profane Love Machine* is certainly the most devastating exposure of the meanness of human nature. The book is patterned on the psycho-analytical presentation of Blaise Gavender's personality as an *homme moyen sensuel*, of his powerful secret animal or sexual nature, as opposed to his conscious moral behaviour. The secretly wished-for, though apparently accidental, death of Blaise's wife, Harriet, is anticipated in so subtle a manner that the reader is persuaded of the existence of such a phenomenon as moral causality. Similar situations occur in *A World Child*, in which Hilary's irresponsible behaviour causes Lady Kitty's death and deprives him of Clifford's friendship, and in *The Sea, the Sea*, in which Murdoch's modern-day Prospero, Charles Arrowby, makes Hartley his love-prisoner.

Eros works hand in glove with Thanatos, according to the overexerted but never failing narrative recipe. As a rule, in Murdoch's romances, love is unclean, sinful and accompanied by a vast array of disasters, climaxing in death. This, one feels, must be interpreted in the terms of the Christian ethos, though the plot of each and every novel contains an ironical reversal: those who are sacrificed are the less guilty (one can hardly speak of innocence in these books) and their sacrificial deaths, often made to appear accidental, hardly serve to redeem the „wicked“ protagonists.

The metafictional problems of creative activity are given special treatment in Murdoch's novels of the seventies, like in those of John Fowles or Vladimir Nabokov. „*Le Prince noir*“, says Thomas Pavel in his only remark on Murdoch's fiction, „... met en jeu une imitation fictive du rôle métanarratif“¹². The theme of art, of whether it is accidental and factitious, or integral and morally and formally whole, is seen as intimate with the question of love and death. It follows that there is an organic interdependence among these themes. The plots are organized around characters who are nominally artists: Montague Small in *The Sacred and Profane Love Machine* is a writer, and in *The Black Prince* „Murdoch seems to be exploring the two sides of her fictional dilemma through their embodiment in the two writers in the novel, Pearson and Baffin“¹³. Given his extraordinary mastery of words, Hilary Burde is a potential artist, while Charles Arrowby is a retired stage director and theatre critic. All those people possess the gift of plotting and transfiguration and thus can mould their own lives and the lives of others as if they were materials for fiction. The accounts they write of their own actions also become works of art.

¹² Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 113.

¹³ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London, 1984, p. 1.

„Good art“, Murdoch wrote in *The Fire and the Sun*, „thought of as symbolic force rather than as statement, provides a stirring image of a pure transcendent value, a steady visible enduring higher good, and perhaps provides for many people in an unreligious age without prayer or ornaments their clearest experience of something grasped as separate and precious and beneficial and held guiltily and unpossessively in the attention“¹⁴. Thus fiction is made to hover between myth and reality and the novels in which such an ideal art of high moral apprehension has been best served are precisely these romances of the seventies, which display a much stronger faith in the power of form, a form which novel becomes ritualistic. Iris Murdoch is of the opinion that fictionalization in life occurs because „people create myths about themselves, are then dominated by myths. They feel trapped and they elect other people to play rôles in their lives. (...) a novelist is revealing secrets of this sort.“¹⁵ The process is more obvious with *The Black Prince*, a novel of great narrative sophistication, written, one is tempted to say, with all the tenets of post-modernism in mind. Yet another product of the parodic impulse, the book alludes most strongly and frequently to *Hamlet* and is one of those novels that seem to take into consideration the formal questions that concern the author which are foregrounded in a remarkable way. First, the book is framed by a great number of mock-explanatory appendages: prefaces and after-words by narrator, editor and dramatis personae, similar to those in Nabokov's *Lolita*. Second, the possible authorial attitudes are represented by the two writer-characters, Bradley Pearson, the „crystalline“ novelist, and „Bafflin“, the „journalistic“ one. The title itself is a reference to the novel's self-referential status. Pearson believes that *Hamlet* is a play in which Shakespeare gave the role of himself to his hero and he purports to follow suit by casting himself as the protagonist of the book he is writing. Thus, *The Black Prince* becomes an unusual biography and remarkable piece of self-analysis. The intricate structure of forewords and postscripts, which all expostulate on the theory of art and the philosophical problems adjacent to it encases a preeminently realistic tale, which is the story of Bradley Pearson's love life. As he is both a self-conscious artist and a literary critic, Bradley Pearson at once achieves art and illustrates its pain and impossibility. This is how P. Loxias, the would-be editor of Pearson's text, describes the book in his „Editor's Foreword“: „What follows is in essence as well as in contour a love story. I mean that it is deeply as well as superficially so. Man's creative struggle, his search for wisdom and truth, is a love story. What follows is ambiguous and sometimes tortuously told. Man's searchings and strugglings are ambiguous and vowed to hidden ways. Those who live by that dark light will understand. And yet: what can be simpler than a tale of love and more charming? That art gives charm to

¹⁴ Cf. Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, p. 261.

¹⁵ Iris Murdoch, „Against Dryness“, in *op. cit.*, p. 138.

terrible things is perhaps its glory, perhaps its curse. Art is a doom. It has been the doom of Bradley Pearson.¹⁶ *The Black Prince* derives most of its tragi-comic effects from the incompatibility between life's lack of organization and its chaotic movement — illustrated by B. Pearson's catastrophic private life — and the grand designs that he, as an artist, would like to impress upon it. As he permits his natural drives and infatuations to play havoc with his life, his narrative of life also becomes a „literary failure“ and he falls into comic disaster. Yet, the redeeming power of art is never denied: „Art is not easy and is not mocked. Art tells the only truth that ultimately matters. It is the light by which human things can be mended. And after art there is, let me assure, you, nothing“¹⁷. The artist will fail in his attempt to impose artistic order upon life, but he will provide the ecstasy, the ultimate contact with the other order, and also with reality. It is precisely because the fiction of essence is concerned with the deep structure of being that fiction becomes an act of faith, a „leap beyond behaviour towards ultimate values“. In Scholes's words, it is „a leap from behavioural realism to what Auerbach has called the „figural realism“ of Dante.¹⁸

Charles Arrowby, the narrator of *The Sea, the Sea*, resembles B. Pearson in several ways, the most important of which is that he is equally prone to illusion, that he too fills his life with false hope and empty dreams resulting from the trickery and magic of art. The incidents in the course of the novel teach him the dangers of self-delusion, forcing him to reach the conclusion that he has lived in a state of illusion and caused much unnecessary distress. In the postscript, entitled „Life Goes On“, Arrowby accepts that it is impossible to end everything with „some radiant bland ambiguous higher significance“, that, „life, unlike art, has an irritating way of bumping and limping on, undoing conversions, casting doubts on solutions, and generally illustrating the impossibility of living happily and virtuously ever after“¹⁹. He sees that „the last achievement is the absolute surrender of magic itself, the end of what you call superstition.“²⁰ Like Prospero, Arrowby gives up magic and does his best to cope with reality, first by slackening his selfish hold on his friends, whom he has manipulated like actors on the stage. Nevertheless, *The Sea, the Sea*, like the other novels of the seventies, illustrates Murdoch's conviction that through literature and, more important, literature out of literature, we can re-discover the meaning and density of our lives.²¹

¹⁶ Iris Murdoch, *The Black Prince*, Penguin Books, Harmondsworth, 1975, p. 9.

¹⁷ *Ibidem*, p. 391.

¹⁸ Robert Scholes, *op. cit.*, p. 110.

¹⁹ Iris Murdoch, *The Sea, the Sea*, Penguin Books, Harmondsworth, 1978, p. 477.

²⁰ *Ibidem*, p. 445.

²¹ Randall Stevenson, *The English Novel since the Thirties*, B. T. Batsford, London, 1986, p. 178.

POSTMODERNIST NARRATIVE: A NEW DISCOURSE OR A "MODE OF READING"?

SANDA BERCE

ABSTRACT. The inquiry into the juxtaposition between the Idea and the Word that seems to determine the reading process of a postmodernist text, probes and questions such a text as a 'mode of writing' and becomes a ground for a debate upon a 'mode of reading'. As a narrative strategy it is an 'artefact' or a 'transgenic' organism, following the artefactual codes made *to transcribe* (by decontextualization and displacement) and *to embody* into a polysemous discourse an unstable, plural world. But the unfolding of the 'artefact' occurs only when the reader's *alternative-reading* and of *inferences* bring order successively and/or simultaneously according to its sense of order because such texts are meant to confront us with the ways in which (a) we make sense of the world and (b) we organize our knowledge of reality.

Like many other aspects of the 20th century thought and culture, modernism and postmodernism debate upon and negotiate the relationship between 'signifier' — 'signified'; language—sign beginning with the assumption that „we can know the real only through signs“¹ and highlighting „the arbitrariness of the signs viewed as an epistemologic anxiety for modernism which seeks new forms to engage PROBLEMATIC, FUGITIVE reality“².

Ontologically centered, postmodernist narratives concentrate upon the inadequacies of systems of representation and reveals the possibility of contact with an "ulterior reality"³. The opposition 'illud tempus' — 'hoc tempus' is part of the uncertainty and strain of our life, a strain we experience as a *juxtaposition* of ourselves as embodied creatures living in specific time and place (i.e. limited by biological, cultural and historical inheritance) and the sense that we can transcend these limitations and live a disembodied existence made possible by the transfer of information. Both senses are evident in postmodernist culture, the conflicts and contradictions between them unresolved. With Katherine Hayles⁴ the rhetorical figure which names this kind of juxtaposition is PARATAXIS: it means that „weightlessness and embodiment co-exist and stimulate each other“⁵, consensually constructing illusion that artificial and hu-

¹ cf. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London, 1988.

² cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, 1987, p. 87.

³ Randal Stevenson, *Postmodernism and Contemporary Fiction in Britain* in "Postmodernism and Contemporary Fiction", Edmund Smyth ed., B. T. Batsford Ltd., London, 1991.

⁴ Katherine Hayles, *Postmodern 'Parataxis'* in "American Literary History", Fall 1990, Vol. 2, no. 3, Oxford University Press.

⁵ *idem*, *op. cit.*, p. 398.

man intelligence share where their neural systems are interfaced with a network of information. It is the absence as well as mobility, inertness as well as transcendence. Unable to simplify the juxtapositions we live them parataxically.

Within the relationship signifier-signified, language-sign, parataxis marks a discontinuity which affects what Lacoff and Johnson have called 'metaphoric coherence' (i.e. succession possible with paradigms because one leads into the other)⁶. Central to the discontinuity affecting the „metaphoric coherence' is the deconstruction of what the same authors appointed as the 'conduit metaphor': a recognition that ideas are never in themselves transmitted, but a *message* matched up through a coding process and re-constructed or re-configured through *reading*. When the 'conduit metaphor' is deconstructed two successive systems increasingly divergent result: there is *embodiment* (materiality, replication) and *de-contextualization*, information. When they two come together, as they do in postmodernist narrative practice, the results in an 'explosive mixture' — the contesting and demythologizing of *codes of signification* which otherwise imprison us. Such texts make us confront the ways in which; (a) we make sense of the world; (b) we organize our knowledge of reality into an interpretative strategy. Within it language unfolds another 'reality' undermining communication: it simply makes the 'World'. Therefore, the present inquiry is not meant to define a label, be it 'ante-', 'post' or 'later' but a *mode of reading*. The term 'postmodernism' is used to signal the *alteration*, the alterity. We assume that: (a) Postmodernist fiction is *not* a 'mode of writing' (i.e. an 'écriture') but a 'mode of reading'; (b) Any discourse in a postmodernist text appears to the reader as an 'EVENT' or as multiple (plural) simultaneous events presented more or less sequentially; it emerges as the writer's play with meaning and the *reader's response* which is its own meaning; (c) The reader's *alternatives* and/or *inferences* bring ORDER, re-organize the discourse in the process of reading, successively and or simultaneously, according to the *reader's sense of order*; (d) The alternatives and or inferences break the discourse but they also *act as a force* determining the choice of meaning from the 'space' of meaning⁸.

The textual strategies postmodernist narrative practice employs are definitely designed (1) to produce systematic uncertainty of signs by locating each of them into more than one *interpretative framework* and (2) to emphasize the absence of a CONTEXTUAL BODY or "finite code", the living meaning which produces uncertainty, reminding one that "Meaning is context-bound but context is boundless"⁹. Any such text is tied up with the direction of reader's response, any such text will be

⁶ G. Lacoff and M. Johnson, *Metaphors we live By*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1980.

⁷ cf. Patricia Waugh ed., Edward Arnold, London, 1992, Edmund J. Smyth ed., London, 1991.

⁸ Laurent Jenny. *La parole singulière*. Ed. Berlin, 1990.

⁹ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Cornell University Press 1975, p. 98.

open to reinterpretation that results from taking it as *figurative* rather than *literal*, as a 'joke' 'game' rather than as serious, as irony/parody rather than as straightforward assertion. It becomes the site of conflicting and intersecting discourses and no canon which is totalizing can be applied.

Considered against the parataxic mode of utterance and reading, Salman Rushdie's novels do not actually unfold relationship between the terms *juxtaposed by decontextualization* of myth (that results in discursive mixture), but show that the relation is polysemous and utterly unstable, leading to condensations, displacements and deletion. Rushdie's novel¹⁰ can be read as a double *conversion* that turns the normal text into a *mutant*¹¹ (a parody on the Arabian Nights or on the contemporary political relationships and military treaties after the fall of communism in the Eastern countries) and then restores them to apparently normal function. Labelled as 'modern allegories and fantasy'¹², they are *novel-games* as they reveal the fusion of a man-made game with language, an ambiguous obscure game of use and pleasure¹³.

The pact between the author and the reader is obvious and, in the reading process one relies upon the pact defining the novel as an 'artefact' or as a 'transgenic organism', following the artefactual codes made to *transcribe* (by decontextualization and displacement) and to embody into a polysemous discourse an unstable, plural world. At a first reading Salman Rushdie's novels support the illusion of a magic history; At a second reading, the uncertainties, the conflicts and contradiction that abound are felt to be symptomatic and juxtaposed, they turn the discourse from *dissipation* into *information*, reframed into an ambiguous area, a fragile frontier between the "Ich Erzhlung" and the third person mode of utterance. Sharing a 'larval stage' which shifts between the Idea and the World, between 'history' and 'story', *Midnight's Childrens*, *Haroun and the Sea Stories* (1990) and *Christopher Columbus and Queen Isabella Consummates their Love* (1991) stand for a transgression yet to come, belonging to a race of mutants, a race that takes hold and spreads so that soon the previously normal may be viewed as aberrant. The conflicting values, the discontinuities embedded in the juxtaposition: decontextualization (i.e. displacement) — embodiment into a polysemous discourses through the reading process), express the nature of the shift between "history" and "story": The *sense of agency* and or aggression

¹⁰ The research took into consideration Salman Rushdie's novel *Midnight's Children*, his Collection of short-stories *Haroun and the Sea-Stories* (1990) and his latest story *Cristopher Columbus and Queen Izabella Consummates Their Love*, published by the 'New York Magazine' in 1991 and by 'The Soho Review' in September 1992.

¹¹ 'Mutant' and 'Transgenic organism' are critical terms introduced and used for the first time by K. Hayies in her study; see op cit. 1990. Other authors use the term 'artefact'.

¹² Lynette Hunter, *Modern Allegory and Fantasy*. St. Martin's Press. New York, 1989.

¹³ cf. Wittgenstein in *The Essential Wittgenstein*, Basic Books, Basil Blackwell, New York, 1979.

and individual responsibility and/or resistance to the parataxic mode of living, signalling postmodernism as a fact of everyday life defined as 'a world of uncertainties, of lapses in authority, of fragmentation, of visual and auditory overload, of the blurring of lines between mass culture and elite culture'¹⁴.

The reading strategy required by a text produced within such circumstances reveals the 'explosive mixture' — the result of the parataxic juxtaposition between 'mythos' and 'logos' — as the appropriate reading strategy, entitled to bring pressure upon normality. It obviously ends with a calling to account and a re-arrangement of consciousness: it also signals that a move from one kind of information to another is in progress, that it reveals itself gradually and mysteriously as the living stages of a Maggot¹⁵, turning the amorphous body (i.e. the written text) into a 'winged creature' (the outcome of reading) only to become a maggot again for another reader. It follows, then, that such a text is not a narrative mode, but a mode of reading, an expression of the Heideggerian "Winerzeitigkeit" (within-timeness); it is an *understanding of action* not limited to its familiarity with the conceptual network of action or with its symbolic meditation¹⁶ because time is *desubstantialized*, disappearing as present, past or future. *Simple chronicity* is replaced by a "signifiant season" between beginning and end. 'Chronos' gives way to 'Kairos'¹⁷, as one binds together, in the act of reading, perception of the present, memory of the past, and expectation of the future in a common organization. That which was meant to be simply successiveness becomes charged with past and future. And this is another realm of research which is not the aim of the present inquiry; the relationship between 'history' and post-modernist fiction as history like fiction is narrative, reflecting the biases of the author and the *re-organization of the past according to the needs of the present*.

¹⁴ Kathleen M. Puhr, *Postmodernism for High-School Students* in "English Journal", vol. 84, No. 1, Jan. 1992, p. 64.

¹⁵ see the Preface to *A Maggot* by John Nowles.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. I, p. 29.

¹⁷ cf. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, 1989. The idea is re-enacted by the same author in *Poetry Narrative, History*, Basil Blackwell, Oxford, 1990.

POEZIA LUI COSTACHE CONACHI

GHEORGHE PERIAN

RESUME. La poésie de Costache Conachi. Dans cet essai, l'oeuvre de Costache Conachi est étudiée dans une perspective dualiste. L'auteur distingue d'abord une poésie qui se développe à partir de l'expérience culturelle du poète, avec une prédilection pour les genres cultivés tels l'allégorie et la méditation; ensuite, une "poésie fugitive", issue de l'existence quotidienne, écrite sous forme de lettres versifiées ou de chants. Celle-ci est moins élaborée, car elle avait des buts pratiques, tandis que la première, écrite avec des intentions littéraires, manifeste un respect particulier pour une versification non seulement correcte mais également ingénieuse pour le début du XIX-e siècle. A l'époque romantique, après la mort de Conachi, l'équilibre entre ces tendances va se troubler, mais toutes les deux vont survivre, en se constituant jusqu'à la fin en sources parallèles de la poésie roumaine.

Intr-un pomelnic întocmit la bătrînețe pentru bisericile de pe numeroasele lui moșii Costache Conachi se autocaracterizează într-un mod ce ne arată fără putință de îndoială, că poetul era conștient, cel puțin la această vîrstă, de dubla lui personalitate: „Alicsandru, poreclit Costachi, înscrisoriul. Născut din Vornic Manolachi Costachi și maică-me Elena Cantacuzini la 1778, Săptv. 14. Logofăt Mare, Cavaleri Crucii sfintului Vladimir la grumazi, mădulari la Comitetul Reglementului în București la 1828 și 1829, dar păcătos cît vrei”¹. Autorul pomelnicului trăia deci două vieți: una oficială, de înalt demnitar, răsplătită cu ordine și funcții importante în stat (Conachi a rivnit la un moment dat chiar la tronul Moldovei) și alta mai liberă, dezbărată de convenții și îngrădiri, condamnabilă însă din punctul de vedere al moralei creștine. Această dualitate, pe care a mărturisit-o cel dintîi, va fi reluată și de unii exegeți de mai târziu ai operei sale, începînd cu Nicolae Iorga. Pentru marele istoric, între omul Conachi și poetul cu acest nume nu poate exista altă legătură decît aceea de antagonism. Dacă paginile de proză și corespondența scriitorului pun în lumină „un om foarte cuminte și înțelept”, versurile, dimpotrivă, par să fie ale „unui ștregar de rînd”². Viziunea aceasta dualistă va fi detaliată și adîncită de Ovid Densusianu în studiul său din 1921, *Literatura română modernă*. Și pentru criticul de la *Vieța nouă*, Costache Conachi este, ca poet, ușuratic și frivol, purtat de fanzezii și capricii, cîntînd iubiri efemere. De îndată însă ce îl judecăm pe

¹ — Un pomelnic conăchesc, 1836 iulie 10, apud G. h. T. Kirileanu, *Testamentul și pomelnicul marelui logofăt C. Conachi*, în *Convorbiri literare*, XLII, nr. 12, dec. 1908, p. 614.

² — Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. II, ediție îngrijită de Barbu Theodorescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1969, pp. 406—407.

baza scrierilor sale în proză, marele boier ne dezvăluie o altă față, aceea a unui bărbat „cu multă judecată, cu mintea așezată, cumpănită, ocupându-se cu lucruri serioase”⁵. Ceea ce aduce în plus Ovid Densusianu este că explică structura bi-articulată a personalității lui Conachi prin caracterul epocii în care poetul a trăit. Inceputul secolului al XIX-lea a fost, pentru țările române, o epocă de tranziție, în care orientalismul adus de puterea suzerană și de domnitorii fanarioți se îmbina cu influența occidentală, franceză îndeosebi, exercitată prin filiera neogreacă, dar și direct prin emigranții francezi, primiți ca profesori în casele boieresti (poetul însuși avusese ca profesor pe Fleury, poreclit *le régicide* deoarece se credea că votase, ca membru al Convenției, moartea lui Ludovic al XVI-lea⁶). Ovid Densusianu crede că poezia lui Conachi trebuie așezată, în totalitatea ei, în sfera de influență orientală, dar aceasta e o părere greu de acceptat astăzi. Și totuși ea nu duce lipsă de partizani, recrutați mai ales din rindul specialiștilor în literatura neogreacă scrisă pe teritoriul românesc în epoca fanariotă⁷. În realitate, nu numai scrierile în proză și corespondența scriitorului vădese influența occidentală, ci, cum s-a spus deja⁶, și multe din versurile sale care au un caracter alegoric sau de meditație filosofică. Dincolo însă de aceste deosebiri, atît cei ce argumentează ideea orientalismului, cît și cei ce susțin ideea occidentalismului sînt de acord să așeze poezia lui Costache Conachi pe făgașul tradiției culte. Încotro era orientată și cu de cuprinzătoare era memoria culturală a marelui logofăt sînt însă teme în discutarea cărora nu intenționăm să intrăm. Dacă le-am amintit pe scurt a fost numai pentru a observa că pentru majoritatea istoricilor literari poezia lui Conachi se situează în prelungirea unor filoane literare deja constituite. Și pentru un cercetător de azi, cum este Paul Cornea, dualismul operei pe care o discutăm se manifestă în interiorul aceleiași tradiții: tradiția cultă. Punctele în care Paul Cornea se delimitează totuși de predecesorii săi sînt două. În primul rînd, el nu mai susține ideea unui antagonism între scrierile în proză și cele în versuri, exemplificînd dubla personalitate a logofătului

³ — Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, în *Opere*, vol. IV, ediție critică de B. Cazacu, Ioan Șerb și Florica Șerb, Editura Minerva, București, 1981, p. 407.

⁴ — Vezi Emanuel Vogor de Konaki, *Schife din viața și familia Logofătului Konaki*, apud Logofătul Costache Conachi, *Poesii. Alcătuirii și tălmăcirii*, ediția a doua, Editura Librăriei Frații Șaraga, Iași, 1887, p. 33.

⁵ Fără a se referi în mod explicit la Conachi, Ariadna Camariano vorbește de influența pe care culegerile de poezii grecești așa-numite *mişmaiale* au avut-o asupra primilor poeți români (v. *Influența poeziei lirice neogrecești asupra celei românești. Ienăchiță, Alecu, Iancu Văcărescu, Anton Pann și modelele lor grecești*, Editura Cartea Românească, București, 1935, p. 12). De curînd Cornelia Papacostea-Danielopolu a scris că elementele petrarchiene identificate de G. Călinescu la Conachi au fost asimilate indirect, din *Liricele* lui Athanasios Hristopoulos (v. *Literatură în limba greacă din Principatele Române (1774—1830)*, Editura Minerva, București, 1982, p. 209).

⁶ — Vezi Charles Drouhet, *Logofătul Conachi și poezia franceză a epocii*, în *Studii de literatură română și comparată*, cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ediție îngrijită, note, tabel bio-bibliografic și posfață de Silvia Burdea, Editura Eminescu, București, 1983, p. 315.

fătului într-un singur sector: cel al poeziei. În al doilea rând, deși acceptă că există doi Conachi, criticul e de părere că aceștia sînt succesivi. Prin urmare, dacă la Iorga și Densusianu, dualismul era un fapt structural, la Cornea el este unul de evoluție. Terminologia se schimbă și ea, devine mai precisă și deci mai operațională: într-o primă etapă, cuprinsă între 1810—1820, poezia lui Conachi e de factură neoclasică, recurgînd frecvent la mitologie, la perifrază și alegorie; în etapa următoare, între 1820—1834, apar semne ale preromantismului, cum ar fi tema naturii sălbatice și grantuoase, nevoia de confesiune, iar la nivel de versificație se semnalează prezența ungambamentului⁷. Să menționăm însă că nu toate poeziile lui Conachi se integrează în sfera celor două curente literare amintite, căci existența acestora poate fi atestată, cum știm, doar în interiorul tradiției culte. Dacă ne-am limita la ele, ar rămîne pe dinafară o categorie întreagă de poezii, cum este, de exemplu, aceea a cîntecelor de lume, care aparține unei alte tradiții, unei tradiții „naive“, avînd un cu totul alt curs decît cea deja menționată. Vom prelua deci, în cele ce urmează, ideea dualismului, enunțată, cum am văzut, chiar de către poet, nu însă și termenii în care ea a fost discutată pînă acum, căci, din punctul nostru de vedere, aceștia sînt insuficienți, deoarece anagajează întreaga operă a scriitorului, chiar și cîntecele de lume, pe lăgașul poeziei culte.

II

Înainte de a întreprinde, din acest unghi, o cercetare a poeziei lui Costache Conachi, să urmărim însă cum se manifestă conștiința duală a scriitorului în planul concepției lingvistice. Ne vom folosi pentru aceasta de niște însemnări care, deși au fost scrise în scopuri mai degrabă juridice, oferă, poate chiar fără voia autorului, date interesante privind „bilingvismul“ său, capacitatea de a minui două serii terminologice concurente la acea dată. Inginer hotarnic foarte apreciat la vremea lui, marele boier a redactat, ca membru în comitetul de elaborare al Regulamentului Organic, o mică lucrare intitulată *Noțiuni de hotârnicie*⁸, pe care contemporanii săi vor fi apreciat-o, desigur, pentru valoarea ei practică, dar care pentru noi e mult mai importantă ca document de limbă, căci ne ajută să observăm mutațiile ce s-au produs în conștiința lingvistică românească la începutul secolului al XIX-lea⁹. O citim deci, astăzi, ca pe o lucrare de arheologie lingvistică, remarcînd că pentru autorul ei limba

⁷ — Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972, pp. 305—312. În aceeași problemă, Mircea Angheliescu, *Preromantismul românesc*, Editura Minerva, București, 1971, și Dim. Păcurariu, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 1979.

⁸ — În afară de lucrarea citată, C. Conachi a elaborat pentru comitetul de redactare al Regulamentului Organic încă două asemenea „Socotințe“, foarte importante pentru determinarea poziției lui politice filorusc, antiotomane, și antifanariote. „Socotințele“ au fost publicate în *Documente*, ediție, note, glosar de Gh. Ungureanu, D. Ivanescu, Virginia Isac, Editura Minerva, București, 1973.

⁹ — Vezi în acest sens Ștefan Cazimir, *Alfabetul de tranziție*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 88.

română avea deja în acel moment o istorie pentru înțelegerea căreia se simțea nevoia unui demers explicativ. Inginerul hotarnic și-a propus deci să lămurească termenii autohtoni de hotarnicie pe care i-a întâlnit „prin unele ispisoace și scrisori vechi”¹⁰, termeni care nu mai erau nici actuali și nici cunoscuți. El nu propune o revenire la noțiunile vechi, ci doar o cunoaștere a lor. În hotarnicie apăruse o terminologie cultă „modernă” și Conachi e de partea acesteia, fără să ignore totuși termenii populari, folosiți în trecut. Ca om al timpurilor noi, constată că „din vechime în Moldova nu se servea de busolă” și nici de „hărțile geometricești”¹¹. Și mai constată ceva: resemantizarea unor cuvinte de-a lungul timpului. Iată de ce, zice el, „nu trebuie a ne lua după ziceri”¹², căci în trecut unii termeni aveau alt sens decât cel de astăzi, și riscăm să greșim. Făcînd deosebire între sensul din vechime al termenilor și sensul lor actual, Conachi e conștient de evoluția semantică a cuvintelor: „Cuvântul *sat* prin scrisorile vechi era ceea ce zicem acum o moșie, iar cuvântul *moșie* (ce vine din cuvântul *moși*) prin scrisorile vechi, este *ocină* și *avere*”¹³. Chiar dacă nu dorește o restaurație terminologică, apare aici o preocupare față de trecut, față de autohton — ceea ce e deja un semn al romantismului de mai târziu. O practică veche, la care se făcea apel de multe ori în disputele hotarnice de altădată, era *însorărirea*: „Însorărirea între două sau mai multe moșii este o legiuire pe care s-au întemeet pururea judecățile în Moldova, în lipsă de scrisori vechi arătătoare de semne sau de măsurătoare”¹⁴. Eliberarea, fie și parțială, de turci, provoacă o întoarcere spre realitățile naționale, o recunoaștere a datinilor, creînd premisele romantismului ce va veni.

Aceeași viziune dualistă caracterizează și o altă scriere cu implicații lingvistice a lui Costache Conachi: anume celebra *Scrisoare către mitropolitul Veniamin despre învățăturile din Moldova*, datînd din 13 ianuarie 1837. Pentru a contracara propunerea unor membri ai comitetului academic de-a înlocui în învățămîntul din Moldova limba română cu cea franceză, mitropolitul Veniamin lansează un chestionar pe această temă, invitîndu-l și pe Conachi să-și spună părerea¹⁵. Răspunsul acestuia e un document de mare valoare nu numai pentru începuturile învățămîntului românesc în Moldova, ci și pentru ideile lingvistice, marcate de dualism, ale logofătului poet. Conachi acceptă că limba română nu este o limbă de cultură, dar aceasta nu înseamnă că nici nu poate fi. El observă că, inițial, nici elina, nici latina n-au fost limbi de cultură și cu toate acestea popoarele respective „nu și-au schimbat limbile; ci au socotit, totodată cu agonisita științelor străine, să îmbogățească gra-

¹⁰ — C. Conachi, *Noțiuni de Hotarnicie*, în *Poesii. Alcătuirii și tălmăcirii*, ed. cit., p. 343.

¹¹ — Id., *Ibid.*, p. 343.

¹² — Id., *Ibid.*, p. 343.

¹³ — Id., *Ibid.*, p. 345.

¹⁴ — Id., *Ibid.*, p. 346.

¹⁵ — Vezi și D. Popovici, *Literatura română în epoca „Luminilor”*, în *Studii literare*, vol. I, ediție îngrijită și note de I. Em. Petrescu, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 408.

ul lor¹⁶. Aceeași cale în a face din limbile vulgare niște limbi de cultură a urmat-o și Occidentul după ce s-a trezit din visul medieval ce considera latina ca singura limbă de cultură. Făcând gramatici, alcătuiind lexicoane, talmăcind istorii, îmbogățindu-și exprimarea cu termeni științifici, un popor poate să devină în scurt timp creator de cultură. Conachi duce însă discuția și mai departe: după ce acceptă că limbile se împart în culte și vulgare, el observă că disocierea aceasta poate apărea uneori în sinul aceleiași limbi. Așa stau lucrurile în Occident, dar și în Rusia: „Au doară în Franța, în Austria și în însăși tot de o lege Rusia, limba ce vorovește norodul și biserică este așa precum vorbește și seriu Rousseau și René, Schiller și Goethe, Karamzin și alții?”¹⁷ La fel se va întâmpla, datorită învățămîntului, și la noi, dar nu trebuie să găsim aici un motiv de îngrijorare, căci desprinderea din trunchiul aceleiași limbi a două ramuri, una cultă și alta vulgară, nu creează niciodată deosebiri atât de mari încît să îngreuneze înțelegerea între păturile cultivate și cele necultivate ale aceleiași etnii. Pe de altă parte, din perspectivă politică, gîndul de-a face din limba română o limbă de cultură este expresia unui naționalism incipient, devenit posibil în urma înlesnirilor aduse de Regulamentul Organic. Un argument în plus pentru învățămîntul în limba română e acela că în Țara Românească s-a hotărît deja în acest sens și, crede Conachi, „ar fi o mare greșeală politicească de a se lua altă marșă spre luminare aici în Moldova și alta în soția ei Valachia, cînd tot cuvîntul cere a ne strînge și a ne apropie în grai și în pravile pe chiar duhul Reglementului”¹⁸. Există apoi mai multe motive de a crede că româna e aptă pentru a deveni limbă de cultură. În primul rînd, ca și latina, ea e deosebit de flexibilă la nivelul sintaxei, putînd exprima aceeași idee în mai multe feluri. În al doilea rînd, ea e capabilă să asimileze cuvinte străine și să le adapteze spiritului său. În sfîrșit, experiența de traducător¹⁹ l-a convins pe Conachi de faptul că româna oferă condiții optime de transpunere, atât în versuri cît și în proză, a oricărui text străin. Dintr-o recomandare privind îmbogățirea lexicului, rezultă că viitoarea limbă literară trebuie astfel orientată încît să înlesnească și scrierea unei poezii culte: „Toate cuvintele cite din nou se vor face, să se facă, cu cît puțină va ierta, mai scurte, adevă mai de puțin silave, pentru că aceasta înlesnește minunat pe versuitori”²⁰. În aceste condiții e destul de surprinzătoare propunerea ca, pentru învățarea literaturii, să se apeleze la limba germană, ca la

¹⁶ — C. Conachi, *Serisoare către mitropolitul Veniamin despre învățăturile din Moldova*, în *Scrieri alese*, ediție, prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, E.P.L., București, 1963, p. 298.

¹⁷ — Id., *Ibid.*, p. 299.

¹⁸ — Id., *Ibid.*, p. 299.

¹⁹ — C. Conachi a tradus din literatura franceză a timpului său și (prin intermediar francez) din literatura engleză (Pope) și literatura latină antică. O prezentare sintetică a activității sale de traducător la Alexandru Teodorescu, *Prefață*, în C. Conachi, *Scrieri alese*, ed. cit., pp. XXIV—XXIX.

²⁰ — C. Conachi, *Serisoare către mitropolitul Veniamin despre învățăturile din Moldova*, în *vol. cit.*, p. 392.

o limbă ce era nu numai bogată, dar și cu numeroase realizări în planul beletristicii. În alegerea germanei, Conachi a avut în vedere și faptul că ea ar putea fi întrebuințată atât în învățămînt, cît și în afacerile negustorești. Hotărîtor a fost însă criteriul etic: germana e oricînd de preferat pentru că, în convingerea autorului, neamul ce o vorbește e unul pașnic și netulburător. Tot din motive etice, franceza nu e acceptată decît prin școli particulare. Dealtfel, autorul pare convins că, odată cu învățarea unei limbi straine, omul suferă și influența moravurilor pe care în țara de obîrșie limba respectiva le exprimă. De exemplu, el crede că „începutul guduricii (lingușirii — n.n.) și a intrigei“ în Moldova se explică prin „aducerea graiului și a fetelor din Fanar“²¹.

Așa cum, în interiorul limbii române, susține diferențierea unui aspect cult și a unui vulgar, la fel, în planul educației, pornind de la niște premise sociologice, Conachi e convins de necesitatea unui învățămînt pentru norod și a altuia pentru boieri. Cel dintîi constă în „a se învăța pe norod catihisul, ca să știe ce crede și cum crede, care sînt datoriile societății și omenirei, cum trebuie să lucreze pămîntul și copacii, cum trebuie să îngrijească și să sporească vietățile lui trebuincioase și cum trebuie să se agiute pe sine și gospodăria sa cu casnicile lecui și oblojele“²². Cel de al doilea, incluzînd și cunoștințele necesare norodului, e totuși mai bogat, căci adaugă disciplinele mai înalte cum sînt dreptul, teologia, etica, matematica și medicina. Programul marelui logofăt, odată pus în practică, va crea premisele necesare apariției intelectualului, în sensul modern al termenului, în cultura românească²³.

III

Oprindu-ne în continuare asupra operei poetice a lui Costache Conachi, vom observa același dualism în alegerea speciilor lirice pe care scrisul său le ilustrează. Unele dintre acestea, cum sînt encomionul, satira, meditația și alegoria, provin din literatura europeană a epocii și se integrează în tradiția poeziei culte. Altele, cum ar fi cîntecul de lume sau scrisoarea versificată, aparțin „poeziei fugitive“²⁴ și se înscriu pe

²¹ — *I d., Ibid.*, p. 300. Ușor xenofob (se pare), marele boier n-a ezitat totuși să-și căsătorească (în 1846) unica fiică, Ecaterina, cu un bulgar, Neculai Vogoride, bei de Samos și mai firziu caimacam al Moldovei.

²² — *I d., Ibid.*, p. 304. Deși a sprijinit dezvoltarea așezămintelor de sănătate din Moldova, logofătul Conachi, pendulînd ca întotdeauna între două mentalități (cea cultă și cea vulgară), a elogiat de cîteva ori practica de medicină populară: „nu pot făgădui că am văzut de la salcie moldovenească oameni zgirciți de mîini și de picioare i-am văzut îndreptați mergînd cu deplină virtute; oameni împuții de bube ce le cuprînsese tot trupul i-am văzut tîmăduiți desăvîrșit și numai cu petele de rane pe unde se închisese mergînd și călătorînd în sănătate“ (*Fragment din testamentul lui Costache Conachi, Țiganești, 1848*, în *Documente*, ed. cit., p. 25).

²³ — O incursiune în preistoria apariției intelectualului în cultura sud-est europeană la Virgili Cândea, *Intelectualul sud-est european în secolul al XVII-lea*, în *Răzîncea dominantă, Eritura Lacia*, Cluj, 1979, pp. 225—326.

²⁴ — Teoreticianul poeziei fugitive a fost Marmontel în lucrarea *Poétique française*, dar și în articolul din *Encyclopedie* dedicat acestui gen: „Numim opere fugitive toate aceste mici serii serioase sau ușoare care ies de sub pana și din setaralul unui autor, în diferite ocazii ale vieții, de care publicul se bucură

făgașul celei de-a doua tradiții, a poeziei „naive“. Ele n-au fost scrise pentru a deveni literatură, n-au fost destinate cititorilor și bibliotecilor. Nici măcar tiparului. Izvorite din trebuințele de moment ale autorului, îndeplinind o funcție persuasivă în tribulațiile lui erotice, aceste poezii au fost create în afara unei conștiințe estetice savante. Având o desinținație unică, scrisorile în versuri indică (în acrostih, în titlu sau în note marginale) fie persoanele cărora li se adresează, fie împrejurările în care au fost scrise. Citeva dintre ele sînt simple răvașe versificate, compuse pentru a însoți unele daruri pe care poetul, renumit pentru zgîrcenia lui, se vede că le făcea totuși iubitelor. Cea mai reușită din această categorie e *Darul umbrelutei*, o compunere agreabilă ce se distinge prin grație și prin tonul ei glumeț:

Umbreluță norocită,
Ia sama, că ești menită
Să umbrești un obrăjel
Plin de nuri și frumușel.
Cătă să mi-l păzăști tare
Și de vînturi și de soare,
Și cînd alți ochi i-or căta
Să te pui drept fața sa,
Că tu, umbreluță, știi
Că îl tem și te stihii.

Cînd trimite flori iubitei, le însoțește cu un compliment versificat (*Darul*), iar cînd ărarurile sînt mai substanțiale, adevărate plocoane, iu-

mai întii în manuscris, care se pierd uneori, ori care sînt adunate în volum fie pentru bani, fie de un gust sigur, aducînd cinstea sau rusinea celui ce le-a compus. Nimic nu zugrăvește atît de bine viața și caracterul unui autor ca aceste *opere fugitive*“ (apud Predrag Matveievic, *Poetica evenimentului*, traducere și note de Luminița Beiu-Paladi, prefață de Marcel Duță, Editura Univers, București, 1980, p. 49). Ideile lui Marmontel, remaniate însă de Lévizac și Moysant, vor fi reluate în 1831 de către Ion Heliade Rădulescu în *Regulile sau Gramatica poeziei* (vezi D. Popovici, *Note și comentarii*, în I. Heliade Rădulescu, *Opere*, II, FRPLA, București, 1943, p. 434). Caracterizarea făcută de Heliade poeziei fugitive este următoarea: „Sub această numire înțelegem felurile acelea de poezii sau bucăți care se arăt că nu s-au făcut cu mare osteneală de către autorii lor, care de multe ori au fost improvizate (necugetate), care adeseori nu coprinăd mai mult decît oareșicare semn de duh, un sentiment finăr, o zburdare de veselie și care în sfîrșit nu se cuvin la nici un fel din cîte s-au zis pînă acum. Spre pildă, de acest fel sînt niște simple bilețuri, niște distihuri (bucăți de două versuri), epigrame, epifafuri, inscripții, soneturi și elegii s.c.l.“ (v. *Regulile sau Gramatica poeziei*, în George Ivașcu, *Din istoria teoriei și criticii literare românești*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 156): Costache Conachi n-a folosit niciodată noțiunea de *poezie fugitivă*, dar se știe cu siguranță că a cunoscut opera scriitorului francez, care se bucura de o trecere deosebită în lumea greco-romană de la începutul secolului trecut. Cercetătorii înclină să creadă că două traduceri din Marmontel, *Istoria lui Belizarie* și *Alchibiad sau iubirea de sănăș fără mărură*, îi aparțin. Pentru Bogdan-Duică, de exemplu, nu există nici o îndoială că „Marmontel este unul din autorii care au înrîurit asupra spiritului poeziei lui Conachi“ (v. *Logofătul Costache Conachi*, în *Studii și articole*, ediție îngrijită, note și prefață de D. Petrescu, Editura Minerva, București, 1975, p. 194).

bita e rugată să primească pe deasupra și suspinele amoroase ale celui ce o dorește (*Poelon*). Femeile nu se lasă nici ele mai prejos, căci în 1810 poetul îi mulțumește, în versuri galante, uneia dintre ele pentru un inel împodobit cu trei mărgăritare (*Darul verigutei*). Sectorul corespondenței versificate e însă mult mai larg, incluzând și „scrisorile acelea de amori scrisă cu foc“ de care amintește în *Jaloba mea*, plângându-se că ele au rămas întotdeauna fără răspuns. Poezii ocazionale, influențate prea puțin de memoria culturală a autorului, scrisorile nu pot fi incluse nici în categoria heroidelor²⁵ (deși Conachi a tradus, prin intermediar francez, din heroidele lui Pope), și nici în categoria epistolelor, impusa mai tirziu în literatura noastră, prin Grigore Alexandrescu. Atît heroidele cît și epistolele sînt specii ale poeziei culte, răspindite în antichitate și elasicism, în vreme ce scrisorile lui Conachi rămîn în afara oricărui gen literar canonizat, nefiind un rod al preocupărilor lui literare, ci unul al circumstanțelor biografice. În celebra *Scrisoare către Zulnia*, el mărturisește că doar nevoia de-a comunica prin corespondență cu iubita îndepărtată îl îndeamnă la scris („scrisul nu-mi sporește de, cît numai către tine“), motivele literare intrînd în rîndul acelor „pricini străine“ pe care mîna „să oțărăște a-nsămna“. Despărțită de ibovnic, prin voia unui tiran cu „sălbaticii fapte“, Zulnia expediază de data aceasta mesaje „duioasă, de amori însuflețite“, cărora poetul le răspunde versificînd o „serisoare, în lacrimi și plîns urzită“. Destul de numeroase, poeziile din categoria scrisorilor sînt rodul unor momente de vremelnică despărțire, cînd legătura dintre ibovnici nu se poate realiza altfel decît prin scris. Poezia *lată-mă-s lipsit de tine* e considerată chiar de autorul ei o „serisoare de amori“ scrisă într-un moment cînd „preaiubită Smărăndiță“ se afla, nu se știe din ce pricină, într-un „loc de intristare“. Se întimplă însă și invers, ca ibovnicul să se afle departe, într-un „loc plin de jele“, și să ceară zefirilor și apelor curgătoare să ducă mesajul de suferință „pin' la cruda muritoare“ și să-i spună neîntirziat că „amurezatul pierе în pustii, plin de durere“ (*Într-acest loc plin de jele*). Atît de des incriminata *Mergînd către preaiubită* trebuie așezată și ea în rîndul scrisorilor, căci nu e altceva decît o „vestire“, un răvaș prin care ibovnicul își anunță sosirea și intențiile erotice. Ocaziile de corespondență sînt, dealtfel, numeroase, fie că poetul mulțumește curtenitor unei anume Marghioala pentru atenția pe care i-o acordă (*Mulțămăse de cercetare*), fie că solicită unei femei permisiunea de-a veni să i se-nchine în seara pe care urmează s-o petreacă amîndoi la o grădină (*În așt' sară la grădină*). Toate aceste poezii cu destinație unică, pe care autorul lor nici n-a intenționat vreodată să le aducă, prin tipă-

²⁵ — Paul Cornea crede totuși, nejustificat după părerea noastră, că „*Scrisoare către Zulnia* este o heroidă“ (v. *Costache Conachi sau luminismul în antieriu și giubea*, în *Studii de literatură română modernă*, EPL București, 1962, p. 94).

rire, la cunoștința unui public mai larg²⁶, arată cât de des a folosit el meșteșugul versurilor în scopuri neliterare și în afara cadrului determinat al tradiției culte.

Circumstanțele care favorizau scrierea unor versuri ce nu încap în sfera restrînsă a poeziei de sorginte livrească, ducînd la apariția unei paraliteraturi²⁷, sint, cum am văzut, cele create de nevoile corespondenței, dar și de concertele date de lăutari la porunca boierului și pe texte întocmite de el²⁸. Acestea formează categoria celebrelor cîntece de lume, pentru scrierea cărora, multă vreme, Costache Conachi a fost mai degrabă dezaprobat decît apreciat²⁹. Deși cei dintîi cercetători ai operii au oferit încă din secolul trecut o listă a poeziilor de această factură³⁰, e necesar ca, într-o viitoare ediție critică, numărul lor să fie stabilit mai precis, pe baza unor elemente formale care indică fără greș corelația cu muzica lăutărească. Poezia *Ah, zilelor ferice*, de exemplu, include, tot la două strofe, un refren în care poetul se adresează scripcei:

Scripceă jalnică, duioasă, răspunde la ahtul meu
Și spune în lume toată cele ce pătîmesc eu.

Refrenul, ca semn al destinației lăutărești, e prezent și în poezia *Ahtul*, considerată chiar de autorul ei un „cîntec“, ades cîntat împreună cu iubita:

Acest cîntec ce răsună,
Ce răsună prin suspin,
Cu iubita dimpreună
Il cîntam ades la sîn.

²⁶ — Din notița literară publicată în *Curierul românesc*, nr. 78, 1830, de către căminarul Dumitrie Pastiescul, prieten și admirator al lui Conachi, se deduce că poetul avea de gînd să-și publice traducerea, nu însă și poeziile originale: „cele mai multe din tîlmăciri prăpădindu-se la întîmplările vremilor, acestea au rămas spre a se călămină“ (apud G. Bogdan-Duică, *op. cit.*, p.192).

²⁷ — Pentru Adrian Marino, paraliteratura „defineste o literatură „alături“, „dîncolo“, „în marginea“ literaturii, i.e. a literaturii scrise, literate, cultivate“ (v. *Heremeniica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj, 1987, p. 171).

²⁸ — Amintite de Bolintineanu în studiul său *Poezia română în trecut* (v. *Opere*, X, ediție îngrijită, note și comentarii de Teodor Vărgolici, Editura Minerva, București, 1988 p.572), formulațiile de lăutari vor fi prezentate mai amănunțit de Vasile Alecsandri în *Introducere la scrierile lui Constantin Negruzzi*: „Pe atunci breasla lăutarilor dobîndise o mare însemnătate, căci fiecare boier ce posedea suflute de țigani avea și banda sa de muzicanți deprinși a suna din vioară, din cobze și din naiuri iar diversele bande se întreceau care de care a compune melodii mai duioase pe versurile boierești și a scoate din piepturi ahturi mai prelungite, mai pătrunzătoare în folosul dragostei stăpînilor“ (v. *Despre literatură*, ESPLA, București, 1955, p. 66).

²⁹ — Vezi Pompidu Eliade, *Influența franceză asupra spiritului public în România*, în *românește* de Aurelia Creția, prefată și note de Alexandru Dutu, Editura Univers, 1982, p.279. Dar și G. Ibrăileanu într-un curs universitar. *Istoria literaturii moderne (Epoca Conachi)*, în *Opere*, VII, ediție critică de Rodica Rătaru și Al. Piru, Editura Minerva, București, 1979, p. 268.

³⁰ — De exemplu, Al. Papadopol Calimah, *Serisoare despre Tecuci*, în *Convorbiri literare*, XIX, nr. 11, 1 feb. 1886, p. 933.

Sînt, aşadar, poezii pe care Costache Conachi nu le-a încredinţat literaturii române, ci lăutarilor de la conacul său, cărora le-a şi indicat uneori pe marginea manuscrisului cum să le interpreteze. Este cazul poeziei *Luna plină din 7 iulie, 846*, sub care se află notat de poet că ea trebuie cîntată pînă la versul 20, iar de la „Şi ca să-ţi dea crezare“ se citea numai. Cum nu toate poeziile erotice ale lui Conachi sînt cîntece de lume, în lipsa unor indicii precişi care să ateste apartenenţa lor la această categorie, se mai poate invoca, în unele cazuri, circulaţia lor ulterioară în mediul lăutăresc sau prezenta în culegerile lui Anton Pann³¹. Important este, din punctul de vedere pe care l-am ales, că alături de scrisorile versificate, cîntecele de dragoste şi petrecere formează un sector aparte, diferit de acela al poeziei culte, chiar dacă nu şi independent³².

Aşa cum prin scrierile cu implicaţii lingvistice, Costache Conachi a încurajat tendinţele de transformare a limbii române într-o limbă de cultură, la fel a dorit ca şi poezia românească să se înscrie pe linia de evoluţie a poeziei europene din acel timp. Gîndul de a da o disciplină versului şi de a-l scoate în felul acesta din zona poeziei necultivate l-a îndemnat, probabil, ca şi pe Ianahe Văcărescu în Muntenia, să redacteze un mic tratat de versificaţie, publicat de abia în zilele noastre sub titlul *Mestesugul stihurilor româneşti*³³. Fără a renunţa vreodată la poezia fugitivă, Conachi a scris în paralel şi versuri în care s-a străduit să respecte, ca orice poet livresc, regulile „stihurghiriei“. Din neoclasicismul secolului al XVIII-lea a reţinut că orice poet „este dator a năzi legile“, în caz contrar el neizbutind să scrie decît „stihuri stricate“³⁴. Versurile „slobode“ nu le consideră „vrednice de stihurghie îndelungată“, dar recunoaşte că el însuşi este „puţin unoltit“³⁵ în privinţa lor. E conştient de necesitatea travaliului poetic, spunînd că un vers greşit trebuie întotdeauna „să să cîrăască de mesteahna ce are“³⁶, lucru la care se poate ajunge prin refacerea lui.

³¹ — Această problemă a fost studiată de G. Bogdan-Duică în *op. cit.*, pp. 177—190.

³² — Pentru influenţa exercitată de poezia erotică asupra cîntecului de lume de la începutul secolului trecut, vezi Ovidiu Popadiu, *Începuturile liricii moderne (cîntecul popular, cîntecul de lume — Văcăreşti şi Conachi)*, în RIFL, tom 20, nr. 1, 1971, p. 75. Ideile de aici vor fi integrate în lucrarea mai amplă *Ipostaze ale iluminismului românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

³³ — *Mestesugul stihurilor româneşti* a fost publicat pentru prima dată în *Scrieri alese*, ed. cit., pp. 3—30. D. Caracostea, pornind de la faptul că autorul îşi alege exemplele din propria-i operă, crede că modelul său a fost Athanasios Hristopoulos, care a procedut la fel (v. *Anta curîntului la Eminescu*, ediţie îngrijită, note, addendă bibliografică şi indice de nume de Nina Apetreoaie, studiu introductiv de Ion Anetronie Editura Junimea, 1980, p. 431). De aceeaşi părere e şi Alexandru Teodorescu, observînd în plus că termenologia utilizată de Conachi provine din limba greacă (v. *Preludiu*, în *C. Conachi, Scrieri alese*, ed. cit., p. XXXIII). Fără a nega influenţa grecească, Al. Hantă susţine totuşi că modelul prim al lui Conachi a fost un tratat de versificaţie al lui Léviac (v. *C. Conachi şi Léviac*, în *Ramuri*, VII, nr. 1, 15 ianuarie 1970, p. 43).

³⁴ — C. Conachi, *op. cit.*, p. 20.

³⁵ — *Ibid.*, p. 23.

³⁶ — *Ibid.*, p. 30.

Pentru Conachi, integrarea în poezia cultă înseamnă, pe de o parte, respectarea canoanelor prozodice, iar pe de alta, ilustrarea unor specii poetice de îndelungată tradiție în literatura europeană. În *Mesteșugul stihurilor românești*, el e preocupat îndeosebi de primul aspect, identificând, pînă la un punct, poezia cu versificația. Și totuși, în încheierea capitoului al VI-lea, după ce definește metafora și asămăluirea (comparația), lărgeste cadrul discuției încercînd o clasificare a poeziilor lirice în funcție de raporturile ce se stabilesc între eul poetic și obiectul său. Din acest unghi, împarte poeziile în două categorii: satire și rimade. Satirele sînt „stihuri de defăimare” în care „metaforele și asămăluirile trebuie să fie mai proaste și mai gios decît pricina”, pe cîtă vreme rimadele sînt „stihuri de laudă” în care „metaforalele și asămăluirile trebuie să fie mai strălucite și mai presus decît pricina”³⁷.

Deși o recunoaște ca specie cultă, satira n-a convenit totuși spiritului său curtenitor, înclinat mai degrabă spre elogiu. Encomionul, în schimb, are o mare frecvență, căci poetul nu pierde nici un prilej de a reaminti iubitei cît de mult o slăvește:

Tu ești raza vieții mele
Și pre tine te slăvesc.

(Răsăritul și apusul)

Dacă în urma unei pricini de supărare, ibovnica se arată iertătoare și îi dă un semn, el se grăbește să își reia laudele, proslăvind-o ca pe o împărăteasă (*În năcăzul meu cel mare*). Cîteodată elogiuul îmbracă forma unor reproșuri amare ce au de fapt rolul să măgulească femeia, atrăgîndu-i atenția asupra puterii nemărginite pe care o are asupra bărbatului (*Dacă ai venit în lume*). Fie că este direct, fie că este disimulat, elogiuul constituie arma verificată, ce niciodată nu dă greș, în strategia erotică a lui Conachi. Poetul nu-și drămuiește cuvintele, laudele aduse iubitei sînt întotdeauna nemăsurate, hiperbolice, și datorită acestui fapt, puțin credibile. Strălucirea femeii e atît de mare încît face să apună strălucirea cometelor; a privi în ochii ei e o adevărată urgie, „simțirea” bărbatului arde, sufletul său varsă foc (*Catinea*).

Destul de numeroase între poeziile lui Conachi, alegoriile sînt și ele de origine clasică și deci savantă. Cele mai multe au o turnură epică și se rotește în jurul unor figuri mitologice, de fapt abstracțiuni personificate. Mai importantă e *Visul Amoriului* ce amintește în unele privințe de vechiul *Roman de la Rose* al lui Guillaume de Lorris. Poetul visează că participă la o călătorie inițiativă, avînd ca stăpîni și conducători personaje alegorice cum ar fi Temutul (gelozia — n.n.), Vioreaua, Căiala etc. Locurile pe care le străbate (grădini, pustietăți, palate) sînt, pe de o parte, imaginare, iar pe de alta, convenționale, căci nu fac decît să illustreze un mod de a înțelege iubirea. Poezia *Afrodite și Amoriu* (ca și altele din aceeași categorie), deși aduce în scenă două personaje mitologice, nu poate fi con-

³⁷ — I d., *Ibid.*, p. 28.

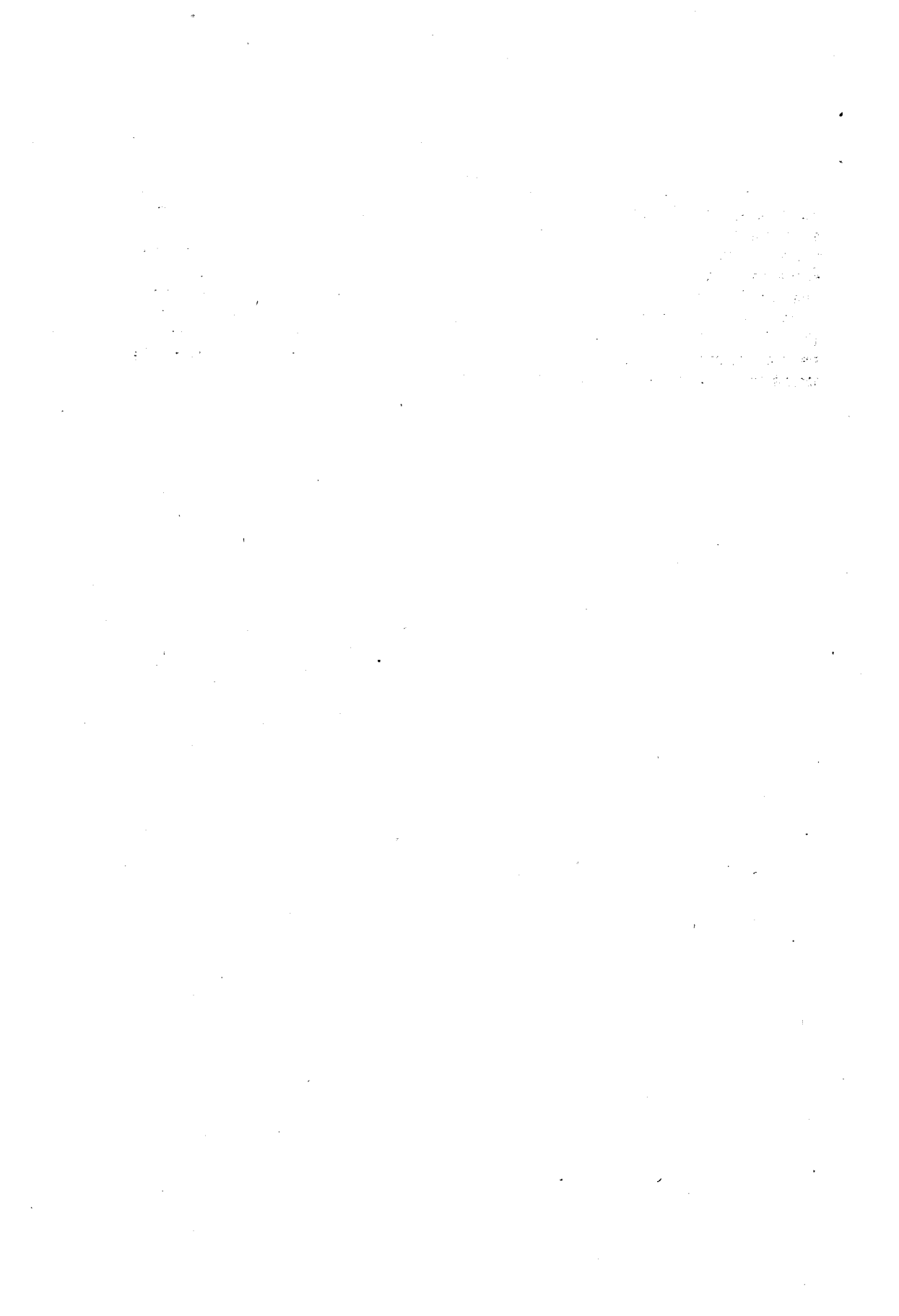
siderată o poezie mitică, pentru că atât Afrodita cât și Amor sînt figuri desacralizate, întrupări ale unor abstracțiuni. Amor, vorbind Afroditei, observă „căci o mîhniciune mare / S-au vărsat în fața“ ei. Vinovat pentru aceasta pare a fi Ikanok (anagrama lui Conachi) cel atât de mandru încît nici o femeie „n-au prins la ochii săi“. Zeița greșește însă, căci marele boier nu e deloc insensibil la farmecul feminin; dimpotrivă, el e deja de multă vreme sedus de „statul“ slăvitei Aroirami (Marioara). Greșeala Afroditei e o bună ocazie, pentru Amor, de-a o instrui asupra cauzelor mai subtile ale iubirii, între care se află și acel *nescio quid*, deseori amintit în poezia europeană a secolului al XVIII-lea. Bărbatul

De multe ori nu-ndrăgește
 Lucru înadîns făcut,
 Dar se pleacă și robește
 La un *nu știu* ce plăcut . . .
 O clipeală, o zîmbire,
 Un dar mic, nesocotit,
 Săvârșește o robire
 Unde însuși n-au gîndit.

Dorința de a îndrepta literatura într-o direcție cultă, nu alta decît aceea pe care o cunoștea din lecturile sale iluministe, l-a îndemnat, probabil, pe Costache Conachi să scrie cîteva poezii de idei, înlocuind expresia sentimentului cu reflecția. Chiar dacă uneori pornese și ele de la împrejurări concrete, biografice sau sociale, ceea ce domină este enunțarea unor probleme supraindividuale, de interes general-uman. Sînt poezii ale rațiunii, favorizînd versul noțional sau de-a dreptul conceptual. În *Ce este nurul*, de exemplu, încearcă să definească inefabilul feminin, convins fiind că nurul e „ființă necunoscută priceperii omenești“. Deși îninteligibil, el are totuși efecte perceptibile: prin puterea lui, bărbatul e atras de femeie precum „fierul de magnet“. Spre deosebire de cele fără nuri, femeia dăruită cu ei „înghimpă la simțire“ și „farmecă cu libov“. În *Amoriul din prieteșug*, vorbind despre iubire, poetul face deosebirea dintre *eros* și *philia*. Există, crede el, mai întîi o iubire „ce să naște și să trece ca un vis de nălucire“: este iubirea care doar „frunzărește a ibovnicilor fire“. Există însă și iubirea care „înfîințează pe două firi într-o fire“. Pentru a ajunge la ea e nevoie să parcurgem un drum lung și dificil. Și mai ales „să cere prieteșugul cu credință și iubire“. Un asemenea sentiment împinge sufletul într-o stare de ticăloșie, dar e o ticăloșie ce aduce mulțumire și bucurie. Departe de a fi „pașnică și măsurată“, e o iubire chinuitoare, infocată, răscolită de patimi. Ori de cîte ori apare, înlănțuiește definitiv:

Nu-i supusă nici la fugă, nici la vreo depărtare,
 Nici la vremi, nici la prefaceri, nici la orice strămutare.

Deosebim aşadar la Conachi o poezie ce se naşte din experienţa lui culturală, arătînd predilecţie pentru speciile culte, cum sînt encomionul, alegoria sau meditaţia, şi o poezie fugitivă, izvorită din existenţa lui cotidiană, îmbrăcînd forma scrisorilor versificate sau a cîntecelor de lume. Aceasta e mai puţin elaborată, căci servea unor scopuri practice, pe cînd cea dintîi, scrisă cu intenţii literare, denotă un respect deosebit pentru o versificaţie nu doar corectă, ci chiar ingenioasă uneori pentru acea vreme. Deşi în epoca romantică, după moartea lui Conachi, echilibrul dintre ele se va tulbura, totuşi ambele vor supravieţui, constituindu-se pînă la urmă în filoane paralele ale poeziei româneşti.



ROLUL REVISTEI „VIAȚA ROMÂNEASCĂ“ ÎN RECEPTAREA LITERATURILOR NORDICE ÎN PERIOADA 1906—1929)

SANDA TOMESCU BACIU

ABSTRACT. *Scandinavian Literature and its Reflection in the Periodic „Viața Românească“ (1906—1929).* The paper is dealing with the presence of the most important modern Scandinavian writers from the turn of the century (Kierkegaard, Ibsen, Björnson, Hamsun, Undset, Strindberg, Lagerlöf, Fröding) in the pages of the periodical „Viața Românească“ in its Jassy period (1906—1929). It reveals the reception of Scandinavian literature through three main contact cultures, French, German and Italian, while stressing that the periodical took always into consideration the spirit of the contact cultures as well. It is pointed out that the reception of Scandinavian literature in the pages of the Romanian periodical was made with a critical eye, without letting the primary Scandinavian sources be altered by an intermediate source, by taking into account the specific spirit of the intermediate or contact culture. The periodical is offering a balanced image of Northern European literature from the turn of the century, but with a preponderance of the Norwegian writers. The contact between Romanian and Scandinavian cultures was on its very top in „Viața Românească“, since high ranking personalities of Romanian culture of the time, Arghezi, Rebreanu, Ibrăileanu met with most significant Scandinavian writers in the pages of the Jassy periodical.

Perioada ieșeană a „Viații Românești“ (1906—1929), obiectul studiului prezent, dezvăluie o foarte bună selecție a scriitorilor nordici din acea perioadă, selecție determinată, desigur, în primul rînd de modul în care aceștia se impuseseră deja în cultura fie franceză, fie italiană și, nu în ultimul rînd, germană. Nu în ultimul rînd germană, avînd în vedere valențele culturale apropiate ale spațiului nordic față de cel german.

Fenomenul transpare în critica literară prezentă în paginile revistei ieșene, care știa să urmărească cu finețe receptarea literaturilor nordice de către cele europene. Astfel că nu poate rămîne neobservată pătrunderea cu întîrziere a filosofiei kierkegaardiene în Franța în comparație cu Germania. Într-un articol consacrat apariției în Franța a unor fragmente din opera marelui moralist și filozof danez, Sören Kierkegaard. „Enten Eller“, semnatul articolului, M.R. sesizează: „deși tîrzie, această revela-re a unuia din cei mai mari scriitori ai Nordului va fi binevenită. Publicul francez pare a descoperi abia acum o serie de mari scriitori, pe care cetitorii limbii germane îi cunoșteau de mult“¹. Același lucru se întîmplă și cu Henrik Ibsen, marele norvegian, care, dintre toți scriitorii nordici menționați, ocupă în revistă cel mai larg spațiu. Mort în 1906, chiar anul începerii perioadei ieșene a „Viații Românești“, Henrik Ibsen era deja cunoscut și jucat în întreaga Europă. „Viața Românească“ urmărește cele

¹ M.R.: „Miscellanea-Soren Kierkegaard“, V.R. nr. 6—7, 1927. pp. 457—458.

două mari direcții de receptare a lui Ibsen, cea franceză, în spirit latin, și cea germană, în acel spirit căruia îi aparținea marele scriitor.

Atitudini critice din cele mai potrivnice ale unor reviste germane și franceze se regăsesc în rubrica „Revista revistelor”. Această receptare diferită de două literaturi deosebite este explicată în studii mai ample consacrate lui Ibsen cum ar fi cele ale Anei Conta Kernbach, soția poetului Gheorghe din Moldova: „Ne dăm seama că între mentalitatea nordică a lui Ibsen și spiritul latin, așa mai cu seamă cum este el cultivat în Franța, există aproape incompatibilitate. Criticii care l-au făcut cunoscut pe Ibsen sînt englezi și germani, mai pregătiți să-l înțeleagă și să-l admire”². Și nu lipsește din revistă o poziție de mare forță, cu totul inedită, a lui Benedetto Croce, apărător al artei ibseniene de „cerebralitatea pe care majoritatea criticii i-o atribuiseră și, în parte, i-o și imputase. Pentru criticul napoletan personajele ibseniene sînt plâsmuiri fantastice, izvorite dintr-o profundă stare afectivă, nu simple scheme de cugetare”³. Cu spirit critic, fără preluare „tele quelle” dintr-o literatură sau alta, oameni de cultură români dezvăluie acel suflu nou ce îl aduce în literatură și gândire Henrik Ibsen: „Ibsen luptă pentru drepturile individualității omenesci, pentru drepturile unui om liber... sguđuie toate temeliile sacrosante ale societății: Religia, familia, morala. Toată societatea de astăzi e întemeiată pe minciună... Acestea sînt în rezumat ideile ce le seamănă cu profunzime eroii lui Ibsen, mai exact acestea sînt tendințele operelor sale. Bineînțeles, chiar în culmea gloriei Ibsen n-a putut face ca sămînța să prindă rădăcini în societatea noastră dar a deprins urechile cele mai susceptibile cu cuvinte de răzvrătire”⁴. Însuși Garabet Ibrăileanu, într-o cronică literară intitulată „Artiștii luptători” respinge concepția conform căreia arta ibseniană ar fi tezisată: „Tezist e acela care fără să fie inspirat de un sentiment, de o idee, de o credință... se apucă să scrie o operă spre a ilustra și propaga acel sentiment, acea credință, acel ideal. Dar Ibsen, de pildă, prin temperamentul său, prin ereditate și prin influența împrejurărilor, ajunsese să aibă o concepție clară și puternică asupra vieții... și pe care o punea în opera sa prin imagini”⁵. Octav Botez face o analiză fină și pătrunzătoare a piesei „Brand”, iar Mihai Ralea publică gânduri încărcate de rezervă la comemorarea lui Ibsen în 1928. Toate acestea sînt o dovadă în plus nu numai a spațiului larg pe care Ibsen l-a ocupat în paginile revistei, dar și a atenției ce i-a fost acordată de nume de primă mărime ale culturii noastre.

Dar oare contactul cel mai direct al publicului român cu opera ibseniană nu s-a realizat cel mai adînc pe scenă? de aceea ni se par inedite cronicile teatrale semnate de un Argezezi, Rebreanu sau Philippide. Iată că punerea în scenă de Naționalul de la Iași, în 1920, a piesei „Construct-

² Ana Conta Kernbach: „Henrik Ibsen”, VR, nr. 4/1920, pp. 21—25.

³ „Revista revistelor”, VR nr. 9/1921, pp. 449—450.

⁴ C. Sr.: „Cronica literară — Henrik Ibsen”, VR, nr. 4/1906, pp. 148—150.

⁵ Garabet Ibrăileanu: „Cronica literară — Artiștii luptători”, VR, nr. 6/1906, pp. 484—486.

orul Solness“ îl îndreptățește pe Al. Philippide să remarce acea diferență de temperatură între opera în sine și împlinirea scenică, tocmai avînd în vedere și depărtarea spațiului nostru de cel scandinav: „Afară de caracterul specific scandinav pe care nu-l putem în întregime cuprinde, „Constructorul Solness“ al lui Ibsen — surpriza stagiunii actuale — înfățișează dificultăți, atît în pricepere cit și mai ales în interpretare. Asta din pricina unei dualități de intrigă caracteristică teatrului ibsenian... Încercarea lui Codreanu (dir. teatr.) întiiu de-a reprezenta și pe urmă a face să izbutească „Constructorul Solness“ pe scena noastră, a fost îndrăzneată și curajoasă“⁶. Și cit de poetică ne pare disecția argheziană cuprinsă într-o cronică la „Stilpii societății“, piesă jucată pe scena naționalului bucureștean în 1911: „Spectacol frumos, de-o frumusețe morală zguduitoare. Pare că vii din niște munți cu zeci de trecători de gheață și tot atitea ripi. Ați simțit vreodată la apropierea unui sentiment de rima noastră ca un contact cu tăișul unui cuțit afinat? Cugetarea lui Ibsen are pe sufletul nostru acest reflux vioiu și primejdios al lamelor ucii, și-l spintecă neted. În furnicare de fulgere care dau la un loc lumină“⁷.

Piesele lui Ibsen sînt jucate cu succes: „Nora“, „Rața Sălbatică“, „Un dușman al poporului“, „Constructorul Solness.“ „Încetul cu încetul Ibsen se încetățenește la noi“⁸, observă L. Rebreanu într-o cronică teatrală la Nora în 1921.

Marele compatriot și contemporan al lui Ibsen, cu care a fost deseori comparat, Björnsterne Björnson, fără să ocupe prea mult spațiu în paginile revistei, s-a bucurat de o mai largă înțelegere, deși s-a subliniat faptul că operele dramatice ale lui Björnson nu au adîncimea lui Ibsen dar nici puterea severă și aspră a gândirii lui: „Găsim însă în ele o simțire mai omenească, mai multă sănătate morală“⁹. Aceeași „simțire omenească“ o elogiază Mihai Ralea, respingînd spiritul individualist al lui Ibsen, „adept al doctrinei tot ori nimic. E o poezie rece, de temperaturi înalte, poezie boreală de aer tare: fără singe și fără visare. Rivalul său, inimosul, omenescul, idilicul Björnson spunea despre norvegieni: «Germani păroși, rău pieptănați, avem nevoie de o cură de soare meridional.» Ibsen a stat multă vreme în atmosfera cerului din Roma, fără să se dezghețe niciodată. Adunase atîta frig rasa omului acestuia că i-ar fi trebuit nu Italia, ci Africa ecuatorială“¹⁰. Într-un profil literar björnsonian al Izabelei Sadoveanu, la moartea scriitorului în 1910, Björnson ne apare ca acea personalitate complexă a Nordului care s-a impus admirației și mirării Europei: „Toate chestiunile mari din omenirea întregă îl pasionau, de aceia îl vedem luptînd cu hotărîre în afacerea

⁶ Al. Philippide: „Cronica teatrală din Iași“, VR, nr. 2, 1920, pp. 308—310.

⁷ T. Arghezi: „Cronica teatrală“, VR, nr. 11, 1911, pp. 306—308.

⁸ L. Rebreanu: „Cronica teatrală“, VR, nr. 10, 1921, pp. 409—410.

⁹ P. Nicănor & Co.: „Björnsterne Björnson“, VR, nr. 4, 1910, pp. 124—126.

¹⁰ M. Ralea: „Miscellanea — La comemorarea lui Henrik Ibsen“, VR, nr. 3, 1928, pp. 463—465.

Dreyfus și ridicând glasul în apărarea românilor împotriva apăsării un-gurilor, luptînd cu același foc pentru realismul în literatură, pentru idealul socialist, pentru feminism, pentru republicanism și pentru despărțirea de biserica luterană ortodoxă, pentru moralitatea sexuală¹¹.

Un alt scriitor norvegian, Johan Bojer, pătrunde în cultura română prin cea franceză: „Am auzit că e candidat la premiul Nobel, că e cel mai gustat de Francezi dintre nordici”¹², mărturiseste Mihai Ralea într-una din cronicile sale. Ca urmare D. I. Suchianu¹³, Al. Philippide¹⁴ sau Mircea Măneș¹⁵ îi acordă și ei spații largi, cu deosebire romanului „La Grande Faim”, remarcînd că asemenea tuturor romanelor scandinave o atmosferă nouă, regeneratoare plutește și la Bojer. Nu lipsese nici alte două figuri proeminente ale literaturii norvegiene a timpului, Knut Hamsun și Sigrid Undset, amîndoi laureați ai Premiului Nobel. Cel dintîi, novator al romanului modern, este legat de un mare nume al literaturii noastre, I. L. Caragiale. Apariția în limba română — prin filieră germană — a romanului „Pan” de Knut Hamsun în traducerea lui Caragiale a fost consemnată într-o recenzie de Cora Irineu¹⁶. Iar Sigrid Undset, înainte de a i se fi decernat premiul Nobel, se făcuse deja cunoscută în paginile revistei *Ieșene*¹⁷.

Dacă literatura norvegiană pare a umbri în paginile „Vieții Românești” pe cea suedeză sau daneză, nu este mai puțin adevărat că un nume ca cel al suedezului August Strindberg, deși mai puțin comentat, este ridicat la adevăratul rang al valorii sale¹⁸. De altfel, într-un articol despre Ibsen, M. Ralea nu uită să se refere la teatrul lui Strindberg pe care îl compară cu cel al scriitorului norvegian: „Teatrul său (al lui Ibsen, nn) comparat cu al lui Strindberg, de pildă, ne apare ca lipsit de temperament, plin numai de cerebralitate”¹⁹.

În cîte un articol izolat sînt prezentați poetul Gustaf Fröding, a cărui trecere în neființă este scurt consemnată²⁰, și romanciera Selma Lagerlöf al cărei „profil feminin” îl iscălește Izabela Sadoveanu²¹.

¹¹ Izabela Sadoveanu: „*Björnstjerne Björnson*”, VR, nr. 9/1910, pp. 454—459.

¹² M. Ralea: „*Note pe marginea cărților — Johan Bojer*”, VR, nr. 4/1922, pp. 58—61.

¹³ D. I. Suchianu: „*Note pe marginea cărților — Dyrendal sau Arivismul — temă literară*”, VR, nr. 4/1926, pp. 30—41.

¹⁴ Al. Philippide: „*Recenzii — Johan Bojer, 'La grande faim'*”, VR, nr. 4/1920, p. 641.

¹⁵ Mircea Măneș: „*Cronica literară — Johan Bojer*”, VR, nr. 11/1926, pp. 416—422.

¹⁶ Cora Irineu: „*Recenzii*”, VR, nr. 3/1922, p. 67.

¹⁷ Lucien Maury despre Sigrid Undset în „*La revue de France*”, martie, „*Revista revistelor*”, VR, nr. 2—3/1926, p. 385.

¹⁸ Henri Albert despre A. Strindberg în „*Mercure de France*”, iunie, „*Revista revistelor*”, VR, nr. 5—6/1912, p. 43.

¹⁹ M. Ralea: „*Miscellanea — La comemorarea lui H. Ibsen*”, VR, nr. 3/1928, pp. 463—465.

²⁰ Astrid Ahnfeld: „*Gustaf Fröding* în „*Nuova Antologia*”, sept, „*Revista revistelor*”, VI, nr. 10/1911, pp. 151—152.

²¹ Izabela Sadoveanu: „*Profiluri feminine*”, VR, nr. 6/1910, pp. 371—375.

Tot atâtea nume cite celebrități literare, fiecare reprezentativ pentru literatura sa și pentru cea universală. Nu poate însă rămâne neobservat spațiul mare ce îl ocupă scriitorii micului popor norvegian. Fapt explicabil datorită receptării rapide în Europa a celor doi coloși norvegieni, Ibsen și Björnson, care au atras atenția asupra acestui univers cultural nordic.

În ciuda lipsei unui acces direct la literaturile nordice, preluate prin intermediul altor culturi și limbi, aceste literaturi par să se fi întâlnit în paginile „Vieții Românești“ cu universul cultural românesc, să se fi lăsat înțelese de spiritualitatea românească fără să fi fost alterate de sursele intermediare pe care le-au parcurs până a ajunge la noi. De aici și sinteza profundă a lui Mihai Ralea în înțelegerea literaturilor nordice, cu care dorim să încheiem: „Suedezii aduc cu ei mai multă artă în meșteșug, mai multe elemente cerebrale în temele lor; Danezii mai multă poezie și spirit contemplativ. Norvegienii se caracterizează printr-o înțelegere a gravelor probleme metafizice și morale, printr-o intuiție pătrunzătoare a Tuptelor, a contradicțiilor, a minciunilor unui suflet. Viața interioară e împărăția lor. De acolo își capătă măsura lucrurilor și înțelegerea lumii“²².

²² M. Ralea: „Note pe marginea cărților lui Johan Bojer“, VR, nr. 4, 1922, pp. 58—61.

NICHITA STĂNESCU ȘI JEAN-PAUL SARTRE
FENOMENOLOGII AI NEANTULUI

CORIN BRAGA

RÉSUMÉ. Nichita Stănescu et Jean-Paul Sartre, phénoménologues du néant. Une grande partie de la poésie lyrique de Nichita Stănescu est constituée de rêveries nourries par une mystique de l'ascension. La lévitation et le vol, le voyage au pays des hyperboréens, la purification par la froid, la vitrification sont autant de moyens d'ascèse, par lesquels le poète se transforme d'un être de chair en un être spirituel. Métamorphosé en lumière cognitive, il atteint une condition divine. Sa conscience semble se livrer à une expansion infinie, et il a l'impression d'être inséré dans le réseau d'énergies de l'univers.

Mais, au moment même où le poète se sent fondre dans la Grand Tout, il a la révélation terrifiante du néant. L'univers entier lui apparaît comme „une boule de vie dans un océan de vide”, comme si l'être était intimement lié au non-être. Toutes les visions subissent une anamorphose vertigineuse et se vident de contenu. La dialectique hallucinante de l'être et du néant, qui régit une partie des poèmes et des essais de Nichita Stănescu, suit le cours et les détours de la pensée de Jean-Paul-Sartre de son essai d'ontologie phénoménologique, *L'être et le néant*. Axios, un personnage non-figuratif de *Laus Ptolemaei*, qui agit comme un acteur mythique, correspond à l'être-en-soi sartrien, et homme-fente, autre abstraction ineffable, de *11 Elégies*, à l'être-pour-soi. La présente étude suit les subtilités de l'imagination spéculative de Nichita Stănescu confronté à la terrible révélation de Dieu comme néant.

Începînd cu volumul *11 Elegii*, Nichita Stănescu a impus în poezia noastră formula unei lirici abstracte, interesată în decantarea esențelor, în instituirea unui univers imaginar suprasenzorial. Aventura sa poetică ține-tește spre acel loc geometric — punctul Aleph — de unde lumea poate fi contemplată „din afara ei”, ca un întreg. Acest punct este ochiul divin, înțelegînd divinitatea în sensul raționalismului antic, ca Intellect suprem. Reveriile poetului asupra ascensiunii metafizice se rezolvă astfel într-o mistică unitivă. Nodul reprezentat de individ se dizolvă în legea cosmică, lumina solidificată în forma sensibilă a unei făpturi terestre redevine fluidă. („Orice obiect este o formă de lumină oprită într-o structură. Orice obiect, după dîstrugerea criteriilor lui interioare, involutiv se transformă în lumină.”) Sublimîndu-se în substanță spirituală, poetul are impresia că atînge viteze relativiste, care îl destructurează, asimilîndu-l continuuului fotonic. Anabasa este un fel de *Finish*: „Alergam atît de repede încît mi-a rămas un ochi în urmă / care singur m-a văzut / cum mă subțiam, — / dungă mai lată, linie apoi... / Nobil vid străbătînd nimicul, / rapidă parte neexistîndă / traversînd moartea.”

Iată însă că o uluitoare schimbare de registru are loc chiar în momentul în care aventura metapsihică a poetului atînge punctul culminant: sentimentul plenitudinii este înlocuit de vertijul vidului, starea

de extaz face loc angoasei, iar Marele Tot se anamorfozează în Neant. Văzut ca întreg, universul se dezvăluie a fi lipsit de vid, ca „o bulă de viață într-un bloc total numit neant.“ Viața nu mai este pentru poet un „accident al luminii“ (*Timpu* ca lumină), ci o „întimplare a neantului“, o „enclavă în nimic“. Asemeni Increatului, Marele Tot există în sine și cuprinde *totul*, astfel încît „Aleph la puterea Aleph nu e cu puțință“, nu se poate ieși în afara cosmosului, deoarece aici (nu) există nimic. Vidul înconjoară cosmosul, ca și cum, „contemplată din afara ei“, ființa se dezvăluie a fi neant. Prin această oglindă în negativ, continuumul tonic ce alcătuiește substratul universului se vedează de substanță și își pierde consistența. Integrarea în întreg înseamnă căderea în neant. „A fi continuu înseamnă de fapt a nu fi“, iar „a nu fi este starea eternă“ (*Visul ca viață*).

Legea eternă stă sub semnul neființei și doar abaterea de lege, *nodul*, există cu adevărat. Lumina din care se intrupează fapăturile individuale este „ceea ce n-a existat niciodată“, în timp ce aceste fapături reprezintă fiecare o breșă în neant: „Să rupi ce n-a existat niciodată / și ruptura să-ți fie lumină.“ Individuația este ieșirea din neființa Marelui Tot, poetul deplîngînd la un moment dat intreruperea „conectării“ sale la cosmos astfel: „Dă ce a trebuit să devenim puncte / cînd nefiind eram totuî.“ (*Blindele și ferocele activități ale însuflețitelor și neînsuflețitelor*). În mod simetric, însă, în clipa în care atinge absolutul, el se sperie de condiția integrării în Tot, căci aceasta presupune dispariția sa ca individ. De aici, pateticele *Invățături ale cuiva către fiul său*: „Nu ridică privirea la cer pentru că s-ar putea dintr-o săltare întimplătoare să te spuțberii.“ într-un fantastic dialog cu „președintele Beaudelaire“, în care naratorul se plînge de o stare continuă de *spleen*, spectralul rege al poezilor se arată îngrijorat de „faptul / conectării mele prea repezi la Cosmos. // Oricum te sfărîmi, mi-a zis, / caută să îndelungești măcar stafia / vreunei stări de spirit coerente / transcrisă în bunul nostru endecasilab.“ (*Președintele Beaudelaire*) Intrînd în punctul Aleph, poetul are impresia de a se fi conectat la o uriașă pompă de vid prin care îi sînt absorbite toate gîndurile și simțirile: „Puterea mea de-a nu fi e atît de mare, / încît în locul unde stau se naște-un con, / se naște-o gură cu colți albi, absorbitoare. / Și cad în ea, / Văzutul, Auzitul, Degustatul, Pipăitul, / ca într-o foame nesfîrșită și adîncă / din pîntecele meu tras, mutată / pînă-n locul / pe care și l-a dat de centru Infinitul.“ (*Invoke*)

Care este cauza apariției acestui complex al deglutiției cosmice în imaginea neantului care înghite ființa? Privind biografia poetică a lui Nichita Stănescu, se poate spune că întreg periplul său metafizic fusese provocat de angoasa în fața morții, reprezentînd o încercare de evadare din spațiul crepuscular al copilăriei bintuite de război și de refugiere într-un univers inteligibil seren. Iată însă că, la capătul peri-plului, fobia thanatică se decompensează într-un mod derutant, inundînd întreg universul imaginar ridicat atît de laborios. Fiind, în intenția originară, o ruptură față de trecut, anabașa pare să se caște, la extremitatea superioară a axei verticale, tot asupra neantului. Increatul (ca punct de pornire al cosmogenezei poetice) și Marele Tot (ca punct fi-

nal) se întilnesc sub aspectul lor de neființă. Dacă „prin urletul nașterii ne opunem morții“, nu e mai puțin adevărat că, „născându-ne, sîntem predestinați de a nu fi.“ (*Visul ca viață*) „A te naște e o condamnare la moarte“, spune poetul în altă parte (*Cele patru coerențe fundamentale*). Porți de intrare și de ieșire din sfera cosmică, Încreatul și Marcele Tot se deschid spre același substrat de neant. „Moartea este starea de dinainte de a te naște“ (*Metamorfozele*), afirmă scriitorul, echivalînd condiția nenăscutului cu cea a mortului. Cele două stări sînt omogene, prima reprezentînd lumina necondensată într-un individ, a doua lumina eliberată din individ la moartea acestuia. Acestea sînt cele două perspective complementare, singurele, din care este posibilă *contemplarea lumii din afara ei*. Cosmogonia din poemul cu acest titlu este urmărită din cele două unghiuri de vedere conjugate: „Cel care a murit despre cel care nu s-a născut“, respectiv „Cel care nu s-a născut despre cel care a murit.“

Cum a putut avea loc decompensarea lui *mors* și închiderea cercului angoasei peste întreg universul inteligibil? Primul semn al acestei catastrofe e o imperceptibilă tulburare a atmosferei cristaline a orizontului metafizic. Structurile transparente și imobile ale acestuia par să se fisureze infinitezimal, ca un tablou mișcat, ale cărui contururi alunecă în lateral, dedublîndu-se. E ca și cum poetul ar avea brusc revelația că tocmai s-a trezit, că peisajul dimprejur nu mai e același, deși nu își aduce amînte să fi adormit vreo clipă. Starea prezentă este în imediata succesiune a celei anterioare, și totuși ele nu decurg una dintr-alta, țin de lumi sufletești diferite, despărțite printr-o falie uriașă. Alăturarea lor pare neverosimilă, ca și cum între ele s-ar fi seurs o întreagă perioadă de timp interior, fără însă ca poetul să-și dea seama unde a avut loc ruotura. Cel mai buimăcător fapt este lipsa oricărui amintiri asupra acestui interval, de parcă poetul ar reveni brusc la conștiință după o lungă amnezie din care nu reține nimic. E o amnezie fără întindere, o pată goală adimensională, o discontinuitate peliculară în interiorul stării, o glisare de la un plan mental la altul nou, neprevăzut.

Sînt destule poezii în care Nichita Stănescu încearcă să surprindă asemenea trăiri stranii. Un poem halucinatoriu cum e *Papirus cu lacune* este, din titlu chiar, un simbol pentru fenomenul de conștiință cu hiatusuri. Naratorul povestește, într-o dispoziție sufletească situată în intermundiile normalului, cum sticla ferestrei explodează și în cadrul ei apare un inger, căruia îi va destăinui că își îngrijește armele purtate în diversele războaie din trecut, în eventualitatea că acestea ar putea reizbucni. Armele aparținînd unor războaie tot mai vechi (de la prima conflagrație mondială la bătălia de la Salamina) sînt evident obiecte ale memoriei, iar arheologia războaielor e o regresie în timp. Mesagerul angelic pare să fi apărut tocmai pentru a-i cere poetului să se smulgă de sub vraja morbidă a zeului Ares, dar el nu îi poate opri căderea în trecut decît obligîndu-l hipnotic să accepte o revelație tulburătoare: „Ești mort, mi-a spus palid, ingerul bucălai, / ești mort, mi-a spus ingerul bucălai / — Ești mort, mi-a spus ingerul bucălai / cu două aripe așezate, ești mort! / — Cum o să fiu mort, i-am răspuns / cum o să fiu

mort, dacă stau de vorbă cu tine?! / — Nu stai de vorbă cu mine, zise, / nu stai de vorbă cu nimeni.“ Un *regressus* conduce de obicei la starea de Inceat, dar, în viziunea lui Nichita Stănescu, „cel care nu s-a născut“ e omologul „celui care a murit“. În coborîrea sa, poetul a atins punctul interzis din straturile memoriei unde a fost refulată conștiința morții și, imediat, neantul s-a revărsat asupra stării sale, scurtcircuitînd-o

Însă îngerul face mai mult decît să confirme căderea poetului în cîmpul de atracție al lui *mors*; îngerul este el însuși o ființă de neant, *nimeni*, venind dinspre o transcendentă vidă. Ne-ființa îl asediază pe poet atît dinspre punctul originar, cît și dinspre cel final. După dispariția mesagerului fantasmatic, poetul descoperă că s-a transformat în sticlă: „și cioburile de pe jos săvîră și se refăcură sticlă de geam. / Eu însumi eram sticla geamului, / curat și transparent ca sticla geamului. / Și prin mine privea cineva spre altcineva / și mă durca toată ființa mea de sticlă transparentă / de privirea care mă străpungea, / și nu știam cine privea pe cine privea.“ Îndrumat de înger, naratorul a devenit transparent pentru fluidul cosmic, a devenit un loc de trecere pentru gîndurile ființelor abstracte. Vitrificarea, schemă metafizică esențială, se dezvăluie a fi un ritual thanatic, „conectarea la cosmos“ implicînd moartea. Adeseori poetului i-e Irică să asculte „cîntecul de leagăn“ al cosmogoniei, adică al nașterii sale în spirit, deoarece comuniunea cu intelectul divin coincide cu neantizarea: „Uite, / am să mor și am să mă trezesc / într-o vedere, / aici și pretutindeni.“ (*Cosmogonia, sau cîntec de leagăn*)

Un salt asemănător de la ființă la ne-ființă e provocat nu numai de vitrificare, ci și de zbor. Îndeplinind toate condițiile de abandonare a sensibilului și abstractizare impuse de *Lecția de zbor*, poetul trăiește experiența bruscă a transcenderii: „Îți strîngi umerii / cum se strîng rîurile într-un fluviu. / Îți închizi ochii / cum închid norii cîmpia; / Te-nalți pe virful picioarelor / cum se înalță piramida pe nisip. / Refuzi auzul, / auzul unui singur secol. / și-apoi îți spui în sinea ta: / acum voi zbura / de la naștere spre moarte. / după care zici: / Zbor / Și acesta e timpul // [...] // Și apoi: / filf / dai din aripile altcuiva; / și apoi / ești el. / iar el / este pururi altcineva.“ Zborul metafizic e resimțit ca o stare continuă de disociere, în care eul e proiectat, în cascadă, dinspre sine spre altul. Îngerul este din nou cel sub semnul căruia se perindă prisaiele mentale ale alterității: „Bate întotdeauna alt clopot, / genunchii mei stau în altă biserică / și-n altă vreme. / Peste mine doarme alt înger. / Eu mă ridic de sub aripa lui și spun: / — Du-te, du-te, nu vezi că ești altul? / El îmi răspunde: / — Lasă-mă, mai lasă-mă puțin, / mi-e foarte somn, / mai lasă-mă puțin ... / De ce uiti tu, că ești și tu altul!“ (*Bate întotdeauna alt clopot*) Zburînd, vitrificiîndu-se, lăsîndu-se înghițit de către zeu, poetul se simte migrînd dinspre eu spre un alter-ego, care, în loc să reprezinte Ființa divină, reprezintă vacuitatea. Sufletul, singura parte a omului care nu există spațial („nu are loc“), ci doar temporal, e proiectat prin ruptura metafizică în „altă vreme“ și subordonat unui zeu care personifică nimicul:

„Sufletul nu are loc. / Locul sufletului nu este niciunde / Urechea lui este / urechea nimănui“ (*Locul*).

Neființa pare a fi deci legată, în substanța ei intimă, de spirit și, în special, de experiența dedublării și a impersonalizării. De fapt, spiritul însuși este un dublu. Pentru a descrie dualitatea trup/suflet, Nichita Stănescu a adaptat mitul biblic al lui Cain și Abel, frații ce își dispută întâietatea în fața lui Dumnezeu. „Încoronăm oasele / cu un nimb, al trupurilor. / E dreptul întâiului născut. // Celui de-al doilea nu-i rămân / decît valorile nervoase / ale spiritului. // [...] // Celui de-al doilea nu-i rămîne / decît facerea lumii / fără lume. // El este întru totul asemănător / celui dintii născut. / De aceea el / ține-n mîini o oglindă.“ (*Cain și Abel*) Raporturile dintre ființa sensibilă și ființa inteligibilă, dintre trup și suflet, dintre ființă și neant, așa cum le dezvoltă Nichita Stănescu, alcătuiesc compartimentul cel mai subtil, cel mai avansat, al gândirii sale speculative. Termenul „speculație“ are la bază latinul *speculum*, reproducere fidelă, imagine, oglindire, reflectare. Or, exact în această direcție se îndreaptă demersul imaginar al poetului, atunci cînd închipuie spiritul ca un joc de reflecții în raport cu materia. Gîndirea sa evoluează pe traiectoriile derutante dintre două oglinzi paralele, înălțînd niște construcții fragile și inefabile, extrem de complicate.

Mitul lui Cain și Abel poate fi considerat un mit originar, care descrie ierarhia primă, cea a trupului și a sufletului. Oasele (ca substrat al trupului) reprezintă lucrul în sine, care preexistă spiritului, ele sînt întâiul născut, în timp ce spiritul este al doilea născut, realitatea derivată, care o copiază pe prima, asemeni unei imagini oglindite. Dublii metafizici care se desprind din narator au întotdeauna această condiție speculară. *Celălalt*, *altul*, nu este alteritatea pură, complet diferită de eu, ci este o copie perfectă a eului. Ceea ce le deosebește este consistența lor materială, substratul lor. „Oglinda este, fără îndoială, seria un mare mistice arab, Shihabodin Yahya Sohrawardi, în *Cartea teosofiei orientale*, locul de apariție al formelor care se văd în această oglindă, însă formele înseși sînt în suspensie... Imaginatia activă este, fără îndoială, locul de apariție al formelor imaginative, dar formele înseși sînt în suspensie, ele nu se află nici în acest loc, nici în acest substrat.“¹ Imaginea din oglindă este diferită de substratul său — oglinda. Dacă Abel ar fi participat la substratul material al oglinzii, atunci el ar fi avut aceeași consistență ontologică ca și Cain, aceeași „îndreptățire“, dar ar fi fost diferit de Cain. Abel nu este însă oglinda în care se reflectă Cain, ci imaginea din oglindă a lui Cain. De aceea el este identic lui Cain, dar nu are aceeași consistență ontologică, fiind o realitate secundă. Lui Cain îi revine „facerea lumii“, adică ființa întemeietoare; lui Abel îi revine „facerea lumii/fără lume“, adică fenomenul fără ființă, neantul.

Din clipa în care optează pentru universul inteligibil, poetul se pomenește suspendat într-o lume de oglindiri fără materialitate. Substratul molecular al ființelor care locuiesc aici a suferit o pulverizare, o

¹ Adud Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition. Le "nou-vel esprit anthropologique"*, Sirac, 1975, p. 114.

dematerializare. De aceea, ele nu ocupă un loc în spațiu, nu se exclud una pe cealaltă, ci se pot suprapune și contopi. Ele există în timp, dimensiunea ce măsoară ordinea apariției lor în oglinzile paralele. Fiecare din rupturile trăite de poet este o nouă reflectare în oglinda conștiinței, ce schimbă direcția imaginii și o proiectează într-un spațiu specular superior. Fiecare din întoarcerile conștiinței asupra ei înseși poate fi reprezentată simbolic ca apariția unei noi oglinzi, care dedublează și sublimază încă o dată imaginea inițială. Mecanismul specular al conștiinței stă la baza schemelor multiplicative, a „evoluciei în trepte“, a repetării unui tipar sintactic etc., atât de des întrebuințate de Nichita Stănescu. Ascensiunea în transcendent îi apare poetului ca o emanație succesivă de alter-egouri ce se îndepărtează de sine, precum în poezia *Trecător*. Dedublarea este (într-o *interpretatio* specific stănesciană) chinul infinit al lui Sisif: „Deodată, prăbușit de oboseală, Sisif / se înmulți, micșorându-se în nenumărare. / Două aripi de oameni turțiți, / lipiți unul de altul / și în micșorare / împodobiră trupul lui Sisif, / căzut de oboseală între oglinzi.“ (*Cele patru coerente fundamentale*) Cercetat de o privire speculară, orice obiect, cum ar fi pușca, începe să se dividă, la nesfârșit, în partea de sus, de mijloc și de jos, care la rindul lor se divid în partea de sus, de mijloc și de jos etc.

Progresia de-a lungul razei frînte ce se răsfrînge în oglinzile succesive provoacă deztruparea tot mai accentuată a naratorului poetic. Ființa sa sensibilă rămîne undeva în spate, înaintea primei oglinzi a conștiinței. Elanul metafizic îl proiectează spre centrul ultim al lumii, spre punctul Aleph, unde se întîlnesc axele tuturor razelor de reflexie. Aceasta este oglinda divină, despre care Dante spune că „prinde-n luciul ei tot ce-i pe lume, / dar ființa ei nu-i nimeni scris s-o prindă“. Anabasa nu sfîrșește decît în locul unde toate reflexiile se sting și unde dublul specular al poetului se contopește cu imaginea globală a lumii. Dacă vrea să se oprească cîm această prăbușire ireversibilă și să se regăsească pe sine, poetul trebuie să facă în așa fel încît raza frîntă a oglinzirii să nu se îndrepte spre infinitul divin, ci să se întoarcă asupra ei înseși. Oglinzile trebuie puse față în față, într-un paralelism perfect, încît imaginile să nu mai tranziteze spre un plan superior, ci să fie obligate să cadă una peste alta. Poemul *Clepsidra* este un astfel de dispozitiv optic, în care un vultur se dematerializează treptat pînă la a deveni „nimeni“, iar apoi „nimeni“ se rematerializează simetric pînă la a redeveni vultur.

Descoperirea condiției de ființă speculară e bulversantă. Prins în cercul propriului dublu, poetul trăiește o senzație de tulburare viscerală, de ameteală abisală. Cînd privirea nu mai înaintează spre infinitul divin, ci se întoarce spre sine, protagonistul intră într-un cerc vicios, vecin cu nebunia. Elanul metafizic, care îi dădea certitudinea interioară, se năruie, extazul făcînd loc depresiei. Contemplate în perspectivă ascendentă, fapăturile își aveau motivația în Marele Tot spre care se îndreptau; oprite cîm spectază, ele pierd legătura cu ființa din viitor, cu zeul în care urmau să se împlinescă. Imaginea pe care și-o fac despre sine suferă o anamorfoză afectivă, ca și cum ființa lor intimă s-ar pulveriza și prin toți porii ar năvăli neantul. *Calul troian* este un astfel de

simbol metafizic anamorfotic, ce descrie închiderea cercului vicios al ogîndirii asupra poetului: „Înfig lama cuțitului meu în lama cuțitului meu / În timp ce secunda care îmi sună nașterea / se asurzeste din pricina secunde care îmi sună nașterea. / Sint supărat pe propria mea supărare / sint bueros de propria mea bucurie. / Îmi sper propria mea speranță / îmi plîng propria mea lacrimă / si sunt în timp ce sunt / si nu sunt cînd nu mai sunt.“ „Drama, serie Alexandru Condeescu, este cea a unei priviri care încearcă să se vadă pe sine. Însă pentru aceasta trebuie să se despartă de ochi. Ogînda e doar o fascinantă amăgire care pune în abis căutarea, un labirînt abstract multiplîcînd la înfînit privirea [...] Spectacolul nu e ușor de urmărit. Dificultatea provine din adîncimea și tensiunea viziunilor, nu din încifrarea expresiei.“²

Conștiința este prin urmare o ogîndă de neființă. Obiectele care intră în ea se neantizează, devin spectre. Omul este un „animal indirect“ care „inventează puterea din absentă“, deoarece existența sa specifică se desfășoară numai în planul secund al imaginilor speculare: „Bărbatul este un animal indirect, / Gîngăș sufletul lui / de neînțeles este. / Umbra unei frunze o ține în brațe, / frunza nu, frunza nu. / Foșă unui iepure o ține de cîmp, / iepurele nu, iepurele nu / Foame îi e de ce n-au mîncat alții, — / frig îi e / tot timpul de alte stele.“ (*A pierde tot ce se poate pierde*) Mutîndu-se din lumea sensibilă în lumea conștiinței, poetul renunță la obiecte în favoarea imaginilor (*eidola*) lor. Fiecare salt cognitiv îl rupe de lumea sensibilă, îi neantizează sinele fizic.

Modul în care Nichita Stănescu pune problema ființei și a conștiinței îl așiază marii familii a filosofilor conștiinței care pleacă din Descartes. Cînditorul de care eseistul român pare să se apropie cel mai mult, atunci cînd începe să speculeze asupra raporturilor ființă-conștiință-neant, imaginate ca niște *realia* ale universului său imaginar, este Sartre. Nu știu dacă, în general, Nichita Stănescu a citit sistematic filosofie sau pur și simplu a adaptat propriului sistem idei prinse din zbor. Însă ceea ce ne interesează aici nu este o eventuală filiație genetică între existențialisti și Nichita Stănescu, ci doar omologia tipologică, în măsura în care modul de funcționare a metafizicii sartriene poate sugera ceva asupra mecanismelor speculative ce guvernează lumea necuvintelor.

Convergența celor două sisteme pare a se datora faptului că atît filosoful francez cît și poetul român consideră conștiința drept un principiu a priori. În bună descendență carteziană, Sartre asază conștiința ca punct de plecare în fenomenologia spiritului. Nu există modalitate de cunoaștere care să nu aibă o componentă de autoidentificare, o „conștiință ne-pozițională de sine“. Autorul *Ființei și neantului* critică psihanaliza pe motiv că ar acorda autonomie inconștientului, provocînd prin aceasta o scindare a psihismului uman. *Idul* despărțit de *ego*, ca despărțit de *moi*, sînt complexe psihice cărora li se retrage conștiința de sine;

² Alexandru Condeescu, *Prefață la Nichita Stănescu, Ordinca cuvintelor*, Editura Cartea Românească, București, 1985, vol. 1, p. 19.

fiind atribuite *ăciuită*, ceea ce duce la reificarea lor³. Sartre nu neagă de altfel existența inconștientului, așa cum îi reproșează Gilbert Durand, dar o consideră irelevantă din punct de vedere fenomenologic, deoarece orice proces cognitiv pornește de la bun început ca un proces conștient. În raport cu inconștientul, conștientul reprezintă o transcendență absolută, specifică speciei umane. Conștiința este un fenomen total nou, a cărui apariție determină o ruptură în sinul ființei. Or, exact aceasta este situația în care se regăsește Nichita Stănescu în momentul în care dorește să rupă legăturile sale cu trecutul și să se reconstruiască în spațiul conștiinței poetice. El își reneagă amintirile, emoțiile, trăirile copilăriei, atribuindu-le „părții de natură din om“, și emerge într-un ego transcendent față de vechea personalitate. „Conștiința este un postulat“, afirmă eseistul (*Logica ideilor vagi*), punind un hiatus de netrecut între personalitatea sa poetică și personalitatea anterioară, determinată biografic. Conștiința *poetului* este o *tabula rasa*, fără nici o continuitate cu ceea ce a fost înaintea ei. Ea începe odată cu propria sa apariție și cere ca totul să fie reconstruit în interiorul ei. Universul poetic al lui Nichita Stănescu are drept spațiu de desfășurare o conștiință de tip sartrian.

Să urmărim deci felul în care, pornind de la aceeași axiomă cu filosoful francez, autorul *Respirărilor* regăsește câteva din traseele speculative parcurse de acesta. Un prim concept de luat în discuție este ființa-în-sine. Sartre definește prin el tot ceea ce există, cu excepția conștiinței. Ființa-în-sine este masivă și opacă, ea nu poate întretine raporturi cu sine, fiind „înclătă“ în propria existență. „În fapt, ființa este opacă față de sine însăși tocmai fiindcă este plină cu sine însăși. Lucrul acesta l-am putea exprima cel mai bine spunând că ființa este ceea ce este. [...] Rezultă că ființa este izolată în ființa sa și că nu întretine nici un raport cu ceea ce nu este ea. [...] Este ceea ce este, aceasta însemnând că, prin ea însăși, ființa nu ar putea fi ceea ce nu este; după cum am văzut, ea nu conține nici o negație. E pozitivitatea plină.“⁴ După asemenea legi configurează și imaginarul stănescian, atunci când poetul încearcă să descrie starea de Încreat. Cel care „începe cu sine și sfârșește/ cu sine“, din *Elegia intui*, are aceleași trăsături cu ființa-în-sine sartriană: autonomie și autosuficiență, opacitate față de exterior, interioritate absolută și masivitate, resorbție a contrariilor etc: „Nu are nici măcar prezent,/ deși e greu de închipuit/ cum anume nu-l are./ / El este înlăuntrul desăvârșit, interiorul punctului, mai înghesuit/ în sine decît însuși punctul./ / El nu se lovește de nimeni și de nimic, pentru că/ n-are nimic dăruit în afară/ prin care s-ar putea dărui.“ „Contemplat din afara lui“⁵ Marele Tot arată și el ca un Încreat și este descris tot prin caracteristicile unei ființe-în-sine: „Este ceea ce este./ Legea este a totului, tot ceea ce este.“ (*Adunarea prin îndepărtare*)

Ființa-în-sine, scrie Sartre, „este ea însăși în mod indefinit și se epuizează în a fi ea însăși. Din acest punct de vedere [...], ea scapă

³ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, 1943, p. 86.

⁴ *Ibidem*, p. 32—33.

temporalității. Ea este, iar cînd dispăre nici măcar nu se mai poate spune că nu mai este.⁵ „Cînd nu mai ești, e ca și cum nici n-ai fi fost. / A fi, e ca și cum nici n-ai fi fost“ (*Care este puterea supremă ce animă universul și creează viața?*), glosează Nichita Stănescu pe aceeași temă, resimțind tragic incapacitatea în-sinelui de a se prelungi dincolo de propria sa ființă. Aceasta este condiția tuturor făpturilor sensibile, a căror esență este facticitatea. Ele nu pot ieși din sine pentru a se privi din afară și a-și da un sens existenței, a-și cuceri „dreptul la timp“, adică a-și construi un destin, un trecut și un viitor. „Copacii n-au timp/ decît dintr-un punct de vedere al cuvîntelor. . . / [...] / Pur și simplu există/ și asta e tot,/ iar atunci cînd nu sunt / e ca și cum nici n-ar fi fost.“ (*Impotriva cuvîntelor*). Făpturile sensibile nu se pot întemeia singure ca ființe, propria lor ființă este un dat care nu depinde de ele, este anterioară lor, condiționîndu-le la o existență pasivă în raport cu propriul destin.

Nichifă Stănescu are cîteva simboluri speciale pentru ceea ce descriem sub conceptul de ființă-în-sine. E vorba de niște actori simili-mitici, fără o imagine sensibilă, non-figurativi, ce nu personifică o noțiune (un obiect), ci un mecanism specular. Așa este ideea *Da*, personaj evanescent care, într-un dialog paradoxal cu poetul, exprimă caracteristica de pozitivitate absolută a ființei-în-sine: „Vrei să trăiești numai pentru mine/ și singur / și fără umbră, cum fără umbră este/ cifra unu? / — Da! / — Dar tu ești dus, dar tu uneori ești/ aidoma animalelor de cîmp. / — Da. Uneori sunt aidoma animalelor de cîmp. / — Nu uneori,—/ întotdeauna ești ca un animal de cîmp. / — Da. Intr-adevăr, întotdeauna sunt/ ca un animal de cîmp. / — Tu nu ești ca un animal de cîmp, — /tu ești chiar un animal de cîmp. / — Da. Eu sunt un animal de cîmp. / [...] / — Am ajuns să vorbesc cu toate animalele:/ — mă port de parcă aș fi cosmic; —/ de fapt, cine ești tu, bestie? / — Cine să fiu? Eu sunt da.“ (*Scurtă vorbire*). Aparent, poetul este ființa și *Da* este ecoul său în oglindă dar, în realitate, *Da* este pozitivitatea absolută în timp ce poetul este cel care încearcă să o descrie, să o reflecteze. În sine însăși, entitatea aceasta „fără umbră“ nu poate fi definită, înțelegînd prin definire o relație de autocunoaștere, prin care obiectul devine propriul subiect. Ea nu poate spune că este cutare sau cutare lucru, ea pur și simplu este acel lucru. Predicatele pe care omul vrea să i le atribuie se mențin în afara ei, deoarece „ființa [în sine] nu este un raport cu sine, ci este sine. Este o imanență care nu se poate realiza, o afirmație care nu se poate afirma, o acțiune care nu poate acționa, pentru că e înclătă în sine însăși.“⁶ Afirmația de sine a făpturilor sensibile este însăși existența lor. Ele își trăiesc propria existență fără a fi întrebate, spre deosebire de ființele umane, ce nu au un destin decît în măsura în care se interoghează asupra lui: „Ce trist că spui da numai cînd te întreb eu / Ce păcat că nu spui da din cînd în cînd,/ fără să te întrebe nimeni. . . / Pe arbori nu i-a întrebata niciodată nimeni/ nimic / și ei spun da, neîntrebați“ (*Chiar*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

aşa). Indiferent cine este aici interlocutorul poetului (ingerul, iubita etc.), e evident că el nu este o ființă-în-sine, deoarece are nevoie de o interogație pentru a se autoafirma.

Simbolul cel mai pregnant imaginat de Nichita Stănescu pentru ființa-în-sine este *Axios*, el dînd titlul unui întreg ciclu din *Laus Ptolemaei*. Asemeni lui Cain, personaj ce simbolizează trupul, *Axios* deține „dreptul” întîiului născut.” În Grecia antică, „*Axios!*” era strigătul prin care erau aclamați eroii, însemnînd „domn, vrednic, valoros”. Poetul român înțelege valoarea în sens ontologic, de putere de a fi ceea ce ești, de a fi pur și simplu. „*Axios! Axios! / El e domn, el e domn! / I se cuvine, i se cuvine! / El este! El este! El este! / El poartă valoarea în sine, / el arc sămintă! / El este, el este!*” *Axios* reprezintă în-sinele fiecărei făpturi, fiind răspîdit în tot ceea ce există. El este însuși principiul individuatiei, principiu unic care asigură subzistența multiplicității: „cu cît mai risipit, cu-atît mai indivizibil / însingurat”. Deși coincide cu fiecare făptură în parte în ceea ce are aceasta ireductibil, el se regăsește în toate în calitatea de categorie a singularului. Principiu al chipurilor și formelor individuale, el însuși nu este fixat în vreun chip sau formă. Poate fi întîlnit, ca o amprentă, în toate ființele sensibile, dar el în sine nu poate fi surprins, sesizat, perceput, reprezentat. *Axios* este un personaj non-figurativ, „o umbră” de idee a cărei ireprezentabilitate e folosită de poet ca o sursă de tensiuni imaginare. Încercînd să o vizualizeze fantezia trăiește o stare de perplexitate, a cărei energie nerezolvabilă generează euforia „stării de poezie”. „*Axios, Axios! / El se ține departe de trupu-i, / mirosul îi e doar înslăciune, / iar urma lui, în mocirlă, / e numai un fel al noroiului de a fi. / / Axios, Axios! / La cîna cea de taină, / el nu e de față, / Pentru că el și-a pus fața / pe toate lucrurile / pe absolut toate lucrurile. / Iar cui îi e foame de lucruri îi este foame.*”

Deși ființa-în-sine este fundamentul a tot ceea ce există, își continuă Sartre demonstrația, ea nu își este propriul fundament. Ființa sa preexistă oricărei intenții de a-și da singură ființă. Ființa-în-sine nu se poate întemeia pe sine, nu își poate fi propriul „creator”: ea „este ceea ce este”, nu ceea ce ar dori să fie. De obstacolul acesta pare a se fi lovit Nichita Stănescu atunci cînd și-a propus să-și reconstruiască destinul. Trecutul, copilăria, personalitatea de pînă atunci existau în-sine; ele nu puteau fi modificate în cauzele lor, căci preexistau dorinței poetului de a-și întemeia o nouă personalitate. Nici o privire retrospectivă nu are cum să intervină în trecut și să schimbe întîmplările ce-au format un caracter. Automodelarea nu poate începe decît cu distrugerea structurilor date, sau, cum spune Sartre, cu neantizarea ființei-în-sine. Dacă dorește să-și depășească propria contingentă și să se fondeze pe sine, în-sinele trebuie să iasă din identitatea păstoasă cu sine. „Totul se petrece ca și cum, pentru a elibera afirmarea de sine din sinul ființei, e nevoie de o decompresie a ființei.”⁷ Nașterea simbolică din *Elegiu oului* este o asemenea decompresie a ceea ce Nichita Stănescu numește încreutul. În interiorul oului negru, „stă unul lîngă altul, nedezipit, / si-

⁷ *Ibidem*.

nele lângă sine.“ În elipa spargerii cojii, „«Sinele» încearcă din «sine» să iasă/ ochiul din ochi, și mereu/ însuși pe însuși se lasă/ ca o neagră ninsoare, de greu.“

Ființa care iese afară din sine pentru a se întemeia este numită de Sartre ființa-pentru-sine și identificată conștiinței umane. Transcenderea are însă sensul unei neantizări, deoarece în-sinele este totul, în timp ce pentru-sinele este în afara totului, adică nimic. „Ființa-în-sine își poate fonda neantul, dar nu și ființa; în decompresivitatea sa, ea se neantizează într-un pentru-sine care devine, în calitate de pentru-sine, propriul său fundament; contingența sa de în-sine rămâne în schimb de neatins.“⁶ Spre deosebire de în-sine, care este opac și masiv, conștiința este transparentă și vidă. Dacă ar avea un conținut propriu, acesta ar avea masivitatea și ireductibilitatea unui în-sine. Or, pentru-sinele presupune tocmai ruperea de orice în-sine, punerea acestuia ca neant. De aceea, conștiința este non-substanțială, întreaga lume existând în afara ei. Spre deosebire de restul ființelor, conștiința nu este anterioară propriei sale existențe. Ea există doar în măsura în care își apare sieși, adică se autoconstruiește. Ea este, într-un fel, absolutul, pentru că în ea esența coincide cu aparența, creatorul cu creația. Acesta este spațiul în care Nichita Stănescu își remodelează un nou eu. Poetul se rupe de trecut, își neantizează personalitatea anterioară, pentru a se recrea în interiorul conștiinței. Aici, el poate spune „eu sunt propria mea memorie“ (*Mitul ca exaltare a întimplării*), fiindcă singur își configurează memoria. În general, „omul este propria sa abstracțiune“. Dialectica sartriană a în-sinelui și a pentru-sinelui e de regăsit la Nichita Stănescu în relația dintre sine și conștiința de sine: „Când materia vrea să se distrugă își inventează omul său. Când omul vrea să se distrugă își inventează materia sa. Primul fenomen se numește conștiința de sine. Al doilea fenomen se numește sinea singură.“ (*Ce este omul pentru marțieni?*)

Dacă ființa-în-sine se definește drept ceea ce este, ființa-pentru-sine este ceea ce nu este și nu este ceea ce este. De o asemenea caracterizare paradoxală se lovise deja Platon atunci când, trebuind să discute despre neființă, s-a văzut obligat a „pune la încercare teza părintelui Parmenide“ (aceea că ființa este ceea ce este) și „a face violentă lucrurilor, spunând că, într-un fel, este ceea ce nu este și, la rîndul său, ceea ce este nu este“⁹. Sartre explică această situație prin faptul că pentru-sinele este neființa în-sinelui. „Aceasta înseamnă că facerea susține ființa; conștiința trebuie să-și fie propria ființă, ea nu este niciodată susținută de către ființă, ci ea susține ființa în sinul subiectivității; aceasta presupune prin urmare că ea este locuită de către ființă, dar că ea nu este ființă: ea nu este ceea ce este“¹⁰

Pentru a descrie existența sensibilă și existența conștientă, Nichita Stănescu folosește un set de formulări care, aparent, sînt jocuri gratuite

⁶ *Ibidem*, p. 118.

⁹ Platon, *Sofistul*, 241, b, în *Opere*, vol. VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 347.

¹⁰ J. - P. Sartre, *op. cit.*, p. 98.

de cuvinte, dar care devin inteligibile dacă le punem în paralel cu fenomenologia sartriană. Existența sensibilă e definită prin verbul ființei — a fi —, iar existența abstractă prin verbul neființei — a nu fi. Cum omul îmbină amândouă aceste două laturi, fiind atât sine cit și conștiință de sine, el este descris prin oximoroni de felul „a fi — nemaifiind“, „a nu fi — fiind“: „A fi e o durere și o participare luminoasă. A înțelege înseamnă a nu fi — fiind. Și dacă sîntem nu putem să credem că am putea să nu mai fim“ (*Visul ca viață*). Gerunziul lui „a fi“ desemnează substratul de ființă în sine al omului, infinitivul negativ — neantizarea în-sinelui în conștiință. În general, ființa și neantul se pot combina în patru feluri. Atunci cînd este vorba de statutul ontologic al celor două feluri de a fi, în-sinele poate fi descris ca *être sur le mode d'être*, căruia îi corespunde la Nichita Stănescu un *a fi — fiind*, iar pentru-sinele poate fi descris ca *être sur le mode de n'être pas*, corespunzînd unui a fi ne(mai)fiind. Cînd este vorba de statutul gnoscologic al ființei, deci atunci cînd conștiința își reflectă propria ei condiție, apar alte două combinații. Ea se poate vedea pe sine fie ca un pentru-sine (ca o ființă care își dă singură ființă), caracterizabil drept *n'être pas sur le mode d'être* — ceea ce corespunde în sistemul lui Nichita Stănescu unui *a nu fi — fiind*, fie ca un în-sine (ființă a cărei esență este însăși neantizarea), caracterizabil drept *n'être pas sur le mode de n'être pas* — corespunzînd unui *a nu fi — ne(mai)fiind*.

Acesta este grupul de permutări prin care Nichita Stănescu exprimă modurile ființei, senzația de plenitudine și cea de absență, de densificare sau de vacuizare, de extaz sau depresie. Accentul, poziția sau procentajul plinului și vidului în diferite doze urmărește cu mare finețe nuanțele infinitezimale ale clarobscururilor sufletești. Sentimentul de depeizare provocat de gîndul morții („Astăzi eu mă mut din «sunt»“) apare ca o resorbție a trupului într-un *eidolon*, a materiei în nimic: „Lent și lung și greu și grav./ Uite așa, după ce nu mai sînt de față/ în pămîntul concav/ va fi cuvîntul pîiață./ Ce poveste!/ Este/ a fost mîncat/ de către nu este“ (*Ziceți*). Dialogînd cu făpturile inteligibile, poetul are revelația condiției de neant a acestora: „Voi nu știți, dragii mei, că sunteți morți/ și cînd mișcați, că sunteți trași la sorti,/ că n-aveți Rubicon,/ că n-aveți Domn,/ că este nu este“ (*Alesul*). Dialogurile acestea spectrale sînt pierdute într-o atmosferă crepusculară. Conștiința neantului trezește o tristețe apăsătoare, ce dezagregă coerența gîndurilor și a versurilor. „De ce nu sunteți voi care sunteți?/ De ce dormiți în gangul unei stele/ de ce împrumutați raza/ de ce nu sunteți voi care sunteți?/ tristețea, această lume a vieții noastre,/ ea, tristețea,/ de ce din pricina ei/ să nu fiți voi, care sunteți,/ să nu fiți/ voi care sunteți/ să nu!“ (*Simt*). În această stare, lucrurile suferă o stranie devitalizare, imaginile se anamorfozează, lumina devine întuneric. Lumea trece prin ceea ce Sartre numește o „decompresiune a ființei“, prin falia căscată năvălînd neantul. Condiția făpturilor devine incertă, ca și cum poetul le-ar privi brusc prin ochelarii fumurii ai neființei, ce înlocuiesc plinul cu golul: „Ce poftă de viața mea avea/ ceea ce nu era/ Ce poftă de nu era, avea/ ceea

ce nu, nu era/ / Umbra lumină-mi părea, —/iar muntele în zbor că zbură/ A, nu-mi mai era A./ Era, nu mai era“ (*Respirări*).

Ființa (*este ceea ce este*) și neantul (*nu este ceea ce este*) sînt cele două principii complementare ce alcătuiesc *Puterea supremă ce animă universul și creează viața*: „Puterea de a fi, dar mai ales puterea/ de a fi fost — fiind,/ Puterea de a nu fi,/ dar mai ales puterea/ de-a nu fi fost — fiind. Puterea, ah, puterea/ de-a nu avea putere.“ Asemeni celor două emisfere din mandala taoistă a lui yin și yang, fiecare din cele două principii conține în miezul lui sămînța celuiilalt. Mergînd în adîncul unuia se dă peste prezența celuiilalt; cel care coboară în interiorul Inceatului iese în afara lumii și cel care atinge Marele Tot redevine Inceat. Cercetînd ființa în substanțialitatea ei, aceasta se evaporază în neant: „Tu nu-ntelegi că stelele în sine/ sînt un lăuntru din lăuntru depărtat?/ Tu nu-ntelegi că albul în desime/ e negru împărat?“ (*Semn 3*). Conversia paradoxală (după logica magică a terțului inclus și a coincidenței contrariilor) funcționează în ambele sensuri. Nu numai în-sinele întors asupra lui însuși se decompun în pentru-sine, ci și pentru-sinele, întorcîndu-se asupra lui însuși, redevine în-sine. Neantul care se neantizează dispăre, lăsînd loc ființei: „Intunecînd intunericul/ iată/ porțile luminii“ (*Alt kaiiku*).

Conștiința reprezintă o relație a în-sinelui cu el însuși. Apariția ei fiind chiar neantizarea în-sinelui, conștiința nu este un în-sine, ca oricare altă ființă; ea nu are un conținut propriu, ci este conștiință de ceva. Sartre demonstrează prin reducere la absurd că acest ceva nu aparține conștiinței, fiindcă aceasta, ar însemna că conștiința are un conținut ce îi preexistă, asemeni unui în-sine, și își este opacă sieși. Or, dimpotrivă, condiția ei de transparentă perfectă presupune tocmai faptul că în ea orice în-sine a fost neantizat. Ea nu are un conținut propriu, fiind populată doar de reprezentările ființelor exterioare. Pe o schemă analogă, Nichita Stănescu imaginează omul ca un loc geometric constituit din reunirea tuturor acelor *eidola* provenind de la fapăturile lumii. Ca și Axios, *omul* imaginat de poet este tot un personaj nonfigurativ. El este o personificare a conștiinței pure, nonsubstanțiale, ce nu poate fi sesizată direct, neavînd materialitate, ci doar indirect, prin conținuturile sale speculare: „Omul este frunza văzută de om./ Omul este floarea miroșită de om./ omul este calul călărit de om./ omul este piersica gustată de om./ / Omul este marea pipăită de om./ Omul este roata,/ Omul este laptele de capră băut de om./ / Omul este răsăritul soarelui deasupra omului./ Omul este visul de noapte,/ Omul este plăcerea cerului albastru văzut de om./ Omul este zborul păsării zburat de om.“ (*Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?*) Enumerarea continuă la infinit, căci, în calitate de oglindă a lumii, conștiința este un microcosm inepuizabil.

Neantizarea propriului *nod* de ființă este modul de a fi specific prin excelență *poetului*. Ultimul volum, pe care Nichita Stănescu nu a mai apucat să-l publice, urma să se intituleze *Operele impersonale*. Impersonalizarea creatoare are ca temei metafizic condiția conștiinței de a fi pură reflectare a celor din afară. Poetul, așa cum îl vede Nichita Stă-

nescu, „nu are viață personală”, deoarece el devine transparent pentru toate imaginile lumii. Ființa lui își pierde conturul propriu și se modelează după întimplările exterioare într-o simbioză imitativă perfectă: „Viața lui personală este praf/ și pulbere./ / El ridică în cleștii circumvoluțiunilor lui/ sentimentele furnicii/ și le apropie, le apropie de ochi/ pînă cînd le face una cu propriul său ochi./ / El își pune urechea pe' burta cîinelui flămînd/ și îi miroase cu nasul lui botul întredeschis/ pînă cînd nasul lui și botul cîinelui/ sunt totuna./ / [...]// Să nu-l credeți pe poet cînd plînge/ Niciodată lacrima lui nu e lacrima lui./ El a stors lucrurile de lacrimi./ El plînge cu lacrima lucrurilor.“ (*Poetul ca și soldatul*).

Starea de impersonalitate se instalează odată cu apariția „invizibilului organ”, cel „situat între auz și vedere”, „un fel de ochi, un fel de ureche/ neinventată de cre”. Organele de simț obișnuite sînt distruse de acest „organ pieziș”, „organ ascuns în idee”, astfel încît poetul nu se mai relaționează cu lumea prin porțile limitate ale simțurilor, ci se conectează direct la fluidul cosmic. Toate fapăturile lumii invadează spațiul conștiinței, alungînd ceea ce se afla înăuntru, elemente ale vieții personale și chiar sinele poetului. Pentru a descrie pierderea identității cu sine, ruperea schizoidă a sinelui din sine, Nichita Stănescu parafrazează un celebru „necuvînt” eminescian: „Iată-mă, stau întins peste pietre și gem,/ organele-s sfărîmate, maestrul,/ ah, e nebun căci el suferă/ de-ntreg universul./ Mă doare că mărul e măr,/ sînt bolnav de sîmburi și de pietre,/ de patru roți, de ploaia măruntă/ de meteoriți, de corturi, de pete“ (*Elegie a zecea*).

Ca negativitate pură, conștiința nu îmbogățește cu nimic ființa. Ea este o oglindă fantomatică pe care ființa și-o pune în fața ei însăși, pentru a se vedea pe sine, pentru a-și conferi un sens. Tot ceea ce adaugă conștiința la ființa-în-sine este *prezența*: „Pentru-sinele devine prezent ființei atunci cînd devine pentru-sine și încetează să fie prezent atunci cînd încetează să fie pentru sine. Pentru-sinele se definește ca prezență la ființă.“ „Prezența pentru-sinelui la ființă, scrie în continuare Sartre, implică faptul că pentru-sinele depune mărturie despre sine, în prezența ființei, ca nefiind ființă.“¹¹ Două ființe-în-sine nu pot fi prezente una altelea, deoarece co-prezența este un raport, iar ființele-în-sine nu se raportează nici la sine, nici la celălalt. Nu poate fi prezent la ceva decît un altceva care nu există în sine, ci pentru sine și pentru celălalt. Conștiința este deci un martor care depune mărturie atît asupra ființei-în-sine, cît și asupra propriei sale neființe. Reproducînd parcă vultele speculației lui Sartre, Nichita Stănescu concepe conștiința umană ca un neant avînd rolul de a certifica ființa lucrurilor: „Omul este cel care depune mărturie/ despre om în fața omului.“ „Prin faptul că sînt, lumea este. Prin faptul că văd lumea se lasă văzută. Prin faptul că simt, lumea se lasă simțită, cum iarba se lasă verde“ (*Învațîrea lucrurilor*).

La o primă vedere, Nichita Stănescu pare să instituie o viziune idea-

¹¹ *Ibidem*, p. 159, respectiv 161.

list subiectivă, conform căreia conștiința umană e anterioară lumii și e creatoarea acesteia. „Noi am fost primii, oamenii aceștia din prezent./ [...]// Noi suntem cei mai vechi/ iar tot ce este/ e-o decădere din vechimea celor vechi,/ e un semnal./// Noi am îmbogățit vederea și auzul,/ mirosul, pipăitul/ și gustul, ah, dar mai ales auzul/ acestei decăderi“ (*Cel mai bătrîn*). În *Scriptura întâia* ideea e nuanțată și mai mult: „Bineînțeles că arborii/ decad din melancolia/ noastră./ [...]// Tot ceea ce ne însoțește,/ totul e decăzut din noi,/ din mine adică.“ „Scriptura“ pare a contrazice celălalt mit stănescian al originilor, ce face din Cain (trupul) — întâiul născut, iar din Abel (conștiința — al doilea născut, Abel fiind fratele ucis, fratele mort, care ține în mână o oglindă pentru Cain. Contradicția între cele două mituri întemeietoare nu este totuși reală. Mitul celor doi fii ai lui Adam prezintă ierarhia ontologică a materiei și conștiinței, Cain rămânând în continuare primul născut. Mitul decăderii lucrurilor din om (din poet) prezintă ierarhia fenomenologică a materiei și conștiinței. Poetul se află strategic instalat în centrul conștiinței și pentru el lucrurile nu iau ființă decît pe măsură ce ia cunoștință de ele. Gnoseologic vorbind, conștiința își apare sieși ca o condiție anterioară apariției lucrurilor în sine. În ultimă instanță, se poate spune că Nichita Stănescu pornește de la postulatul cartezian *Cogito, ergo sum*, ce demonstrează ființa pornind de la conștiință. În spațiul abstract unde s-a instalat scriitorul, asumîndu-și funcția unei conștiințe divine, are existență numai ceea ce este gîndit; restul ține de absurd și de neant. „Bunăoară, viața mea este ceea ce țin eu minte despre mine. Uneori, exagerat de mult, alteori, mai nimic. Nu știu dacă copacii și-aduc aminte ceva despre ei înșiși.“ Plantele, animalele, făpturile lipsite de conștiință nu există, pentru poet, decît dacă sînt „exagerate“, „îngrozite“, obligate să intre în spațiul abstract al gîndirii. Pentru ele, *esse est percipi*, existența lor este condiționată de faptul de a fi percepute și imaginate de către un martor.

Conștiința este o oglindă ce conferă ființă, adică sens al existenței. Numai ceea ce se reflectă în ea se integrează în *logos*, primește logosul ca lege intimă. De aceea, „omul este un agent de legătură al materiei cu materia“, el provocînd epifania unui *ordo* în natură. În diferența sa specifică față de materie, „omul este propria sa abstracțiune“, este ecranul pur, transparent, fără conținuturi proprii, care reproduce imaginile spațiului fizic, conferindu-le semnificație de ființă. În-sinele poate „depune mărturie“ despre sine că ființează doar prin intermediul pentru-sinelui. Ființa-în-sine este pozitivitatea pură, ea nu își poate fi prezentă sieși, sau, cum spune Nichita Stănescu, „A ne fi, ne este fără de martori“ (*Visul ca viață*). Ființa-pentru-sine este singura care poate fi prezentă la în-sine, deoarece este neantul în-sinelui. „Moare numai cel care se știe pe sine,/ se naște numai cel care își este/ sieși martor.“ (*A unsprezece cîcigie*). Condiția de conștiință-martor a ființei umane nu se realizează decît în afara ființei, în neant: „Omul nu a existat și nu va exista niciodată/ pentru că nonexistența își este sieși martoră.“

Ansamblul ființelor-în-sine capătă un *sens*, se transformă în *cosmos*, doar atunci cînd își generează propria prezență și mărturie despre

sine. Apariția lumii, ca ființă ce vrea să-și dea singură întemeierea, depinde deci de apariția pentru-sinelui. În acest sens, conștiința umană este co-prezentă lumii de la nașterea ei: „Omul nu s-a născut și deci nu va muri./ Este etern și dintotdeauna/ pentru că prin el depune mărturie, despre ceea ce există.“ (*Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destîn are el?*). Din existența ansamblului ființelor-în-sine ca lume, poetul trage dovada ontologică a existenței conștiinței. Dacă lucrurile s-au ordonat într-un sens, înseamnă că a existat și o conștiință a cărei prezență să fi indus ordonarea. „Fără mine nu s-a putut;/ dovada e că m-am tras din mine însumi/ adică din acel mine care-a fost./ / Eu sunt, cel care nu se poate fără de el./ Eu sunt cel care nu s-a putut fără de el./ Eu sunt cel care a dat mărturie/ pentru existența lui Dumnezeu.“ (*Cine sunt eu? Care-i locul meu în cosmos?*). Aplicată riguros, această viziune monistă a conștiinței ajunge la concluzia că gândirea este anterioară apariției (în sens fenomenologic) lui Dumnezeu; ea nu preexistă ontologic divinității, dar este condiția revelării acesteia. În mod analog, teologii antici motivați uncori creația lumii prin dorința lui Dumnezeu de a se reflecta într-o oglindă exterioară sieși. În cazul lui Nichita Stănescu, metafizica sa este evident o generalizare a experienței rupturii de trecut și reconstrucției în spațiul conștiinței, ce poate fi descrisă ca o transformare a în-sinelui în pentru-sine în dorința de a se autointemeia.

Poetul simte foarte bine că specifice noii sale stări nu sînt „conținuturile“ conștiinței sale, ci însăși „starea de conștiință“. Conștiința nu are un în-sine anterior și independent de ea, ci există numai în măsura în care asistă ca martor la fenomenele lumii. Ea nu adaugă nimic acestor fenomene, și totuși, prin co-prezența ei, imaginile „spațiului fizic“ par a căpăta contururi duble, mișcate. Neantul conștiinței este dimensiunea unde ființa își creează un sens, unde se „îmbogățește“ cu semnificația de ființă. Toate atributele ei își fac apariția numai dacă omul ia cunoștință de ele. Simțurile sînt un fel de pelicule revelatoare pentru însușirile ființei. Omul are rolul de „a înavuți“ lucrurile cu determinări concrete: „A spune că iarba este verde mi se pare o înmulțire în existență, a ierbii, față de faptul că ea numai și numai este și atîta. O îmbogățire a ei prin simțurile mele. Ochiul meu face regină lumina, iar urechea mea este un tron al cîntecelor“ (*Inavutirea lucrurilor*). Cum „mărturia“ pe care conștiința umană o depune asupra în-sinelui nu este substanțială, ea este un „lux“: „Îmbogățirea lui «este» cu un epitet, adăugarea lui cu o privire, oricît de simplă ar fi ea, mi-a părut dintotdeauna ca un răsfăț peste măsură al vieții.“

Pentru a defini relația dintre ființă și atributele sale, Nichita Stănescu folosește verbele *a fi* și *a avea*, dindu-le un conținut personal. *A fi* este verbul ființei-în-sine. El exprimă facticitatea ființei, adică trăsătura ei de a-și apărea sieși ca un dat anterior conștiinței sale de sine. Este verbul identității cu sine a ființei. *A avea*, în schimb, exprimă relația de non-identitate cu sine. Ceea ce ești, ești; ceea ce ai, nu ești. Ceea ce ai, nu este solidar cu tine. *A avea* este verbul alterității și al neantului, căci presupune ruptura de sine. Tot ceea ce poetul conștientizează ca fiind diferit de *eu*, în *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de "tu"*,

pleoapa, mina, piciorul, sufletul, stă sub semnul *celuilalt mort*, al lui Enghidu. În general, toate rupturile impuse de conștiință au rolul de a înlătura componentele neesențiale ale ființei și de a acutiza instinctul vital. „Sărăcia“ se opune „posesiunii“ așa cum viața se opune morții. În acest sens, „moartea este singura posesiune“ (*Inavuțirea lucrurilor*, XX, 56), ea reunind tot ceea ce este rupt de ființă.

A avea ceva înseamnă *a nu fi acel ceva*; singurul caz în care posesia se întâlnește cu ființa este, în termenii poetului, cel al lui *insumi*, pronume care exprimă coincidența posesorului cu posedatul, a subiectului cu obiectul: „Nu am nimic. / Al meu nu este tot una cu mine. / Numai *insumi* există, / iar eu nu pot să am decât ceea ce există. // [...] Numai *insumi* există. / Nu-l pot avea decât pe *insumi* / într-adevăr. (A *poseda*). Singura posesiune adevărată este cea prin identificare, adică prin trecerea de la *a avea ceva* la *a fi acel ceva*. Proiectul existențial al poetului este de a micșora „instinctul posesiunii, lăbărțind în mine bucuria de a fi pur și simplu, schimbând pe «a avea» în «a fi», și, dându-i nuanță acestuia, de lucru, de avere“ (*Inavuțirea lucrurilor*).

Analizând relația dintre aceste două verbe ontologice, Sartre arăta că *a fi* este verbul în-sinelui, iar *a avea* — verbul pentru-sinelui. Ființa care dorește să posedă un anumit obiect dorește să facă în așa fel încât acel obiect să depindă de ea, așa cum depinde creația de creatorul ei. Obiectul posedat cu adevărat este obiectul care încetează să existe prin sine și începe să existe prin posesorul său, ca și cum acesta i-ar da ființa. Cunoașterea este o formă de posesie, în care „obiectul cunoscut se transformă în *mine*, devine gândul meu și prin aceasta acceptă să-și primească existența numai de la mine.“¹² Forma cea mai radicală de cunoaștere este cea prin înghițire, căci ea mediază asimilarea cea mai profundă și eficientă a obiectului posedat, asimilarea substanțială. Or, întreg periplul lui Nichita Stănescu în universul inteligibil stă sub o asemenea schemă. Complexul deglutiției, sau complexul lui Iona (al lui super-Iona, în cazul *Elegiei oului*), înghițirea de către lup, de către Marele Cal sau de către zeu, sînt forme simbolice de cunoaștere a lumii. „Foamea universală“ vine din dorința de a asimila lumea, iar a fi devorat de către zeu înseamnă a te lăsa asimilat de lege. Însă cum posesia presupune anularea ființei posedate ca în-sine, fapăturile înghițite de zeu se asimilează ființei acestuia. Cunoașterea, ca mod de participare divină, coincide cu neantizarea sinelui. De aceea, Marele Tot se rezolvă, în ultimă instanță, în Neant.

Simbolul în care Nichita Stănescu adună la un loc toate trăsăturile paradoxale ale pentru-sinelui este *omul-fantă*. Este un personaj complementar și perfect simetric lui Axios, simbol al în-sinelui. Dacă acesta din urmă este identificabil lui *Da*, pozitivitatea absolută, *omul-fantă* est *Nu*, negativitatea absolută. Volumul *11 Elegii*, din care face parte poemul *Omului-fantă*, fusese conceput de autor drept *Cina cea de taină*, „unde fiecare elegie cuprindea un apostol și antielegia juca rolul lui Iuda.“ Cele unsprezece elegii numerotate sînt gândite deci ca niște poeme ale „afir-

¹² J. - P. Sartre, *op. cit.*, p. 639.

mației“, prin care se deseriu stări sufletești dense, pline. Ele sînt scrise într-o manieră catafatică, deoarece pot fi trăite și cunoscute direct. *Omul-fantă*, în schimb, este scris într-o manieră apofatică, deoarece încearcă să surprindă însăși starea de vacuizare a sufletului. Iuda între apostolii lui Isus este o alegorie pentru apariția neantului în sinul ființei. Ioana Em. Petrescu crește că „trădarea“ este o consecință a dispariției ființei, a unei goliri a transcendenței. „Nemaiavînd pe cine «trăda», Iuda devine mărturisitor al neființei, breșa («fanta») de neant care despică plinul existenței, fără să poată dezvălui altceva decît vidul.“¹³ Totuși, sentimentul de absență a ființei nu este anterior „trădării“ lui Iuda. Trădarea este însăși absența, iar Iuda este chiar fanta prin care neființa se strecoară în lume. „Pentru-sinele apare ca o infimă neantizare în mijlocul Ființei, scrie Sartre; dar e suficientă această neantizare pentru ca în-sinele să sufere o transformare totală.“¹⁴

Elegia lui Iuda este închinată lui Georg Wilhelm Friederich Hegel, dedicația sugerînd faptul că poemul are drept „cheie“ de lectură fenomenologia spiritului. Dacă *Axios* este cel care poartă ființa în sine, *Omul-fantă* își are originea și esența în afara sa: „*Omul-fantă* are îndepărtate origini. El vine din afară: / din afara frunzelor, / din afara luminii protectoare / și chiar / din afara lui însuși.“ *Omul-fantă* este *celălalt*, dublul angelic care însoțește toate făpturile din universul lui Nichita Stănescu. Alienarea de sine, pe care poetul o trăia atunci cînd se proiecta în alter-egouri simbolice cum sînt ingerul sau zeul, ajunge în *omul-fantă* la limită. El este însuși principiul alterității, a ceea ce este radical și complet diferit de sine. Analizînd ideea de neființă, Platon ajungea în dialogul *Sofistul* la concluzia că aceasta apare în lume prin intermediul categoriei alterității: „Căci potrivit tuturor, natura alterității, făcînd pe fiecare altul decît ființa lucrurilor, aduce neființa. Și într-adevăr pe toate, potrivit cu cele spuse, le vom putea numi pe drept ca nefiind, dar deopotrivă, de vreme ce participă la ființa lucrurilor, ca fiind și ca realități. [...] Prin urmare, cu privire la orice Idee, există multă ființă, dar și nesfîrșit de multă neființă.“¹⁵

După datarea din autobiografia sa recreată, Nichita Stănescu a trăit marea ruptură de sinele lumii în urma constatării alterității corpului său. Mîna, picioarele, sufletul, au trecut din sfera lui *a fi* în sfera lui *a avea*: „Pînă și despre trup zic / că este al meu; / pînă și despre suflet / zic că este al meu, / deci ele nu sînt totuna cu mine / deci ele nu există.“ (*Aposeđa*). Moartea lui Enghidu, expresie simbolică a acestei descoperiri tragice, e gîndită de eseist în termenii alienării pentru-sinelui de în-sine: „Enghidu, prietenul lui Ghilgameș, nu era însă decît un alter ego. Un soi de contemplare a sinelui din afara lui însuși. De aceea moartea lui Enghidu este însăși moartea sinelui pe planul contemplării lui însuși.“ Acesta este momentul în care conștiința devine conștientă de propria sa condiție

¹³ Ioana E m. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, p. 190.

¹⁴ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 682.

¹⁵ Platon, *Sofistul*, 256, e, ed. cit., p. 369.

de neant. Ca să poată introduce o falie de neființă între obiectul și subiectul contemplației, trebuie ca ea însăși să aibă drept substanță neantul. În moartea *celuilalt*, ea recunoaște propria sa natură, aceea de celălalt al în-sinelui, de neant al ființei.

„A înțelege moartea înseamnă a privi încă o dată în mod relevant ceea ce este“, scrie Nichita Stănescu (*Marea supraviețuire*), identificând revelația cu neantizarea. Contemplarea morții lui Enghidu este „însăși moartea contemplației, adică legăturii prime, a sinelui cu lumea.“ (*Eminescu cel mare*) Conștiința este cauza apariției neantului, acesta nefiind o existență „obiectivă“, anterioară conștiinței. Pentru ființa-în-sine nu există moarte; o ființă nu dispare, ci se transformă într-alta. Nici o clipă în masa compactă a în-sinelui nu apare un vid, un gol de ființă, deoarece, după cum spune poetul, „ceea ce există nu poate concepe moartea și nici n-o poate înțelege“ (*Marea supraviețuire*). O ființă-în-sine nu poate concepe dispariția unei ființe-în-sine; numai ceea ce nu există poate concepe ceea ce nu există. „Moartea nu se relevă decât prin dispariția unui bineînțeles“, adică nu pur și simplu prin dispariția unei ființe, ci prin reprezentarea dispariției acelei ființe de către o conștiință. Drama lui Ghilgameș nu este moartea lui Enghidu, ci înțelegerea și reprezentarea morții lui Enghidu. În moartea lui Enghidu, *a celuilalt*, conștiința își vede propria sa moarte, deoarece descoperă că și ea este un celălalt în raport cu ființa interioară, că și ea face parte din „ideea de tu“.

Neantul pătrunde în lume prin „fanta“ conștiinței. După cum arată Sartre, în cadrul conștiinței esența și fenomenul, subiectul și obiectul coincid. În momentul în care elaborează reprezentarea neantului, ea devine neantul și, simetric, ea nu poate elabora reprezentarea neantului decât dacă se împărtășește ea însăși din condiția neantului. Conștiința neființei nu apare prin reflectarea lumii (a în-sinelui), ci prin autorefectarea conștiinței, ca pentru-sine. Cu alte cuvinte, neantul conștiinței este singura cauză a conștiinței neantului, iar conștiința neantului este cauza apariției neantului în lume. De aceea, neantul nu are sine, Sartre înlocuind, în cazul său, verbul *a fi* cu verbul *a se neantiza*: „Neantul nu este, el se neantizează.“¹⁰ Aceeași este concluzia la care ajunge și Nichita Stănescu: „Privire care să se privească pe sine nu există. Oglinda nu este decât o răsfrângere. Pipăit care să se pipăie pe sine nu există, gust care să se guste pe sine nu există și, vai, mai ales alergare care să se alerge pe sine nu există. [...] Nu există moarte pentru că ea nu poate să depună mărturie din sine însăși. Ea nu are sine“ (*Marea supraviețuire*).

Omul-fantă nu are sine, pentru că vine din afara sinelui. Platon arăta că neființa se manifestă atunci când alteritatea în raport cu o ființă este definită drept tot ceea ce nu este acea ființă. Generalizând la nivelul întregii lumi, Sartre arată că ființa-în-sine este totul, iar ființa-pentru-sine se determină pe sine drept tot ceea ce este în afara sinelui. Or, tot ceea ce este în afara totului este nimicul. Omul-fantă este cel care vine atit „din afara lui însuși“, cit și „din afara luminii protectoare“: „el vine de dincolo / și încă de mai departe de dincolo.“ El este alteritatea platoniciană, este neființa venind dinspre exterior spre interior, dinspre alteritate spre

identitate, sau, cum spune în altă parte Nichită Stănescu: „moartea e din afară înăuntru, de la străină mână spre ideea de mână, de la ideea de mână către tu, de la tu către u și de la u către...” (*Marea supraviețuire*).

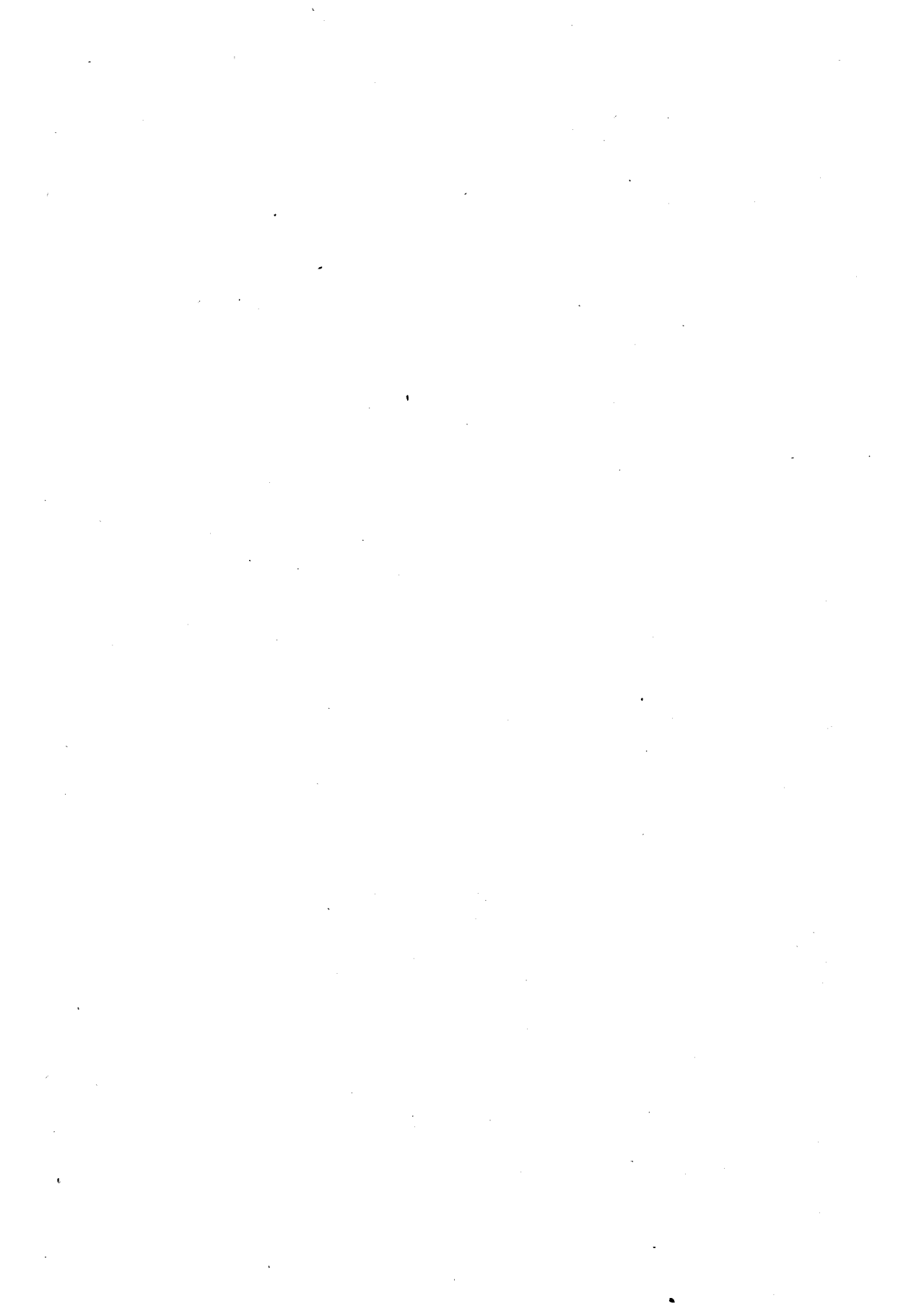
Neființa nu există prin sine însăși, ci numai pe seama des-ființării unei alte ființe: „moartea nu poate avea o înfățișare concretă decît prin anulara sinelui.” *Lminescu cel mare*). De aceea, intrarea omului-fantă în lume provoacă dispariția ființelor concrete, transformarea lor în contururi goale: „Omul-fantă azvirle mari piramide / de vid / peste mari deșerturi.” El nu există decît pe seama ființelor pe care le fagocitează: „Omul-fantă face înconjurul lumii / și există numai cît să ia cunoștință / de existență.” Neavînd un sine propriu, el se hrănește cu umbrele lucrurilor des-ființate, trecute din spațiul fizic în spațiul abstract al conștiinței. Ca și ideea *Nu*, sau ca personajul din *Poetul ca și soldatul*, el este suma imaginilor răstrinte în el: „Îa ființă venind. / Astfel, el se umple / cu imaginile diforme / atirînd lătoase de marginile / existenței, / sau pur și simplu, / el adulmecă existența / și ia naștere lăsîndu-se / devorat de ea.” Făptura sa are un caracter specular, omul-fantă fiind reversul în oglindă a tot ceea ce există, chiar și al lui însuși: „El mănîncă o frunză, / dar o mănîncă pe dinlăuntru. / El este în afară pîntec / și înlăuntru gură cu dinți. / Nu se știe cine îl mănîncă pe cine. // [...] // Omul-fantă moare / ca să ia cunoștință de moarte. / El se lasă respirat / și la rîndul lui / respiră / obiectele însuflețite și neînsuflețite / ca și cum ar fi aer.”

Omul-fantă este decalcul negativ al lucrurilor pe care le cunoaște. Gol de existență, el există în măsura în care devine dublul metafizic al ființelor contingente. El face posibilă decompresiuinea ființei, mai exact este chiar această decompresiuine, care permite întoarcerea în-sinelui asupra lui însuși, adică apariția conștiinței. Este un simbol al rațiunii ca mulaj al existenței sensibile. *Nu* este vorba de o matrice originară, asemeni Intelicțului neoplatonic, în care se află Ideile după care vor fi modelați indivizii particulari, ci de o matrice posterioară lucrurilor, formată din imaginile (*eidola*) abstracte desprinse din acestea. Nu este o cauză inițială, ci una teleologică. Ființele sensibile nu sint emanția sa, dimpotrivă, el ia naștere prin sublimarea ființelor sensibile în dubluri spirituale. Pelicular lipit de lucruri, omul-fantă nu are o consistență proprie. Asemeni unui bisturiu de neant, el provoacă ruptura în-sinelui, fără să-i adauge nimic substanțial, ci doar o oglindire spectrală: „omul-fantă vine și vede. / Nu se știe dacă între ochiul lui / și ochiul lucrurilor / există vreun spațiu pentru vedere. / Retina omului-fantă e lipită / de retina lucrurilor. / Se văd împreună, deodată, / unul pe celălalt. / unii pe ceilalți, / alții pe ceilalți, / alții pe ceilalți, / ceilalți pe ceilalți. / Nu se știe cine îl vede pe cine.”

Întrepătrunderea osmotică a lucrurilor cu imaginilor lor amintește de viziunile unor mari mistici. Pentru Meister Eckhart, „ochiul cu care eu văd pe Dumnezeu este același ochi cu care Dumnezeu mă vede pe mine. Ochiul meu și ochiul lui Dumnezeu este un singur ochi și o singură privire, și o singură cunoștință și o singură simțire.” Simetria speculară este do-

vada unității dintre creatură și creatorul ei. În cazul lui Nichita Stănescu e vorba de unitatea dintre materie și conștiință, dintre ființă și neant. Marele Tot este atât ființa cât și neantul. Această identificare paradoxală a fost făcută de poet printr-un răsursi între filosofia religioasă și fenomenologia spiritului. Într-adevăr, pentru teologi, Dumnezeu este Rațiunea supremă; pentru filosofi ca Sartre, rațiunea este neant. Printr-o tranziție logică, Nichita Stănescu a relaționat primul și al treilea termen: Dumnezeu este rațiunea, deci este neantul. El definește în mod explicit echivalența: „neantul, adică absența, adică Dumnezeu gândit ca totală absență.“ În spațiul conștiinței, pină și ființa supremă se des-ființează, devenind imagine a golului. Intellectul divin este agentul neantului. Venind din *dincolo*, din alteritatea absolută, omul-fantă se topește în ființă, impregnând-o cu germenul insidios al neființei: „Odată venit, / nu se mai știe cine a venit / și cine într-adevăr e de dincolo / și încă de mai departe de dincolo / este. // Totul e lipit de tot; / pîntecul de pîntec, / respirația de respirație, retina de retină.“

Marele Tot, așa cum e imaginat de poetul român, reprezintă o unitate a contrariilor, în care nimicul vine să completeze totul, neantul însoțește ca o umbră ființa, Nichita Stănescu alăturându-se, să spunem, lui Rilke sau Blaga, poeți pentru care neființa se altoiește în chiar miezul ființei. Prin această demonstrație speculativă, autorul *Elegiilor* îmbogățește dosarul „morții lui Dumnezeu“, Marele Tot care se rezolvă în neant fiind o viziune încadrabilă în categoria modernă a „transcendenței goale“ descrisă de Hugo Friederich.



ETHNOLOGICA

M. GASTER ȘI VASILE ALECSANDRI

VIRGILIU FLOREA

ABSTRACT. M. Gaster and Vasile Alecsandri. This paper refers to the relationship between Vasile Alecsandri, at that time the greatest personality of the Romanian literature, and Dr. Moses Gaster, a young and very active philologist, literary historian and folklorist. To Gaster, Vasile Alecsandri was a great poet, but also „one of the first to publish Romanian ballads and popular songs. Some he improved upon but still he retained the popular character, and they have been practically the first and most beautiful collection of popular songs and also the first to be published in a beautiful form“, as Gaster wrote in his unpublished memoirs.

O spunem din capul locului: relațiile dintre M. Gaster și Vasile Alecsandri n-au fost dintre cele mai cordiale. Motivul pare a ni-l dezvălui însuși Gaster, atît în amintirile sale englezești (încă inedite), cit și într-o scrisoare, datată 21 aprilie 1936, pe care o adresa criticului Șerban Cioculescu. Apărindu-l pe Caragiale de eventuala acuzație de antisemitism, pe baza atribuirii indoielnice a unor articole din *Vointa națională*, prin care se justifica expulzarea din țară, în 1885, a unor ziarști și învățați evrei, Gaster aprecia că „în nici una din scrierile sale [ale lui I. L. Caragiale — n.n.] nu se găsește nici urmă din acel spirit urficios, care și-a găsit expresia chiar în plagiatele lui Alecsandri, precum, de pildă, *Lipitorile satelor*, pe care le-a luat [sic?] de-a dreptul din franceză, făcînd dintr-însa o farsă românească“¹.

Pe cit putem aprecia, M. Gaster l-a cunoscut pe Alecsandri la intrunirile literare de la Maiorescu, căci la ședința, „numai cu bărbați“, de simbătă, 15 27 octombrie 1883, erau menționați a fi fost „de față“, între cei „23 pînă la 24“ invitați, atît Vasile Alecsandri, cit și M. Gaster². Era

¹ Cf. și M. Gaster, *Things that were*, Ms. C: [Reminiscences II], 1932, p. 46: „Ei bine, acest Vasile Alecsandri, asemenea multora dintre acești tineri, a plecat la Paris pentru a-și continua educația, și, desigur, ținea de bunul gust al vremii să fii antisemit; așadar, ce a făcut Alecsandri? A luat una din piesele franțuzești, numită, cred, *Cămătarul satului*, și a copiat-o pur și simplu, a tradus-o în românește și a înlocuit tipul cămătarului sătesc din franceză cu un evreu și a intitulat această piesă *Lipitorile satului*. A fost jucată la multe teatre din România și a contribuit, în mare măsură, la a întretine starea de spirit antisemită“. (Traducerile din limba engleză ne aparțin).

² Cf. Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*. Publicate cu o introducere, note, facsimile și portrete de I. Rădulescu Pogoncanu, vol. II (1881—1886), București, Editura Librăriei Socec & Co., [1939], p. 201.

toemai perioada cînd Alecsandri, fără îndoială invitatul de onoare al cenei maioreșcian, citea, acolo, poezii³ și, respectiv, a sa *Fintina Blanduziei*⁴ (ulterior și drama *Ovidiu*⁵, considerată de Titu Maiorescu „minunată“), cam în aceeași vreme cînd tînărul învățat, abia întors de la studii universitare din străinătate, prezenta, la Junimea (pe care o frecventa începînd cu vara lui 1880⁶), părți din a sa *Literatura populară română*.

Acestea vor constitui, de altfel, domeniile în care Gaster și Alecsandri se vor întîlni cel mai adesea: al teatrului mai întii, de care amîndoi erau preocupați, Alecsandri ca autor dramatic, Gaster ca apreciat cronicar teatral (cum însuși se definea), carieră mai puțin cunoscută, probabil ca urmare a faptului că unele cronici ale sale erau semnate cu pseudonime, toemai din cauza îndrăznelii și severității opiniilor expri-

³ *Ibidem*, p. 138: în ședința de joi, 25 noiembrie/7 decembrie 1882 au fost citite „2 nouă poezii de Alecsandri, una foarte frumoasă (*Iarna vine*), pentru *Almanahul studenților de la Viena*...“

⁴ *Ibidem*, p. 167: „Miercuri 23 martie 83 sara „Junimea” de vro 42 [de] membri. Alecsandri a cetit frumoasa comedie nouă *Fintina Blanduziei*“. Gaster nu figurează printre cei menționați cu numele — cam jumătate din total —, că ar fi participat, ceea ce nu înseamnă neapărat că n-a fost de față.

⁵ De data aceasta, și Gaster figura printre foarte numeroșii participanți: „Duminică 16/28 Decembrie] 1884. [...] Aseară, de la 8 pînă la 12^{1/2}, a citit încă o dată Alecsandri *Ovidiu* al său la noi. «Junimea» cu doamne, vro 80 de persoane cu totul, cred. Episcopul Melchisedek, era și prîntul Handjérffy cu fiica sa și bărbatul ei G. Philippescu, Al. Lahovary cu doamna, ministrul Sturdza cu doamna, al-de Sevescu, al-de Candiano-Popescu, al-de Petroni, al-de C. Arion, al-de Culoğlu, al-de Casimir, Argetoianu, al-de Velerian-Urșanu, Me Ghica cu Natalie și Costișca, al-de Mandren, al-de Th. Rosetti, Mite, advocat Misir, Făncescu, G. Radu, Marian, Miculescu, Virmay, V. Brătianu, Gion, Ventura, 2 studenți: Ghioroceanu și Nisipescu, Vlahuță, A. Bals, tînărul Davila, 2 Grant, Stemil, Chibici, Jacques Negruzzi, Poppini, Caloianu, Bîanu, Gaster, Lubiez, Ollănescu, Babeș, Aldulescu, Făgărășanu, Me Duca-Canta, Nanu, Hermes, Jean Cerkez și doamna, președintele de tribunal Rădoiu, Alecsandri.“ (*Ibidem*, p. 278—279)

⁶ *Ibidem*, vol. I (1855—1880, București, Editura Librăriei Socec & Co., S.A., 1936), p. 338: „Reluarea miercurilor literare, Prof. Coix din Florența, Dr. Gaster (sosit din Breslau)“.

⁷ Cf. Mircea Angheliescu, *Prefață* la M. Gaster, *Literatura populară română*, Ediție, prefată și note de ..., București, Editura Minerva, 1983, p. VII—VIII și, respectiv, Virgiliu Florea, *Din biografia unei lucrări cenzurate: „Literatura populară română” de M. Gaster. Contribuție documentară*, în *Anuarul de folclor*, V—VII (1984—1986), Cluj-Napoca, 1987, p. 180. V., de asemenea, Titu Maiorescu, *lucr. cit.*, unde sînt menționate, cel puțin în parte, ședințele la care M. Gaster a citit fragmente din prima sa carte: „Miercuri 22 septembrie/14 octombrie] 1882 [...] Gaster ne-a citit începutul de la a sa *Literatura populară*. *Cărțile religioase*“ (p. 123), printre participanți numărîndu-se și Creangă: „Miercuri 29 septembrie/11 octombrie] 1882. [...] Seara, literatură cu Gaster (continuare a interesanței lecturi despre cărțile populare românești de legende religioase), p. 124—125, de față fiind, între alții, Slavici și Eminescu: Miercuri 13/25 octombrie] 1882 [...] Și Gaster a citit mai departe interesanta sa lucrare“ (p. 130). Eminescu fiind și de data aceasta prezent: „Sîmbătă 8/20 ianuarie 1883 [...] Ne-a citit Gaster ...“ (p. 148), printre cei prezenți numărîndu-se, și de astă dată, Mihai Eminescu: „Miercuri 19/31 ianuarie 1883 [...] Citit din [lucrarea lui] Gaster“ (p. 150), printre cei prezenți numărîndu-se Slavici și Ispirescu, nu însă și Eminescu, aflat, pe atunci, „în spital“.

mate, criticii sale fără menajamente. Însuși Gaster avea să evoce, de altfel, activitatea sa de cronicar dramatic, în deja menționatele amintiri englezești: „Aceasta a fost un capitol cu totul interesant. Aveam un loc special [la teatru — n.n.] și, ori de câte ori se juca o nouă piesă, toți scriitorii obișnuiau să vină în foyer și să mă întrebe ce credeam despre ea. Ei toți se ghidau după părerea mea, dar eu îi ocoleam pe actori și pe actrițe, iar ei n-aveau nimic de a face cu mine. Nu le era teamă de mine, dar aveau încredere în mine. Ei știau că nu favorizam pe nimeni, că eram drept și că ajutam pe cât puteam⁸. În această calitate, Gaster a publicat, în *Revista literară*, o cronică teatrală, semnată Moga, la localizarea *Nea Frățilă*⁹, făcută de Al. I. Odobescu (la rindul lui, acesta o semnase cu pseudonimul Aliod) și G. I. Ionescu-Gion, prietenii săi, a piesei *L'ami Fritz de Ereckmann-Chatrion*¹⁰; va publica, în *Bukarester Tagblatt* (după mărturia lui Gaster, aici pare a-și fi desfășurat, în principal, activitatea sa de cronicar muzical și teatral¹¹), o cronică teatrală, favorabilă în general, la farsa *D'ale carnavalului* a lui Caragiale¹², și el prieten apropiat; și tot aici pare a fi publicat și o severă cronică teatrală, neidentificată pînă în prezent, la piesa *Fintina Blanduziei* a lui Vasile Alecsandri. Cert e că o asemenea cronică teatrală a publicat M. Gaster, sub pseudonimul Nemo, la cealaltă dramă „latină“ a lui Alecsandri, *Ovidiu*, după cum își aducea aminte, cu unele inversiuni și inexactități, la bătrînețe, în aceleasi amintiri englezești ale sale: Această piesă a lui Alecsandri, pe care Gaster, confundind-o cu *Fintina Blanduziei*, o numea, în mod greșit, *Horățiu*, „a fost jucată la Teatrul Național, el fiind un favorit al Curții și un favorit în general. Eu îmi aveam, la teatru, locul meu. Am urmărit-o foarte atent și, după cum era obiceiul vremii, toți ziaristii ieșeau, între acte, în foyer și acolo făceam schimb de păreri. De data aceasta nu numai că am dat un verdict negativ, dar am scris un articol în ziarul lui Mille. Cred că se numea *Omul liber* [de fapt, *Drepturile omului* — n.n.], care se încheia cu cuvintele: «Horățiu [de fapt, Ovidiu — n.n.] mori.» Aceasta a nimicit piesa¹³. Acelasi lucru pretinde Gaster a fi făcut, fără însă a preciza unde, și cu cealaltă piesă „latină“ a lui Vasile Alecsandri, *Fintina Blanduziei*, pe care autorul punca „mare preț“, iar admiratorii o considerau „a fi culmea fanteziei poetice“¹⁴. Pe cit ne-a permis informația, am identificat, în legătură cu această piesă, numai o notiță critică din *Contemporanul*, prin care Gaster, sub pseudonimul

⁸ M. Gaster, *Things that were, Ms. C: [Reminiscences III]*, 1932, p. 20.

⁹ Cf. Moga, *Nea Frățilă*, în *Revista literară (Literatorul)*, VI (1885), nr. 12 din 5 mai, p. 292.

¹⁰ Cf. M. Gaster, *Things that were, Ms. C: [Reminiscences III]*, 1932, p. 21—22, unde se dau și o serie de detalii suplimentare asupra traducerii și, respectiv, premierei.

¹¹ *Ibidem*, p. 27—28.

¹² Cf. M. Gaster, *Rumänisches National theater, D'ale Carnavalului*, în *Bukarester Tagblatt* din 22 (19) aprilie 1885.

¹³ M. Gaster, *Things that were, Ms. C: [Reminiscences III]*, 1932, p. 46—47.

¹⁴ *Ibidem*, p. 47.

Classicus, îi propunea lui Alecsandri înlocuirea titlului *Fintina Blanduziei*, cu *Fintina Bandusiei* (căci însuși Horatîu folosea expresia „o fons Bandusiae“), altfel „va deveni cam ridicol în străinătate“¹⁵. Invitat de Ioan Nădejde să purcedă la „trimiterea dovezilor că forma Bandusiae este singură Lună“, cum se exprima, într-o scrisoare din 13 februarie 1884, criticul de la *Contemporanul*, Gaster renunță, în cele din urmă, la polemică, de îndată ce un anonim din București (a cărui scrisoare îi era trimisă de Nădejde lui Gaster cu aceeași ocazie) arăta, tot în revista ieșeană, „că forma *Blandusia* este tot așa de bună ca și *Bandusia* și că amindouă se află în edițiile lui Horatîu“¹⁶, cum s-a arătat și ulterior¹⁷.

Intr-adevăr, răsfoind revista lui Mille, am descoperit cronica lui M. Gaster la piesa *Ovidiu* a lui Vasile Alecsandri, de fapt un articol, semnat cu pseudonimul Nemo, asupra întregii activități dramatice, ba chiar și poetice a bardului de la Mircești¹⁸. Dacă în cazul primelor piese ale lui Alecsandri invoca lipsa lor de originalitate („Toate piesele teatrale cu care la început a debutat pe scena română nu sunt decât localizări făcute după originale străine, ceea ce și singur mărturisește la edițiile cele vechi“), în cazul dramei istorice *Despot Vodă*, mai curînd o poemă „cu versuri frumoase, cu limbă înaltă“, reclama lipsa de acțiune, lipsa intrigii, lipsa de „înnodare și deznodare dramatică“. Cu alte cuvinte, piesa era, mai degrabă, „un episod dintr-o epopee cu un sfîrșit tragic“ și nu o dramă propriu-zisă, lucru sesizat, cu ocazia premierii, și de către juriul academic, care „au poreclit-o cu un nume eufemistic: poemă dramatică“. Atari neajunsuri avea să detecteze Gaster și în dramele latine ale lui Alecsandri, *Fintina Blanduziei* și, respectiv, *Ovidiu*, precedîndu-l, în acest fel, pe Garabet Ibrăileanu, care avea să spună, în 1901, că aceste două piese „nu sînt teatru“, întrucît „n-au nimic din ceea ce intră în definiția acestui gen“¹⁹.

Mai stăruitor se ocupa însă Gaster de drama *Ovidiu*, căreia îi reproșa că n-avea „nici o acțiune și toate situațiunile [erau] puțin probabile“, pentru a nu mai aminti de numeroasele „anacronisme și o cunoștință foarte superficială a vieții antice“. Ceva mai încolo, cronicarul adăuga și alte defecte capitale ale piesei: „Ficțiunea deei este greșită, și intriga totată se află pe o temelie de nisip“, iar „monologurile nesfîșite, cari obosesc chiar și atențiunea binevoitoare“, fără însă a putea suplini absența acțiunii. Căci „nu prin cuvinte pomboase și goale, ci prin acțiune energetică și adevărată se susține și trăiește o piesă dramatică“. Supusă

¹⁵ C l a s s i c u s, *Ignoranță clasică*, în *Contemporanul*, III (1884), nr. 13, p. 513.

¹⁶ I. Nădejde, *Note și jehurimi*, în *Contemporanul*, III (1884), nr. 14, p. 559.

¹⁷ Cf. G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, [București], Editura Tineretului, 1965, p. 107.

¹⁸ Cf. Nemo, *Ovidiu de Vasile Alecsandri*, în *Drepturile omului*, I (1885), nr. 36 din 15 martie, p. 2—3.

¹⁹ Ap. Mircea Ghițulescu, *Valori actuale în opera dramatică a lui Vasile Alecsandri*, în vol. *Vasile Alecsandri, Comedii și drame*, Ediție îngrijită, prefată și indici cronologici de ..., Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, p. 8.

unui riguros examen critic, *Ovidiu* n-ar fi deci, în concepția lui Gaster,¹ decît „abia o piesă mediocră“.

N-ar fi exclus ca o atare atitudine critică să se fi datorat influenței, vizibilă mai ales în privința ierarhizării valorice a operei lui Vasile Alecsandri („ce trece peste poeziile lirice, n-are decît numele lui Alecsandri, și numai meritul de a fi scrise de dinsul, dar valoarea poetică — să ne ierte!“), lui Karl Schrattenthal, exegetul german al lui Alecsandri, a cărui conchiuzie o și reproduce, într-o recenzie din deja menționata *Revista literară* a lui Ștefan Velleseu și Th. M. Stoenescu: „După cele spuse, Alecsandri este poetul cel mai popular al României, excelent pe tărîmul liricei, fericit în poezia narativă — mai puțin important ca dramatic. Că a deschis însă calea, ni se pare o faptă atît de mare, încît desigur nu-l va uita națiunea niciodată, doar numai dacă va voi să fie nerecunoscătoare“²⁰.

Fără îndoială, asprele critici ale lui Gaster vis-à-vis de opera dramatică a lui Vasile Alecsandri erau numai în parte justificate. Ca dovadă, însuși Gaster își va schimba, cu timpul, substanțial atitudinea, istoricul literar matur temperînd acum zelul tinărului și impetuosului cronicar teatral de altădată. Publicînd, în ediția din 1910, a celebrei *Encyclopaedia Britannica*, un articol despre Vasile Alecsandri, M. Gaster aprecia că „mai importante [decît *Legendele* din 1871 — n.n.] sînt scrierile sale dramatice, care au început cu *Despot Vodă* și au culminat cu *Ovidiu*“²¹, deși, adăugăm noi, preferința ulterioară a criticilor pare să se fi îndreptat către *Fintina Blanduziei*, considerată chiar, de către unii exegeți, „o capodoperă a lui Alecsandri“²².

Dacă în cazul teatrului lui Vasile Alecsandri atitudinea lui Gaster a cunoscut modificări pe parcurs, contribuția bardului de la Mirești în cîmpul literaturii populare — și cu aceasta trecem la cel de-al doilea domeniu de care amîndoi au fost preocupați, Alecsandri în calitate de culegător, Gaster ca exeget, unul din cei dintîi, la noi, în adevăratul sens al cuvîntului — s-a bucurat de aprecieri constant bune. Încă în a sa *Literatura populară română* (1883), Gaster îl citează în mai toate capitolele lucrării, cu credințe, ghicitori, descîntece, balade, ca *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Inelul și năframa*, pe care le urmărește, pe baza literaturii de specialitate, și în folclorul altor popoare, devansînd, cu multe decenii, concluzii ale folcloristicii noastre științifice de mai tîrziu, ca în cazul *Mioriței*, de exemplu. Spre deosebire de „balada despre zidirea mănăstirii Argeș, născută dintr-o legendă localizată în România“²³, care cu-

²⁰ M o g a, *Bibliografie. Karl Schrattenthal, Vasile Alecsandri und die rumänische Literatur*, Leipzig 1885, în *Revista literară*, VI (1885), nr. 16 din 2 iunie, p. 364. După informațiile lui Gaster, studiul lui Schrattenthal fusese publicat în revista *Auf der Höhe* (care apărea la Leipzig, sub conducerea lui Sacher Masoch), dar și — adăugăm noi — în extras.

²¹ M. G [aster], *Alecsandri, or Alexandri, Vasile*, în *The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information* Eleventh Edition, vol. I, Cambridge: at the University Press, 1910, p. 538.

²² F [orin] F [aifer], *Alecsandri, Vasile*, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, Editura Academiei Române, 1979, p. 20.

²³ M. G a s t e r, *Literatura populară română*, ed. eil., p. 315

noaște o răspîndire universală, „admirabila baladă *Miorița* din colecțiunea Alecsandri”, „una din cele mai frumoase cîntece populare”²⁴, este specific românească, în ciuda citorva similitudini cu folclorul grecesc („măscută bătrînă ce-și caută feciorul”; metafora *a se însura* în loc de *a muri**) are acestei balade: „Pînă acuma însă n-am găsit la alte popoare o analogie perfectă cu *Miorița*, a cărei intimă legătură cu colinda o credem dovedită”²⁵. Gaster stabilind astfel, prin raportare la colecția de colinde, din 1859, a lui At. M. Marienescu, funcția de colind pe care această baladă o cunoaște în Transilvania²⁶.

Tot în legătură cu Vasile Alecsandri, Gaster mai subliniază primatul cronologic al culegerii sale de balade, influența acesteia asupra viitoarelor culegeri de poezie populară, ca și asupra propriei „muze” poetice a lui Alecsandri. El critică însă pentru că „n-a păstrat baladele culese de dînsul în forma lor primitivă, ci, precum spune însuși, au fost «îndreptate» de dînsul; ce e drept, cu mult simț poetic, dar totuși sînt îndreptate”²⁷. Prin precizarea: „cu mult simț poetic”, Gaster se distanțează, asemenea lui Șăineanu²⁸, de cunoscuta ieșire violentă, lipsită de tact, a lui Moses Schwarzfeld²⁹. Avem chiar sentimentul că, amintind traducerea (parțială), în limbile germană, franceză și engleză a colecției lui Vasile Alecsandri, Gaster a intuit, înaintea lui Lazăr Șăineanu³⁰, mobilul propagandistic urmărit de poet, acela de a se adresa străinătății, care a stat la baza acelor modificări.

Deși era dedicat teatrului lui Alecsandri în general și dramei *Ovidiu* în special, articolul din *Drepturile omului* se refera, cum am spus, și la activitatea sa de poet liric, aceasta reprezentînd, cu contribuția poeziei populare, partea cea mai rezistentă a operei lui Alecsandri: „Însuși d. Alecsandri, înzestrat, de asemenea, de un mare talent liric și adăpîndu-se la izvorul limpede [în *Literatura populară română* îl numea „de o vecinică frăgezime” — n.n.] al cîntecelor populare, a devenit, ce e drept, unul din cei mai de frunte poeți lirici ai țării noastre”.

Opiniile sale de pînă acum asupra lui Vasile Alecsandri și a culegerii sale de poezii populare sînt reluate ulterior, cu unele inadvertențe de ordin cronologic, în caz că nu era vorba de greșeli de tipar, în amintita ediție a impunătoarei *Encyclopaedia Britannica*: „În 1839 [de fapt, în 1842 — n.n.], el a pornit într-o lungă călătorie prin Munții Carpați și a

²⁴ *Ibidem*, p. 313.

²⁵ *Ibidem*, p. 315.

²⁶ Cf. Ovidiu Birlea, *Miorița colindă*, în *Revista de etnografie și folclor*, 12 (1967), nr. 5, p. 339—347.

²⁷ M. Gaster, *loc. cit.*, p. 320.

²⁸ Cf. Lazăr Șăineanu, *Istoria filologiei române. Studii critice de ...* C-o prefață de B.P. Hasdeu, București, 1892, p. 340—342.

²⁹ Cf. Moses Schwarzfeld, *Poesiile populare colecția Alecsandri sau cum trebuie culese și publicate cînteccele populare*. (Studiu critic), în *Contemporanul*, VI (1888), nr. 7 (p. 80—96), 8 (p. 118—133), 9 (p. 223—254), 11 (p. 383—419). Și separat, și, respectiv, *Vasile Alecsandri sau Meșterul drege-ștrică și apărătorii săi*, în *Revista olteană*, II (1889), nr. 4 (p. 154—163), 5 (p. 214—228), 6 (p. 252—266).

³⁰ Cf. Lazăr Șăineanu, *loc. cit.*

fost cel dintîi care a cules cîntece populare românești, influențat, fără îndoială, de exemple apusene. El și-a publicat colecția, întîia oară, în anul 1844 [de fapt, în 1849 — n.n.]. Ale sale *Doine și Lăcrimioare*, poeme lirice, au apărut la Paris în 1852 [de fapt, 1853 — n.n.], iar în 1852—1853 a editat, la Iași, o colecție mai completă de balade și cîntece populare“. Fără a mai aminti și ediția mare, din 1866, de *Poezii populare ale românilor*, Gaster conchide că „cel mai bun titlu de glorie al său [al lui Alecsandri — n.n.] constă în faptul că el a dat primul impuls în culegerea cîntecelor populare românești și a atras atenția, cel dintîi, asupra farmecului lor inimitabil“.

Dar cea mai frumoasă caracterizare a lui Alecsandri — culegătorul de folclor o face Gaster, chiar dacă și de data aceasta cu unele inadvertențe, în amintirile sale englezești. Fiind inedite, pe acestea le reproducem integral: „Fiul lui [al lui Vasile Alecsandri — tatăl, căruia Gaster îi atribuia, invariabil, o origine străină — n.n.], un tînăr extrem de înzestrat, de mare talent poetic, condei bun, avînd, de asemenea, o personalitate foarte nobilă, și-a cîștigat, de îndată, un loc în mijlocul tinerei aristocrații din România și și-a făcut un nume ilustru, în primul rînd, prin a fi fost unul dintre cei dintîi care au publicat balade și cîntece populare românești. Pe unele le-a îmbunătățit, dar, cu toate acestea, a menținut caracterul popular și ele au constituit, practic, prima și cea mai frumoasă colecție de cîntece populare și, de asemenea, cea dintîi care a fost publicată în condiții grafice admirabile [era vorba, fără îndoială, de ediția din 1866 — n.n.]. Ele au cunoscut multe ediții, cea dintîi fiind tipărită în alfabet de tranziție, ca și toate vechile ediții, cred“.

INTRE „MĂ LUAI, LUAI“ ȘI „MIORIȚA“

VASILE V. FILIP

ABSTRACT. — **The Girls' Miorița.** The present paper is an attempt to exploit the parallelism of some epico-lyrical situations which emerge consonant with a mirror reflection symmetry that generates two types of colindas spread over approximately the same ethno-folklore area, bringing to light the problem of their genesis and significance. It is about both the „Fatal Reaping“ — type when the heroine going out to reap will die as a consequence of the advances made by a shepherd, and a Transylvanian sub-type of the *Miorița* (*The Miraculous Sheep*), whose hero will be killed by his comrades as he wants to go after a girl because she chooses him.

The paper intends to prove that both epic-lyrical achievements are subsidiarily organized by one and the same mythological script—that of the sacred marriage (hieros gamos), followed by the human partner's death (symbolic on the ritual level), in order to preserve (by turning into a latent condition) the vital force of vegetation and life. This is the force of divine essence he identifies with on the ritual level, through the sacred marriage.

Din Ardealul de nord, cuprinzând spațiul dintre munții Maramureșului și zona Tirnavelor, dintre Apusenii și linia Gurghiu-Călimani, au fost culese și publicate pînă acum cca 45 de variante ale unui tip de colindă ce vădește tulburătoare afinități de tonalitate și atmosferă cu *Miorița*, precum și surprinzătoare simetrii de situație în raport cu variantele-colind ale cunoscutei balade răspîndite în aproximativ aceeași zonă. Este vorba de tipul numit de Monica Brătulescu în indexul său tipologic¹ *Seceriș funeșt*, iar de Virgil Medan, care publică zece variante², *Boala fetei*, dar cunoscut mai ales prin incipitul *Mă luai, luai*. Sub forma unor subtipuri, tipul în discuție a fost semnalat sporadic și în repertoriul de șezătoare, în ceremonialul cununii secerișului³ și în lirică⁴. Pe plan formal, colindele aparținătoare tipului *Mă luai, luai* prezintă asemănări și cu unele descîntece⁵.

Ca și în *Miorița*, narațiunea este extrem de simplă și cu totul ilogic,

* *Centrul Creației Populare, Bistrița, Piața Petru Rareș 1.*

¹ Monica Brătulescu, *Colinda românească*, Ed. Minerva, Buc., 1981, tip nr. 34, pp. 186—187.

² Virgil Medan, *Cîntece epice*, Cluj-Napoca, 1979, pp. 533—551.

³ Ion I. Ionică, *Dealul Mohului, Ceremonia așară a cununii*, Buc., 1943, p. 157.

⁴ A.I.C.E.D., mg. 2518 c, Rogoz-Tg. Lăpuș-Maramureș, culeg. G. Habenicht în 1963, appud Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 112, nota 210.

⁵ V. Ze ex. descîntecele de adusal manei consemnat de Gh. Pavelescu în *Mana în jolciorul românesc. Contribuții pentru cunoașterea magicului*, Sibiu, p. 63

chiar bizar articulată, astfel încît începutul idilic se precipită repede înspre un final sumbru, cu sugestia morții eroinei, deloc motivată narativ. Eroina pleacă la seceriș

Joi de dimineață
Cu rochia creață
Tot peste finață,

Tot pe lîngă riu
Cu secera-n briu
La holdă de griu

unde găsește o misterioasă „floare de rai“ pe care o ascunde în sîn. Dar floarea pare a avea efecte magice, întrucît declanșează erotismul, ce se va dovedi malefic, al unui

Păcurari din munte
Cela cu oi multe
Și cu zile scurte

care, fie că vede scena culegerii florii, fie că aude semnalele de trîmbiță pe care — cu totul ilogic — le emite floarea însăși („*Dar florica / Prinde-a trîmbița*“ sau „*Ruja trîmbița / Dealuri despica*“), vine să o cuprindă și să o sărute pe față. Aceasta se apără cu o frică ce nu pare a fi generată doar de taptul că holda va rămîne neseccerată, ci și de o obscură intuiție a primejdiei, precum și de aspectul ciobanului-Zburător însuși, pe care îl numește adesea „cîine cu față“:

Meri, cine cu față,
Nu mă stringe-n brață
C-a vini maica

Și m-a întreba
— Gata-i holda?
— Ba.

Uneori, cel ce-i sugerează fetei răspunsul la întrebarea mamei este tocmai ciobanul: să acuze un „*Junghi fără durere / Moarte fără vreme*“ datorită căruia a plecat să-și caute leacul. Alteori episodul cu ciobanul ca partener erotic lipsește, misterioasa floare ascunsă în sîn declanșînd direct „junghiul“ și presentimentul morții apropiate. Acum cea care se oferă să caute leacul misterioasei boli este tocmai mama fetei:

— Maica ț-a aduce
Ție lecrele
În nouă ulcele

pe cînd fata o oprește:

— Stăi mamă nu mere
Că apele-s late,
Satele-s departe,

Că apele-s mari
Și satele-s rari

adăugînd că:

Știu eu ce mi-i leacul
Pinza și bumbacul
Și Ion, săracul,

Patruzeci de cuie
În mormînt mă-ncuie

sau că:

Leacul mi-am aflat
Trei scînduri de brad
Și-o cruce la cap.

Caracterul dramatic și grav al colindei *Mă luai, luai* a făcut ca, asemeni variantelor-colind ale *Mioriței*⁶, și aceasta să fi fost resimțită ca adecvată unui rost tunebru⁷, deși semnificația funebră a regresat considerabil în ultima vreme în Transilvania⁸.

Desigur că, din punctul de vedere al realizării lor artistice, variantele colindei *Mă luai, luai* nu sînt comparabile cu ale *Mioriței*. Deși avem de-a face, în ambele cazuri, cu o stranie discontinuitate între nivelul epic și cel liric, cu o „cofîtură“ înspre moarte a destinului unor eroi care, inițial, păreau a promite cu totul altceva, numai în cazul ciobanului moartea este valorizată adeseori printr-o viziune specifică, învinsă, anihilată printr-un mod propriu de raportare la ea. Acest lucru, alături de răspîndirea mult mai redusă a colindei despre moartea fetei secerătoare, a făcut ca, pe cînd despre *Miorița* să se scrie biblioteci întregi, născîndu-se aproape o nouă disciplină, colindei *Mă luai, luai* să nu-i fie dedicat, după știința noastră, nici măcar un studiu. Raportul este cu totul disproporționat căci, chiar dacă nu la nivelul celor citorva binecunoscute variante ale *Mioriței*, valoarea artistică a unor variante ale tipului *Mă luai, luai* rămîne totuși remarcabilă. Ea rezidă în tensiunea ce se creează între imaginile de început, cu irizări diamantine (*Joi de dimineață / Cu rochia creată / Tot peste jînață*) și sumbra imagine finală a unui univers ce pare a suferi o stranie dilatare (*Că apele-s late / Satele-s departe*), lăsînd omul singur cu sine în fața marelui întineric al morții. Textul se înconjoară astfel de un larg cerc de umbră și tăcere, ceea ce-i sporește misterul și, implicit, demnitatea artistică. Iar cine a avut norocul să-l asculte în mediul și la timpul său firesc, ritmat și legănat de melodia-i specifică, de o solemnitate arhaică și gravă, așa cum se cuvine în cazul atacării marilor mistere, cum e cel al morții (melodie de care nu poate fi, evident, despărțit decît în pierdere), acela rămîne cu sentimentul revelației unei porți înspre sacralitatea lumii.

Dar nu despre frumusețea acestui tip de colindă ne-am propus să vorbim în aceste pagini (deși ea nu este lipsită de importanță în opțiunea noastră), ci despre altceva: și anume despre scenariul mitologic unic care pare a organiza sînsidial dezvoltarea epico-lirică atît a colindelor de tip *Mă luai, luai*, cît și a unei întregi categorii de variante-colind ale *Mioriței*. Este vorba de subtipul cu *fata de major* (36 C — la Monica Brătulescu), în care ciobanul este ucis de însoțitorii săi pentru că, preferat de o

⁶ Ovidiu Birlea, *Colindatul în Transilvania*, în Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967, Cluj, 1969, p. 279.

⁷ A.I.C.E.D., fg. 5639 a. Șanț — Bistrița-Năsăud, culeg. Harry Brauner în 1935; appud Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 111, nota 188.

⁸ Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 39.

fată care le apare în cale, vrea să plece și să se însoare cu ea — subtip care circulă în aproximativ aceeași zonă cu cel în discuție. Analizate în paralel din acest punct de vedere, cele două tipuri de colinde își pot arunca unul altuia o cît de firavă rază care să aducă un spor de lumină în problema genezei și sensurilor amîndurora.

Să remarcăm mai întîi o surprinzătoare simetrie în oglindă a situațiilor din cele două tipuri de colinde: în colindele pe tema mioritică un cioban va fi ucis ca urmare a faptului că a fost ales, preferat de o fată descrisă mereu cu atribute solare: „cu-n păr *gălbînior*“, cu briu *gălbior*“, „cu *galben baior*“, „cu *guler galbin*“⁹; în colindele de tip *Mă luai, luai* o fată, care pare a fi primit o investiție celestă prin găsierea „florii de rai“, va muri ca urmare a atracției erotice pe care o exercită asupra unui cioban, descris adesea ca apariție eltoniană („cine cu față“) ¹⁰. Ba mai mult decît atît, pare a fi vorba de *același* ciobănaș, mai bogat în turme, ca și cel din variantele *Mioriței* („*Ionaș din munte / Cela cu oi multe / Și cu zile scurte*“). Această ultimă determinare („cu zile scurte“, care apare numai în variantele tipului *Mă luai, luai*, fie că înseamnă „tinăr“, aflat la vârsta inițierii („zile scurte“ în urmă), fie că înseamnă „predestinat morții“ („zile scurte“ înainte), trimite tot înspre statutul ciobanului mioritic. Într-o variantă inedită, recent culeasă în satul Ardan, comuna Șieu, jud. Bistrița-Năsăud, situația este și mai explicit identică cu cea din subtipul mioritic, căci semnalele de trîmbiță ale misterioasei flori sînt receptate de mai mulți ciobani (*Ahei* [= acci] *cu oi multe*), care par a fi frați, din care doar unul este îndemnat să răspundă acestor semnale:

-- D-auzi, frate,-auzi,
D-auzi trîmbița!
Da nu-i trîmbița
Că-i soruca ta

Meri frate la ea
Și-o cuprinde-n brață
Și-o sărută-n față
Fără pic de greață.

Dacă în privința personajului masculin lucrurile par a fi identice în cele două tipuri de colindă ¹¹, sîntem îndreptățiți să ne gîndim la o situație similară și în privința personajului feminin. Studiind personajul „fata

⁹ Nicolae Boboc, *Motivul premiorit în lumea colindelor*, Ed. Facla, Timișoara, 1985, p. 87.

¹⁰ Funcția eltoniană de apărător al intrărilor Infernului (v. ciinii infernali Sarabaya, Cerber, Orthos, Anubis, Garmur), ca și cea psihopompă, derivată din prima, este considerată de J. Chevalier și A. Ghebrant (*Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Seghers, 1974, II, pp. 18—19) drept cea mai reprezentativă pentru complexul mitologic al ciinelui. În schimb M. Coșman (*Mitologie populară românească*, Ed. Minerva, Buc., 1966, p. 62) consideră că în cultura populară românească nu întîlnim nicăieri acest atribut al ciinelui. Dar el nu are în vedere și credințele despre „câtelul pămîntului“ sau numele unor ciinii din basme, precum *Greul Pămîntului*, la Ion Pop Reteganul (basmul *Măr și Păr*).

¹¹ Nu însă și în alte tipuri, ca acela (discutat de Dumitru Pop în relație cu cîntecele de seceriș) în care flăcăul este chemat pe rînd de către trei ibovnice, dintre care una e mereu stăpină a holdelor coapte. Acolo eroticul își pierde complet componenta malefică, totul convergînd spre „lauda tinărului aflat în pragul căsătoriei“ (D. Pop, *Între cîntecele de seceriș și colinde în Folclor literar*, II, Timișoara, 1968, pp.185—193).

de maior“ din variantele-colind ale *Mioriței* ardeleno, Nicolae Boboc¹² ajunge la concluzia că avem de-a face cu o figură de sorginte divină, similară cu *Sora Soarelui și-a Pământului* din variantele hunedorene sau cu *Sora Soarelui* din unele variante moldovene ale *Mioriței*. Mihai Coman vede în *Sora Soarelui* o „străveche prezență mitologică românească“, o „stihie sălbatică și, mai presus de toate, frumusețe fără seamăn, mereu rîvnită și mereu sortită conflictelor nefericite“¹³. N. Boboc o pune în legătură cu Artemis-Diana care ar fi dăinuit pe teritoriul Daciei datorită suprapunerii peste divinitatea autohtonă Bendis, păstrindu-și însă numele latin care a dat în românește *sînziiana* («Sancta Diana») și *zina* («Diana») ¹⁴.

„Fata de maior“ ar fi deci o astfel de „zină“ care prelungește în cultura populară românească triada Artemis-Bendis-Diana, zeițe care guvernează sacralitatea vieții sălbatice, care cunosc fertilitatea și maternitatea, dar nu și dragostea și căsătoria, avînd un caracter paradoxal, în care virginitatea și maternitatea coexistă. Ciobanul cel tînăr ar repeta deci soarta tragică a unor *Aktaion* sau Orion, nefericitele victime erotice ale lui Artemis. Vorbînd despre aceasta din urmă, M. Eliade îi releva caracterul arhaic: ca patroană a vînătorii ca ar fi, înainte de toate și prin excelență, o Stăpînă a Animaicior, păstrînd astfel foarte multe din atributele și presigiile Zeițelor-Mame¹⁵.

Coborînd însă atît de departe pe cărări atît de lunecoase cum sînt cele ale mitologiei, am ajuns în fața unei evidente contradicții: dacă „fata de maior“ este o ipostază tîrzie a Marii Zeițe chtoniene, atunci cum se explică evidentele sale atribute solare anterior subliniate? Acest lucru se explică doar în contextul frecventelor procese de „solarizare“: fie a unor divinități mai vechi, inițial de natură chtoniană (precum vechi-germanicii Frey și Freya, frate și soră, ambii de natură teluric-chtoniană, primînd ulterior atribute solare, respectiv lunare), fie a unor personaje mitologice (precum Făt-Frumos, pe care Gh. Mușu îl considera ca „descinzînd, în mod clasic, din zeul pămîntului în hypostaza lui din anotimpul frumos¹⁶), fie a unor figuri animaliere (precum calul lui Făt-Frumos sau cel al eroului din colinde, care au evidente trasături solare dar care au început prin a reprezenta puterile germinative ale pămîntului). Lucrul este explicabil prin faptul că religia solară s-a încheșat doar în urma descoperirii agriculturii, ca formă particulară a așa-numitei „revoluții neolitice“, pe cînd toate aceste figuri mitologice își au ascendența în divinități care au precedat această „revoluție“.

Cu ideea „fetei de maior“ ca ființă de sorginte divină, ultimă ipostază a unei succesiuni de transformări care își are începutul în Marea Zeiță a Pămîntului, să ne întorcem la personajul feminin al colindelor de tip *Mă luai, luai*, despre care spuneam, în baza simetriilor deja subli-

¹² N. Boboc, *op. cit.*, p. 88.

¹³ Mihai Coman, *Sora Soarelui*, Ed. Albatros, Buc., 1983, p. 41.

¹⁴ N. Boboc, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc., 1980, I, p. 294.

¹⁶ Gheorghe Mușu, *Din mitologia tracilor*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1982, p. 40.

niate dintre cele două tipuri de colindă, că trebuie să aibă un statut asemănător. Problema este acum: se poate susține ideea unei ascendențe divine și pentru eroina colindei *Mă luai, luai*? Credem că da, de n-am avea în vedere decât izbitoarea asemănare dintre ea și Persephona, fiica Demetrei, cea răpită de Hades în momentul culegerii minunatului narcis cu o sută de tulpine, și apoi căutată de neconsolata ei mamă. Or, Persephona era confundată cu Artemis tocmai în Arcadia, cel mai vechi loc de cult al acesteia din urmă, Eschil considerînd-o pe Artemis ca fiică a Demetrei¹⁷, ceea ce ar fi suficient pentru a o introduce pe fata secerătoare în aceeași linie de descendență cu „fata de maior”.

Dar, din fericire, nu e nevoie să rămînem doar la o atare speculație, ce ar putea părea gratuită, dacă textele înseși nu ar oferi argumente pentru statutul sacral al fetei secerătoare. Acest statut pare a fi conferit fetei de găsirea „florii de rai”, moment identic funcțional, în planul scenariului mitic al colindei, cu împletirea cununii, în planul ritualului specific sfîrșitului secerișului. Într-un text de la Branîște, jud. Bistrița-Năsăud, publicat de V. Medan, nu apare episodul găsirii „florii de rai”, în schimb apare aluzia la împletirea cununii. Junghiul apare nemotivat, iar fata își mină ea însăși mama după leacuri

Să mă poi pleca
Să-mi tai holdița,
Să fac cununa,
S-o pui pă aftar.
Popă u-a-ntreba:

— A cui-i cununa?
Oamenii or spune:
Sfînta Maria-o adus-o,
Multe-o păulat
Pînă u-o gătat¹⁸.

Cununa ca însemn ritual permite așadar omologarea fetei secerătoare cu Sfînta Maria, iar obișnuita sugestie finală a morții se topește într-o aluzie estompată la suferințele pe care le-ar fi îndurat sfînta pînă a adus cununa, adică la suferințele pe care le implică statutul ritual. Textul ne permite însă să presupunem că Sfînta Maria apare aici ca rezultat al unei substituiri a unui alt personaj feminin divin, precristian, substituie realizată prin presiunea bisericii și a reprezentanților ei. Probabil că a existat o perioadă în care fetele care îndeplineau rolul ritual de purtătoare a cununii erau repudiate de biserică și acest lucru răzbate în finalul unor variante de colindă, în legătură cu care Monica Brătulescu observa cu îndreptățire: „Contextul unor variante sugerează un sfîrșit blestemat, o moarte care exclude binecuvîntarea bisericii: „*Văile-s cam late / Satile-s departe, / Popă-n sat nu iese, / Moartea mă joieste*”¹⁹.

În acest context înțelegem mai ușor de ce în finalul unui cîntec specific ritualului cununii griului, și el recent cules din satul Ardan, apare,

¹⁷ M. Eliade, *op. cit.*, I, p. 293.

¹⁸ V. Medan, *op. cit.*, p. 540.

¹⁹ Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 46.

în postură de divinitate fertilizatoare a țarinilor și holdelor, aceeași Maică Sfântă:

Coborît-o, coborît
Maica Sfântă pe pămînt
La fîntînă-n țarină.
Apă-n gură ș-o luat,
Peste țarină-o-mproșcat,
Țarina s-o rourat.

Roua cine-o scuturat?
Popci cu vangelie
Diecii cu cărțile
Fetele cu sucele
Feciorii cu cizmele.

Așadar fata purtătoare a cununii din cadrul binecunoscutului ceremonial al cununii secerișului nu este decît ipostaza rituală a unei divinități arhaice, precreștine, înlocuită ulterior, pe alocuri, cu Sfînta Maria, divinitate în legătură cu care exista un scenariu mitologic pe care azi nu-l mai putem decît bănuî. Se pare că acest scenariu implica căsătoria și moartea acestei divinități și el este cel care a generat atît ceremonialul cununii, cît și colindele de tip *Mă luai, luai*. Din desfășurarea ceremonialului moartea a dispărut, în schimb sînt foarte frecvente credințele în legătură cu faptul că purtătoarea cununii se va căsători în acel an, ca și similitudinile dintre rituaul cununii și cel al nunții: seceratul în clacă, cu lăutari și joc după fiecare postată terminată, atitudinea umoristic-ostilă și ironică a reprezentantei alaiului cununi față de gazdă, la intrarea în curtea acesteia, în cadrul așa-numitului „descîntat al cununii“, cu prezentarea aducerii cununii ca pe o izbîndă militară, înconjurarea mesei gazdei de trei ori, luarea cununii de pe capul purtătoarei de către logodnicul acesteia, fiul gazdei sau un alt tînăr, aluziile străvezii la împreunare din cadrul aceluiași „descîntec al cununii“, foarte asemănătoare cu cele din anume orații de nuntă:

Să ni-l dați de la fîntînă (băiatul care va lua cununa)
Să vie cu izmenile-n mînă
Că ș-a noastre-s fete de la oale
Toate fără brăcinare la poale.

Descîntatul cununii la Maieru, jud. Bistrița-Năsăud²⁰

Toate acestea nu sînt deci, așa cum se crede îndeobște, sedimentări mai noi în cadrul ceremonialului cununii, survenite în momentul desacralizării ritualului²¹, ci cresc firesc pe temeiul scenariului mitic original, care includea căsătoria.

Desigur că este foarte greu, dacã nu chiar imposibil, să mai identificăm azi „floarea de rai“ aducătoare de dragoste și moarte, la care face mereu aluzie colinda. Va fi util însă poate să semnalăm faptul că între credințele legate de seceriș, la Rusu Birgăului (Bistrița-Năsăud), găsim

²⁰ V. pentru toate acestea Ion Talos, *Obiceiuri privitoare la seceriș — din materiile arhivei de joalelor Cluj*, în A.M.E.T. 1971—1973, Cluj-Napoca, 1974.

²¹ Maria Bocșe, *Griul — finalitate și simbol în obiceiurile cu caracter agrar din Valea Barcăului*, în A.M.E.T. 1977, Cluj-Napoca, 1978.

una referitoare la albăstreaua de cîmp, care se împletește în cunună și care, pusă apoi sub pernă, face fetele să-și viseze ursita²².

Așa cum se poate constata, din desfășurarea ceremonialului cununii a dispărut orice urmă a aspectului malefic și thanatic al acestei căsătorii sacre, aspect pe care îl accentuează mereu colinda. Nu însă și din aceste credințe și practici în legătură cu secerișul. La Ilva Mare (Bistrița-Năsăud) de pildă, ultimele spice se taie de către o fată curată, considerându-se că ele sînt locuința necuratului, iar flăcăii își pun primele spice la cingătoare „ca să nu-i doară spatele” sau își fac legături peste mijloc „pentru a nu fi furați de iele”²³. Dar ielele, să nu uităm, sînt tocmai acele zîne rele care prelungesc, în cultura populară românească, erotismul malefic pentru flăcăii al unor Artemis, Bendis sau Diana, pe linia cărora trebuie situate, așa cum am văzut, atît „fata de maior” din variantele mioritice cît și fata secerătoare din *Mă luai, luai*. Ultima, eroina colindei, accede la statutul sacral, asimilîndu-se divinității, abia în momentul în care se confruntă cu spiritul griului, materializat în „floarea de rai”, (chiar dacă J. G. Frazer nu vorbește de o atare materializare²⁴), prelungit apoi de ciobanul cu care fata intră în *hieros gamos* cu prețul morții, al unei morți rituale, ce presupune renașterea și prelungirea în anul următor a puterilor germinative ale griului. Fata secerătoare moare deci pentru a conserva, trecînd într-o stare latentă, puterea fertilizatoare de esență divină pe care, în planul mitic a ajuns să o reprezinte trecînd printr-o hierogamie, iar în plan ritual prin aducerea cununii-receptacul și simbol al acestei forțe germinative și fertilizatoare. Se reia astfel drama mitică a tuturor zeilor vegetației și dacă în scenariul ei intră și un cioban e, credem, datorită prestigiului și forței de iradiere a celeilalte concretizări artistice a aceluiași scenariu mitic axat pe o hierogamie, care o constituie variantele cu „fata de maior” ale *Mioritei-colindă*.

Nu putem incheia aceste considerații fără a relua și a sublinia un detaliu semnificativ „de ultimă oră” (intrucît nu figurează, din cîte cunoaștem, în nici una din variăntele publicate nici ale „mioritelor” cu „fata de maior”, nici ale tipului *Mă luai, luai*): este vorba de varianta culeasă în această vară cu prilejul unei tabere studentești de cercetare în satul Ardan, Jud. Bistrița-Năsăud, variantă în care găsim o dublă metaforă negată, o succesiune de substituiri, — mai întîi a florii ce trîmbițează cu fata secerătoare care este — atenție! — *sora* ciobanului, apoi a fetei-soră cu... nu ni se mai spune cu cine, dar înțelegem că nu poate fi decît mireasa hierogamică a ciobanului care, asimilat divinului spirit al griului, va deveni el însuși pârtaș la drama fetei, intrînd împreună în moarte și (putem acum presupune) reînviere:

— D-auzi, frate,-auzi,

D-auzi trîmbița!

-- Da nu-i trîmbița

Că-i sora ta.

Meri frate la ea

Și-o cuprinde-n brață

²² I. Taloș, *op. cit.*

²³ *Ibidem*

²⁴ James George Frazer, *Creanga de aur*, III, Buc., 1980, cap. XLVI—XLVIII.

Și-o sărută-n față
 Fără pic de greață.
 --- Ba nu-i soră, nu,
 C-a vini maica
 Și ne-a întreba
 Gătat-am holda?
 Noi vom zice-așa:

--- Holda n-am gătat
 Că pe noi ne-o luat
 Junghi fără durere,
 Moarte fără vreme,
 Junghi fără dureri.
 Moarte fără vremi.

Iar dacă avem în vedere cele spuse de Gh. Mușu în legătură cu Oedip și căsătoria incestuoasă²⁵, ajungem la aceeași concluzie privind hierogamia cu funcții cosmogonice și întemeietoare. Căci și asigurarea recoltei pentru anul viitor este tot o întemeiere, întrucât, așa cum a arătat M. Eliade în repetate rânduri²⁶, mentalitatea arhaică nu corijează nimic din mers, nici nu prelungeste linear, ci reia totul de la capăt, reitând ciclic cosmogonia pentru orice activitate sau gest investit cu sacralitate, esențial pentru viața omului.

Colindele de tip *Mă luai, luai* ne apar, așadar, ca o nouă și mai puțin cunoscută ipostaziere artistică a scenariului mitic al căsătoriei sacre, incluzind moartea partenerului uman, urmată de o reînviere cel puțin sub forma sporului de flux vital adus vegetației și vieții, scenariu care stă la baza unei bune părți din cele peste o mie de variante pe care le includem azi la fema mioritică, cel puțin a celor axate pe un conflict erotic. Colinda despre moartea fetei secerătoare, pe care cu drept cuvânt am putea-o numi *Miorița fetelor*, demonstrează o dată în plus aderența poporului român la acest scenariu mitic, aderență care — observa M. Eliade — „spune mai mult despre sufletul lui profund decît un mare număr de întîmplări istorice”²⁷.

²⁵ G. Mușu, *Zei, eroi, personaje*, Ed. Științifică, Buc., 1971, p. 60.

²⁶ De exemplu în *Inițiere, rituri, societăți secrete*, studiu publicat recent în limba română de Caiete XXI, publicație periodică a Editurii XXI, Tirgu-Mures, nr. 2 1991: „Să reținem această particularitate a mentalității arhaice: credința că nu se poate modifica o stare fără a o aboli în prealabil”.

²⁷ M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc., p. 191.

LIBRI

Ileana Oancea, **Romanitate și istorie**, Timișoara, 1992, Tipografia Universității din Timișoara, 322 p.

Exigentele unei istorii a romantisticii pe care și le impune autoarea, anume de a gândi istoricitatea unui fenomen prin prisma paradigmaticului, adică a unii punct de vedere istoric cu cel sistematic (p.16), sînt controlate cu atenție, cititorul fiind răsplătit atît în așteptările lui pur informative, cit și în cele apreciativ-generalizatoare.

Lucrarea Ilonei Oancea, *Romanitate și istorie*, oferă specialistului, dar și unui public studios, o analiză densă și la obiect a romantisticii preștiințifice, ca și o veritabilă suită de „micromonografii” pe problematica studiului romanisticii în etapa ei comparativ-istorică din secolul al XIX-lea, dar și din secolul XX. Așadar, pînă la apariția lucrărilor lui Fr. Diez, romanistica s-a manifestat prin varii elemente, recunoscîndu-i-se aportul la edificarea culturii europene. De aceea întrebările la care răspunde Ileana Oancea pentru această primă etapă a romanisticii par a fi *ce se înțelege acum prin romanistică și cum se construiește aceasta*. Răspunsurile nu întirzie să apară, deoarece, prin analize sau prin sinteze, autoarea le formulează expres sau sugerat pe întregul secțiune, anume romanistica însumată, acum istoria romanității ca fenomen lingvistic și cultural, iar modul cum se reliefează ține de grefarea pe istoria ideilor și a civilizației (p. 30), într-o perspectivă modernă ce îmbină scientismul și umanismul (p. 34), subliniind ideea lui Gaston Paris că baza romanității a format-o cultura greco-latină. De altfel, Occidentul nu ar fi avut altă sursă de educație latină decît Romania cu tradițiile ei, pentru că, de cînd Romania s-a delimitat de alte unități, aproximativ pe la anul 1300, ea însăși privity ca un produs istoric rezultat din fuziunea raselor prin civilizație, s-a cristalizat și ideea că raportarea la latinitate sporește conștiința de sine a romanității. Fără de acest fundament latin, orice încercare de e-

mancipare a romanității ar fi fost lipsit de efect, puterea modelului furnizînd autoritate noilor edificii de comunicare — limbile romanice —, nu fără a se traversa o perioadă de conflicte între latinitate și romanitate, prima conservînd virtuțile unei retorici devenite demult ilustre, cealaltă avînd puternice amprente de „vulgară”. De aceea, în această primă perioadă, impreganarea cu retorism a „vulgarelor” (franceza provenșala, spaniola, italiana etc.) — autoarea vorbește de un „efect structural” de retoricizare” (p. 43) — devine șansa de emancipare de latină, pentru că numai egalînd modelul se poate aspira la o individualitate. În felul acesta, se explică faptul că istoria romantisticii acestei perioade de început se referă la istoria limbilor romanice, adică la limbile literaturilor romanice, așa cum, de altfel, concepea și Dante în celebra *De vulgari eloquentia*. Abia o dată cu preluarea de către gramatici a elementelor esențiale ale unei limbi, vechea concepție *latinitate = romanitate* devine o opoziție *latinitate vs romanitate*, textele acestei perioade atestînd bricolaje derutante, intertextualizări vizibile cu consecințe acute în emanciparea față de limba latină.

Întrebarea care s-ar pune, după observarea unui aproximativ „paralelism” între vestul și estul României, mai ales în ce privește nasterea noilor idiomuri între secolele al VIII-lea — al XII-lea, al XIII-lea, e ce s-a întîmplat în România orientală, mai precis cu limba română, acolo unde modelul, care își exercită acrișia, e drept, mai tîrziu, spre sec. al XVI-lea, era neromonic, era slav, respectiv limba de cultură era slovana?

Răspunsul ni-l dau traducerea secolului al XVI-lea al căror retorism „il copie” pe cel al originalului, pentru că oricînd retorica a minuit același corpus de procedee, care, de exemplu, la nivel sintactic sînt traductibile. Și mai demonstrează un fapt: eu ceea ce am edificat în secolul al XVI-lea nu ne putem simți complexați, avînd în vedere maturitatea

limbii române care poate susține un text fără imixtiunea modelului, așa cum adesea se întâmpla în vestul Romaniei cu trei secole înainte, e adevărat. De aceea franceza și provensala erau considerate deja purtătoare de artificialitate, tocmai datorită urmării cu atenție a modelului în textele pe care le produceu. Cert rămâne un lucru: „retorica ne apare ca o manifestare a unei vaste permanente culturale «latine», o adevărată «matrice», pentru romanitatea *in statu nascendi*” (p. 60). Oare formarea limbii române literare, începând din secolul al XVI-lea, nu a stat sub același semn al retoricii, dar venit pe o altă cale, cea a slavonei? (Vezi în acest sens traducerea psalmilor de către Coresi, care respectă întocmai figurile de construcție sintactică de tip retoric, ca: anafora, epifora, epanadiploza, anadiploza etc.). Faptul că în Evul Mediu retorica s-a constituit atît ca paradigmă textuală, dar și ca una teoretică, avînd rol normativ și purist, a determinat, drept consecință, aspecte contradictorii: întîrzierea apariției și inflorării limbilor romanice, pe de o parte, dar și stimularea lor, pe de altă parte. Cel mai convingător exemplu ni-l oferă Dante care, deși mare admirator al Antichității și al limbii latine, realizează o canodoperă într-o limbă încă neprelucrată.

De aceea autoarea simte nevoia să verifice acest postulat și pentru limba română din secolul umanistilor. Ge. Ureche și mai apoi, D. Cantemir. Pe lîngă faptul că și aici retorica își exercită rolul de liant între latinitate și romanitate (latinitatea limbii române nu mai era o enigmă), iar ceea ce era retoric era receptat și ca literar. D. Cantemir ține-tește mai departe, prin mărirea distanței dintre limbajul curent și cel cult, literar, creînd o limbă *momentană*, numită altădată și vulgară ilustră, și anume țintește la europenizarea limbii și culturii române. Numai că toate acestea se produc într-un moment cînd, în Occident, retorica pierduse teren, ba reacția împotriva ei începea să se manifeste din ce în ce mai vizibil prin romantism.

Paralel cu ceea ce se petrece în România orientală în sec. al XVII-lea — al XVIII-lea, în Occident se presupune codificarea limbii literaturii, deoarece libertățile de tipul celor ale lui Rabelais contraveneau atît tradiției, cît și năzuințelor Renașterii și umanistilor. Astfel, intra pe o cale netezită de retorica,

gramatică, ce contractează nu numai caracter raționalist (vezi Gramatica de la Port Royal — 1660), dar încearcă să înlocuiască cu succes vechea retorică. Astfel se explică faptul că nu se renunță la conceptul static de *excelexță* (perfectiune), cînd se compară limbile romanice, dar se aduce, în pragul secolului al XIX-lea, în prim plan, și cel de *mimesis* (de exemplu, topica din limba franceză: subiect — predicat — complement direct ar oglîndi modul de gîndire — mimesis —, topica devenită gramaticală). Dar această topică nu e proprie numai limbii franceze, ci putea fi întîlnită și în latina populară, care, din cauza transformărilor fonetice suferite de la trecerea din latina clasică, evita confuzia dintre subiect și complementul direct prin această topică.

Secolul al XIX-lea este astfel pregătît să suporte o cercetare de tip științific, constituită în ceea ce se va numi lingvistica romanică, devenită reper pentru cercetarea științifică a lui *langue*. Prin felul în care se impune cercetarea comparativ-istorică (Schlegel, Diez, Bopp, Grimm, Humboldt), lingvistica romanică consolidează citeva trăsături ale cercetării științifice rămase perene, ca: unitatea metodei, diacronia, ateorismul, explicativul, intrinsecul și aplecarea spre semnificant (p. 194—195).

Cum cercetarea semnificatului se va realiza mai tîrziu, prin B. Bréal, stilistica, noua denumire a retoricii moderne, pierde din teren, pentru a apărea în secolul XX, ea o lingvistică „cu față umană”, după expresia autoarei (p. 220). Se demonstrează astfel, cu acuratețe și multă informație, că stilistica actuală își are originea în cercetările romanice însuși conceptul de *stil*, ca fenomen de limbaj ce recuperează integrativ un text născîndu-se în sinul acestei ramuri a lingvisticii. Peșivît lui Leo Spitzer, stilistica, ca odinioară retorica, devine o punte între cercetarea limbii și cea a literaturii, întîlnindu-se mai tîrziu cu semiotica, care manifestă și ea un deziderat integrativ. Stilistica modernă își are rădăcinile în școala idealistă a lui Karl Vossler, care, la rîndul său, a altoit ideile lui B. Croce pe cele ale lui W. von Humboldt, dezvoltîndu-se sub ochii noștri în studiile de pragmatică, unde caracterul interindividual și subiectivitatea enunțării sint lianții conceptului de *energia* a limbajului, adică a caracterului

creator al acestuia, fără de care nu se poate concepe o intercomunicare.

Este interesant de remarcat că expresivitatea limbajului a putut fi afirmată în cadrul școlii care nu-și punea astfel de probleme, în cadrul structuralismului saussurean, de către Ch. Bally elevul lui F. de Saussure, acesta din urmă având în vedere limba ca instituție comunicativă, dar care o presupune pe cea intercomunicativă, deci pe cea de la baza pragmaticei.

Saturată de surse bibliografice, de note la subsol și de interpretări, lucrarea Henei Oancea se constituie într-o cercetare care, prin prisma unor concepții moderne, recuperează în mod științific elemente dispărute ale unei istorii care nu întotdeauna au fost considerate a fi ceea ce numim în mod curent romanistică. Atragem atenția, în mod deosebit, asupra primului capitol, *Romanitate și istorie*, prin care se realizează cu adevărat o restituire necesară față de romanistica limbilor literare, fiind observarea literaturii și a limbii în care era scrisă nu era despărțită. Abia cu studiul lingvisticii române comparativ-istorice se produce această breșă, obiectul de studiu al romanisticii fiind acum limbile populare, cu toate valențele lor comunicative diacronice, teritoriale sau expresive.

O mențiune specială merită capitolul consacrat limbii române literare vechi ca și retoricii românești. (p. 80—137), care excelează prin regândirea unor fenomene manifestate în limba veche românească din perspectivă romanică (vezi *Romanizarea limbii române și paradigma retorică*).

Eventualele noastre observații s-ar fixa la nivelul unor abordări mai sistematice, fără repetiții în text, și, mai cu seamă, la o fițurare a bibliografiei care abundă prin citate de cite două-trei pagini, chiar și la concluzii, după cum nu putem aprecia condiția grafică și, în general, ținuta neglijentă a xerografiei, care face, pe alocuri, textul de necitit. E de la sine înțeles că acestea nu diminuează valoarea cercetării Henei Oancea, care, printr-o astfel de istorie a romanisticii, face un adevărat tur de forță în domeniu.

ELENA DRAGOȘ

Atlasul lingvistic român pe regiuni — Transilvania, I, Editura Academiei Române, București, 1992, 355 p.

Apărut recent, sub egida Academiei Române și a Institutului de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca, jatiul volum al *Atlasului lingvistic român pe regiuni — Transilvania* (ALRR—Trans.), redactat de lingviștii clujeni Grigore Rusu, Viorel Bidian și Dumitru Loșonți, vine ca o continuare a prestigioasei cercetări dialectologice desfășurate în cadrul Muzeului Limbii Române.

Avind ca punct de plecare *Atlasul lingvistic român* (ALR), inițiat de Sextil Pușcariu și realizat de Sever Pop și Emil Petrovici, ALRR—Trans. este o parte integrantă a *Noului Atlas lingvistic român* (NALR), alături de celelalte atlase regionale apărute până acum: NALR—Oltena, ALRR—Maramureș, NALR—Banat, NALR—Moldova și Bucovina. Recent, el a fost urmat de ALRR—Basarabia, nordul Bucovinei, Transnistria, redactat la Chișinău.

Lucrarea oferă o imagine sintetică a graiurilor românești vorbite în Transilvania istorică — spațiul lingvistic cuprins între Munții Carpați, la est și sud, Munții Gutinului la nord, Munții Meseșului la nord-vest, Munții Apuseni la vest și Munții Poiana Ruscăi la sud-vest. Rețeaua punctelor anchetate cuprinde 220 de localități cu populație românească sau majoritar românească, incluzând și punctele din rețeaua ALR I și II și o parte din punctele anchetate de Gustav Weigand.

Anchetele au fost efectuate, între anii 1968—1972, de către autorii atlasului, cercetătorii Grigore Rusu — în nord, Viorel Bidian — în sud-vest și Dumitru Loșonți — în sud-est. A fost utilizat „Chestionarul NALR”: „Chestionarul general”, care cuprinde 2000 de întrebări din diferite sfere semantice (corpul omo-nese, familia, casa ș.a.) și „Chestionarele „speciale”, cu întrebări referitoare la terminologia diverselor domenii de activitate, grupate pe sfere semantice (agricultură, viticultură, morărit, oierit, cî-nepa, meserii etc.). În fiecare punct de anchetă a fost interogată cite un singur subiect avînd, de regulă, vîrsta cuprinsă între 40—65 de ani. Răspunsurile au fost notate impresionist, în sistemul de transcriere fonetic al ALR.

Din punctul de vedere al conținutului, acest prim volum al atlasului cuprinde: (între paginile I—XXIV) o *Prefață*, în română și franceză, semnată de coordonatorul atlasului, Grigore Rusu; „Lista localităților studiate (cu corespondențele dintre ALRR—Trans., ALR I, ALR II și WALD)”; „Indicele alfabetic al cuvintelor-titlu, cu corespondențele dintre ALRR—Trans. și atlasele lingvistice românești și românice”; o listă a semnelor folosite pentru „Transcrierea fonetică” a materialului; „Indicele termenilor din hărți și din materialul necartografiat”; (între paginile I—355) două hărți introductive referitoare la Transilvania: 147 de „Hărți lingvistice” analitice („mari”); 7 planșe cu „Material lingvistic necartografiat” și 66 de „Hărți lingvistice interpretative” („mici”).

Din cele 147 de hărți neinterpretative (analitice, „mari”), primele patru vizează: „Numele oficial al localităților studiate”, „Numele popular al localităților studiate”, „Numele colectiv al locuitorilor din localitățile studiate” și „Numele colectiv al locuitorilor din regiunea anchetată”. Restul hărților mari și cele 7 planșe cu material necartografiat prezintă răspunsurile obținute la un număr de 187 de întrebări din primul capitol, „Corbul omenesc” din „Chestionarul general” al NALR. Dintre cele 66 de hărți interpretative („mici”), plasate la sfârșit, 21 rezumă hărți care vor face parte din volumul al doilea al atlasului (de exemplu „CALCIU”, „VISEZ”, „SETE” etc.).

Semarul și titlurile hărților interpretative reflectă faptul că, din cele 66 de hărți de acest tip, 42 sînt fonetice, 8 morfologice și 16 lexicale. Constatam astfel intenția autorilor — deși nemărturisită — de a da, întii de toate, o imagine asupra *foneticii* graiurilor ardelenesti. Pentru compararea materialului fonetic și pentru conturarea de arii ale variantelor fonetice, au fost alese hărți unitare din punct de vedere lexical. Ilustrată, de obicei, de cite două hărți interpretative, realizarea concretă a sunetelor reflectă divizarea suprafeței lingvistice ardelenice în mai multe arii ce vin în prelungirea unor arii vecine, în care variantele respective sînt considerate ca specifice (de exemplu, repartizarea pe arii a stadiilor de palatalizare a lui *p* și *b* regăsite, ca specifice, în arii ale sub-dialectelor vecine).

Hărțile interpretative oglindesc și interesante aspecte lexicale (de exemplu, termenii pentru „pupilă”) sau morfologice (de ex. varietațile formelor pentru „înc. prez. pers. I, al lui *scuip*”), fapte ce pot fi identificate și în planșele cu material necartografiat.

Volumul propriu-zis al atlasului este însoțit de un volum auxiliar intitulat *Date despre localități și informatori*, în care, pe parcursul celor 250 de pagini, sînt prezentate, în articole separate, fiecare din cele 220 de localități anchetate. Această prezentare este realizată prin: situarea punctului de anchetă în mediul geografic, raportarea lui la centre urbane apropiate, date toponimice și antroponimice, în transcriere fonetică (răsunșuri la întrebările introductive din „Chestionarul NALR”), informații cu caracter demografic, economic și cultural despre localitatea studiată, ocupația de bază a locuitorilor și gravitarea lor, ca navetiști, spre centre industriale apropiate sau plecarea la lucru în alte regiuni ale țării. Uneori, s-au notat și informații despre obiceiuri și despre deosebirile de grai dintre localitatea anchetată și localitățile ei vecine.

Prezentarea localității este urmată de o *microbiografie* a informatorului (de preferință, bărbat, de vîrstă medie, agricultor, știutor de carte).

Datele cuprinse în acest volum auxiliar oferă criteriul de apreciere a materialului lingvistic consemnat în atlas (de exemplu, explicarea unor forme lingvistice arhaice păstrate într-o anumită localitate sau prezența unor neologisme).

Apariția ALRR—Trans. este, incontestabil, un eveniment științific și cultural de excepție, primind în valoare un document de limbă ce surprinde stadiul actual de evoluție a graiurilor transilvănene, dinamica lor și configurația ariilor dialectale pe un teritoriu recunoscut ca leagăn al poporului român.

ROZALIA GROZA

Constantin Prut, *Calea răfăcătă. O privire asupra artei populare românești*, București, Editura Meridiane, 1991, 160 p.

Încecăm să ne imaginăm reacția cititorului neșcolarist care va fi observat această apariție în librărie: fără indoială, o primă atracție datorată titlu-

lui oarecum exotic și tulburător, urmată, probabil, de o ușoară rezervă cauzată de un subtilu ce delimitează un domeniu rezervat inițiaților. Căci arta populară a rămas pentru mulți, în mod paradoxal, un limbaj familiar și totodată străin. Este vorba de o familiarizare, adesea excesivă, cu *formele artei populare*, realizată prin mijloacele mass-media prin expoziții sau chiar prin unele contribuții de specialitate axate pe descrierea și inventarierea motivelor, ce fixează receptarea într-un nivel de suprafață, fără a se atinge acel plan de adâncime al experiențelor spirituale ce au generat aceste forme, plan care ar asigura accesul oricărui profan la înțelegerea victii acestora.

Cartea de față se oferă, după cum vom vedea, prin concepție, lecturii unei categorii destul de largi de cititori. Introducerea, sugestiv intitulată „*Arhivele artei populare*”, trădează prezența unui spirit lucid, conștient de „capcanele teoretice” pe care le presupune „Examinarea artei populare din perspectiva restaurării realităților spirituale pe care le comportă ansamblul de forme și culori, de reprezentări și organizări decorative” (p. 5). De altfel, vom simți de-a lungul întregii lucrări un anumit echilibru al afirmațiilor, o permanentă precauție ce derivă din înțelegerea profundă a caracterului stratificat al creației populare și implicit, a dificultăților de a reconstrui acel „stadiu prim și decisiv al procesului de formare a simbolurilor, mecanismele funcționării arhetipurilor” (p. 7). Ne întrebăm însă dacă metafora „pa'imposibilului indescifrabil” preluată de la W. Worringer, și care reliefează excelent succesivele „aluvii istorice și legendare”, este întru totul aplicabilă faptelor de cultură populară. Căci textele înscrise pe un pergament nu au absolut nici o legătură, în afara materialului pe care au fost înscrise.

Fără să abordeze probleme noi în domeniu, partea întâi a lucrării, *Delimitări teoretice*, cuprinzând capitolele: *Forma — arhetip și creație, Funcțional și metafuncțional, Alfabet decorativ și simbolic, Geometric și mimetic, Real, imaginar, fantastic*, aduce o binemeritată clarificare a relației, destul de controversate dintre aceste concepte fundamentale. Retinem, în special, efortul de înlăturare a unor confuzii (vezi relația „abstract-geometric”, p. 32), precum și refacerea ace-

lei „mișcări în dublu sens” dintre simbolice și decorativ, care reflectă „perspectiva mobilă” a autorului adoptată în mod programatic. Autorul nu cade aici în capcana desconsiderării decorativului, ci îl tratează ca fiind, și el, expresia unei necesități spirituale interne, avind „rolul de a individualiza o suprafață sau un volum, printr-o serie de intervenții plastice” (p. 24). Extrem de convingător se relevă și felul în care „funcționează spiritul geometric în arealul cultural carpato-danubiano-pontic” (p. 135). Lectura părții a doua, consacrată celor mai semnificative *Motive și simboluri*, va demonstra necesitatea acestor lămuriri teoretice, în care se reflectă o lectură atentă, defasată și corectă a bibliografiei, o reală capacitate de orientare în demersul atât de dificil al descifrării codului de semne al artei populare românești.

Studiul de față este un adevărat „simptom” al nevoii de interdisciplinari-tate care guvernează azi domenii ca cinematografia, literatura sau știința. Asistăm la o aspirație spre totalitate, singura în măsură să lumineze toate fețele unui fenomen complex de cultură populară.

N-am putea spune care din motivele abordate este mai tentant ca lectură. Nici unul nu este „favorizat” sau „marginalizat”. Începînd cu „punctul”, valorizat ca „sediul capacității umane de a locui lumea” (p. 44), continuînd cu „calea rătăcită”, aleasă drept emblema pentru însuși discursul autorului, datorită semnificației sale largi de „drum în sine și drum în afara sinelui” (p. 59), ce aminteste de „exercitiul afundării în labirint” (p. 53) și trecînd prin universul revelat de motivele sparelui, pasării, șarpeului, lupului, arborelui victii etc. comentariul autorului se dovedește a fi extrem de unitar, grație permanentelor referiri la structurile mentale ce au generat aceste motive. Desenele realizate de autor, ea și ilustrațiile din final, constituie un real suport pentru imaginația noastră antrenată în efortul de citire și înțelegere a acestor semne.

Așfel, se „exploatează” fondul de credințe oferit de literatura populară pentru a se asigura o situație „înăuntrul” a ochiului interpretativ. Se analizează obiectele și locul în care apar aceste motive. Se recurge, nu de puține ori, la inflorescența poetică a denumirilor date motivelor; la acestea se adaugă

o serioasă bibliografie în domeniul etnologiei, psihologiei, sociologiei, artelor plastice, precum și o viziune comparativă, menite, toate, să asigure echilibrul între sincronie și diacronic, cele două axe pe care se organizează discursul.

Etnologul va găsi aici o reafirmare și o confirmare a unor concepții fundamentale ce i-au fost relevate prin literatura folclorică, un argument sau, poate, un contraargument la unele convingeri proprii. Va înțelege că nimic nu este întâmplător în creația populară, că există întotdeauna o logică ascunsă sau manifestă a faptelor, o corespondență perfectă între arta populară și folclorul literar, ambele emanând din aceeași viziune internă. Acest drum sinuos spre esența lucrurilor, spre dimineața arhe-

tipurilor, s-a bazat pe credința, mărturisită în cuvântul de încheiere „că nu există rupturi esențiale între fondul cultural rezultat din situația omului în ordinea cosmică și socială și achizițiile culturale decurgând firesc din irepresibilitatea înaintare în timpul istoric” (p. 134).

Nu doar notele, bibliografia și rezumatele în trei limbi de circulație asigură ținuta științifică a lucrării, ci mai ales lipsa oricăror afirmații gratuite și o documentare ireproșabilă. O carte științifică, dar care depășește printr-o anumită poezie această emblemă, devenind o carte care poate fi și merită citită de oricine.

ELENA PLATON

MISCELLANEA

Kenneth E. Naylor, Jr.
(1937—1992)

Kenneth E. Naylor, Jr., Professor of Slavic Linguistics at the Ohio State University, Department of Slavic and East European Languages and Literatures, died March 10, in Columbus, after an extended illness. A specialist in Balkan and Slavic Linguistics he was also an acknowledged expert on the culture, politics, and literatures of the Croatian, Bulgarian and Macedonian languages.

Born February 27, 1937 in Philadelphia, he received his bachelor's degree in French Linguistics from Cornell University in 1958, and his master's degree in general linguistics from Indiana University in 1960. He spent a year studying at the University of Novi Sad with the well-known linguist, Pavle Ivić, in 1962. He attended the University of Chicago, studying with Dr. Edward Stankiewicz, and received his doctorate in Russian and South Slavic Linguistics in 1966. Dr. Naylor was an assistant professor at the University of Pittsburgh 1964—1966. Shortly thereafter, he began teaching Slavic linguistics at the Ohio State University. I had the chance of knowing him personally — as a warm, generous individual, and a great professor — during my stay in Columbus 1981—1985.

During his academic and scholarly career, Kenneth Naylor was the recipient of numerous honors, awards and grants. In 1984 he was awarded the Jubilee Medal „1300 Years of Bulgaria” for his contributions in the field of Bulgarian Studies by the State Council of Bulgaria in Sofia. In 1989 he became the only Black American to receive from the Presidency of Yugoslavia the rarely awarded „Order of the Yugoslav Flag with Golden Wreath” for distinguished contributions to the study of the Serbo-Croatian language and of Serbian and Croatian literatures.

Professor Kenneth Naylor edited numerous scholarly books and publications, and served as editor of the journals *Balkanistica*, *Folia Slavica*, and *The American Bibliography of Slavic and East European Studies*. From 1978 on

he was a reviewer for the U.S. Department of Education and the National Science Foundation. He was a member of and held executive positions in a number of professional organizations, including the American Association for the Advancement of Slavic Studies; the American Association of Teachers of Slavic and East European Languages; and the Modern Language Association.

I would like to add that Kenneth Naylor was also a connoisseur and a good friend of Romanian Language and Culture. Evidence of his concern in this respect can be detected throughout his scholarly work.

MIRCEA BORCIĂ

Dan Sperber: Cunoașterea Antropologilor

Le savoir des anthropologues (Herman, Paris 1982), alături de alte volume publicate de autor (*Le structuralisme en anthropologie*, 1968; *Le symbolisme en general*, 1974), se înscrie în rindul preocupărilor consacrate ale lui Dan Sperber de abordare teoretică a antropologiei culturale. Insuși titlul cărții dezbătuie deja nivelul la care se va cantona discuția: este vorba despre o reflexie asupra statutului și metodelor antropologiei. Datele empirice ale etnografiei folosesc doar ca rampă de lansare în demersul gnoseologic și epistemologic al studiilor. Volumul de față este o culegere de trei eseuri unite prin întrebarea fundamentală: este posibilă cunoașterea în antropologie?

I. *Etnografia interpretativă și antropologia teoretică*. Prin antropologie, fără alte precizări, se înțelege ceea ce americanii numesc „antropologie culturală”, britanicii „antropologie socială”, europenii „etnologie”. Teate trei au semnificate foarte apropiate, desemnând studiul faptelor socio-culturale, fie el general, comparativ ori particular. În acest context, „etnografia” are un semnificat mai restrins și desemnează ex-

clusiv studiul faptelor socio-culturale în interiorul unei societăți umane particulare.

Antropologia, ce constituie partea teoretică, explică variabilitatea culturilor umane. Pentru aceasta are nevoie de date, oferite de către etnografie, adică de descrieri ale realității („realul fiind acel caz particular al posibilului care are avantajul de a putea fi observat”, scrie Sperber). — Etnografia, ce constituie partea interpretativă, este indispensabilă oricărei culturologii, oricărui studiu generalizant. Ea vine cu dorința de a înțelege cum sînt trăite (din interior) faptele culturale, mai degrabă decît de a le cunoaște (obiectiv). De aceea etnografia este interpretare mai mult decît descriere.

Pornind de la aceste premise, sarcina pe care și-o asumă teoreticianul este de a sesiza procedeele logice, cognitive ale strădaniei antropologilor precum și crorile de care aceștia dau dovadă. Autorul nu se grăbește să ofere soluții categorice: problemele rămîn deschise.

Interpretarea reprezentînd modalitatea de bază prin care transmite cunoașterea antropologică, este firească interogația asupra esenței ei. Atît descrierea, cit și interpretarea constituie reprezentări. Descrierea poate servi ca informație științifică, întrucît este o reprezentare adecvată atunci cînd e adeverată. Interpretarea, în schimb, ca și alte reprezentări non-descriptive, pentru a fi aptă să producă date științifice are nevoie de un *comentariu descriptiv*. Acesta ar indica „modul de utilizare” al reprezentării non-descriptive, și permite elaborarea unor concluzii empirice. În enunțuri complexe reprezentarea verbală non-descriptivă se combină cu comentariul descriptiv: reprezentarea propriu-zisă se situează într-o propoziție secundară subordonată sau între ghilimele, iar comentariul e exprimat printr-o propoziție principală care îl nominalizează pe subiectul vorbitor și descrie circumstanțele care îl nominalizează pe subiectul vorbitor și descrie circumstanțele în care au fost enunțate frazele.

Interpretarea etnografică este în fond un discurs indirect. Pentru a-l distinge de omologul său gramatical, Sperber preferă formularea *Still liber indirect*. Pentru etnografi el nu în-

seamnă un procedeu literar, ci o atitudine epistemologică: deoarece poate fi în egală măsură un rezumat, înțelegerea sau judecata relatantului, și nu neapărat o reproducere a unui enunț indigen.

Autorul relevă mai multe tipuri de erori, care survin în cadrul efortului de asimilare teoretică a experienței de teren, și care provin din aceeași sursă: omiterea faptului că interpretarea este o reprezentare de (cel puțin) gradul doi. Obiectul ei este o reprezentare conceptuală (de pildă o descriere), care la rîndu-i are un obiect aflat în realitatea înconjurătoare. A confunda obiectele, a le egaliza echivalează cu a confunda de exemplu, interpretarea Cărliei Facerii (care este numai una din posibilitățile reprezentării ale cosmogoniei) cu ineseși începuturile universului. Sau: în loc de a spune „interpretarea sacrificiului”, exprimarea corectă ar fi „interpretarea reprezentărilor despre sacrificiu”. Precum se vede, uzul lingvistic sporește confuzia.

Carențele vocabularului tehnic în antropologie au fost observate de mai demult. E. Leach nota caracterul arbitrar, adesea etnocentric al termenilor tehnici. Needham desemnează că greșeala derivă din desemnarea cu același termen a două obiecte care se aseamănă cu al treilea, dar fiecare sub alt aspect. În cazul acesta, ceea ce unește cele trei obiecte este un fel de „aer de familie” (Wittgenstein), care desigur, nu e suficient. Termenii tehnici în antropologie au o funcție interpretativă. Se apelează la ei atunci cînd noțiunile obișnuite sînt insuficiente pentru a descrie ori traduce noțiuni exotice. Pe baza lor se construiesc teorii, care sînt confirmabile sau nu. Ci teoriile sînt „instrumente utilizabile sau nu”. Criteriul lui Sperber rămîne unul pragmatic.

De reținut în contextul eseului o sugestie ambițioasă. Dacă cultura nu este altceva decît o rețea socială de reprezentări retransmise, temporare (zvornuri, mode) ori durabile (tradiții), — se naște întrebarea: cum (prin ce proces de selecție și prin ce factori) anumite reprezentări mentale devin reprezentări culturale. „Spre deosebire de gene, viruși sau bacterii, pentru care reproducerea este regula și mutația o excepție, reprezentările mentale au o structură eminentamente instabilă: destinul nor-

mal al unei idei este de a se transforma sau de a fecunda alte idei." Cum se poate explica faptul că unele idei sînt mai contagioase decît altele? Antropologia trebuie să-și asume în acest sens studiul unei *epidemiologii a ideilor*.

II. *Credințele aparent iraționale*. În cursul unei șederi la Dorzé, în Etiopia meridională (1969), autorului i se oferă șansa de a ucide un ... balaur! Deși refuza (!), anecdota îi inspiră meditații asupra credințelor aparent iraționale. Cum să le analizezi?

Relativismul susține că aceste credințe ar fi iraționale doar în aparență, și în fapt și-ar avea obârșia într-o gândire prerățională primitivă. Sloganul relațivist „Indivizi din culturi diferite trăiesc în universuri diferite” impune de la sine soluția: interpretarea trebuie să se facă în interiorul culturii respective. Relativismul, înglobînd două concepții mai vechi: intelectualismul (cf. căruia acele credințe nu sînt atît iraționale cît greșite, incomplete. De pildă, în multe societăți se crede că pămîntul ar fi plat; e lesne de înțeles că o asemenea credință ar putea fi greșită fără să fie irațională) și simbolismul (cf. căruia miturile și riturile ar fi iraționale numai pentru că sînt tratate superficial și literal, și nu metaforic), — relativismul, deci, apără „adevărul subiectiv” (Mary Douglas). Sperber acceptă sloganul relațivist, însă cu precizarea: să avem în vedere nu universurile fizice, ci universurile *cognoscibile* diferite în care trăiesc indivizii.

A doua concepție, care combate relativismul de pe poziții contrare, vine din partea psihologilor. Psihologia cognitivă de azi nu este relațivistă. În plus variabilitatea culturilor umane nu e infinită. De pildă s-a crezut un timp că limbile indigene reflectă o nesfîrșită diversitate de culori și nuanțe. Studiul lui Berlin și Kay a arătat totuși că există un mic ansamblu universal de categorii fundamentale de culori. Apoi, cum se poate susține că anumite credințe iraționale au sens în interiorul unei anumite concepții asupra lumii, atîta timp cît ceea ce caracterizează cel mai bine culturile tradiționale este nesistematicitatea lor în incapacitatea lor de a construi modele organizate ale concepției despre lume (Lienhardt)?

De pe o poziție declarat *raționalistă*, Sperber însuși adoptă o atitudine antirelațivistă. Introduce din nou concepte. O *reprezentare propozițională* este suficientă pentru a identifica o propoziție și numai una, iar o *reprezentare semi-propozițională* nu este suficientă pentru a identifica doar o propoziție. (Pentru clarificare, autorul se serveste de o comparație: o adresă completă e aidoma unei reprezentări propoziționale; dacă îi lipsește numărul străzii domiciliul poate fi localizat dar nu identificat — aici avem o reprezentare semi-propozițională.)

De ce construim reprezentări semi-propoziționale? Ele ne furnizează un mijloc pentru a prelucra informații contradictorii. Cînd descoperim o contradicție între două din ideile noastre, și nu dorim a renunța la nici una, scăparea constă în a da uneia dintre ele o formă semi-propozițională. Mai mult decît atît, reprezentările semi-propoziționale deschid un cîmp de interpretări posibile, stimulînd gîndirea creativă.

Alt cuplu conceptual este oferit de distincția între două clase de „credințe”: *Credințele factuale* sînt simple lucruri care se știu din punct de vedere subiectiv („cred în balauri” = „știu că există balauri”). *Credințele reprezentăționale* corespund opiniilor, convingerilor împărtășite de membrii unei societăți („credința în balauri” = „se spune că există balauri”). În literatura de specialitate rămîne nedeterminată limita dintre aceste clase de credințe, precum și atașamentul subiecților față de credința lor.

Credințele iraționale cercetate de antropologi sînt culturale, comune unui mare număr de indivizi. (Etnografiile își interoghează informatorii nu asupra ceea ce gîndesc ei personal, ci asupra a tradițiilor poporului lor.) Aceste credințe sînt așadar reprezentăționale, și cel mai adesea, îmbracă o formă semi-propozițională. Acceptînd cele de mai sus, în viziunea autorului, relativismul devine superfluu.

III. *Claude Lévi-Strauss astăzi*. Dacă în antropologia prerelațivistă, occidentalii se reprezentau ca fiind superiori celorlalte popoare (etnocentrism), relativismul a substituit această barieră printr-un „apartheid cognitiv”: de vreme ce nu putem fi superiori în unul și ace-

lași univers, atunci fiecare să trăiască în universul său propriu.

Singurul antropolog care a preferat să afirme că există o singură lume în care trăim cu toții a fost Lévi-Strauss. Timiditatea teoretică a majorității antropologilor se explică prin dificultatea demersului. Arătând că fenomene considerate naturale sînt de fapt culturale, ei au ajuns aproape să nege însăși existența unei naturi umane — fără să-și dea seama că astfel au făcut din antropologie o știință fără obiect.

Lévi-Strauss rămîne un credit dublat de un artist. *Mithologiques* evocă mai mult o compoziție muzicală decît opera unui cercetător. *Tristes tropiques* și *Le cru et le cuit* constituie în egală măsură edificii ale fanteziei artistice și înlănturi de rigide abstracțiuni. Structuralismul, în modul în care l-a conceput Lévi-Strauss, aruncă în joc scheme și formule (ca de exemplu formula canonică reproducă de fiecare mit în parte: $Fx(a):Fx(b)::Fx(b):Fa^{-1}(y)$, sau invenția noțiunii de *mitem*), pe care însuși autorul le ignoră odată lansate, și nu se mai îngrijește de aplicabilitatea lor practică.

Comentariul critic al lui Dan Sperber se focalizează deosebi asupra stilului „literar” al lui Lévi-Strauss. În matricea acestuia este descoperită însăși esența logicii lui aparte, logică ce a dăruit atîtea deificii amatorilor de teoretizări antropologice.

Originalitatea lui Lévi-Strauss stă în felul în care a folosit figurile retorice: metafora, sinedoca, antiteza, comparația, simetria prin opoziție. Dacă depîdă mitologii au observat strînsele legături care există între mituri de proveniențe diferite, și au dezbătut aprins dacă nu cumva aceste legături trebuie atribuite unor origini comune. Lévi-Strauss a subliniat că asemănările nu sînt singurul tip de legături între mituri. Două mituri pot fi asamblate prin faptul că diferă sistematic unul de celălalt.) Întreaga operă lévi-straussiană inversează raporturile științei antropologice de pînă acum: concretul este forma de manifestare a abstractului și se naște din nevoia de materializare a abstractului. Miturile insole se bazează pe abstracțiuni. Pentru a le analiza, compara, cercetătorul trebuie să renunțe aprioric la pretenția de a descoperi in-

terpretarea ideală și definitivă. Lecția înfățișată de Lévi-Strauss este următoarea: antropologia însăși se transformă într-un complex discurs interpretativ, „care permite cunoașterea, dar nu o cunoaștere a lucrurilor, ci o cunoaștere a înțelegerii lucrurilor” (Sperber). Nu este suficient să te îndepărtezi de experiența concretă de teren, pentru a te apropia automat de teorie. Lévi-Strauss nu se mulțumește să expună percepțiile sale intuitive, dar deschide o nouă dezbatere interogîndu-se tocmăi asupra bazei psihologice ale acestor intuiții.

„Instrument pentru etnograf, intuiția devine obiect pentru antropolog”. Iată propoziția finală a volumului. Din păcate, *intuiția*, ca și componentă de bază, alături de *documente* (datele etnografice), nu este conceptualizată de Sperber. Se face mereu referire la ea, este omniprezentă și inevitabil legată de orice cercetare (și autorul ne lasă libertatea de o integra sau nu interpretării).

Demersul lui Sperber trimite la o aplecare predilectă asupra lingvisticii și logicii. Argumentația se construiește pornind de la un nucleu de concepte noi, elemente fundamentale și mobile care îi permit lui Sperber apoi varii combinații. Interpretările sînt condiționate, dar și făcute posibile tocmăi de către aceste concepte. Este cazul admiterii axiomatice a reprezentărilor semi-proportionale și a credințelor reprezentative pe fundalul cărora se explică credințele aparent iraționale. Frumusețea argumentației, coerentă în sine însăși și autosuficientă, este pasibilă, ca orice altă argumentație, de erori. Acceptînd alte premise, concluzia ar fi fost alta.

Contestatul Lévy-Bruhl definea două tipuri de mentalități antitetice (una științifică, alta primitivă), în care opoziția se vădea în principiul contradicției: una îl renega, în timp ce cealaltă se sprijinea asupra lui întru totul. Sperber îl menționează pe Quine care a sugerat că regulile logice pot varia de la o cultură la alta, deși „nimeni” nu a clarificat ce anume implică aceasta în mod concret! Și totuși, cineva a făcut-o: Stéphane Lupasco, care postulează o logică dinamică a contradicțiilor. În sinul acesteia, logica noastră aristotelică devine un caz particular, static, ideal și imposibil. Chiar

dacă pînă azi „nimeni” n-a îndrăznit să atace logica aristotelică (Descartes, care se îndoaia metodic de toate, nu se îndoaia cituși de puțin de gîndirea sa, pentru că tocmăi cu asemenea logică se îndoaia), poate că răspunsul la unele întrebări, poate cheia credințelor irrationale se află tocmăi aici: în schimbarea tofulă a punctului de vedere.

ELA COSMA

Jean Louvet ou „Tout ce que j'écris n'est pas tout ce que je pense

Découvrir le vrai visage d'auteur de Jean Louvet n'est pas chose facile, parce que, selon ses propres affirmations „Tout ce que j'écris n'est pas tout ce que je pense”. Avec un peu d'effort cependant on peut pénétrer dans son univers artistique. Même si les ouvriers sont très présents dans ses pièces, incarnés par leurs problèmes, sinon par des personnages, Jean Louvet considère qu'il n'écrit pas un théâtre prolétarien, mais plutôt, un théâtre politique. Fils de mineur, il était considéré au lycée comme un phénomène à cause de son intelligence vive.

Il s'en sert pour nous obliger à nous poser des questions embrassantes quant aux relations inter-humaines, au moi, à tout ce qui, consciemment ou non, fait partie de notre propre vie. Un homme intelligent qui aime jouer sur les temporalités, sur le réel et l'irréel, sur les symboles, sur l'aliénation, sur la dislocation du moi, et je pourrais encore continuer. Mais il ne donne presque jamais la solution des problèmes qu'il pose, et ses textes, tout en restant critiques, nous forcent à agir.

Peut-on être d'accord avec Charlie, dans *A bientôt, Monsieur Lang*, que „Rien ne sert de venir au secours d'un homme”? ou avec Ben qui dans la même pièce affirme: „Seuls les chiens sont heureux. Ils mangent de la viande, sont bien coiffés et se promènent sous le regard de tous sans être montrés du doigt.”?

Par l'aliénation, les personnages de Louvet et beaucoup d'entre nous pourraient s'y reconnaître-arrivent à une perte d'identité. Vassili dans *A bientôt, Monsieur Lang* affirme: „Ici, j'ai perdu mon nom”; Natacha, dans la même pièce,

dit: „Je ne suis qu'une femme sans nom.” et Lang dit à propos d'Anna: „Oui, la belle Anna qui a perdu son nom.”

La solitude est un autre problème majeur, mis en scène par Louvet. Dans *A bientôt, Monsieur Lang*, Anna a besoin d'une présence à côté d'elle: „Cours, appelle quelqu'un dans la rue, n'importe qui. Mais fais qu'il y ait quelqu'un”, pour qu'elle implore quelques instants plus tard: „Ne partez pas, ne me laissez pas seule.” Ou dans *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*.

„Alexandre: Venez près de moi. Ne me laissez pas seul. Soyons ensemble pour une heure ou deux.

... Le voisin a oublié d'éteindre ses phares. Qu'est-ce que je fais? Je le prévient, ou je ne le prévient pas?

Christiana: ... sonner à sa porte et lui dire, on me tenant dans le pan lumineux de sa porte: „Vous ne me connaissez pas. Je suis une inconnue qui vient sonner à votre porte, le soir.”

Léonce: Mon cœur est froid, Gabrielle.

Gabrielle: Un chien, ça marche, ça te suit partout. On fait un bout de chemin ensemble. Il t'envoie un peu d'odeur de terre. Les chiens, ça fait encore sortir un peu les hommes, le soir.”

Les personnages de Louvet désirent désespérément être heureux, mais ils se trouvent souvent dans l'impossibilité de faire les gestes nécessaires. Et ces personnages ne font que reprendre des personnes réelles parce que „Chaque pièce est une prise de conscience de ce que j'ai vécu”, affirme Louvet; ou encore: „Le théâtre est un point de vue sur la vie.”

Je me rappelle mes sentiments contradictoires après avoir vu la pièce *L'homme de compagnie* jouée par des amateurs à La Louvière. La violence et une certaine vulgarité, que j'ai retrouvées par la suite dans d'autres pièces aussi, m'ont choquée, mais m'ont fait penser que l'individu doit être secouru pour qu'il agisse. Nous nous sentons trop bien notre petit univers égocentrique pour être touchés par ce qui se passe ailleurs avec les autres. Mais il y en a d'autres qui, comme Jean Louvet, s'en sentent concernés, et s'impliquent dans toutes les interrogations qui traversent notre existence.

Même s'il peut paraître un peu dur, l'écrivain n'est qu'une grande sensibi-

lité dissimulée, qui affirme que „le travail de l'intellectuel consiste à dénouer ce qui pourrait me faire devenir un autre que moi-même“; qui affirme aussi sa double démarche d'écrivain obligé „de comprendre ce qui est sensible et d'oublier pour ne pas tuer ce qui est sensible“.

Je dirais que Jean Louvet est, avant d'être un écrivain, une conscience. Une conscience profondément et pour toujours liée aux autres où il puise son inspiration, leur rendant en échange un amour d'autant plus grand et précieux qu'il est exprimé entre les lignes. Qu'il me soit permis de finir par une citation faisant partie de l'une des plus poétiques pièces de Louvet, *Un Faust*, p. 21, qui peut inciter à la lecture.

„*Méphisto*: Nous n'avons pas deux âmes, une pour réagir au péril nucléaire et l'autre pour mener une vie normale. Pense à toi, Faust. Apprends des choses sur le désert monde qui s'étend. Les hommes se laissent glisser dans un univers lisse et froid. Les hommes sont vifs. Faust, entre ciel et terre, la chair plaquée à leurs os. Ils sont là et dis-

paraissent à eux-mêmes dans le vertige. Une voiture peut, à un croisement routier, en plein désert, me renverser, poursuivre son chemin et disparaître: reste moi, la victime, dont on pourrait imaginer que morte ailleurs, elle a été transportée à ce croisement ou qu'elle n'a pas été tuée par une voiture; mais il y a les empreintes de pneus sur le corps, des traces de peinture ou de chrome; restent des indices qui rappellent...

En cas de guerre chimique, par contre, il n'y a que rarement des indices. Il n'y a pas d'équivalents aux empreintes des pneus. Bien sûr, on peut déceler des traces de produits chimiques sur les vêtements ou sur la peau, voire par autopsie dans des organes vitaux, balayés par le vent ou la pluie, métabolisés par l'organisme ou rendus indécélabes par le passage du temps. L'intérêt particulier des nouveaux produits tient à ce qu'ils ne laissent véritablement aucune trace.

Faust: Qu'on me laisse une chance, qu'on me laisse parler encore sur les hommes.“

RENATA GEORGESCU



În cel de al XXXVII-lea an (1992) *Studia Universitatis Babeş — Bolyai* apare în următoarele serii:

matematică (trimestrial)
fizică (semestrial)
chimie (semestrial)
geologie (semestrial)
geografie (semestrial)
biologie (semestrial)
filosofie (semestrial)
sociologie—politologie (semestrial)
psihologie—pedagogie (semestrial)
ştiinţe economice (semestrial)
ştiinţe juridice (semestrial)
istorie (semestrial)
filologie (trimestrial)
teologie ortodoxă (semestrial)

In the XXXVII-th year of its publication (1992). *Studia Universitatis Babeş—Bolyai* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)
physics (semesterily)
chemistry (semesterily)
geology (semesterily)
geography (semesterily)
biology (semesterily)
philosophy (semesterily)
sociology—politology (semesterily)
psychology—pedagogy (semesterily)
economic sciences (semesterily)
juridical sciences (semesterily)
history (semesterily)
philology (quarterly)
orthodox theology (semesterily)

Dans sa XXXVII-e année (1992), *Studia Universitatis Babeş—Bolyai* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)
physique (semestriellement)
chimie (semestriellement)
géologie (semestriellement)
géographie (semestriellement)
biologie (semestriellement)
philosophie (semestriellement)
sociologie—politologie (semestriellement)
psychologie—pedagogie (semestriellement)
sciences économiques (semestriellement)
sciences juridiques (semestriellement)
histoire (semestriellement)
philologie (trimestriellement)
théologie orthodoxe (semestriellement)

43 871

Lei 200