

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE**

**SERIA *FILOLOGIE***

**Nr. 37  
2017**

Copyright 2017, Editura „Alma Mater”, Bacău, România  
ISSN 1224 - 841X  
ISSN-L 2559 - 3455  
All rights reserved

**Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău**

**Facultatea de Litere**

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE  
SERIA *FILOLOGIE***

*Plurilingvism și interculturalitate*

*Simbol(ism) și (re)prezentare*

2017

Editura „Alma Mater”, Bacău

## STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA *FILOLOGIE*

Revistă a Facultății de Litere,

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

**Redactor-șef:** Vasile Spiridon

**Comitet editorial:** Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Popa, Adrian Jicu, Petronela Savin, Florinela Floria, Mihaela Hriban

**Redactori de număr:** Petronela Savin, Florinela Floria, Mihaela Hriban

**Asistență lingvistică (limba engleză):** Ioana Boghian

**Coordonator de număr:** Nicoleta Popa Blanariu

### Comitetul științific

Alexandru Boboc, Academia Română

Solomon Marcus, Academia Română

Eugen Simion, Academia Română

Simona Bealcovschi, Université de Montréal

Florica Bodiștean, Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România

Maria Carпов, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova

Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, România

Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada

Stelian Dumistrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Amos Fergombé, Universitatea Artois, Franța

Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Luminița Hoarță-Cărăușu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Doris Mironescu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Antonio Patraș, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Ștefana Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Ioan Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative, București, România

Geoffrey Sykes, University of New South Wales, “Southern Semiotic Review”, Australia

Caroline Ziolko, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, Franța

Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Milan Vukomanović, Universitatea din Belgrad, Serbia.

**Coperta:** Anca Mihăilă

**Adresa redacției:** Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere, str. Spiru Haret, nr. 8, Bacău, România

Tel./ fax: 0234 – 588884, e-mail: [studiisicercetari3@yahoo.com](mailto:studiisicercetari3@yahoo.com)

<https://sites.google.com/site/studiisicercetari/>

<http://studiisicercetari.ub.ro/>

## Cuprins

<i>Cuvânt înainte. Simbol(ism) și (re)prezentare (Nicoleta Popa Blanariu)</i>	7
<b>Alexandru Boboc</b> <i>Literatură și filosofie: „lumile” literaturii în perspectivă semantică, logică și ontologică (partea I)</i>	11
<i>Așteptându-l pe Samuel Beckett</i>	27
<b>Nicoleta Popa Blanariu</b> <i>Waiting for... Samuel Beckett</i>	29
<b>Liviu Dospinescu</b> <i>Efect de prezență și non-reprezentare în teatrul contemporan</i>	35
<b>Samuel Beckett</b> <i>... dar norii... (traducere în limba română de Ioana Boghian și Nicoleta Popa Blanariu)</i>	49
<b>Samuel Beckett</b> <i>Ce unde (piesă pentru televiziune, traducere în limba română de Ioana Boghian)</i>	53
<i>Symbolon</i>	59
<b>Ioan Pop-Curșeu</b> <i>Baudelaire et la sorcellerie: entre médiévalisme et symbolique moderne</i>	61
<b>Mircea Coloșenco</b> <i>George Bacovia – anii cristalizării simbolistice</i>	73
<b>Vasile Spiridon</b> <i>„Dar numai eu știu taina narcisului ce moare” (Dimitrie Anghel)</i>	125
<b>Silvia-Maria Munteanu</b> <i>Estetica simbolistă – un discurs despre ființa principiu</i>	133
<b>Iuliana Oică</b> <i>Note simboliste în lirica (post)pașoptistă: poezia inimii</i>	143
<b>Mihaela Chiribău-Albu</b> <i>Symbolismul camerei și al oglinzii în literatura lui Mircea Eliade</i>	157
<i>Varia</i>	165
<b>Antonia Gîrmacea</b> <i>The Pawn-Shop as a Mediator between the Public and the Private Space</i>	167
<b>Andy Pușcă, Cristinel Munteanu</b> <i>„O achitare pățimaș comentată”. Pedepsirea adulterului ca act de justiție personală într-un roman de Camil Petrescu</i>	181

<b>Dan Popa</b> <i>Nightcore: variația elementelor suprasegmentale și implicațiile ei comunicaționale</i>	<b>193</b>
<b>Recenzii</b>	<b>205</b>
Iulian Dămăcuș, <i>Manierism și pitoresc în literatura sudului românesc</i> , Cluj, Napoca Star, 2015 ( <b>Diana Zaharia</b> )	<b>207</b>
Mircea Muthu, <i>Balkanismul literar românesc. Panoramic sud-est european. Confluențe culturale</i> , Cluj-Napoca, Ed. Școala Ardeleană, 2017 ( <b>Vasile Spiridon</b> )	<b>210</b>
Oliviu Felecan, <i>Limba română în context european</i> , Cluj-Napoca, Editura MEGA, 2009 ( <b>Ioan Dănilă</b> )	<b>214</b>

## Cuvânt înainte *Simbol(ism) și (re)prezentare*

Studiul academicianului **Alexandru Boboc**, *Literatură și filosofie: „lumile” literaturii în perspectivă semantică, logică și ontologică*, se dezvoltă în jurul ideii că literatura cu «lumile» ei, vizând „inteligibilitatea” și „intrarea în discurs hermeneutic”, se aliază inevitabil cu filosofia. O astfel de compatibilitate se întemeiază pe un *pattern* fenomenologic de înțelegere a operei. Mai exact, prin însăși situația pe care o evocă ea (un „context de viață, de imaginație, de visare”), opera iese din „timpul cosmic”, din „atitudinea naturală față de lume” și se instalează, cum spune Husserl, în „atitudinea filosofică (reflexivă) a gândirii”. Întotdeauna, în literatură și, putem adăuga, în ficțiunea teatrală, cinematografică, coregrafică – în arte în general, fie ele spațiale sau temporale –, „crearea de cazuri (personaje, caractere, acțiuni, medii etc.)” implică, după cum remarcă Walter Biemel, „un act de *proiectare* a ceva”. Din rațiuni analitice, Alexandru Boboc își sprijină expunerea pe o serie de disocieri – ființă („a fi în genere”)/ existență („a fi într-un mod determinat”), real/ ideal, real/ ireal – direct legate de „ființa ca «lume», concept-cheie în hermeneutica operei de artă”. Câtă vreme „limbajul textului nu este constitutiv, ci interpretativ”, aducând „«lumi posibile», ca lumi ale interpretării”, se impune „nu numai o abordare hermeneutică, ci și fenomenologică”. În mod particular, analiza fenomenologică a pus în relație interpretarea operei cu timpul (în sens) fenomenologic. În „orizontul” acestuia, se produce „transformarea «raportării la lume»”, ceea ce aduce „o altă «realitate» (lumea operei: «lumile» interpretării)”, dincolo de empiric. Dată fiind această „diferență dintre «a fi» (prin simplă raportare la lume) și «a fi valabil» (a avea sens) prin «situarea în timp»” (cu accepția de mai înainte), opera poate fi înțeleasă ca „«lume» în «diferență ontologică»”, oarecum în maniera „timpului regăsit” proustian, așa cum ne lămurește Alexandru Boboc.

Cred că un roman cervantin, *Don Quijote de la Mancha*, poate, de asemenea, ilustra conceptul de „«lume» în operă”, câtă vreme opera înseamnă „*de-realizare*”, „îndepărtare de existența reală”, spre deosebire de „realizare” care, explică N. Hartmann, exprimă năzuința spre ea. Mai mult, continuă Hartmann, autorul „nu are trebuință de ceva *real* decât ca termen mijlocitor în care să poată apărea *realul*”. Autor și regizor al propriului personaj, pe care îl numește ceremonios Don Quijote, Alonso Quijano – eroul lui Cervantes – își performează ficțiunea (și identitatea) de inspirație livrescă, cu care înlocuiește deconcertant realul. În termenii lui Hartmann, Alonso Quijano se folosește de fundalul „realului” – al lumii de sub pașii tuturor –, ca de un mediator care face posibilă revelația unui altfel de „real”, acela care trăiește numai în mintea și în biblioteca lui: lumea operei (pe care o vehiculează existența sa, devenită spectacol *live* și *full time*), ca lume a interpretării cărții și vieții. În pielea lui Don Quijote, cel ca nealții, cumintele Alonso Quijano împarte cu semenii același spațiu, dar nu aceeași lume. A lui – „lumea operei”, profund subiectivizată – e din plămada viselor, cum spunea contemporanul său din Albion, Shakespeare.

Pe de altă parte, transformarea spectacolului clasic în *performance* ilustrează, de câteva decenii, înlocuirea vechii reprezentări – a *mimesisului* aristotelic – cu o prezentare *hic et nunc*. De aceasta se ocupă, între altele, **Liviu Dospinescu** în articolul

său, *Efect de prezență și non-reprezentare în teatrul contemporan*: figura scenică nu mai mediază întâlnirea publicului cu o absență (realitatea fantasmatică a personajului), nu mai re(-)prezintă nimic *in absentia*, asemenea semnului teatral tradițional, ci se înfățișează ca o prezență nemijlocită, aici și acum. Articolul argumentează că „experiența teatrală contemporană se înscrie din ce în ce mai mult în paradigma efectelor de prezență și a trăirilor fenomenologice”. În același timp, el „investighează mecanismele de receptare ale unor forme teatrale care par să lase deoparte experiența sensului pentru a plonja spectatorul în experiența formelor pure ale scenei”. Mai degrabă decât „reprezentări”, acestea sunt niște „prezentări” – „forme golite de sens”, „forme care și-au pierdut funcția semiotică”. Aș spune că astfel se petrece o multiplă emancipare a formei teatrale, în raport cu exigențele clasice: eliberarea actorului, devenit performer, de constrângerea rolului, a existenței altcuiva; eliberarea evenimentului scenic de „efectul de real” al ficțiunii și înlocuirea lui cu „efectul de prezență” și „non-reprezentare”, la care aspiră orice *performance*; eliberarea spectacolului de restricțiile verosimilului și integrarea lui în spațiul „realului”; în fine, eliberarea de concept, un apriorism în raport cu fluidul versatilor al vieții, câtă vreme „în artă, nu cantitatea de adevăr contează, ci magia emoțiilor sensibile” – cum adnotează Luc Ferry apologia nietzscheană a estezicului. Analiza lui Liviu Dospinescu are ca obiect îndeosebi „piesele pentru televiziune” ale lui Samuel Beckett, căci ele se încadrează tocmai în acest „demers desemiotizant, care vizează revenirea la sentimentul de prezență”. **Nicoleta Popa Blanariu** (*Waiting for... Samuel Beckett*) semnaleză câteva asemenea particularități ale modului în care, într-o cheie fenomenologică, Liviu Dospinescu citește „piesele pentru televiziune”, creații târzii ale irlandezului. Prima secțiune a volumului se completează cu două dintre ele: *...but the clouds...* și *What where*, traduse în limba română de **Ioana Boghian**, secondată de Nicoleta Popa Blanariu.

„De-realizarea” operei, ca „îndepărtare de existența reală”, așa cum o vedea Hartmann, capătă, aș spune, aspectul ei extrem în de(-)referențializarea mallarmeană, aspirând la opera „despre nimic”, sau în atașamentul lui Beckett pentru „Nenumit”, l’*Innommable*. Pe de altă parte, întreaga poetică simbolistă, fascinată de captarea vagului, a inefabilului, a suprasenzorialului – pe care simbolul, corespondențele, muzicalitatea etc. pot numai să-l „sugereze”, nicicum să-l desemneze denotativ – îmi apare ca o validare a tezei hartmanniene: autorul „nu are trebuință de ceva *real* decât ca termen mijlocitor în care să poată apărea *realul*”. Acest „mijlocitor” este, pentru simboțiști – cum altfel? – tocmai simbolul: funcțional și etimologic, el este prin excelență un element de legătură, recunoaștere, reunire, „corespundere”. Vestigiul elenic, *symbolon* trece, după mai bine de douăzeci de secole, printr-o schimbare de brand, odată cu manifestul lui Jean Moréas, grec și el, dar unul „recent”. Numărul 37 (2017) al revistei *Studii și cercetări științifice. Seria filologie* conține, de altfel, un dosar tematic sub genericul *Symbolon*. O asemenea alegere ține seama de un context multiplu aniversar al istoriei literare europene: Charles Baudelaire 150, Maurice Maeterlinck 155, George Bacovia 60, Dimitrie Anghel 145, Ștefan Petică 140, precum și împlinirea a nouăzeci de ani de la publicarea postumă a *Poemei rondelurilor* macedonskiene.

Afin cu Albert Samain, un alt poet al florilor, cu „sufletul ca o infantă în rochie de paradă”, Dimitrie Anghel este protagonistul unei drame biografice marcate de pierderea prematură a părinților și de o ereditate neprielnică. De aici, vulnerabilitatea fizică și psihică, predispoziția maniaco-depresivă și suicidară, la antipodul delicatelor



armonii vegetale din poezia sa. Articolul lui **Vasile Spiridon**, „*Dar numai eu știu taina narcisului ce moare*”, surprinde această structură de *homo duplex* a lui Dimitrie Anghel, agravată de un trigon sentimental fatidic, alături de Natalia Negru, care nu și-a dezmințit reputația de *femme fatale*, și de Ștefan Octavian Iosif, primul ei soț, bun prieten, o vreme, cu poetul suavității florale. „Tendențele temperamentale” lasă întrevăzută „structura sufletească individualistă și anarhică de sorginte romantică” a lui Dimitrie Anghel. „Poezia și moartea (mai puțin dragostea)”, observă Vasile Spiridon, „jalonează mitologia poetică personală” a acestui *dandy* impulsiv și impredictibil, înflăcărat și sumbru, prea patetic pentru a nu cădea în ridicol, prea ridicol pentru a-i fi luate în serios stridențele pătimașe, totul până la suicidul cu accente de frondă, care i-a surprins pe mulți.

Pe fondul unei pregătiri solide în domeniul literaturii franceze și al antropologiei culturale – drept dovadă, teza sa de doctorat, *Magie și vrăjitorie în cultura română*, din care a derivat o carte cu același titlu și, de asemenea, un volum anterior, *Baudelaire, la plural* –, **Ioan Pop-Curșeu** se situează inspirat la intersecția celor două domenii, în articolul pe care ni-l propune, *Baudelaire et la sorcellerie: entre médiévalisme et symbolique moderne*. Obiectul analizei îl constituie identificarea unor reminiscențe de practici și reprezentări medievale în poetica baudelairiană: un fond fascinant și tenebros de imagini, mituri, superstiții, ispite și angoase închegate în jurul figurii vrăjitoarei și al îndeletnicirilor tagmei: sabat, liturghie neagră, posesiune diabolică. Ioan Pop-Curșeu vede în remanența acestui strat străvechi al mentalului european, dovada persistenței unui „imaginar medieval al spaimei”. În lectura pe care o aplică textelor baudelairiene, „stereotipurile medievale” sunt însă echilibrate de o voltă care le conectează cu poezia modernă. În această privință, interpretarea faimoasei formule *sorcellerie évocatoire* este edificatoare: «*le plus souvent Baudelaire entend la 'sorcellerie évocatoire' par rapport à un maniement savant de la langue, comme dans les incantations proférées par les sorcières*». *Pour faire le point, «la 'sorcellerie évocatoire', c'est du Baudelaire, enfin!*», rezumă autorul articolului.

**Mircea Coloșenco** (*George Bacovia – anii cristalizării simbolistice*) reconstituie parcursul de formare intelectuală a viitorului poet, mai cu seamă perioada școlarității sale, universitare și preuniversitare, prilej de a evoca figuri remarcabile și practici ale lumii culturale și ale sistemului educațional al vremii. În *Estetica simbolistă – un discurs despre ființa principiu*, **Silvia-Maria Munteanu** trimite la un principiu unificator, care poate fi „marele suflet al lumii” din simbolismul european – *mirovaia dușa*, pentru poezii ruși ai epocii de misticism și utopie teocratică de la sfârșitul Imperiului. Poezia asumă, în epocă, o funcție de cunoaștere; așadar, autoarea subliniază legătura imaginarului simbolist cu noua epistemă de la sfârșitul secolului al XIX-lea. „Noua retorică” decurge dintr-o metafizică a „suprarealității” de tip baudelairian sau mallarméan și din estetica insolită a „poeziei pure”, teoretizate de abatele Henri Brémond la mijlocul anilor '20. **Iuliana Oică** se ocupă de caracterul neoromantic – nu doar antiromantic – al simbolismului, detectând unele *Note simboliste în lirica (post)pașoptistă*, mai cu seamă în „poezia inimii”. Dintr-o perspectivă hermeneutică, **Mihaela Chiribău-Albu** (*Simbolismul camerei și al oglinzii în literatura lui Mircea Eliade*) relevă niște valențe de semnificație pe care le manifestă cele două elemente apte să completeze o morfologie a imaginarului eliadesc. Camera Sambô este o asemenea ocurență topică, absolvită de condiționarea

temporală și de ceea ce, fatalmente, aduce ea. Oglinda e văzută ca un „conector” între diferite niveluri, spațiale și temporale, ale unor lumi posibile.

În secțiunea *Varia*, la convergența studiilor literare, imagologice și de istoria mentalităților, **Antonia Gîrmacea** (*The Pawn-Shop as a Mediator between the Public and the Private Space*) analizează romanul lui Fergus Hume, *Hagar of the Pawn-Shop*, din perspectiva unui fenomen pe care îl consideră simptomatic pentru epoca victoriană și pentru viitorul Coroanei britanice: relația dintre spațiul public și cel privat, erodarea ultimului ca efect al influenței care se răsfrânge asupra lui dinspre celălalt: “*the degradation of the private sphere and the public institutions of the public space was viewed as a sign that the British Empire would eventually collapse*”. **Andy Pușcă** și **Cristinel Munteanu** („*O achitare pătimăș comentată*”. *Pedepsirea adulterului ca act de justiție personală într-un roman de Camil Petrescu*) așază în zona de interferență a antropologiei culturale și juridice, precum și a studiilor de gen, problematica unei scene dintr-un roman camilpetrescian: un scandal de adulter și crimă pasională, urmate de achitarea făptașului. Autorii caută să elucideze contextul specific – stereotipuri culturale, practici, tradiții, prejudecăți – care ar fi putut conduce la un astfel de verdict. Continuând experimentele lui Jean Michel Jarre din a doua jumătate a secolului trecut, în domeniul procesării sunetelor și al efectului acestora (ritm, gamă muzicală, frecvență etc.) asupra percepției ascultătorului, un nou produs audiovideo, promovat *via youtube*, se bucură, în ultimul deceniu, de o popularitate în creștere: fenomenul *Nightcore*. **Dan Popa** (*Nightcore: variația elementelor suprasegmentale și implicațiile ei comunicaționale*) urmărește diferite aspecte – tehnice, psihoacustice, culturale, comunicaționale etc. – ale acestuia.

**Recenziile** semnate de **Diana Zaharia** (la volumul *Manierism și pitoresc în literatura sudului românesc*, de **Iulian Dămăcuș**), **Vasile Spiridon** (*Balkanismul literar românesc. Panoramic sud-est european. Confluențe culturale* de **Mircea Muthu**) și **Ioan Dănilă** (*Limba română în context european*, de **Oliviu Felecan**) închid acest număr al revistei.

**Nicoleta Popa Blanariu**

**LITERATURĂ ȘI FILOSOFIE:  
„LUMILE” LITERATURII ÎN PERSPECTIVĂ SEMANTICĂ,  
LOGICĂ ȘI ONTOLOGICĂ (PARTEA I<sup>2</sup>)**

*Literature and philosophy: The “worlds” of literature in the semantical, logical and ontological perspective (Part I)*

Cette étude se développe autour de l'idée que la littérature et ses «mondes» se rallient inévitablement à la philosophie. Une telle compatibilité repose sur un *pattern* de compréhension phénoménologique de l'oeuvre en général. Par la situation même qu'elle évoque («un contexte de vie, d'imagination, de rêverie»), l'oeuvre quitte l'«attitude naturelle envers le monde» et abandonne le «temps cosmique» pour s'installer dans l'«attitude philosophique (réflexive) de la pensée», tel que Husserl a déjà remarqué. Un bref aperçu de la problématique de l'article comprend, entre autres, les éléments suivants: langue, langage, texte; temps et langage, quant au rapport avec le monde; sémantique et herméneutique; l'oeuvre comme «monde»; sémantique et ontologie; «monde» et (mise en) oeuvre; le concept moderne d'interprétation.

*Mots clés: littérature, philosophie, sémantique, ontologie, herméneutique*

**Sumar**

1. Literatură și filosofie.
2. Limbă și limbaj. Limbaj și text.
3. Limbaj și timp în „raportarea la lume”. Semantică și hermeneutică.
4. Opera ca „lume” în „diferența ontologică”. Semantică și ontologie.
5. „Lume” în operă. Modelare și stratificare în opera de artă. Semantică, fenomenologie și ontologie.
6. Conceptul modern de „interpretare”. Limbaj și discurs. Limbaj și comunicare.

**1. Literatură și filosofie. Limbaj și timp în „raportarea la lume”**

„Literatură” (lat. *litteratura*) înseamnă în genere (după DEX-ul limbii române) artă sau creație artistică al cărei mijloc de expresie este limba și are ca forme: beletristica (în primul rând) și creația în alte domenii ale culturii. Se vorbește astfel despre „literatură științifică”, „literatură filosofică”, „literatură tehnică”, „literatură muzicală” etc. „A face literatură” (îndeletnicire foarte grea, care cere înclinație, pricepere și spirit cultivat) înseamnă „a ocoli” esențialul unei probleme prin artificii de exprimare înlesnite de proprietățile *limbajului*, creat într-o limbă naturală, dar diferit de la un domeniu la altul. Simplificând lucrurile, putem grupa totul tipologic: limbaj natural; limbaj simbolic; limbaj formal (și limbaj formalizat, în logică, de pildă).

---

<sup>1</sup> Academia Română.

<sup>2</sup> Partea a doua a acestui studiu, dedicată problematicii „lumilor posibile” și așezată într-o perspectivă de convergență a semanticii, hermeneuticii și ontologiei, va apărea în numărul 38 (2017) al revistei *Studii și cercetări științifice. Seria filologie* (n. red.).

Formula(rea): „totalitatea operelor” (create într-o epocă istorică) se potrivește nu numai pentru beletristică, ci și pentru alte forme (menționate mai sus), după cum se potrivește și pentru „totalitatea lucrărilor” (cu privire la o anumită problemă, la un subiect determinat ș.a.), ceea ce ne conduce la „bibliografie” (în unele limbi moderne, de pildă limba germană, notată cu „Litteratur”).

Literatura și filosofia sunt domenii diferite ale culturii, dar întrucât forma în care vin în prezență este *opera*, ele au o strânsă legătură din unghiul de vedere al creației și al statutului acesteia. Friedrich Schlegel și romanticii, de pildă, folosesc termenul *Poesie* pentru literatura (în versuri sau proză, lirică, epică sau dramatică) cu caracter poetic și relevă locul și importanța filosofiei: „Dacă poezia trebuie să devină artă și artistul trebuie să dispună de o concepție și o cunoaștere temeinică a mijloacelor și scopurilor sale, a obstacolelor și obiectelor poeziei, atunci poetul trebuie să filosofeze asupra artei sale. Dacă nu vrea să rămână un simplu meșteșugar și inventator, ci să fie totodată și un cunoscător al domeniului său și să-și poată înțelege concetățenii din imperiul artei, atunci el trebuie să devină și filolog”<sup>3</sup>. Dar „în universul poeziei însăși nimic nu stă în repaos, totul este devenire, se transformă și se mișcă armonios; până și cometele au legile lor de mișcare, imuabile. Dar adevăratul sistem cosmic al poeziei nu este încă descoperit câtă vreme nu se poate calcula mersul acestor aștri, câtă vreme nu se poate determina anticipat revenirea lor”<sup>4</sup>. Aceasta cere, într-adevăr, reflecție, filosofie, ceea ce Schlegel exprima apoi prin formularea: „Înțelegere pentru poezie sau filosofie are acela pentru care ele sunt un tot indivizibil”<sup>5</sup>.

## 2. Limbă și limbaj. Limbaj și text

Pentru înțelegerea acestei problematice este nevoie de o definiție a conceptului de *limbă*: „în formă concretă, nu există *limbă*, ci numai *acte lingvistice* de expresie și comunicare, diferite de la un individ la altul și diferite, de asemenea, la același individ în funcție de circumstanțe. Niciun *semn lingvistic* nu are exact aceeași formă și aceeași valoare (semnificat) la toți indivizii care îl utilizează și în toate momentele când este folosit”<sup>6</sup>.

Valorificarea *actului lingvistic* ca aspect fundamental al limbajului o datorăm lui W. von Humboldt, care „...a deosebit pentru prima dată două aspecte fundamentale ale limbajului: pe de o parte limbajul ca *enérgeia*, adică drept creare continuă de acte lingvistice individuale, ca ceva dinamic, care nu este făcut o dată pentru totdeauna, ci se realizează continuu, și, pe de altă parte, limbajul ca *érgon*, altfel spus, ca «produs» sau «lucru făcut», ca sistem realizat istoricește («limbă»)»<sup>7</sup>.

Humboldt însuși scria: „Limba este, cu alte cuvinte, efortul veșnic relevat al spiritului de a face *sunetul articulat* capabil să exprime *ideea*. Într-o accepție strictă și nemijlocită, aceasta este definiția actului individual de *vorbire*; într-o accepție adevărată și esențială, putem considera *limba*, ca să spunem așa, drept exclusiv *totalitatea actelor de vorbire*. Căci, în haosul dispersat de cuvinte și reguli pe care obișnuim să le numim limbă, *ceea ce există cu adevărat este doar elementul particular*

<sup>3</sup> Fr. Schlegel, *Din „Fragmente” și „Idei”*, în A. Schlegel-Fr. Schlegel, *Despre literatură*, Editura Univers, 1983, pp. 407-408.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>6</sup> E. Coșeriu, *Introducere în lingvistică*, Cluj-Napoca, 1995, p. 26.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

*produs prin vorbire* (subl. n. – Al. B.), iar acesta nu este niciodată complet, necesitând și el o nouă prelucrare pentru a reflecta natura actului viu al vorbirii și pentru a da o imagine adevărată a limbii vii. Tocmai ceea ce este mai elevat și mai rafinat nu se lasă recunoscut în aceste elemente separate și poate fi perceput sau intuit doar în înlănțuirea *discursului*, fapt care dovedește o dată în plus că limba propriu-zisă rezidă în actul producerii sale efective. În toate cercetările care încearcă să pătrundă esența vie a limbii, vorbirea ca atare este singura care trebuie gândită ca fiind ceva adevărat și primar. Fărămișarea în cuvinte și reguli este doar o cârpăceală lipsită de viață a analizei științifice<sup>8</sup>. Este deosebit de importantă concepția despre *forma limbii*: nu forma „ca un simplu construct mental lipsit de existența reală”, ci „doar în efectele sale de fiecare dată particulare”<sup>9</sup>.

Așadar, „prin *forma limbii* nu înțelegem aici așa-numita formă gramaticală ca atare... Conceptul de formă a limbilor se extinde mult mai departe decât regulile de alcătuire a discursului și chiar dincolo de regulile formării cuvintelor, în măsura în care prin acestea din urmă înțelegem aplicarea la radicali lexicali și la cuvinte de bază a anumitor categorii logice generale, cum sunt cele de acțiune, efect, substanță, proprietate etc. ... Formei i se contrapune, evident, o substanță; ca să găsim însă substanța corespunzătoare formei unei limbi trebuie să trecem dincolo de limitele limbii. În interiorul unei limbi putem considera ceva drept substanță doar în raport cu altceva, de exemplu cuvintele de bază raportate la declinare. În alte raporturi însă, ceea ce socotim substanță este recunoscut la rândul său drept formă... În sens absolut, în interiorul unei limbi nu poate exista nicio substanță lipsită de formă, căci totul în limbă este destinat unui scop precis – exprimarea gândirii –, iar această acțiune începe odată cu elementul său primar, sunetul articulat, care devine articulat tocmai în virtutea impunerii unei forme”<sup>10</sup>.

Examinând „practicarea limbajului” în extensiunea sa cea mai largă, „și anume în relația sa cu facultatea de a gândi și de a simți”, Humboldt precizează: „*Limba este organul formator al gândului*. Integral spirituală, integral interioară, trecând oarecum fără să lase urme, activitatea intelectuală se exteriorizează în vorbire prin intermediul sunetului și devine astfel perceptibilă pentru simțuri. Activitatea intelectuală și limba constituie o unitate și sunt inseparabile... Legătura indestructibilă care unește gândirea, organele vocale și auzul cu limba rezidă irevocabil în alcătuirea originară, cu neputință de explicat, a naturii umane”<sup>11</sup>.

Pe fondul unei profunde reflecții „asupra adecvării sunetului la operațiile spiritului”, Humboldt examinează pe larg relația dintre *limbă și gândire*, cu accent pe rolul „formator” al limbii: „Activitatea subiectivă este aceea care construiește în gândire un obiect. Căci niciun fel de reprezentare nu poate fi considerată o simplă contemplare pasivă a unui obiect dat deja. Activitatea simțurilor trebuie să se îmbine în mod sintetic cu acțiunea internă a spiritului, iar din această îmbinare se desprinde reprezentarea care devine obiect în raport cu forța subiectivității, întorcându-se spre aceasta pentru a fi concepută ca atare într-un chip nou. În vederea unui asemenea scop, limba este însă indispensabilă”<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> W. von Humboldt, *Despre diversitatea structurală a limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a umanității*, trad. de E. Munteanu, București, Humanitas, 2008, p. 83.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 85-86.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 91.

Ar fi de reținut aici că între timp au avut loc multe înnoiri în teoria textului, într-un fel, o „reconstrucție” a acestei teorii. Astfel, de la o lingvistică a textului ca travaliu orientat asupra textului, care constă în aplicarea unui instrumentar analitic determinat, s-a ajuns la existența lingvistică cu funcție de „text”. Odată cu intrarea în analiza lingvistică a textului, s-a accentuat și interesul pentru problemele interpretării, cuprinsă în însăși gramatica textului, întrucât rolul principal îl joacă conceptele de „intensiune” și „extensiune”, conducând la perspectiva semiotică, la înțelegerea textului ca „entitate semantică” și „entitate pragmatică”, ceea ce necesită depășirea definirii lui numai „în termeni sintactici”<sup>13</sup>.

Cu *semantica*, textul aduce „lumea textului” în „universul discursului”, acesta (discursul) ținând de *performanță*, pe când textul este o „productivitate” care stă la baza ideii de *intertextualitate*<sup>14</sup>. Prin „gramaticile generative și transformaționale”, aplicate structurilor propoziționale, aceste structuri „exprimă *sensul* propozițiilor și reprezintă *structura semantică* a propozițiilor”; „componentul semantic devine în dezvoltările mai recente ale gramaticii transformaționale, un component generativ”, adică „structura semantică «generează» propoziții atunci când i se aplică un număr de reguli de transformare”<sup>15</sup>.

Cum limbajul textului nu este constativ, ci interpretativ, aduce „lumi posibile” (ca „lumi” ale interpretării), ceea ce impune nu numai o abordare hermeneutică, ci și fenomenologică, întrucât *intertextualitatea* „trece în locul celei de intersubiectivitate”<sup>16</sup>.

Prin interacțiunea cu termenii fenomenologiei de „subiectivitate” și „intersubiectivitate”, ceea ce s-a numit „absorbirea” textelor mai timpurii (sau contemporane) și transformarea lor în raport cu un text dat angajază o interpretare cel puțin ca punct de plecare, și nu se reduce la o repetare pur și simplu.

### 3. Limbaj și timp în „raportarea la lume”. Semantică și hermeneutică

Întrucât și „literatură” și „filosofie” survin prin „artificii de exprimare” (nu la întâmplare însă!) înlesnite de natura limbajului, raportarea la reușite devine o *interpretare* – un exercițiu de gândire, în formă generală numit „exegeză”, în formă determinată numit hermeneutică. Și într-un caz și în altul avem ca premise: *textul* și „lectura” (care nu este simplă citire) menită să ne conducă la „înțelegere” (comprehensiune).

Aici demersul hermeneutic este tolerant, așa cum rezultă și din regula de bază a acestui travaliu intelectual: „Es genügt zu sagen, dass man anders versteht, wenn man überhaupt versteht” („E de-ajuns să spunem că *se înțelege altfel*, dacă în genere se înțelege”<sup>17</sup>).

Cu aceasta nu am ajuns însă la „comprehensiune”, la „arta comprehensiunii” (*Kunst des Verstehens*), cum o definea Schleiermacher; hermeneutica presupune un exercițiu *fenomenologic*, prin care lectura e menită să conducă la „lumea din text” și la textul lecturat (luat ca totalitate) și cel al culturii domeniului.

<sup>13</sup> Em. Vasiliu, *Introducere în teoria textului*, București, 1990, pp. 37, 39, 108.

<sup>14</sup> Carmen Vlad, *Semiotica criticii literare*, București, 1982, p. 57.

<sup>15</sup> Em. Vasiliu, „Gramatici generative și gramatici transformaționale”, în *Lingvistica modernă în texte*, București, 1981, p. 126.

<sup>16</sup> Julia Kristeva, *Semiotikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969, p. 113.

<sup>17</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 4. Aufl., Tübingen, 1975, p. 280.

Fără a insera aici ceva despre fenomenologie (ca metodă), care „descrie” modul „reflectat” (nu al gândirii comune) de „raportare la lume” (*Weltbezug*) și ne învață să deosebim nu numai între „real” și „ideal”, ci și între „real” și „ireal”, fără această din urmă deosebire, rămânem la simpla citire, nu lectură! „Căci esențialul nu mi pare a-l constitui ceea ce avem noi să spunem despre acesta (despre ceea ce am citit – n.n.), ci ceea ce ni se adresează din această gândire... în așa fel încât să ne situăm corespunzător exigențelor ei”, în cazul lui Husserl (întemeietorul „fenomenologiei” moderne), de pildă, reflexiile noastre „nu trebuie menite a spune ceva *despre* Husserl, ci să dea cuvântul lui Husserl însuși”<sup>18</sup>.

De aici rezultă un sfat bun (pentru cel ce face lectura unei cărți): „În genere, este ușor de observat că orice lectură este înainte de toate ceva în genul unei regăsiri a propriilor gânduri, altfel spus, că suntem stimulați de autorul însuși să preferăm propriile noastre gânduri conținutului de fapt la care se referă. Nu este deci atât de simplu să-l ascultăm pe autorul însuși. Căci totdeauna ne auzim pe noi înșine, fie aceasta chiar la îndemnul autorului. Este nevoie astfel de o încordare deosebită, ca să ne dezbărăm de propriile noastre capricii și tâlcuri și să lăsăm autorul să vorbească”<sup>19</sup>.

Și sfatul continuă: „în textul unui autor nu trebuie să distingem numai *spusa*, ci tot ceea ce autorului însuși îi este încredințat, ceea ce în spusă, lui îi este împărtășit, nouă însă nu... Tocmai de aceea și este atât de greu să înțelegem un autor, cu toate că textul se află în fața noastră; căci în orice text sunt de auzit totodată precursorii (textele mai timpurii), iar urmașii deja anticipează. De aceea și durează atât de mult până ce putem să citim efectiv un autor”<sup>20</sup>.

Ar fi de reținut că nu „spusa” în sine, ci modul de a fi al acesteia (nu doar semantic, ci ontologic), întrucât, prin ceea ce logicienii numesc „angajamentul ontologic” al limbajului (prin semantica limbajului, evident), suntem conduși spre ceea ce *este*, dar nu există, adică spre deosebirea între *ființă* (a fi în genere) și *existență* (a fi într-un mod determinat) și, revenind la „lectura” noastră, nu trebuie să căutăm într-o operă (nuvelă, roman, poem etc.) „existențe”, ci ființări în planul operei: dacă avem să spunem, de pildă, că un spațiu descris, un personaj etc. „există”, trebuie să adăungăm – da, dar în operă (într-o „lume” instituită de un autor). Logicienii fac acest exercițiu pentru entitățile lor, iar pentru nevoi didactice recurg și la exemple: Zeus, spunea Bertrand Russell (în contextul unei discuții „Despre *denotare*”) are ființă, dar nu există real-efectiv sau, dacă vrem să spunem „există”, atunci spunem: există în mitologia greacă!

Tocmai de aceea, se pare, orice lectură are nevoie de filosofie sau, mai exact, literatura (cu „lumile” ei) se solidarizează (în scopuri de inteligibilitate și de intrare în discurs hermeneutic) cu filosofia, ambele rămânând însă domenii diferite ale creației în forma „operă”.

Motivele acestei colaborări (și limitări, totodată) se află în modelul fenomenologic de înțelegere a „operei” (din orice domeniu al creației) care „prin însăși prezentarea unei situații (context de viață, de imaginație, de visare etc.)

---

<sup>18</sup> W. Biemel, „Reflexionen zur Lebenswelt Thematik”, în: *Phenomenologica* 51, Den Haag, 1972, p. 49.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 49-50.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 50.

marchează ieșirea din timpul cosmic prin trecerea în „atitudinea naturală” față de lume la „atitudinea filosofică (reflexivă) a gândirii”<sup>21</sup>.

O *exemplificare* (în stil fenomenologic!) ar fi, poate, convingătoare: „în roman înțelegerea de sine a omului și a lumii de către om își află împlinirea în atmosfera unui timp determinat. Aceasta nu este unica formă de exteriorizare, dar este una foarte importantă”; „în roman nu se află probleme științifice... ci probleme ale «lumii vieții»<sup>22</sup>... Dacă nu putem să înțelegem domeniul vieții trăite în modul său propriu, dacă credem că numai interpretarea științifică a lumii ne determină viața, atunci suntem pe o cale greșită”<sup>23</sup>

O înțelegere a romanului „depășește experiențele formal-estetice. Dacă de filosofie ține înțelegerea de sine a omului și dacă în roman această înțelegere își află expresia, atunci este clar că nu trebuie construite niciun fel de punți artificiale, căci totdeauna este prezentă una, cu toate că adesea neobservată... Este surprinzător că în analizele atât de concludente asupra structurii romanului, tematica timpului a fost atinsă de știința literaturii numai ocazional și mai mult în cazuri excepționale”<sup>24</sup>.

Aici trebuie să avem în vedere „deosebirea dintre *timpul povestirii* și *timpul povestit*, o deosebire care și-a aflat intrarea în rândul interogărilor, dar procesul genezei timpului (*des Zeitigens*) nu a fost analizat ca atare; mai exact, chestiunea este cea a reîntoarcerii de la *temporizare* (*Zeitigung*) la timpul aflat la baza povestirii”<sup>25</sup>, fără de care aceasta nu ajunge la nivelul ontologic, ci rămâne simplă relatare, descriere.

E nevoie așadar „să schițăm semnificația multiplă a timpului pentru arta povestirii” și prin analize de caz, să vedem „ce dobândim dacă la interpretarea a ceea ce-i povestit (*Erzählten*) situăm în punctul central fenomenul timpului”<sup>26</sup>. Este subliniată apoi importanța formulării lui Heidegger: *In-der-Welt-Sein* (A fi-în-lume) și a concepției lui Husserl despre „fenomenologia conștiinței interne a timpului”.

Să reținem însă ce ne spune *despre roman*: „romanul trimite la fenomenul nașterii personajelor. Aceasta este prima semnificație... și privește și romanele contemporane, în care eroul principal în sens clasic nu mai este prezent... A doua semnificație a nașterii (*des Zeitigens*) privește povestirea însăși”, în care nu mai este vorba de „ce este ceva”, ci de „cum este ceva”, adică este de relevat deosebirea a două modalități ale vorbirii, cea conformă *relatării* (*Besicht*) și cea a formei de povestire (*Erzählen*)”<sup>27</sup>.

Importantă este *povestirea*, în care „nu avem ceva deja prezent, care este de comunicat, iar ceea ce *ocupă locul* (subl. n.) realității, fapticul este creat prin povestirea însăși... Crearea de cazuri (personaje, caractere, acțiuni, medii etc.) este un act de *proiectare* a ceva. În simplul raport nu se proiectează, ci doar se încearcă să se

---

<sup>21</sup> Cum spune E. Husserl: *Ideea de fenomenologie*, trad. de Editura Grinta, 2002, *Prelegerea II*.

<sup>22</sup> Expresia aparține lui Husserl – n.n.

<sup>23</sup> W. Biemel, *Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans*, Verlag, K. Alber, 1985, pp. 11, 13.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 15 – aici se face trimitere la lucrarea lui H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts « À la recherche du temps perdu »*, Heidelberg, 1955.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> P. 16 – cu referire la modul în care a fost tematizată relația particulară cu timpul în filosofie – Husserl-Bergson –, apoi în „știința literaturii” – Proust, Thomas Mann, James Joyce etc.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 19, 20.



stabilească ceva, iar în acesta să se actualizeze trecutul. Proiectarea este o desfășurare în viitor, o naștere (*Zeitigen*) a viitorului. Numai întrucât are capacitatea cuprinderii în timp a viitorului, omul poate în genere să povestească” (*Ibidem*, pp. 20-21).

Pe scurt, în *povestire* (esența și a romanului) „este prezentă situarea în timp (*Zeitigung*)”; „povestirea este o facere (*Zeitigen*), o dare în vileag. *Interpretarea* romanului trebuie să cerceteze în special această *facere* și să-și pună întrebarea privitoare la sensul ei”<sup>28</sup>. Iată de ce în analiza romanului trebuie să stea în punctul central „potrivirea cu timpul” (*Zeitigung*). Căci nu e vorba de a desprinde numai analiza de structură formală, care caută să descopere raportul dintre experiența timpului și structura romanului, ci să facă accesibilă înțelegerea de către autor a timpului care se află la baza unei anumite „produceri”. Pe scurt, înțelegerea timpului (a „ființării în timp” – *Zeitigung*) este hotărâtoare pentru interpretarea romanului respectiv<sup>29</sup>.

Această exemplificare pregătește astfel atât înțelegerea statutului „operei” cât și inseparabilitatea dintre literatură și filosofie, atât genetic (în actul producerii) cât și în interpretare. Poate că romanticul Fr. Schlegel avea dreptate spunând: „Înțelegere pentru *poezie* și pentru filosofie are acela pentru care ele sunt un tot indivizibil”; „în calitatea sa de cea mai frumoasă floare a unei structuri alese, poezia este foarte locală; filosofia diferitelor plante nu poate fi chiar atât de diferită”<sup>30</sup>.

Mai convingător poate este fragmentul următor: „Universalitatea este saturarea alternativă a tuturor formelor și a tuturor subiectelor. Ea ajunge la armonie doar prin îmbinarea poeziei cu filosofia”; „tot ceea ce se poate face câtă vreme filosofia și poezia sunt încă separate, s-a făcut și s-a împlinit. A sosit așadar timpul să le reunim pe amândouă”<sup>31</sup>.

Lecția fenomenologiei își află astfel finalizarea în „operă” (în cazul de față aplicat la literatură, dar conceptul de „operă” se poate defini și în alte forme ale „literaturii”). Analizele fenomenologice au asociat interpretarea „operei” (aici a romanului) cu timpul, ceea ce nu e simplu, întrucât nu-i vorba de timpul „măsurat” (al ceasornicilor), ci de *timpul fenomenologic*, în orizontul căruia se petrece transformarea „raportării la lume” (*Weltbezug*) care este în esență descriere (constatare) în instituire teleologică în forma „operă” prin „raportare la sine” (*Selbstbezug*) și obiectivarea a ceea ce s-a ivit în această „raportare” ca *un alt mod de a fi*, „dincolo de realul empiric producând o altă „realitate” (lumea operei: „lumile” interpretării), care este „ceva” prin semnificația limbajului în care survine.

Cum aflăm această *diferență* dintre „a fi” (prin simplă „raportare la lume” și „a fi valabil” (a avea sens) prin „situarea în timp” (*Zeitigung*), așa cum am prezentat-o mai sus, „situare” care este de fapt producere (naștere a „ceva”)? Așadar o diferență prin care ia naștere o „lume exemplară” (cu totul nouă: „lumea” din „operă”, având un alt statut și o altă configurare. Totul se poate determina prin înțelegerea „operei” însăși ca „lume” în „diferență ontologică”, cumva prin „timpul regăsit”, dar la alt nivel. Cumva ceea ce se spune despre romanele lui D.R. Popescu: „Pariul pe estetic, adică pe adevărul de ordin ontologic, care îl îndrumă pe critic... să ajungă la concluzia

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>29</sup> Am tradus acest text al lui W. Biemel în *Revista de filosofie* nr. 3, 2015.

<sup>30</sup> Fr. Schlegel, „Din *Fragmente și Idei*”, în A. Schlegel-Fr. Schlegel, *Despre literatură*, Editura Univers, 1983, p. 396.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 405, 406.

inevitabilă a unei geneze<sup>32</sup>. Căci „personajele și relațiile dintre ele, evenimentele, situațiile,  *timpul narat și timpul narațiunii* (subl. n.) chiar înșiși naratorii se multiplică și se distorsionează continuu<sup>33</sup>.

#### 4. Opera ca „lume” în „diferența ontologică”. Semantică și ontologie

Conceptul este amintit încă de Aristotel: „Există o știință care consideră *ființa ca fiind*, cât și proprietățile ei esențiale. Ea nu se confundă cu nicio știință specială, căci niciuna din acestea nu consideră Ființa ca atare în general, ci fiecare din ele își asumă o parte din ea și examinează însușirile ei<sup>34</sup>. În *nota* la acest text, comentatorul, Dan Bădărău, scrie: „Ființa ca fiind – *τὸ ὄν* – constituie obiectul de bază al întregii metafizici aristotelice, din care cauză ea poate fi denumită și *ontologie*”).

Dincolo de problemele de exegeză (sau, poate, reieșind din acestea), textul *Stagiritului* pune în atenție *o diferență* în această gândire, dar greu de conceptualizat în orice situare (necesară) în înțelegerea oricărui domeniu teoretic. Aceasta întrucât *differentia* survine imediat ca *diferențiere*, ca formare a diversităților pe fundamentul unitar al aceluiași gen, ceea ce face necesară o întrebare (decisivă aici): *Ce înseamnă a gândi?*

*Differentia* (lat., în greacă *diaphorá*): deosebire (diversitate) este în logică „un concept care provine din gândirea în relaționare, al cărui corelat este *egalitatea* (*Gleichheit*), «a diferenția» însemnând stabilirea diferențelor. Este altceva decât *differentia specifica*, care constituie indiciul prin care se deosebește o specie a genului, imediat supraordonat<sup>35</sup>.

În alți termeni: *differentia* față de *identit* (lat. *idem*, gr. *τὸ αὐτο*). Examinând principiul identității, Heidegger scrie: „Formula  $A=A$  vorbește despre egalitate (*Gleichheit*). Ea nu numește pe *A* ca același. Formula obișnuită pentru principiul identității ascunde astfel tocmai ceea ce ar vrea să spună principiul *A este A*, adică fiecare *A* este el însuși<sup>36</sup>.

O explicitare vine prin dezvoltările: „Formula mai potrivită pentru principiul identității, *A este A*, spune prin urmare nu numai: Fiecare *A* își este lui însuși același, ci mai degrabă spune: Cu el însuși este fiecare *A* însuși același. În *același* (*Selbigkeit*) subzidă relația lui «cu», adică o mediere, o legătură, o sinteză, unirea într-o unitate<sup>37</sup>. În acest «este» din formula *A este A*, principiul spune cum este fiecare *fiind* (*Seiende*), anume: El însuși cu el însuși același. Principiul identității vorbește despre *ființa fiindului* (*vom Sein des Seienden*). Ca lege a gândirii, principiul este valabil numai întrucât el este un principiu al *ființei* (*Sein*), ceea ce sună: fiecărui fiind (*Seiendes*) ca atare îi aparține identitatea, unitatea cu el însuși. Ceea ce exprimă principiul identității, ascultat din tonul său fundamental, este exact ceea ce întreaga gândire europeană occidentală gândește, anume: unitatea identității constituie o trăsătură de bază *în* ființa fiindului (*im Sein des Seienden*)<sup>38</sup>.

<sup>32</sup> Th. Codreanu, *Lumea românească în zece prozatori*, Editura Contemporanul, București, 2017, p. 153.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>34</sup> Aristotel, *Metafizica*, București, Editura Academiei, 1962, p. 137.

<sup>35</sup> Joh. Hoffmeister, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 2. Aufl., F. Meiner Verlag, Hamburg, 1955, p. 167.

<sup>36</sup> M. Heidegger, „Der Satz der Identität”, în: *Identität und Differenz*, 9. Aufl., 1957, pp. 9-10.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

Dar principiul identității este o lege a gândirii. Se pune acum întrebarea: *Was heißt Denken?* (Ce înseamnă Gândire?): „Ca ființă rațională, omul trebuie să poată gândi, ori de câte ori vrea... De la această voință de a gândi el vrea prea mult și poate prea puțin. Omul gândește întrucât are posibilitatea pentru aceasta... Căci suntem în stare numai de ceea ce putem... ne e în puțință cu adevărat numai acel ceva care, la rândul său, ne stă la îndemână chiar în esența noastră”<sup>39</sup>.

Pe fondul moștenirii parmenidiene (identitatea ființei și a gândirii – n.n.) originare, *Gândirea (Denken)* înseamnă (se precizează în: *Nachwort*) deja o *transformare* în care interogarea însăși devine: „Was ist es, das uns ins Denken ruft? (Ce este ceea ce ne cheamă în gândire?)”<sup>40</sup>, întrebare la care nu-i ușor de răspuns, căci presupune înțelegerea esenței și statutului gândirii care vine tocmai prin gândire. Întrebarea ar fi: cum să ieșim din identitatea parmenidiană („căci e totuna a gândi și a fi), adevărul, ființa „se dezvăluie” numai prin gândire.

Amintind acest plan logic, se poate spune că „identitatea ca identitate” înseamnă „ființa în sine”, dincolo de „ființa ca fiind”, iar „ceea ce *ne cheamă* în gândire” este gândul (*der Gedanke*) însuși, produs al activității gândirii, pe care îl aflăm ca „sensul unei propoziții”, așa cum spunea *G. Frege*: „Gândul este sensul unei propoziții, fără ca prin aceasta să afirmăm că sensul fiecărei propoziții este un gând. Gândul nesensibil în sine se îmbracă în veșmântul sensibil al propoziției și cu aceasta devine accesibil”<sup>41</sup>. Cu aceasta este angajată *diferența*: dintre *gândire* și *gând* și dintre *sens* și efectuarea lui în propoziție, ceea ce *Frege* numea (în alt context) *sens* și semnificație (*Sinn und Bedeutung*), mutând discuția în semantica logică.

Hotărâtor rămâne astfel faptul deosebirii dintre *a gândi* și *a fi*, ceea ce vine (în alt context) și prin formularea lui *W. von Humboldt*: „Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankens” („Limba este organul formator al gândului”). În alți termeni: prin ceva sensibil (limba) și altceva nesensibil (gândul) se introduce o diferență nouă (dincolo de cea semantică): „diferența ontologică”.

Este de reținut că acest joc hermeneutic pune în lumină locul *diferenței*, între *ființă (Sein)* și *fiind (Seiendes)* și *ființă* și *ființa fiind-ului (Sein des Seienden)*. Hotărâtor este aici, „faptul gândirii” (*Sache des Denken*) care, după *Heidegger*, relevă totodată „diferența ontologică” (*die ontologische Differenz*) și „diferența ca diferență” (*die „Differenz als Differenz”*): „Filosofia – sublinia *Heidegger* – este «știința despre ființă». Ființa (*Sein*) este unica și veritabila temă a filosofiei... exprimat negativ: filosofia nu este știință despre fiind (*Seiendes*), ci despre ființă (*Sein*) sau, așa cum spune expresia grecească «ontologie» și astfel *diferența* este «diferență ontologică»<sup>42</sup> ceea ce conduce spre distincția dintre *real* și *ireal* (în sinele ființei este *ireal*).

După comentarii de referință, originile ideii de „diferență ontologică” trimit la *Homer*, la *Heraclit* și *Parmenide*, de fapt, la o epocă în care începuturile filosofiei țin de o reorientare a privirii nu direct, spre „ceea ce apare”, ci spre „modul de apariție a celui ce apare”: „C’est de là que sort toute la philosophie. Elle prend naissance de ce regard fixé sur le mode d’apparaître de l’apparaissant, qu’il détermine d’abord

<sup>39</sup> M. Heidegger, „Was heißt Denken?”, în *Vorträge und Aufsätze*, 6. Aufl., Pfullingen, 1990, p. 123.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>41</sup> *G. Frege*, *Der Gedanke*, în *Logische Untersuchungen*, Göttingen, 1966, p. 33.

<sup>42</sup> M. Heidegger, „Grundprobleme der Phänomenologie”, în *Gesamtausgabe*, pp. 15, 22.

selon la détermination plus massive qui convient à la fixation de l'apparaissant, à savoir celle du *nom*.”<sup>43</sup>

De-aici, continuă autorul citat, „gustul unic al gânditorilor greci pentru ceea ce gramaticienii vor numi mult mai târziu modul *participiu*: „Le participe - étant, chantant, vivant, marchant – est en effet un *nom* et un *verbe* à la fois. Mais ce qu'il nomme, c'est à partir du verbe qu'il le nomme. Il s'agit donc d'une dinomination à dominante verbale. En ce sens, l'étant, en grec τὸ ὄν, est moins le *singulier* du pluriel: les étants (τά ὄντα) qu'il ne dit, d'un bout à l'autre des étants la singularité d'être dans ce qu'elle a d'unique. Cette double *participation*, au nominal et au verbal, de ce qui est à penser, mais avec prédominance du verbal sur le nominal, et qui prend son essor de ce verbe des verbes qu'est le verbe *être*, telle fut peut-être la plus ailée des pensées que formèrent les Grecs.”<sup>44</sup> Urmează precizarea: „Elle détermine alors une scission de la parole qui est peut-être unique au monde. Jusque-là, la parole pouvait être plus ou moins superficielle ou profonde, chantante ou narrative, approximative ou exacte, novice ou experte, comme elle l'est restée partout où l'humanité est restée elle-même à l'abri du coup d'envoi grec. Elle n'avait pas atteint ce dédoublement auquel elle atteint seulement lorsque les Grecs devinrent ceux à qui la langue fut déliée pour une toute autre parole que celle que parlaient leurs poètes.”<sup>45</sup>

Și... à propos de „diferența ca diferență”: în dialogul *Sofistul*, Platon, „după ce a atribuit *ființei* (à l'être), luată zice el, ca «faisant le plus escorte à tout» patru determinații care o însoțesc la rândul lor, dar opunându-se două câte două: Stare și Mișcare, Același și Altul, caută să discearnă ce asociații sau ce combinații sunt posibile între aceste cinci figuri. De atunci s-a deschis în mod panoramic întregul joc al trecerii și al impasului, una dintre trecerile fundamentale fiind că *ființa* (*l'être*) ea însăși se poate echivala cu altul (*l'autre*) până la a se prezenta ca altul care nu este, cu toate că se atașează la ființă, este ființa expusă fără încetare riscului erorii. Nu este posibilă eroare decât în țara ființei, întrucât ea este de asemenea țara Celuilalt, căci ceea ce este fragil se dă drept solid... Nimic nu este mai grecesc decât această interpretare a erorii”<sup>46</sup>.

Central este astfel *fiind-ul* (*l'étant*), filosofia însăși fiind, așa cum spunea Aristotel, studiul *fiind-ului* oriunde el este, adică al *fiind-ului* în ființarea sa: „Filosofia presupune că *fiind-ul* (*l'étant*) – așa cum e el *numai* de fiecare dată, în loc de a fi luat așa cum ea survine, adică precum omul căruia îi adresez cuvântul, masa la care iau loc, arborele care înfloarește, să fie înțeles mai întâi în ființa sa, care este modalitate *verbală* ce ascunde *nominarea* fiind-ului... Nu este întâmplător faptul că... cuvântul ὄν, pe care gramatica, platonizantă, în felul său, îl va denumi mai târziu, chiar în limbajul lui Platon, ca μετοχή. Latinii vor spune *participiu*. Participiul privește efectiv totodată dinspre partea numelui și dinspre partea verbului. τὸ ὄν este totodată singularul lui τὰ ὄντα, singulariate care este, pentru toate *fiind-urile*, aceea pe care o exprimă verbul *είναι*. Locuțiunea greacă τὸ ὄν va fi deci tradusă când prin *ființă* (*l'être*), când prin *fiind* (*l'étant*). Aici Grecii nu gândeau totuși conducându-se după o

<sup>43</sup> J. Beaufret, *Dialogue avec Heidegger. Philosophie grecque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 28.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

gramatică, care încă nu exista. Dimpotrivă, gramatica se va regla foarte bine mai târziu după filosofia greacă, în particular după filosofia platoniciană a participării”<sup>47</sup>.

Toată această deliberare logico-ontologică are menirea de a pregăti înțelegerea mediului specific de *a fi* în forma operei de artă, pe fondul „diferenței” ontologice”, care aduce diferențele principale privind statutul și structura acesteia: *irealul* și *realul*, *realul* și *idealul*, dar nu ca entități, ci prin conținutul lor care diferă în funcție de „planul din față” și „planul din spate” (*Hintergrund*), și punând prin creație, instituire valorică, ființa ca „lume”, conceptul-cheie în hermeneutica operei de artă.

### 5. „Lumea” în operă. Modelare și stratificare în opera de artă. Semantică, fenomenologie și ontologie

Opera de artă, interpretarea și înțelegerea statutului și a valențelor ei stilistice, valorice, estetice se propune ca *un mod de a fi*. Ceea ce este destul de complicat! Căci *opera* (creația artistică) trimite la *creator* (autor), a cărui „procedare”, spunea N. Hartmann, este o îndepărtare de realitate – o *de-realizare*: „...el nu are trebuință de ceva *real* decât ca termen mijlocitor în care să poată apărea *realul*”<sup>48</sup>. Mai scurt (nu știu dacă și mai explicit!), „puterea de creație a omului... începe abia acolo unde nu mai e vorba de creație a ceva *real*, ci numai de reducerea în apariție. Forma estetică a creației în om este superioară tuturor celorlalte forme de creație, prin aceea că ea nu mai are nevoie să realizeze ceea ce creează în viziune”<sup>49</sup>.

Aceasta întrucât prin creația artistică, „reprezentarea artistică se mișcă în «de-realizare» (*Ent-wirklichkeit*) care înseamnă o îndepărtare de existența reală – în opoziție cu «realizare» (*Wirklichkeit*), care exprimă străduința spre ea... ciudat este tocmai că aceasta nu duce la o îndepărtare de viața reală; ci dimpotrivă”<sup>50</sup>. „Aparența” nu înseamnă „apariție”, căci nu este important „ceea ce apare” (*was da erscheint*), ci „modul în care apare” (*die Art des Erscheinens*).

Dar toate acestea necesită *fenomenologie* (ca metodă și concepție), căci fenomenologia este totodată însuși modul de a proceda creativ, se află (așa cum s-a spus, „în laboratoarele creației umane”) întrucât „creația artistică este de fapt *intențională*. Ea se îndreaptă conștient către producerea operei”<sup>51</sup>, *a unei lumi cu totul noi* în raport cu ceea ce se află în natură și viață.

Opera de artă este „produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral care, întrebuițând un material și integrând o multiplicitate, a introdus în relație un element calitativ nou”, se dirijează după un scop ales de creator”<sup>52</sup>.

Opera de artă, spune N. Hartmann, „aparține... «spiritului obiectivat». Ea este *obiectivație*, adică „proiectarea unui obiect spiritual în planul obiectelor” și prezintă „caracterul remarcabil al creațiilor spirituale”, anume acela de a se menține „în afara vieții creatorului ei”<sup>53</sup>.

*Legea obiectivației* este dublă: „Ea spune mai întâi că un conținut spiritual nu se poate menține decât în măsura în care el a fost făcut captiv al unei materii sensibile reale... în al doilea rând, ea spune că: acest conținut spiritual purtat de materia

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>48</sup> N. Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, 1974, p. 43.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 524.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 525.

<sup>51</sup> T. Vianu, *Estetica*, EPL, București, 1968, p. 217.

<sup>52</sup> T. Vianu, „Tezele unei filosofii a operei”, în *Opere*, 7, Editura Minerva, 1978, pp. 517, 521.

<sup>53</sup> N. Hartmann, *Estetica*, pp. 94, 95.

modelată are nevoie de acțiunea reciprocă a spiritului viu, a celui personal și a celui «obiectiv»<sup>54</sup>.

Și acum vine explicația: „În opera ca atare, materia modelată și conținutul spiritual sunt legate împreună prin modelarea celei dintâi... dar sunt legate... numai pentru *spiritul viu*. În realitate, spiritul viu (ca spirit personal și spirit obiectiv) *intervine de două ori*. Căci modelarea materiei și înzestrarea ei cu conținut spiritual sunt și ele deja acțiuni ale unui *spirit viu*, și anume acțiunile lui originare, creatoare. Numai că sunt acțiunile altui spirit decât cel care receptează și recunoaște” și de aceea „«trebuie» să întregim schema”, „să mai încorporăm într-însa și funcția *spiritului creator*. Astfel raportul ajunge să aibă patru termeni”<sup>55</sup>.

De fapt, *obiectivitatea* „este numai în parte reală, adică singură materia împreună cu modelarea ei este reală; conținutul spiritual propriu-zis rămâne *ireal*, nu este realizat nici de spiritul viu; dimpotrivă, el i se înfățișează numai ca *apariție*. Se vede de aici că în «raportul de apariție» este vorba de ceva mult mai general, nu de opera de artă singură. E vorba aici nu de modul particular de ființare a obiectului estetic, ci de modul de a ființa al spiritului obiectivat”<sup>56</sup>.

Trebuie să reținem că *obiectul estetic* există ca atare numai relativ la subiectul care contemplă „estetic”: „În sine, el nu există nicidecum. Un peisaj, de exemplu, există în sine și, ca existent, el este un obiect posibil al cunoașterii geografice, strategice, economice. Ca un obiect estetic, dimpotrivă, el există numai «pentru» cel care îl contemplă, numai dintr-un punct de vedere, numai cu «privitul» unei contemplări dintr-o perspectivă”...<sup>57</sup>

Mai exact, „«obiectul estetic» se epuizează în ființa sa ca obiect”, „este «numai» obiect, nu există dincolo niciun mod de ființare”, ceea ce „nu-l face subiectiv și nici purtător de substrat – ca obiectul fanteziei –, dar este în esență raportat la subiect. Firește, el este permanent legat de real... dar numai astfel legat, în acest real este unul cu sens, format de actul specific pentru care el este obiect estetic”<sup>58</sup>.

Din această determinare devine evident că obiectul estetic este unul stratificat: „Permanent există în el un *fundal (Hintergrund)* de un anumit fel conținut, care nu este real, dar apare într-un *plan din față (Vordergrund)* real. Și acest fundal constituie caracteristicul în el. Prim-planul este numai purtătorul *forme* care lasă să apară fundalul, este mediu al apariției sale. Pe pânză «apare» un altceva decât ceea ce «este» pe ea. Apare peisajul cu adâncimea lui spațială, scena cu viața ei, capul cu trăsăturile lui caracteristice. Toate acestea nu sunt existente în mod real, nu sunt luate drept reale”<sup>59</sup>.

*Legea obiectivității* este astfel satisfăcută: „întregul alcătuirii are două structuri, și anume de o eterogenitate caracteristică, atât în structură cât și în modul lor de ființare. Căci numai *planul din față*, plămuierea materială, sensibilă, este *reală*; *planul din spate*, al apariției, conținutul spiritual, este *ireal*. Primul subzistă împreună cu modelarea lui, în sine, cel din urmă, în schimb, numai «pentru» un spirit viu gata

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> N. Hartmann, „Autoexpunere sistematică”, în vol. *Problema ființei spirituale și alte scrieri filosofice*, traducere de Al. Boboc, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2008, pp. 148-149).

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

să îl primească, care își aduce la aceasta contribuția și devine, în recepție, reproductiv<sup>60</sup>.

Planul din spate (*Hintergrund*) „nu e nevoie să fie ceva *ideal*, nici ceva de natura gândului, nici ceva intuit în chip ideal. Nici conținutul său nu e nevoie să fie luat sau imitat după straturile mai înalte ale ființei sale (ale ființei sufletești sau spirituale); ajunge că în mod original el este intuit spiritual și că modalitatea intuiției este menținută în felul apariției sale”<sup>61</sup>.

În creația poetică, raportul fundamental „ia calea ocolită a cuvântului și se adresează prin mijlocirea acestuia fanteziei celui care citește sau ascultă”; „materia însă în care lucrează această artă nu este numai o alta, ci chiar una de un cu totul alt fel decât în artele plastice – și ea are altă forță. Ea nu este o materie dată de natură, ci deja plăsmuită de om; limba, cuvântul, scrisul... În poezie, cuvântul devine materialul unei modelări superioare; și în forma scrisului, modelarea aceasta este fixată, câștigă stabilitate, putere de a rezista, durată”<sup>62</sup>. În felul acesta, poezia ca operă se apropie mai mult de obiectivațiile de natură extraestetică, de domeniul întins al creațiilor spirituale care pot fi cuprinse sub titlul de opere scrise (*Schriftum*). Căci nu există o graniță definită între opera scrisă prozaică și cea poetică; dar ca modelare, *versul* este esențial; „el fixează ascultătorul asupra planului din față, îi interzice oarecum alunecarea totală peste el și cufundarea nestăpânită în planul care apare în spate”<sup>63</sup>.

Esențial este faptul că „opoziția dintre *real* și *ireal* în raportul planurilor obiectului este astfel, împotriva sensului practic original al vorbirii, întâlnită încă în opera poetică. Ea nu se mărginește la distincția curentă între sunet și înțeles, care este proprie oricărei vorbiri, ci se întinde mult dincolo de ea... devine un fel de despovărare a cuvântului de funcția lui originară de mărturie a realității”<sup>64</sup>.

Felul de ființare a *planului din spate*, cu întregul său conținut variat, „rămâne în suspensie, adică rămâne acela al *apariției*; iar figurile pe care le înfățișează poetul nu «există» nicăieri decât în poezie”<sup>65</sup>. Dar toate acestea s-ar putea cuprinde într-un studiu special privind statutul ontologic al poeziei (al operei poetice) în genere, păstrând raportul planurilor, dar favorizând „o latură intermediară specifică”, care „deși ireală” (ca și planul din spate), alcătuiește „un fel de al doilea prim-plan, care joacă acum pentru tot ce urmează rolul datului sensibil”<sup>66</sup>.

## 6. Conceptul modern de „interpretare”. Limbaj și discurs. Limbaj și comunicare

Desigur, ne-am cam îndepărtat, poate, de proporțiile convenite unor abordări sintetice, dar am câștigat în linii mari, o înțelegere a statutului operei de artă și interacțiunea planurilor în operă susținută, prin distincția care (metodologic) interesează dintre *real* și *ireal* (mai bine invers!) și poziția idealului (care ține de planul inteligibilității), al configurărilor ideatice, raportul lui cu realul și idealul cerând o altă perspectivă, ținând de deosebirea dintre obiecte în sens teoretic și obiecte în sens estetic.

---

<sup>60</sup> N. Hartmann, *Estetica*, p. 102.

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

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 119.

Ceea ce trebuie să amintim acum pentru statutul operei de artă s-ar formula astfel: opera ca „lume” în „diferența ontologică”, perspectivă în care se întâlnesc multiple alte perspective (îndeosebi semiotică, hermeneutică, dar și stilistică, poetică și axiologică). Pe scurt, trebuie să vorbim *despre interpretare: inter-pretare*, combină *pretare* (lat.) cu prefixul *inter*, conferindu-i astfel o orientare de coordonare și interconectare, adică un conținut semantic, așadar de sens. Căci *a interpreta* înseamnă căutare și conferire de sens, prima operație fiind hotărâtoare.

În această accepție, mari creații ale literaturii își pot sumariza (aduna căutarea) sub un „înțeles”, de pildă: Faust-ul goethean e căutare a unui sens (înțeles simplificând, bineînțeles, reducând la dimensiunea esențială universal faustic). În esență, poemul „conduce înfățișarea unui destin omenesc prin toate marile experiențe ale vieții”<sup>67</sup>. Pe alt plan, Eminescu<sup>68</sup> nota: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. (Kunisch) povestește legenda *Luceafărului*. Aceasta este povestea. Iar *înțelesul alegoric* (subl. n.) ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a fericici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc”. Așadar, o interpretare „alegorică”, în care înțelesul e soarta geniului „pe pământ”.

Ca să vorbim despre *interpretare* (și, mai ales, să realizăm o interpretare a unui text de orice tip) trebuie să avem în atenție câteva distincții și reguli. Între acestea, menționăm: 1) distincție între *limbă* și *limbaj* (limba unui autor creată, împreună cu „opera” instituită de el, într-o limbă naturală sau în alt mijloc de exprimare, precum artele plastice, muzică, dans); 2) distincția în „atitudinea față de lume” (*Stellungnahme* al fenomenologiei) între „poziția gândirii naturale” și poziția gândirii «reflexive» (filosofice) prin care se efectuează „reducția eidetică”, la ceea ce este esențial unui domeniu la care ne referim, permițând distincția nu numai între *real* și *ideal*, ci și între *real* și *ireal*; 3) distincția dintre „limbajul obiect” (de care vorbim) și *metalimbaj* (cum spunea R. Carnap „limbajul în care vorbim”); 4) întrucât scopul interpretării este comprehensiunea (înțelegerea, sesizarea sensului a ceva), se impune regula (de bază în hermeneutica textului): „Es genügt zu sagen, dass man anders versteht, wenn man überhaupt versteht” („E de-ajuns să spunem că *se înțelege altfel*, dacă în genere se înțelege”<sup>69</sup>); 6) distincția dintre *a crea* (*schaffen*) și *a institui* (a ctitori, *stiften*), căci în creația poetică nu e vorba de „a configura” (*gestalten*), ci de „a institui” (*stiften*) teleologic, urmărind un scop (așa cum spunea în poemul „Andenken” Hölderlin: „Was bleibt aber, stiften die Dichter”). Nu mai puțin importantă este înțelegerea statutului, a „locului” de manifestare a limbajului: *discursul*. În acest sens, este clarificatoare formularea: „le discours est «le langage mis en action» dans un processus historique qui fait de l'énoncé un événement”<sup>70</sup>.

Sub raport „existențial”, scrie Heidegger, „limba este discurs” a cărui „funcție constructivă” devine mai clară prin „cele două posibilități care aparțin «vorbirii discursive»: „ascultare” (*Hören*) și „tăcere” (*Schweigen*)”<sup>71</sup>.

Atrage atenția astfel studiul „tăcerii”, atât de prezent în semiotică și în poetică: „tăcerea marchează cotitura (*turn*) atenției spre densitatea și ambiguitatea cuvintelor.

<sup>67</sup> T. Vianu, „Prefață” la *Faust*, București, 1955, p. 29.

<sup>68</sup> În Ms. nr. 2278.

<sup>69</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 4. Aufl., Tübingen, 1975, p. 280.

<sup>70</sup> Em. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 242.

<sup>71</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, în *Gesamtausgabe*, I.Aft.m Bd. 2, Frankfurt am Main, 1977, p. 214.



Heidegger ne arată că această cotitură este *reîntoarcere* (*return*) la calea gândirii a Grecilor, cale care își află originea în *Logos*<sup>72</sup>.

Ca „modalitate” a discursului, *tăcerea* are o funcție constructivă: „Cel care, în convorbirea cu celălalt, tace, poate prin aceasta «să dea de înțeles» (*zu verstehen geben*), și constituie comprehensiunea la care cuvântul nu a ajuns”<sup>73</sup>.

De fapt, „a tăcea nu înseamnă a fi mut, ci, dimpotrivă, muțenia are tendința către «vorbire» (*Sprechen*). Un mut nu are cum să dovedească că poate să tacă... Cel care în clipa de față nu spune nimic, nici să tacă nu poate. Tăcerea este posibilă numai în discursul corect”...<sup>74</sup>

În virtutea corespondenței cu *ființa* (*Sein*), Heidegger construiește formulări puțin obișnuite, dar semnificative: „Limba însăși este limbă și nimic mai mult... Limba rostește” (*Die Sprache selbst ist. Die Sprache und nichts außerdem... Die Sprache spricht*); omul vorbește întrucât face să vorbească din interior limba” (*Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht*)<sup>75</sup>.

Accentuând consubstanțialitatea dintre *limbă* și prezența *ființei*, Heidegger ridică problema de fond a comunicării: „limba, lăcașul de adăpost al ființei (*das Haus des Seins*). Dacă prin limbă omul locuiește sub incidența ființei, atunci noi, europenii, ne aflăm probabil într-un cu totul alt lăcaș decât asiaticii” și, ca urmare, o convorbire între unii și ceilalți devine aproape o imposibilitate<sup>76</sup>.

Cele semnalate, în ciuda faptului că fac dificilă urmărirea problemelor (și soluțiilor), sunt totuși de ajutor în înțelegerea temei *interpretării* operelor literaturii și artei, îndeosebi a modelării și stratificării și a limbajului în care se prezintă nivelele operei, „lumile” din opere și îndeosebi fenomenul *instituirii* (*Stiftung*) și *creației* (*Schaffen*).

Pentru toate acestea este de mare importanță să definim conceptul de „lumi posibile” și să pregătim modul în care se prezintă „lumile” în „operă”, de fapt, să schițăm o fenomenologie a operei de artă și o finalizare a analizelor fenomenologice în ontologia operei de artă (exercițiu la care vor ajuta exemplificările din cadrul final al acestor prezentări).

## BIBLIOGRAFIE

Aristotel, *Metafizica*, București, Editura Academiei, 1962.

Beaufret, J., *Dialogue avec Heidegger. Philosophie grecque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

Benveniste, Em., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Biemel, W., „Reflexionen zur Lebenswelt Thematik”, în *Phenomenologica* 51, Den Haag, 1972, p. 49.

Biemel, W., *Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans*, Verlag, K. Alber, 1985.

Bindeman, St. L., *Heidegger and Wittgenstein. The Poetics of Silence*, Univ. Press of America Inc., 1981.

---

<sup>72</sup> St. L. Bindeman, *Heidegger and Wittgenstein. The Poetics of Silence*, Univ. Press of America Inc., 1981, p. 11.

<sup>73</sup> M. Heidegger, *op. cit.*, p. 218.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 4. Aufl., Pfullingen, 1971, p. 33.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 90.

- Codreanu, Th., *Lumea românească în zece prozatori*, București, Editura Contemporanul, 2017.
- Coșeriu, E., *Introducere în lingvistică*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1995.
- Frege, G., „Der Gedanke”, în *Logische Untersuchungen*, Göttingen, 1966.
- Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode*, 4. Aufl., Tübingen, 1975.
- Hartmann, N., *Estetica*, Editura Univers, 1974.
- Hartmann, N., „Autoexpunere sistematică”, în vol. *Problema ființei spirituale și alte scrieri filosofice*, traducere de Al. Boboc, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2008, pp. 148-149.
- Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, 4. Aufl., Pfullingen, 1971.
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*, în *Gesamtausgabe*, I.Aft.m Bd. 2, Frankfurt am Main, 1977.
- Heidegger, M., „Was heißt Denken?”, în *Vorträge und Aufsätze*, 6. Aufl., Pfullingen, 1990.
- Hoffmeister, Joh., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 2. Aufl., F. Meiner Verlag, Hamburg, 1955.
- Humboldt, W. *Despre diversitatea structurală a limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a umanității*, traducere de E. Munteanu, București, Humanitas, 2008.
- Husserl, E., *Ideea de fenomenologie*, trad. de Alexandru Boboc, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2002.
- Jauss, H.R., *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts « À la recherche du temps perdu »*, Heidelberg, 1955.
- Kristeva, Julia, *Semiotikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Schlegel, A., Schlegel, Fr., *Despre literatură*, București, Editura Univers, 1983.
- Vasiliu, Em., „Gramatici generative și gramatici transformationale”, în Lucia Wald, Maria Iliescu (red. resp.), *Lingvistica modernă în texte*, București, Universitatea București, 1981.
- Vasiliu, Em., *Introducere în teoria textului*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1990.
- Vianu, T., „Prefață” la Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p. 29.
- Vianu, T., *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Vianu, T., *Tezele unei filosofii a operei*, în *Opere*, 7, București, Editura Minerva, 1978, p. 517, 521.
- Vlad, Carmen, *Semiotica criticii literare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

*Așteptându-l pe... Samuel Beckett*



## WAITING FOR ... SAMUEL BECKETT<sup>2</sup>

Between June 10 and 12, 2017, there took place in Bacău, under the umbrella of *Waiting for ... Samuel Beckett*, two conferences and a research-creation workshop, having as a special guest Liviu Dospinescu, professor of theatrical studies at Laval University (Québec, Canada). The event was initiated by the “Logos” Interdisciplinary Research Group from the Faculty of Letters of “Vasile Alecsandri” University of Bacău and was conducted in collaboration with “George Apostu” Cultural Centre and “Bacovia” Municipal Theatre. According to Peter Brook, any “empty space” crossed by a presence becomes a stage. However, Liviu Dospinescu sees two complementary aspects of the “empty space” in relation to Beckett’s theatre. On the one hand, as a “manifestation of minimalism” – the guest explains – “the void space is the trigger of the spectator’s response”. The latter becomes active, a “specta(c)tor” that “fills in the void from the imagination with the figures from the stage”. On the other hand, “empty space” involves “an experience contrary to interpretation”, one that “can only be achieved in the absence of interpretation.” It consists precisely of the “feeling of presence experienced by the spectator” plunged into the atmosphere of the playing area. It is created in such a way that “it becomes a universe of virtual experiences, a simulacrum or a phenomenological «installation», as Liviu Dospinescu remarks.

**Key-words:** *Samuel Beckett, empty space, phenomenology, plays for television, theatre of the absurd, karagöz, meddah, ortaoyunu*

Director of the Theatrical Studies Program at Laval University's Department of Literature, Theatre and Film, Liviu Dospinescu holds a PhD in “studies and practices of arts” at the Université du Québec à Montréal (UQAM), with a thesis on “empty space” and “enuntiative strategies of staging Samuel Beckett's «TV plays»”. Liviu Dospinescu is concerned with the theories of staging, theatrical play and reception, the artistic, cultural and interdisciplinary “*métissages*” (as he likes to call them) of the performing arts, as well as the contemporary forms of political theatre. He is also interested in fictional exchanges between real and virtual spaces in intermedial shows, such as *Live Movie*. He is a member of the *Effets de présence* research group and of the *Interdisciplinary Phenomenological Research Circle* (Montréal). He is also a correspondent member of the *Académie du Var* (France) and a member of the *Institut du patrimoine culturel de l'Université Laval*.

---

<sup>1</sup> “Vasile Alecsandri” University of Bacău.

<sup>2</sup> A first version in Romanian was published in *Ateneu* (June 2017).

The events in Bacău were an opportunity to share with the audience some of the guest's experience in theatrical research and creation. The conference *Beckett, Vacuum Space and Phenomenology Drama* took place on Saturday, June 10, at the Library of "Vasile Alecsandri" University, in front of an audience of students, master students, theatre people, teachers, representatives of cultural institutions. Also on Saturday, but in the afternoon, at "Bacovia" Municipal Theatre, there was held a research-creation workshop, *Samuel Beckett's Theatre: Stage Strategies and Performance Principles of the "Beckettian Actor"*. On Monday, June 12, at the end of the program, the "George Apostu" Cultural Centre hosted, in the Marble Hall, the conference *The Speeches of "Innocence": some outstanding cultural aspects in literature, theatre and film in contemporary Turkey*. The documentation for this was done during a research project on a topic of "intercultural genetics", for which Liviu Dospinescu studied, in 2015, the geo-cultural area of the Balkans.



**AȘTEPTÂNDU-L PE...  
SAMUEL BECKETT**

Invitat special: **Liviu Dospinescu**  
Profesor agrăgat, director al programului de studii teatrale de la Facultățile des Lettres et des sciences humaines (Département de littérature, théâtre et cinéma), Université Laval (Québec, Canada)

Interesat de teoriile punerii în scenă, ale jocului teatral și ale recepției, de „teatrul fenomenologic” și experiența imersivă a spectatorului, de mesajele culturale, artistice și disciplinare în artele spectacolului, precum și de formele contemporane ale teatrului politic, invitatul va susține două conferințe și un atelier de cercetare-creație, după următorul program:

**Sâmbătă, 10 iunie, ora 10.00**  
sala de conferințe a Bibliotecii Universității „Vasile Alecsandri”  
Conferința „Beckett, spațiul vid și teatrul fenomenologic”

**Sâmbătă, 10 iunie, ora 16.00**  
Teatrul Municipal „Bacovia”  
Atelier de cercetare-creație „Teatrul lui Samuel Beckett: strategiile ale punerii în scenă și principiile ale jocului «actorului beckettian»”

**Luni, 12 iunie, ora 17.00**  
Centrul de Cultură și Arte „George Apostu”  
Conferința „Discursurile «inocenței»: câteva aspecte culturale marcante în literatură, teatru și cinematografie din Turcia contemporană”

organizator: **LADOS - Grup interdisciplinar pentru analiza reprezentărilor și procesarea limbajelor în studiul literar și cultural „George Apostu”** Bacău

în colaborare cu: **Centrul de Cultură și Arte „George Apostu” Bacău**, **GA** (George Apostu Cultural Centre) Bacău, **Teatrul Municipal „Bacovia”**

So, how come *Waiting for... Samuel Beckett*? Naturally, not for lack of courtesy to Godot, nor for the intention to overthrow him from his natural rights, sanctioned by the well-known title. Then, from where? From the fact that the Irishman undertakes, all by himself, a question that has crossed European thinking, from Descartes to the existentialists – a question that revolves around a (sort of) Godot of

philosophers and philosophards: the conciliation between being and meaning, between consciousness and existence, between the disconcerting versatility of the experience and the mind that strives to achieve order. From this failure of the encounter with meaning, this failure of the mind, there emerged the consciousness of the absurd of existentialists, as well as what – challenged, here and there, by the playwrights themselves – Martin Esslin called the “theatre of the absurd”. The triumphal panache of Western rationalism, from Descartes to the positivists, was already at half-staff; Nietzsche had written the deicide; but Beckett has still left his characters lurking in the darkness, breathlessly, waiting for Godot's shadow majestically sliding among the branches of the tree onto which they had hung their last hopes. In Beckett's theatre, the Pascalian “thinking reed” becomes mere “presence”. It installs itself in space – that of living – but not in a universe of meaning, which appears to have been fatally denied to it. The Beckettian man's existence regime is no longer one that generates semiosis – circulating meanings – but one that is purely phenomenological, of anchorage into an irreducible, incomprehensible subjectivity. Without the vanity of a definitive answer, Beckett gives the interrogation – the search that modernity has skeptically resorbed into “waiting” – a new dramatic form. It is yet another confirmation of Peter Szondi's thesis, of Hegelian inspiration, after which the history of drama has only been a long line of adjustments of form to a content varying in time: from the Greek tragedy to the Baroque drama, then to the realistic-psychological drama and the Ibsenian drama of ideas, and the play about “nothing” that Beckett chooses after the war – just as Ionesco had been seduced by the idea of an “abstract”, “nonfigurative” theatre, “a vain operation of the theatrical mechanism”, and Mallarmé by the poem about “nothing” (self-referential discourse that gives the text a function other than the simple transitive one, of (trans)posing the world into words). Such a transformation of the dramatic form that we owe to Beckett, especially through his late creations – “the plays for television”, as the playwright himself calls them – was brought by Liviu Dospinescu to the attention of the public.

After the war, Beckett realized what had separated him from Joyce's literature, of which he had made a model, keeping nevertheless his friendship with the other great Irish until his death: “One day,” – Beckett confesses – “I became aware of my stupidity. Then I began to write what I felt.” (We believe that this confidence of the playwright indirectly legitimates the “phenomenological” approach of his work, as Liviu Dospinescu suggests. We shall discuss that later). Moreover, Beckett notes, Joyce's creation tends towards “omniscience and omnipotence”. From one point onwards, Beckett's work aspires, as he himself confesses, to the manifestation of “powerlessness, ignorance” openly assumed – to an “art of rupture”, to the exploration of a certain “zone of being” “until then neglected by artists” and considered “useless”, “incompatible with art”. It is the moment when, along with Beckett, there is a shift in the theatrical poetics of the twentieth century. In what way? In that the theatre admits without distraction “*the expression of the fact that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express*”. Beckett himself says it in *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. I would say that it is precisely from this “art of rupture” that Liviu Dospinescu deduces the specific manner of construction and reception of the Beckettian theatrical discourse, which he analyses by resorting to the concept of “vacuum space”. It is a concept that the guest partially borrows from

Peter Brook (*empty space*), but which he significantly transforms to meet the requirements of Beckett's work.

After the conference held at the university on Beckett, the vacuum space and the phenomenological theatre, we watched again the “television plays” written by the Irish. They really validate such a reading perspective, authentic in several respects: firstly, by adapting the concept of “empty space” to the Beckettian plays, especially the late ones; secondly, by their “phenomenological” approach, so as to reveal the processes of underlining the effect of presence, which the playwright (sometimes director) pursues at the expense of meaning effects; finally, by associating the first two approaches. Plays such as *Quad*, *Nacht und Träume*, *Not I*, ...*but the clouds*..., without being the only one, undermine the classical, Aristotelian theatrical mechanism that builds on credible action, characters, and the dialogue between them. The Beckettian dramatic convention is quite different. Moving away from the letter of the conference, but - I hope - not from its spirit, I would say that Beckett's (pseudo)characters are no longer hypostases of man in a socially and culturally codified world, but rather pre-symbolic, preconceptual, even preverbal presences, populating a dramatic space of primal living (without any pejorative connotation) and pure sensitivity. The dramatic Beckettian universe seems to have been constituted by regression, implosion, anamnesis, seeking to recover a *primum movens* of living. Dramatization of self is seen in the character gallery formed by the deduction - even the multiplication - of only one. The character is manifested and cancelled at the same time: either by paroxysmal, exhausting, irrational intensity, or by an alienating repetition, gestures and postures that have lost their “meaning”, but not the sense of form, like in an abstract ballet. In *Quad*, for example, characters are almost desanthropomorphized – moving particles, resuming the rhythmic figure of elementary dynamism. At one point, they kinesically, voicelessly negotiate the central space by intersecting their trajectories. From such accidents of the being (colour, light, sound, movement), the play is constituted as a combination of traces of one's presence: the bodies cross the space, writing on it with paths individualized by sound, colour, light. We believe that these late plays, Beckett's “television plays”, illustrate quite well the formula of the “postdramatic theatre”, theorized by Hans-Thies Lehmann.

Relying on vast references to literature, philosophy, performing arts, visual arts and illustrative audio-visual sequences, chosen primarily from Turkey's cultural space (from the Ottoman period until today), the “George Apostu” Cultural Center conference – *The Speeches of “Innocence”: some outstanding cultural aspects in literature, theatre and film in contemporary Turkey* – brought to the attention of the public insidious and sometimes contradictory aspects of the “innocence of the artifact: from the museum exhibit to the folk theatre and its cinematographic transposition to the contemporary show. The ambiguous “innocence” of the cultural object lies in its partial responsibility for the effects of the meaning it generates: a semantism that is neither given from the beginning, nor in its entirety, but is born halfway between the *ready-made* object à la Marcel Duchamp or the performing artist and, on the other hand, his audience, tributary to a particular context of reception. The evocation of some particularities of the imaginary and writing of Orhan Pamuk's prose, as well as some performative formulas from the Ottoman tradition (*karagöz*, *meddah*, *ortaoyunu* etc.) rounded the conference with a touch of oriental colour. Implicitly, the conference dissociated the “innocence” of art from its eventual naivety. The “innocence” of the



popular theatre, for example, such as the one whose protagonists are *Hacivat* and *Karagöz*, resides in its capacity of bearer of social criticism, concealed by the candour, awkwardness or the seemingly foolishness of the characters – meanings that become manifested only at the artist's meeting with the audience's horizon of experience, understanding and interpretation. It cannot be said that the meaning is whole within the artistic object, but rather that it becomes complete within a process in which the performer and the audience co-participate.

**Translation by Ioana Boghian**



## EFFECT DE PREZENȚĂ ȘI NON-REPREZENTARE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN<sup>2</sup>

### *Presence and non-representation effect in the contemporary theater*

Cet article explore les mécanismes de réception de certaines formes théâtrales qui semblent effacer l'expérience du sens pour plonger le spectateur dans l'expérience de formes pures de la scène. Ces formes sont pures en cela qu'elles sont des présentations plutôt que des représentations, autrement dit des formes vides de sens, c'est-à-dire qui ont perdu leur fonction sémiotique. Ainsi, au lieu de trouver un sens, le spectateur se contente des sensorialités par lesquelles ces présences scéniques se font sentir. Comment le spectateur peut-il encore trouver du plaisir au théâtre si le plaisir du sens lui est refusé ? Dans la mesure où la scène n'est plus le lieu de la représentation, mais plutôt celui de l'événement pur ou d'une simulation, l'expérience à vivre par le spectateur est alors celle du vécu phénoménologique même. Nous tenterons de montrer ici que l'expérience théâtrale contemporaine s'inscrit de plus en plus dans la voie de l'expérimentation des effets de présence et de vécus phénoménologiques,

---

<sup>1</sup> Université Laval, Québec, Canada. Liviu Dospinescu is a Professor of Theatre Studies at the Department of Literature, Theatre and Cinema, at the Laval University (Québec, QC, Canada) since 2008. He detains a Ph.D. in Studies and practices of arts from the University of Quebec at Montreal (UQAM), with a thesis on the "empty space and the enunciation strategies of the mise en scène of Samuel Beckett's 'television plays'." He has promoted through numerous conferences and papers the concept of "phenomenological theatre" (2017) related to the "spectator's absorption into the playing space", seen as an immersive experience (on a psychological mode) into the theatrical fictional world. Liviu Dospinescu is also interested in intercultural, interartistic and interdisciplinary theatrical forms, as well as on contemporary forms of social and political theatre. At the research-creation level, he explored the Live Movie as an intermedia genre within a research-creation project called "Scenic Writings for Permeable Screens" (2010-2012) that he directed at the Laval University's Laboratoire des nouvelles technologies de l'image du son et de la scène. This project contributed to the development of specific hyperrealist aesthetics and dramaturgy and of new specific modes of perception within two experimental multimedia productions, La Boîte and Sables vivants (2012). His most recent research focuses on the form and functions of intercultural theatre: "Towards an Intercultural Genetics of the Theatre of the Balkans" (2013-2016) and "The Syrian Exodus in the Theatre of the Real: owards a Form of Social Rituality" (2017-2019). Liviu Dospinescu has an artistic experience as theatre director, actor and dramaturg, often inspired by his research interests and promoted as research theatre. He is associated researcher of the UQAM's "Performativity and Presence Effects" Research Group and of the Interdisciplinary Circle of Phenomenological Research (Montreal). He is also a regular member of the Institut du patrimoine culturel of the Laval University and a correspondent member of the Académie du Var (Toulon, Var, France).

<sup>2</sup> Această lucrare este o versiune în limba română a unui studiu apărut în limba franceză sub titlul „Effets de présence et non représentation dans le théâtre contemporain”, publicat în revista *Tangence*, n° 88, Montréal, 2008, pp. 45-61. Traducere din limba franceză: Liviu Dospinescu și Beatrice Lăpădat.

produits comme des simulations et censés être ressentis par les spectateurs comme des expériences virtuelles d'un univers autre, voire, parfois, d'une conscience autre.

**Mots-clés:** *expérience théâtrale, sensorialité, sémiotique, phénoménologie*

Acest articol investighează mecanismele de receptare a unor forme teatrale care par să lase deoparte experiența sensului pentru a plonja spectatorul în experiența formelor pure ale scenei. Aceste forme sunt pure în sensul în care se definesc ca prezentări mai degrabă decât ca reprezentări – altfel spus, forme *golite de sens*, adică forme care și-au pierdut funcția semiotică. Astfel, în loc de a găsi un sens, spectatorul va experimenta senzorialitățile prin care aceste prezențe scenice se fac simțite. În ce fel poate spectatorul să mai resimtă plăcerea receptării teatrale dacă plăcerea sensului îi este refuzată? În măsura în care scena nu mai este un loc al reprezentării, ci mai degrabă al unui eveniment pur sau al unei simulări, experiența pe care o trăiește spectatorul devine acum cea a unei trăiri *fenomenologice*. În acest articol, ne propunem să demonstrăm că experiența teatrală contemporană se înscrie din ce în ce mai mult în paradigma efectelor de prezență și a trăirilor fenomenologice, create ca simulacre și care se vor a fi *resimțite* de către spectator ca experiențe virtuale ale unui *alt* univers sau, în unele cazuri, chiar ca o conștiință *alta decât a sinelui*.

Teatrul, încă de la apariția sa în Occident și până în zilele noastre, a făcut parte din natura reflexivă a ființei umane, prin intermediul operelor ancorate în credințe – pentru a nu spune în mituri – care structurau o anumită viziune asupra lumii și care expuneau ideea de conflict sau diferite contradicții, precum și interogații existențiale. Scena teatrală și-a asumat astfel responsabilitatea de a reflecta trăirea umană în toată complexitatea sa. Teorii estetice dintre cele mai variate, începând cu conceptul aristotelic de *catharsis*, au atribuit evenimentului teatral o funcție de purificare a conștiinței spectatorului. Dar acest obiectiv pare să fie respins astăzi, dacă ne raportăm la noile abordări care pun accentul pe experiența teatrală în sine. Reprezentarea, înțeleasă ca suport al unui mit, al unei povești sau al unui erou, nu mai este o opțiune pentru un număr considerabil de creatori care, începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, au privilegiat scena ca loc al *manifestării*. O astfel de orientare caută ieșirea din iluzie pentru a se înscrie în real sau, cel puțin, pentru a simula realul. De fapt, cu toate că la o primă vedere nu pare să existe nicio opoziție între „iluzie” și „simulacru”, *simularea realului* presupune faptul că „simulacrul nu este niciodată ceea ce ascunde adevărul” (acesta ar fi mai degrabă apanajul *iluziei*) și deci, așa cum precizează Baudrillard, ar fi vorba, dimpotrivă, de „adevărul care ascunde faptul că nu există [adevăr]. Simulacrul este adevărat.”<sup>3</sup> Tocmai această prezență sau, mai degrabă, acest *efect de prezență* se află la originea multor experimente în teatrele-laborator ale zilelor noastre.

Astfel, scena de teatru prezintă ființe și obiecte mai puțin pentru a fi receptate ca sens și reprezentare cât pentru a fi *trăite*. Tocmai această tendință dezestetizantă și desemiotizantă a teatrului ne interesează pentru a examina acele fenomene care par să indice o mutație în ordinea simbolică a artei teatrale. În măsura în care „frumusețea formelor” și „plăcerea sensului” nu mai constituie finalitatea actului teatral, în ce fel ar trebui să înțelegem aceste noi abordări care le anulează sensul? Cum mai poate teatrul să fascineze în aceste condiții? Ce anume este spectatorul chemat să descopere,

---

<sup>3</sup> Pentru a deschide discuția pe seama tezei sale centrate în jurul conceptului de hiperrealitate, Jean Baudrillard citează *Eclesiastul* în *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 9.

să resimtă sau să experimenteze în acest aparent vid semiotic și estetic? Pe scurt, în ce fel este spectatorul invitat să trăiască teatrul dincolo de logica semnificațiilor și a esteticilor tradiționale? Acestea sunt întrebările pe care le vom pune mai întâi în relație cu *spațiul vid*, realitate în același timp materială și conceptuală a scenei teatrului începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea. Vom explora apoi lanțul de efecte specifice spațiului vid, prin intermediul evoluțiilor tehnologice celor mai recente și care îi atribuie acestuia funcții inedite. Sentimentul nostru este, de fapt, că în acest context au apărut noi moduri de percepție care au capacitatea de a reconfigura experiența spectatorului.

### 1. Experiența teatrală între căutare a sensului și trăire fenomenologică

Făcut pentru a fi văzut, teatrul se aseamănă unui concentrat de cuvinte și imagini care își găsesc semnificația prin întâlnirea cu spectatorul. Dacă teatrul a fost conceput încă de la originile sale ca reprezentare (*mimesis*), această tendință pare să se fi inversat astăzi datorită preferinței pentru deconstrucție și de structurare a sistemelor simbolice tradiționale. În prezent, vorbim mai degrabă despre faptul de a-i da spectatorului posibilitatea fie de a integra și investi teatrul cu propria prezență prin imersiunea sa în spațiul de joc, fie de a trăi prezențele din scenă mai degrabă decât să le interpreteze în calitatea lor de *reprezentări*. Este important să reamintim faptul că teatrul este o construcție de imagini (noi) care au ca punct de pornire niște imagini ce aparțin realului; reprezentarea este, deci, un univers de *prezențe care produc sens*. Astfel spus, în teatrul tradițional, figurile scenice își depășesc simpla condiție de a fi acolo și, urmând proiectul punerii în scenă, ele aspiră la statutul de reprezentări, de universuri posibile, de „adevăruri” pe care le *credem* și cu care încercăm să ne *identificăm* și asupra cărora ne proiectăm dorințele modulate de un dispozitiv sau altul care ne îndepărtează de cotidian. Tocmai această fenomenalitate a teatrului tradițional este astăzi pe cale de a fi depășită. Această *declasare* vizează reprezentarea prin recursul la o *prezentare* care își are fundamentul în calitățile senzoriale ale scenei luate ca *prezențe*. „Forma pură” constituie de aici înainte caracteristica centrală a ceea ce putem numi în prezent „teatru postdramatic”<sup>4</sup>.

Secolul al XX-lea a asistat la impunerea în arta teatrală nu doar a conceptului punerii în scenă ca principiu unificator al reprezentării, dar mai ales a *jocului*, a cărui rațiune de a fi constă în eliberarea actului scenic de restricțiile realului, ale veridicului sau, în fine, ale *mimesisului*. În ceea ce privește jocul, acesta se află în situația de a relativiza reprezentarea, căci rolul său este mai puțin legat de sensul reprezentării, cât mai degrabă de *simțurile* spectatorului, oferindu-i acestuia o experiență mult mai dinamică. Jocul nu mai contribuie atât la producția de conținuturi, cât la deriziunea lor, mai ales prin deformarea plastică a figurilor scenice. Jocul transformă acum experiența scenică într-un proces de deformări controlate în scopul de a alimenta plăcerea sensului, în mod special prin variația calităților plastice a figurilor scenei. Un astfel de exemplu frapant îl găsim în *biomecanica* lui Meyerhold care, confruntat cu mecanismele obișnuite ale iluzionismului, lucra *formele* corporale pentru a trezi în spectator senzația, astfel indusă, a stărilor sufletești. Apoi teatrul lui Brecht își propunea să-l facă pe spectator să se detașeze de orice iluzie scenică pentru a-l încuraja să opereze o reflecție critică asupra comportamentelor figurilor teatrului său didactic.

---

<sup>4</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traducere din germană în franceză de Philippe-André Ledru, Paris, L'Arche, 2002, pp. 96-98.

Cât despre imaginarul aprins al lui Artaud, acesta căuta destabilizarea iluziei printr-o *întoarcere la sursele teatrului*, care îi permiteau să se revendice de la ritual. Astfel, putem asemăna tentativa lui Artaud cu recunoașterea unei *trăiri fenomenologice*<sup>5</sup> ca efect al acelei „reîntoarceri la lucrurile însele.” În fine, acest proces de deformări controlate a fost, de asemenea, un scop în sine și pentru acel Ionesco care declara cu un soi de lejeritate că nu iubea teatrul și că scria teatru tocmai pentru că „nu trebuie să ascundem firele, ci să le facem încă și mai vizibile, în mod intenționat evidente, să mergem până la capăt cu grotescul, cu caricatura, dincolo de palida ironie a inteligențelor reuniuni de salon.”<sup>6</sup> La Beckett, filosofia a *ceea ce nu poate fi numit*<sup>7</sup> articula o abordare care viza de asemenea ieșirea experienței teatrale din domeniul reprezentării, din ceea ce poate fi *numit*, pentru a arunca astfel spectatorul în universul mult mai nedefinit al experienței trăirii. Într-adevăr, scriitura lui Beckett este centrată pe ceea ce *nu poate* fi revelat din natura ființei umane, așa cum lasă el însuși să se înțeleagă într-o paralelă interesantă cu James Joyce:

Cu cât Joyce știa mai mult, cu atât mai mult putea să facă. El tinde spre omnisciență și omnipotență. Eu unul lucrez cu impotența, cu ignoranța [...]. Cred că oricine care în zilele noastre acordă cea mai mică atenție propriei sale experiențe o găsește a fi experiența unui ne-știutor, a unui ne-putincios. Celălalt tip de artist – Apolinicul – îmi este complet străin.<sup>8</sup>

„Piese pentru televiziune” ale lui Beckett se înscriu în acest demers desemiotizant care vizează revenirea la *sentimentul de prezență*. Beckett propune prin acest tip de opere o încercare de redefinire a jocului teatral prin interacțiunea dintre *opera de pe ecran* și spectator. Astfel, în *Trio du fantôme*<sup>9</sup>, eul, simbolizat, și, mai ales, simulat de către Voce (o voce *off*, mai precis), devine eul spectatorului. Adresându-i în mod direct cuvântul, discursul Vocii îi indică de la bun început

---

<sup>5</sup> La Husserl, conceptul este amplu discutat în legătură cu noțiunile de conștiință, de percept / percepție și de intenționalitate etc; vezi *Recherches logiques. Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Epiméthée», 1992, t. 2, vol. 2, «Recherches II, IV et V». Pentru Husserl, trăirile sunt „conținuturi reale de conștiință” (p. 146) [trad. noastră] sau ce este „percept înăuntru” (pp.156-158) [trad. noastră]. Un exemplu ne pare a fi în mod special ilustrativ în încercarea de a explica acest concept: „Văd un lucru, de exemplu această cutie, nu văd senzațiile mele. Nu încetez să văd *această unică și aceeași* cutie, oricum aș întoarce-o și orienta-o. [...] Cu fiecare nouă reorientare a cutiei, am un *nou* conținut de conștiință, dacă desemnez astfel, într-un sens mult mai potrivit, conținuturile trăite. Astfel, conținuturi foarte diferite sunt trăite și, totuși, mereu același obiect este percept. Astfel, prin urmare, în general vorbind, conținutul trăit nu este el însuși obiectul percept.” (p. 185) [trad. noastră].

<sup>6</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 12-13.

<sup>7</sup> A se vedea și romanul său, *Nenumitul*.

<sup>8</sup> Traducerea noastră din citatul original în engleză: “The more Joyce knew the more he could. He’s tending toward omniscience and omnipotence. I’m working with impotence, ignorance [...]. I think anyone nowadays who pays the slightest attention to his own experience finds it the experience of a non-knower, a non-can-er. The other type of artist – the Apollonian – is absolutely foreign to me.”, Israel Shenker, “Interview with Beckett”, *New York Times*, 5 mai 1956, secțiunea 2, p. 1 și p. 3.

<sup>9</sup> Produsă la televiziunea Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart (Germania), în 1977, sub titlul de *Geister Trio*, într-o punere în scenă de Samuel Beckett. *Trio du fantôme* a fost publicat în limba franceză în *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L’épuisé* de Gilles Deleuze, Paris, Minuit, 1992.

spectatorului regulile receptării imaginilor de pe ecran, pentru a descrie mai apoi ceea ce spectatorul poate de fapt să vadă el însuși pe ecran. Vocea devine, prin urmare, un simulacru al conștiinței spectatorului. Adevărata conștiință a acestuia din urmă este, am putea spune, deturnată, din moment ce descrierea universului vizibil pe care o face Vocea – un *huis clos* locuit de o siluetă masculină, S, a cărei singură acțiune constă într-un *du-te-vino* între poziția așezat, în apropierea ușii, și statul în picioare în fața ferestrei, aproape de un pat modest și în fața oglinzii – nu face decât să împiedice spectatorul să reacționeze, să interpreteze sau să își imagineze care este sensul acțiunilor lui S. Această strategie își propune, de fapt, să facă spectatorul să își resimtă propria prezență în calitate de spectator. Or această prezență este, într-un anumit fel, inutilă din moment ce privirea spectatorului se oprește asupra unui univers golit de sens. Dar tocmai acest vid în sine îl face conștient de funcția sa de spectator, precum și de relația stranie pe care o întreține cu ecranul. Inutilitatea *spect-actiunii*<sup>10</sup> duce la o altă formă de comunicare în cadrul unei opere care, pentru a se împlini, are nevoie de prezența în sine a spectatorului mai degrabă decât de rolul său în actul interpretării. Astfel, putem afirma că opera se *dă* spectatorului pentru ca acesta să o umple cu propria trăire și astfel să o împlinească. Același principiu îl constatăm în *Nacht und Träume*<sup>11</sup>, piesă fără cuvinte. Aici însă, cadrul camerei este cel care determină modul de percepție al spectatorului. Acțiunea piesei se limitează la câteva mișcări ale mâinii, gesturi simple sau microacțiuni în planul corpului interpretului. Nu se resimte nicio tensiune dramatică palpabilă și singurul conținut simbolic se învârtă în jurul universului visului. La o primă vedere, dintr-o perspectivă a reprezentării, piesa nu face decât să *ilustreze*, într-un fel aproape static, acțiunea de a visa sau de a se lăsa pătruns de *reverie*. Două tablouri sau cadre principale constituie întreaga „compoziție” din *Nacht und Träume*: a) *A care se visează pe sine însuși* b) *B – așa cum A se visează pe sine* –, găsindu-se în aceeași postură ca A, în fața mesei (singurul element de „decor”). Alunecările camerei, într-un joc constant de *du-te-vino*, între cele două cadre (cel al lui *A care se visează pe sine însuși* și cel al lui *B – așa cum A se visează pe sine*) constituie liantul dintre universul visului, simulat pe ecran, și universul spectatorului. Acesta din urmă ajunge deci să se substituie cuplului A/B. Astfel, ceea ce pare a fi o reprezentare a *visării de sine* merge în direcția simulacrului visării de sine, fapt care îl va plonja pe spectator într-o experiență sau o trăire a propriei sale visări de sine. În realitate, lipsa de detalii și caracterul nedefinit al imaginii de pe ecran îl ajută pe spectator să adopte acest mod inedit de percepție și, ca sub hipnoză, să se lase absorbit în universul conturat.

Elementul-cheie al tuturor acestor explorări teatrale și para-teatrale este prezența sau, în lipsa ei, a *sentimentului* sau *efectului de prezență*. Ceva trebuie, deci, să umple în același timp scena și ființa spectatorului, printr-un fel de legătură organică. Refuzul reprezentării duce la un proces de epurare a materiei scenice, o reducere care ne pune în fața evidenței unui *spațiu vid* în mod paradoxal *prezent*, sau *câmp de*

---

<sup>10</sup> Termenul de „spect-actiune”, derivat din cel de „spect-actor”, nu este utilizat aici în sensul său sociopsihologic cu care l-a investit Augusto Boal (*Le théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1977). Noi îl întrebuițăm mai degrabă pentru a desemna „un spectator care intervine activ în derularea spectacolului” (Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, pp. 15-16) sau care, cel puțin, poate trăi această impresie.

<sup>11</sup> Produsă la televiziunea Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart (Germania), în 1982, în regia lui Samuel Beckett.

prezență<sup>12</sup>. Tocmai de aceea acesta devine sursă de plăcere, de mirare sau de trăire intensă, chiar dacă indefinisabilă, pentru spectator.

## 2. Spațiul vid: structură absentă sau absență a structurii?

Pentru Umberto Eco, ideea „logicii deschise” a semnificațiilor lasă de înțeles faptul că „opera își îndeplinește dubla funcție de stimulare a interpretărilor și de control al câmpului lor de libertate.”<sup>13</sup> Această constatare se alătură ideii unui *spațiu vid* necesar manevrelor enunțiative și interpretative complexe proprii unui teatru al *non-reprezentării*, unui teatru constituit într-un anume fel din simulacre, adică orientat spre simularea *prezenței* în scenă și care îi cere spectatorului să o experimenteze. Este vorba despre un proces care merge într-o oarecare măsură spre ceea ce Barba numește „inculturație” care face astfel ca reprezentarea să „regreseze” la statutul unei prezentări. Cum reprezentarea își pierde încărcătura simbolică și organizarea estetică, figurile scenice capătă o anumită libertate ca figuri pre-semiotice și pre-estetice, *prezențe pure* sau *figuri vide*. În ceea ce privește receptarea acestor figuri, Eco pune în lumină procesul care *pleacă dinspre* „destinatar”, ca *subiect* al receptării, către forma „vidă” a mesajului:

[...] facem să convergă spre forma vidă [a mesajului, nota noastră] semnificații mereu noi, controlați printr-o logică a semnificațiilor care mențin o dialectică între libertatea interpretării și fidelitatea față de contextul structurat al mesajului. Nu putem să înțelegem decât în această lumină de ce opera de artă suscită o astfel de impresie de bogăție emoțională și de cunoaștere constant reînnoită.<sup>14</sup>

Destinatarul este deci el însuși *subiectul* actului în chestiune („a face să convergă semnificații”). El este atras tocmai de acest vid de sens și simte nevoia de a-i conferi din nou un conținut. Spațiul vid pare astfel favorabil instalării unei „dialectici între libertatea interpretării și fidelitatea față de contextul structurat al mesajului”. Aceste observații ne inspiră însă o dublă interogație ce privește atât „natura”, cât și receptarea *spațiului vid*. Vidul despre care vorbește Eco face dovada unei *absențe de structură* sau a unei *structuri absente*? Prima ipoteză pare să indice un *haos semiotic*. A doua, însă, ne face să gândim că structura mesajului ar fi atât de complexă încât ar presupune, pe de o parte, o *structură prezentă*, actuală, purtătoare a sensului dictat de referenții enunțatorului teatral – o structură, așadar, *semnificantă* –, și pe de altă parte, o formă vidă care nu ar fi decât în parte controlată de enunțator. Enunțarea ar fi, deci, incompletă venind dinspre enunțator și ar declanșa un proces de *auto-enunțare* la receptor. Autoenunțarea ar însemna astfel producția de către spectator a unor semnificații specifice individualității sale și care completează liber

<sup>12</sup> Spre deosebire de Peter Brook (*L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1968), spațiul vid la care ne referim aici se aplică în mod egal spațiilor non-fizice, precum tăcerea dintre cuvinte, absența intens subliniată a unor anumite gesturi sau absența parțială ori totală a mișcării sau, și mai mult, absența unui întreg sistem expresiv, precum cel al textului teatral etc. Noi acordăm, deci, prin noțiunii de spațiu un sens mult mai larg decât spațiul fizic al scenei.

<sup>13</sup> Umberto Eco, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 138.

<sup>14</sup> Traducerea noastră din citatul original în limba franceză: «Nous faisons confluer vers sa forme vide des signifiés toujours nouveaux, contrôlés par une logique des signifiants qui maintient une dialectique entre la liberté de l'interprétation et la fidélité au contexte structuré du message. Ce n'est qu'ainsi que l'on peut comprendre pourquoi l'œuvre d'art suscite une telle impression de richesse émotionnelle et de connaissance toujours renouvelé.», în Umberto Eco, *La structure absente*, op. cit., p. 139.



sensul propriu al enunțării artistice. Astfel de condiții de receptare determină apariția unui *spațiu vid funcțional din punct de vedere semiotic*, a cărui natură rezidă într-o forță de atracție pe care structura absentă o exercită asupra semnificațiilor virtuale pe care le-ar fabrica spectatorul.

În schimb, *absența de structură* ne poartă în direcția semnificațiilor care nu au încă *semnificați*: o *prezență* goală, care nu și-a găsit încă o formă semnificantă în raport cu interpretantul. Acest context scoate semnul din „logica semnificațiilor” și indexează fenomenalitatea *prezenței pure* care, în calitate de semnificant liber sau fluctuant (mai precis spus, a cărui referință nu a fost încă fixată) nu semnifică nimic. Teatrul lui Robert Wilson abundă de astfel de semnificații care refuză să intre în circuiturile interpretative care determină recepția teatrului tradițional. Spectacole precum *Einstein on the Beach* (1976) sau *Death, Destruction & Detroit* (1979) sunt balet de semne vidate de conținutul lor simbolic, jocuri de imagini și sunete care ne duc adesea cu gândul la un ritual. Imagini adesea supradimensionate, voci albe sau denaturate, sunete brute sau sofisticate devin noii protagoniști ai acestui teatru care stimulează simțurile spectatorului. Astfel de obiecte scenice nu pot decât să îi ofere spectatorului ocazia de a trăi experiența unei *trăiri fenomenologice*, o experiență dincolo de orice interpretare, în urma unui blocaj interpretativ controlat cu rigoare.

Ca formă de manifestare a spațiului vid în teatru, blocajul interpretativ ar putea explica stările de perplexitate, stările secundare, precum și hipersensibilitatea emoțională pe care o generează spectacolele ce par să renunțe la semnificație. A trăi experiența intensă a propriei prezențe, experiență pe care teatrul lui Wilson caută să o declanșeze, sau cea a unei conștiințe diferite de a sa, ca în teatrul minimalist al lui Beckett, nu constituie decât câteva exemple ale unei schimbări de paradigmă în elaborarea actului teatral. Astfel de senzații difuze ar constitui indicele cel mai probabil al unui blocaj interpretativ la spectator, acela al unei receptări „deceptive” care caracterizează ceea ce am numit *spațiu vid funcțional din punct de vedere semiotic*<sup>15</sup>.

Spațiul vid pare, deci, să joace rolul unei interfețe între două demersuri complet opuse în teatru. El ar asigura de aici înainte trecerea de la experiența de receptare orientată spre sens către experiența de receptare determinată de *trăire*. Această concepție ar putea ajuta la înțelegerea mai profundă a experienței teatrale acolo unde universul scenic pare să nu mai aibă sens, precum și la o mai bună distincție a naturii efectelor unui teatru al non-reprezentării care pare să se constituie, de la o vreme încoace, într-o nouă paradigmă teatrală pe care vom încerca acum să o examinăm mai îndeaproape.

---

<sup>15</sup> Am abordat conceptul de *spațiu vid* în teza noastră sub două aspecte: spațiul vid funcțional din punct de vedere semiotic și spațiul vid nefuncțional din punct de vedere semiotic, legate de o receptare „pozitivă” – caz în care dorința de interpretare a spectatorului poate fi satisfăcută – și de o receptare „deceptivă”, ca rezultat al unui blocaj interpretativ. Vezi Liviu Dospinescu, „Les stratégies de la réception selon l’espace vide”, *Pour une théorie de l’espace vide : stratégies énonciatives de la mise en scène dans les « pièces pour télévision » de Samuel Beckett*, teză de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, pp. 235-245.

### 3. Despre reprezentarea goală ca posibilitate de obiectivare obscură

Spațiul vid, ca absență a cărei prezență se resimte intens, poate fi înțeles ca „reprezentare goală”<sup>16</sup>. Din perspectiva fenomenologică a lui Husserl, tocmai aceasta ar provoca la spectator o „obiectivare vidă”:

Obiectivarea vidă este, dacă ne uităm mai îndeaproape, o modificare pe care o poate cunoaște orice intuiție, într-un grad determinat de acuitatea și de perfecțiunea sa intuitivă. O percepție sau o serie perceptivă „perfect clară” își găsește contrapunctul într-o obiectivare vidă, și tocmai aceasta îi corespunde în consistența sa de dat. Dacă am văzut lucrurile dintr-o cameră [nota noastră: în versiunea franceză *pièce*<sup>17</sup>], în funcție de un anumit mod de înțelegere, cu o claritate determinată etc., atunci eu le am într-o posibilă obiectivare vidă într-un fel ce le corespunde în mod precis în fața privirii ce *intenționează* [sublinierea mea] în obscuritate: anume ca posibilitate ideală.<sup>18</sup>

De exemplu, în strategia lui Brecht, care se concentrează de asemenea asupra tehnicii particulare de joc distanțat al actorului, intenția este mai întâi ca spectatorul să experimenteze o „obiectivare vidă” care ar „împiedica incontestabil identificarea”<sup>19</sup>, pentru a face în fine posibilă „obiectivarea obscură” mai sus-menționată și care ar corespunde obiectivelor didactice (sociale și politice) ale lui Brecht. În acest sens, spectatorul este cel căruia îi revine sarcina de a umple acest spațiu referențial vid cu o reflecție critică asupra faptelor prezentate în scenă, dintr-o perspectivă politică mai degrabă decât estetică. Brecht vrea ca spectatorul să fie astfel dirijat către realitățile sociale și politice. Odată atins acest obiectiv, conștiința pe care spectatorul o capătă astfel ar trebui să marcheze într-un final o schimbare în atitudinea sa critică față de aspectul social. În ceea ce privește tehnica efectului de distanțare, cât și strategia acestuia, tocmai detașarea actorului față de personajul său creează acest spațiu referențial vid ce îi permite spectatorului să îi atribuie o *altă* semnificație decât cea pur simbolică la care ne-am putea aștepta în teatru. În aceasta constă ideea unei „obiectivări obscure” în obiectivul lui Brecht, care utilizează în mod intenționat teatrul în vederea unor scopuri ce îi rămân obscure spectatorului obișnuit. Efectul de distanțare la Brecht ar trebui să producă o breșă în reprezentare, o ieșire din ficțiune către realitate, sau un efect de prezență.

---

<sup>16</sup> Edmund Husserl, „La représentation vide” în Jocelyn Benoist și Jean-François Courtine (dir.), *Husserl: La représentation vide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, pp. 11-36.

<sup>17</sup> Husserl folosește aici termenul «*pièce*» în sensul unui spațiu ce poate fi locuit. Cu toate acestea, o întâmplare fericită face că această utilizare ne permite alunecarea către sensul de „univers teatral” fără a trăda fundamentul filosofic al reflecției sale.

<sup>18</sup> Traducerea noastră din citatul original în limba franceză : «*L'objectivation vide est, à y regarder de plus près, une modification que toute intuition, au degré déterminé de sa hauteur et sa perfection intuitive, peu connaît. Une perception ou une série perceptive “ parfaitement claire ” a sa contrepartie dans une objectivation vide, qui précisément lui correspond dans sa consistance de donnéité. Si j'ai vu les choses de la pièce selon un certain mode d'appréhension, selon une clarté déterminée etc, alors je les ai dans une possible objectivation vide de façon précisément correspondante devant le regard qui intentionne dans l'obscurité: comme possibilité idéale* » în Edmund Husserl, «*La représentation vide*», art. cit., p. 20.

<sup>19</sup> Traducerea noastră din citatul original în limba franceză: «*[empêche] indéniablement l'identification* » în Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, Éditions de L'Arche, 1978, p. 57.

Din ce în ce mai des asistăm în teatrul din prezent la o alterare a modurilor de percepție obișnuite ale spectatorului. Această alterare caută să producă pe cât se poate distanțarea față de universul ficțiunii, până în punctul în care se anulează orice urmă de identificare cu personajul. Jocul *distant* al actorului aruncă personajul într-o criză, transformându-l într-o *reprezentare goală*, o reprezentare într-un anume fel *vacantă*, în sensul în care actorul se sustrage oricărei „încarnări” a personajului său, limitându-se la a-l *figura* sau a-l *desemna* sau, în fine, făcând pur și simplu un simulacru din el. Așadar, răspunsul spectatorului se vede pus la distanță în raport cu ceea ce ar fi în mod normal receptarea unei *reprezentări plenare*. Se evită astfel ca spectatorul să capete o satisfacție în plan cognitiv în termeni de ficțiune și de emoție, dirijându-l spre realizarea unei *obiectivări obscure*, pe care nimic din ceea ce se întâmplă în scenă nu o anunță. În consecință, spectatorul este forțat fie să producă această obiectivare la nivel mental, fie să umple simulacrul (adică reprezentarea goală) cu propria sa trăire.

#### 4. Simulacrul și simularea de trăiri în teatru

Dacă avem ca punct de plecare reflecțiile lui Baudrillard, un simulacru este o entitate care se presupune că *reproduce* sentimentul de prezență sau că provoacă sentimentul de prezență. În calitatea sa de *reprezentare goală*, simulacrul este o formă care și-a pierdut conținutul și care face ca spectatorul se simte îndreptățit să investească în el propria-i sensibilitate și trăire. Aceasta conduce inevitabil către o experiență individuală, diferită pentru fiecare spectator în parte, și care se aseamănă în mod straniu cu cea pe care o trăiește utilizatorul de Realitate Virtuală. Simulacrul scenic este echivalentul unei Realități Virtuale din moment ce acesta devine una cu simțurile și senzațiile spectatorului care plonjează în simulacrul însuși. Acesta ar funcționa, deci, asemenea unei entități capabile să capteze sensibilitatea spectatorului pentru a-l face să resimtă o senzație, oferindu-i, de exemplu, posibilitatea să experimenteze un fenomen, un spațiu sau un timp diferit de cele care constituie realitatea sa imediată sau, mai mult, să *trăiască* el însuși în locul unei „creaturi”. Subiectul ar avea în acest fel sentimentul că plonjează într-o *altă* realitate (i.e. virtuală) decât cea care îi aparține de drept (i.e. reală). O astfel de experiență se distinge față de cea a unui *catharsis* prin faptul că acesta din urmă implică un complex emoțional care necesită *identificarea* spectatorului cu personajul, în timp ce, dacă rămâne mereu la distanță față de universul scenic, experiența simulacrului pe care o trăiește spectatorul este legată de faptul însuși de *a trăi* și de *a fi*, în mod paradoxal, fie și numai pentru câteva secunde, o *altă identitate*.

Dacă este să vorbim despre experimente în care Realitatea Virtuală se integrează în teatru, cercetările lui Mark Reaney<sup>20</sup> ne atrag în mod inevitabil atenția. Ele prezintă două aspecte complementare: integrarea Realității Virtuale în actul teatral și rolul accentuat al spectatorului în această experiență imersivă. Spectatorul este astfel invitat, într-un univers teatral cufundat într-o realitate virtuală, nu doar să reacționeze la dezvoltarea acțiunii, dar și să o *regizeze*. Acest demers anunță, dacă nu chiar confirmă importanța definitorie pe care o va avea, de aici înainte, *spect-actorul* în cadrul evenimentului teatral. Evoluțiile tehnologice recente prefigurează deja o nouă formă performativă în care spațiul încetează să mai fie conținut exclusiv în cutia neagră a scenei. Teatrul virtual va fi astfel în măsură să rivalizeze cu cinema-ul, pentru

---

<sup>20</sup> Scenograf și profesor la Universitatea din Kansas, Mark Reaney coordonează cercetări în domeniul teatrului virtual în cadrul IEVER (*Institute for the Exploration of Virtual Realities*).

că va avea posibilitatea să se joace cu spații multiple dotate cu un grad ridicat de redare, menținând în același timp contactul direct cu spectatorul. Se va ridica, poate, ca obiecție faptul că un astfel de teatru își va pierde funcția socială, pentru că receptarea nu se mai produce în „comunitate”, ci individualizat, prin intermediul unei căști ce permite vizionarea (*Head Mounted Display*), absolut necesară în vederea imersării în universul virtual. Trebuie totuși recunoscut faptul că teatrul virtual propune un spațiu de joc nedeterminat care înglobează spectatorul, într-un spațiu-timp deschis și în mod potențial critic – fără a nega faptul că acest mecanism poate risca să compromită în spectator capacitatea sa de a se limita la un rol de *observator* și, *a fortiori*, de a se plasa la distanță.

Cu toate acestea, imersiunea este departe de a constitui monopolul tehnologiilor informației. Principiul imersiunii spectatorului în spațiul de joc amintește în mod straniu de anumite efecte ale teatrului *nô* care presupune

[...] niveluri diferite de observare, care nu se datorează deloc variațiilor spațiului din cadrul spectacolului sau poziției actorilor reali, ci mai degrabă variațiilor interne ale discursului teatral, care afectează subiecții semiotici. Principiul general este simplu: un observator servește drept mediator între eveniment și public, astfel încât personajele acțiunii fac, în ultimă instanță, să-i reapară pe dinaintea ochilor peripeții și situații ce aparțin unei alte epoci. Acest observator [...] stă, în timpul reprezentației, în partea laterală a scenei – de unde și numele său, „waki” (literal: „cel de pe margine”. Înainte de a fi un Asistent înzestrat cu identitate actorială, adică aceea de călugăr, el este întâi de toate un Spectator, definit printr-un deixis spațio-temporal minimal: pe de o parte, el este contemporanul reprezentației, pe de altă parte, el se situează într-un punct determinat al spațiului enunțat. Waki-ul va antrena publicul într-o veritabilă călătorie în timp și spațiu [...]. Este vorba despre o expansiune și o transpoziție dramatică a lui „A fost odată ca niciodată într-o împărăție”.<sup>21</sup>

Fontanille apropie de asemenea acest tip de joc de „teatrul ambiental”, unde asistăm atât la cvasi-dispariția distincției dintre actori și spectatori, cât și la integrarea în și prin reprezentare a spațiilor enunțului (din cadrul ficțiunii) și enunțative (de joc), din cadrul unui singur dispozitiv. Un astfel de aranjament spațial nu se poate produce fără să se întrezărească o nouă configurare a comunicării teatrale. Dacă teatralitatea se definește prin raportul dintre scenă și spectator, unde acesta este supus unei viziuni obiective, globale, cunoscută și sub numele de *cadraj*, trebuie subliniat faptul că, în schimb, teatrul virtual se caracterizează prin *ștergerea cadrajului*. Spectatorul

---

<sup>21</sup> Traducerea noastră din textul original în limba franceză: « [...] des niveaux différents d'observation, qui ne sont pas dus à des variations de l'espace du spectacle, ou de la position des acteurs réels, mais plutôt à des variations internes du discours théâtral, qui affectent les sujets sémiotiques. Le principe général est simple : un observateur sert de médiateur entre l'événement et le public, de telle sorte que les personnages de l'histoire revivent devant lui, en dernier ressort, des péripéties et des situations appartenant à une autre époque. Cet observateur [...] se tient pendant la représentation sur le côté de la scène – d'où son nom, le “waki” (littéralement: “celui d'à côté”). Avant d'être un assistant, doté d'une identité actorielle, celle du moine, il est d'abord un Spectateur, défini par une deixis spatio-temporelle minimale: d'une part il est contemporain de la représentation, et d'autre part il se situe en un point déterminé de l'espace énoncé. Le waki va entraîner le public dans un véritable voyage dans le temps et dans l'espace [...]. C'est une expansion et une transposition dramatique du “Il était une fois dans un royaume”. », Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, pp. 21-22.

avansează astfel către o viziune subiectivă pentru că este înglobat în spațiul de joc, din care face parte integrantă – devenind el însuși un potențial *subiect expus privirii* – până în punctul în care devine chiar el un eventual generator de acțiune.

În acest sens, imersiunea în Realitatea Virtuală nu mai este legată atât de o apreciere estetică și semiotică a realităților virtuale care o compun, cât mai degrabă de o experiență senzorială a efectelor de real. Simularea evenimentului este ceea ce face posibilă prezența corpului *altundeva* decât „aici”. Prin urmare, efectele vechilor forme teatrale precum *nô* vor trebui integrate în orice proiect de teatru virtual care dorește să depășească faza experimentală actuală axată pe dezvoltarea tehnologiilor. Am putea afirma că realitatea virtuală este pur și simplu o tehnologie care se oferă ca alternativă la proiecte de imersiune detectabile în practici cu mult mai vechi. Teatrul *nô* nu caută și el, în egală măsură, să producă efecte de prezență prin intermediul imersiunii<sup>22</sup> spectatorului în spațiul de joc?

În această privință, putem evoca exemplul sintezei dintre vechi și nou pe care îl propun *Les fantasmagories technologiques/ Fantasmagoriile tehnologice*, trei instalații pentru teatru concepute de Denis Marleau. Fantasmagoricul este aici marca unei prezențe speciale ce creează un pod între, pe de o parte, elementul de *vechi* – simbolismul din *Orbii/ Les Aveugles* (1890) de Maeterlinck, dar și minimalismul prin care se caracterizează *Dormi, copilașul meu/ Dors mon petit enfant* (2002) de Jon Fosse sau *Comedie/ Comédie* (1972) de Beckett – și, pe de altă parte, elementul de *noutate*, reprezentat de dimensiunea tehnologică a proiecțiilor 3-D, care permit în special concretizarea proiectului utopic al lui Maeterlinck, acela al unui teatru fără actori în care „ființa umană va fi înlocuită de o umbră, de o reflexie, de o proiecție a formelor simbolice sau de o ființă care ar purta în ea semne de viață fără să aibă viață.”<sup>23</sup>

Să începem prin a nota faptul că absența actorilor reali este tocmai ceea ce permite, în mod paradoxal, exacerbarea sentimentului de prezență a spectatorului în universul ambiguu din *Aveugles*, în versiunea lui Marleau, care propune imersiunea spectatorului într-un plan psihic. Într-un spațiu obscur, spectatorul asistă la un fel de sculptură cinetică: douăsprezece capete ce par suspendate în întuneric constituie singurele surse de lumină. Acestea sunt, de fapt, generate prin intermediul capetelor de manechin cu funcție de ecran 3-D. În această configurație scenică minimală, spectatorul se simte mai aproape de universul orbilor și, cu ajutorul textului, dezvoltă o sensibilitate particulară față de această deficiență fiziologică a cecității. Participantul la actul teatral are astfel ocazia să experimenteze el însuși această trăire, precum și complexul psihologic, dacă nu cumva chiar metafizic, care i se adaugă. Câmpul de viziune obstrucționat de întunericul profund face că spectatorul nu-i mai vede pe ceilalți spectatori din jurul său și poate astfel să se considere el însuși un alt cap pierdut în universul grav și obsedant al *Orbilor* lui Maeterlinck. Instalația lui Marleau, în același timp fenomenologică și tehnologică, intră în joc cu spațiul vid și cu sentimentul

---

<sup>22</sup> Această imersiune este generată în plan psihologic, prin intermediul unor strategii textuale și de joc care îl transformă pe *waki* într-o interfață vie la granița dintre spațiul fictiv al scenei și spațiul real al spectatorului. Acesta este, într-un anumit fel, invitat să se identifice cu figura acestui *waki*, în mod simultan subiect al universului dramatic și spectator în virtutea funcției sale de observator. Această ultimă funcție permite ea însăși identificarea spectatorului cu figura *waki*-ului și, deci, imersiunea în spațiul de joc.

<sup>23</sup> Maurice Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre », *La Jeune Belgique*, Bruxelles, septembrie, 1890, p. 335.

de prezență: prezența figurilor orbilor în universul spectatorului sau a spectatorului în universul orbilor. În ambele cazuri, spațiul de joc și spațiul spectatorului se confundă și își transferă reciproc materie care se oferă spre trăire și de care beneficiază spectatorul. Imaginea scenică a orbilor și prezența luminoasă a capetelor într-un spațiu întunecat se bucură astfel de o aură specială. Pornind tocmai de la acest efect de lumină, spectatorul își proiectează interogațiile sau, mai mult, își consumă propria *trăire de orb*. Instalația teatrală a lui Marleau ne propune o distanțare de imaginea proiecției și totuși, în mod paradoxal, o imersiune în universul întunecat al *Orbilor* lui Maurice Maeterlinck. Această distanțare *în spațiu* este, de fapt, ceea ce permite imersiunea psiho(meta)fizică și, în consecință, experiența *trăită* a cecității, adică sentimentul spectatorului de a fi el însuși un orb printre orbii din ficțiune cufundați într-un univers scenic nedefinit. Deși spectatorul se află în afara lui, el totuși ajunge să *trăiască* interioritatea altfel nedeslușită a acestei forme speciale de realitate virtuală. În definitiv, tocmai pe distincția dintre „a fi în afară” și „a fi înăuntru” se bazează efectul imersiv și sentimentul de prezență al oricărei realități virtuale.

\*

Dincolo de realizările tehnologice remarcabile pe care le-am putea adăuga în seria noastră de reflecții, evoluția teatrului din timpurile noastre se distinge prin configurațiile scenice care împrumută din tehnici cu mult mai vechi și care au prefigurat modalități de concepere și de receptare pe care le întâlnim astăzi transpuse prin intermediul unor dispozitive tehnologice. Realitatea virtuală câștigă teren în lumea spectacolului. Mark Reaney a utilizat-o cu succes cu titlu experimental. Mai mult, într-un spectacol precum cel al *Fantasmagoriilor* lui Marleau, instalația tehnologică reușește să conserve totodată specificitatea umanistă a actului teatral, activând în același timp sens și trăire, spectatorul fiind adus în situația de a asculta textul, dar și de a *experimenta* cecitatea ca senzație *non vizuală* și motiv al *viziunilor* imaginare. Acțiunea virtualului asupra realului are implicații majore în planul esteticului și al receptării spectacolului viu. Se anunță transformări radicale în teatru: influența noilor tehnologii riscă nu atât să înlocuiască teatrul tradițional, cât mai degrabă să dea naștere unor noi genuri, mai interactive, spre care teatrul experimental tinde, de altfel, de mai bine de 40 de ani. În teatru, această interacțiune mizează, între altele, pe efectul de prezență a spectatorului în spațiul de joc, pe dăruirea sa în actul creației teatrale, sau chiar pe transformarea spectatorului în partener de creație. Astfel, înlăturarea experienței sensului și a reprezentării se produce în beneficiul unei performativități care, așa cum am văzut, nu rămâne fără consecințe pentru spectator. Imersiunea conduce către o formă de cunoaștere directă atât prin mijlocirea dispozitivelor și strategiilor scenice care au ca funcție simularea *prezenței*, cât și prin *trăirea* acestei prezențe de către spectator. Ca figură sau reprezentare goală, simulacrul „capătă viață”, mereu în simbioză, lăsându-se locuit de spectator, și oferindu-i în schimb experiența fenomenologică a *Celuiilalt*, a unui *dincolo*, și chiar a unui *atunci*.

## BIBLIOGRAFIE

- Baudrillard, Jean, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Beckett, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'épuisé* de Gilles Deleuze, Paris, Minuit, 1992.
- Boál, Augusto, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1977.
- Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, Éditions de L'Arche, 1978.
- Brook, Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2014 [1968].
- Dospinescu, Liviu, « Les stratégies de la réception selon l'espace vide », *Pour une théorie de l'espace vide : stratégies énonciatives de la mise en scène dans les « pièces pour télévision » de Samuel Beckett*, teză de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, pp. 235-245.
- Eco, Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.
- Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001.
- Husserl, Edmund, « La représentation vide », în Jocelyn Benoist și Jean-François Courtine (dir.), *Husserl: La représentation vide* suivi de *Les recherches logiques, une œuvre de percée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, pp. 11-36.
- Husserl, Edmund, *Recherches logiques. Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, t. 2, vol. 2, « Recherches III, IV et V », Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1992.
- Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962.
- Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traducere din germană în franceză de Philippe-André Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- Maeterlinck, Maurice, « Menus propos – Le théâtre », *La Jeune Belgique*, Bruxelles, septembrie, 1890.
- Shenker, Israel, “Interview with Beckett”, *New York Times*, 5 mai 1956, secțiunea 2, pp. 1/3.



*Les Aveugles – fantasmagorie technologique,*  
concepută și realizată de Denis Marleau, 2002.

Foto : Richard-Max Tremblay.

**Mulțumiri : UBU – compagnie de création, pentru fotografiile puse la dispoziție.**



... DAR NORII ...<sup>1</sup>

Piesă pentru televiziune, de Samuel Beckett<sup>2</sup>

*M* Cadru apropiat, în spatele bărbatului așezat pe un scaun invizibil, aplecat peste o masă invizibilă. Halat și tichie de culoare gri-deschis. Fundal întunecat. Același cadru pe tot parcursul piesei.

*M1* *M* pe platoul de filmare. Pălărie și palton închise la culoare, halat și tichie deschise la culoare.

*W* Prim-plan al chipului unei femei, redus pe cât posibil la zona ochilor și gurii. Același cadru pe tot parcursul piesei.

*S* Plan îndepărtat, cu platoul gol sau cu *M1*. Același cadru pe tot parcursul piesei.

*V* Vocea lui *M*.

*Platoul de filmare*: cadrul circular, de aproximativ 5 m în diametru, înconjurat de un întuneric profund.

*Lumina*: iluminare treptată, de la marginile cufundate în întuneric până în centrul luminat la maximum.

Vest, străzi.

Nord, sanctuar.

Est, șifonier

Poziția în picioare.

Camera de filmat.

1. *Întuneric. 5 secunde.*

2. Iluminare progresivă a lui *M*. *5 secunde.*

3. *V*: Când mă gândeam la ea era mereu noapte. Am intrat –

4. *Dispare treptat, luând-o către S gol. 5 secunde. M1 cu pălărie și palton apare dinspre zona întunecată vestică, înaintează cinci pași și se oprește în picioare cu fața către zona întunecată estică. 2 secunde.*

5. *V*: Nu –

6. *Dispare către M. 2 secunde.*

7. *V*: Nu, asta nu e bine. Când apărea ea, era mereu noapte. Am intrat –

8. *Dispare treptat luând-o către S gol. 5 secunde. M1 cu pălărie și palton apare dinspre zona întunecată vestică, înaintează cinci pași și se oprește în picioare cu fața către zona întunecată estică. 5 secunde.*

9. *V*: Bine. Am intrat, după ce mă plimbam pe străzi de la ivirea zorilor, ajuns acasă noaptea târziu, stăteam ascultând [*5 secunde*], în cele din urmă m-am dus la șifonier.

<sup>1</sup> Titlul în limba engleză, ... *but the clouds...* .

<sup>2</sup> Redacția îi mulțumește și pe această cale profesorului Liviu Dospinescu, director al programului de studii teatrale în cadrul Departamentului de literatură, teatru și cinema al Universității Laval din Québec (Canada), pentru a ne fi pus la dispoziție varianta în limba engleză a celor două piese pentru televiziune ale lui Samuel Beckett, publicate în limba română, în acest număr al revistei.

10. *M1 înaintează cinci pași pentru a dispărea în zona întunecată estică. 2 secunde.*
11. V: Mi-am scos pălăria și paltonul, mi-am pus halatul și tichia, am revenit –
12. *M1 în halat și tichie apare din zona întunecată estică, înaintează cinci pași și se oprește în picioare cu fața spre zona întunecată vestică. 5 secunde.*
13. V: Am revenit și am rămas în picioare ca mai înainte, doar că de data aceasta cu fața în direcția opusă, arătându-mi din profil cealaltă parte a feței [5 secunde], în cele din urmă m-am întors și am dispărut –
14. *M1 se întoarce spre dreapta și înaintează cinci pași pentru a dispărea în zona întunecată nordică. 5 secunde.*
15. V: Am dispărut în sanctuarul meu și m-am ghemuit acolo, în întuneric, unde nu mă putea vedea nimeni.
16. *Dispare treptat luând-o către M. 5 secunde.*
17. V: Să vedem acum dacă am înțeles bine.
18. *Dispare treptat luând-o către S gol. 2 secunde. M1 cu pălărie și palton apare dinspre zona întunecată vestică, înaintează cinci pași și stă în picioare cu fața către zona întunecată estică. 2 secunde. El înaintează cinci pași pentru a dispărea în zona întunecată estică. 2 secunde. Apare în halat și tichie dinspre zona întunecată estică, înaintează cinci pași și stă în picioare cu fața spre zona întunecată vestică. 2 secunde. Se întoarce spre dreapta și înaintează cinci pași pentru a dispărea în zona întunecată nordică. 2 secunde.*
19. V: Bine.
20. *Dispare treptat luând-o către M. 2 secunde.*
21. V: Apoi, ghemuindu-mă acolo, în micul meu sanctuar, în întuneric, unde nu mă putea vedea nimeni, am început să o implor să mi se arate. Așa m-am deprins să fac multă vreme. Nici un sunet, doar o rugă fierbinte în gând către ea, să o fac să mi se arate. Și așa, până în crucea nopții, până ce oboseam și renunțam. Sau, bineînțeles, până când –
22. *Dispare treptat luând-o către W. 2 secunde.*
23. *Dispare treptat luând-o către M. 2 secunde.*
24. V: Căci, de nu s-ar fi arătat ea niciodată, atâta amar de vreme, aș mai fi implorat-o eu, aș mai fi putut eu face asta, atât amar de vreme? Nimic altceva nu mi-ar fi rămas decât să dispar în micul meu sanctuar și să mă ocup cu altceva, sau cu nimic, să mă ocup cu nimic? Până ce venea vremea, odată cu revărsatul zorilor, să ies iarăși afară, să-mi scot halatul și tichia, să-mi pun iarăși pălăria și paltonul, și să ies iarăși afară, să mă plimb pe străzi.
25. *Dispare treptat luând-o către S gol. 2 secunde. M1 în halat și tichie apare dinspre zona întunecată nordică, înaintează cinci pași și se oprește în picioare cu fața către cameră. 2 secunde. Se întoarce spre stânga și înaintează cinci pași pentru a dispărea în zona întunecată estică. 2 secunde. Apare cu pălărie și palton din zona întunecată estică, înaintează cinci pași și se oprește în picioare cu fața spre zona întunecată vestică. 2 secunde. Înaintează cinci pași pentru a dispărea în zona întunecată vestică. 2 secunde.*
26. V: Bine.
27. *Dispare treptat luând-o către M. 5 secunde.*
28. V: Acum să distingem cele trei cazuri. Unu: ea s-a arătat și –
29. *Dispare treptat luând-o către W. 2 secunde.*
30. *Dispare treptat luând-o către M. 2 secunde.*
31. V: Într-o clipită, a dispărut. 2 secunde. Doi: s-a arătat și –

32. *Dispare treptat luând-o către W. 5 secunde.*
33. V: A zăbovit. 5 secunde. Cu ochii aceia nepăsători, am implorat-o atât de mult să se uite la mine, în timpul vieții. 5 secunde.
34. *Dispare treptat luând-o către M. 2 secunde.*
35. V: Trei: ea s-a arătat și –
36. *Dispare treptat luând-o către W. 2 secunde.*
37. V: După un moment –
38. *Buzele lui W se mișcă, murmurând imperceptibil: ‘... norii... dar norii... de pe cer’, V murmurând, în mod sincron cu buzele ‘... dar norii...’ Buzele se opresc. 5 secunde.*
39. V: Bine.
40. *Dispare treptat, luând-o către M. 5 secunde.*
41. V: Acum să reluăm totul.
42. *Dispare treptat, luând-o către S gol. 2 secunde. M1 cu pălărie și palton apare din zona întunecată vestică, înaintează cinci pași și se oprește în picioare cu fața către zona întunecată estică. 2 secunde. Înaintează cinci pași pentru a dispărea în zona întunecată estică. 2 secunde. Apare cu halat și tichie din zona întunecată estică, înaintează cinci pași și se oprește în picioare cu fața spre zona întunecată vestică. 2 secunde. Se întoarce către dreapta pentru a dispărea în zona întunecată nordică. 2 secunde.*
43. *Dispare treptat, luând-o către M. 5 secunde.*
44. *Dispare treptat, luând-o către W. 2 secunde.*
45. *Dispare treptat, luând-o către M. 2 secunde.*
46. *Dispare treptat, luând-o către W. 5 secunde.*
47. V: Uită-te la mine. 5 secunde.
48. *Dispare treptat, luând-o către M. 5 secunde.*
49. *Dispare treptat, luând-o către W. 2 secunde. Buzele lui W se mișcă, murmurând imperceptibil: ‘... norii... dar norii... de pe cer’, V murmurând, în mod sincron cu buzele ‘... dar norii...’ Buzele se opresc. 5 secunde.*
50. V: Vorbește-mi. 5 secunde.
51. *Dispare treptat, luând-o către M. 5 secunde.*
52. V: Bine. Era, desigur, și un al patrulea caz, sau cazul nimic, așa cum îmi plăcea mie să-i spun, de departe cel mai frecvent, în proporție de, să zicem, 999 la 1, sau 998 la 2, când imploram în zadar, până în crucea nopții, până oboseam și renunțam și îmi găseam altceva de făcut, mai... profitabil, cum ar fi... cum ar fi... rădăcini pătrate, de exemplu, sau nimic, mă ocupam cu nimicul, acel ceva AL MEU, până ce venea vremea, odată cu zorii zilei, să ies iarăși, să-mi las sanctuarul gol, să-mi las halatul și tichia, să-mi pun pălăria și paltonul, și să ies iarăși, să mă plimb pe străzi.  
[Pauză] Străzile din dos.
53. *Dispare treptat, luând-o către S gol. 2 secunde. M1 cu halat și tichie apare din zona întunecată nordică, înaintează cinci pași și se oprește în picioare cu fața către cameră. 2 secunde. Se întoarce către stânga și înaintează cinci pași pentru a dispărea în zona întunecată estică. 2 secunde. Apare cu pălărie și palton din zona întunecată estică, înaintează cinci pași și se oprește în picioare cu fața spre zona întunecată vestică. 2 secunde. Înaintează cinci pași pentru a dispărea în zona întunecată vestică. 2 secunde.*
54. V: Bine.
55. *Dispare treptat, luând-o către M. 5 secunde.*
56. *Dispare treptat, luând-o către W. 5 secunde.*

57. V: ‘... dar norii de pe cer... când orizontul dispare... sau țipătul somnoros al unei păsări... printre umbrele ce se adâncesc...’ 5 secunde.  
58. *Dispare treptat, luând-o către M.* 5 secunde.  
59. Reducere progresivă a luminii îndreptate spre M.  
60. *Întuneric.* 5 secunde.

**Traducere și adaptare în limba română de  
Ioana Boghian și Nicoleta Popa Blanariu**

CE UNDE<sup>1</sup>

de Samuel Beckett

BAM

BEM

BIM

BOM

VOCEA LUI BAM (V)

Notă

*Actori asemănători pe cât de mult posibil.*

*Același halat lung gri.*

*Același păr lung gri.*

*V întruchipat de un megafon mic la nivelul capului.*

*Zona de joc (P) dreptunghiulară 3m x 2m, slab luminată, înconjurată de întuneric, partea dreaptă a scenei ca văzută din lojă. V, în partea din față-stânga a scenei, slab luminat, înconjurat de întuneric.*

*Întuneric general.*

*Iluminare asupra lui V.*

*Pauză.*

V: Noi suntem ultimii cinci.

În prezent așa cum încă eram.

Este primăvară.

Timpul trece.

Mai întâi fără cuvinte.

Aprind lumina.

[*Iluminare a lui P.*

*BAM în zona 3 cu capul ridicat, BOM în zona 1 cu capul plecat.*

*Pauză.]*

Nu e bine.

Sting lumina.

[*Iluminare retrasă de pe P.*]

Încep din nou.

Noi suntem ultimii cinci.

Este primăvară.

Timpul trece.

Mai întâi fără cuvinte.

Aprind lumina.

---

<sup>1</sup> Titlul în limba engleză, *What Where*.

[*Iluminare a lui P.*

*BAM singur în zona 3 cu capul ridicat.*

*Pauză.]*

Bine.

Sunt singur.

Este primăvară.

Timpul trece.

Mai întâi fără cuvinte.

În cele din urmă apare Bom.

Reapare.

[*BOM intră la N, se oprește în zona 1 cu capul plecat.*

*Pauză.*

*BIM iese spre E urmat de BOM.*

*Pauză.*

*Bim intră prin E, se oprește în zona 2 cu capul plecat.*

*Pauză.*

*BEM intră prin N, se oprește în zona 1 cu capul ridicat.*

*Pauză.*

*BEM iese prin N urmat de BIM.*

*Pauză.*

*BEM intră prin N, se oprește în zona 1 cu capul plecat.*

*Pauză.*

*BAM iese prin W urmat de BEM.*

*Pauză.*

*BAM intră prin W, se oprește în zona 3 cu capul plecat.*

*Pauză.]*

Bine.

Sting lumina.

[*Iluminare retrasă de pe P.*]

Încep din nou.

Noi suntem ultimii cinci.

Este primăvară.

Timpul trece.

Aprind lumina.

[*Iluminare a lui P.*

*BAM singur în zona 3 cu capul ridicat.*

*Pauză.]*

Bine.

Sunt singur.

Este primăvară.

Timpul trece.

Acum, cuvintele.

În cele din urmă apare Bom.

Reapare.

[*BOM intră prin N, se oprește în zona 1 cu capul plecat.*]

BAM: Ei bine?

BOM: [*Cu capul plecat*]. Nimic.

BAM: Nu a spus nimic?

BOM: Nu.  
BAM: L-ai torturat ?  
BOM: Da.  
BAM: Și nu a spus nimic?  
BOM: Nu.  
BAM: A plâns?  
BOM: Da.  
BAM: A țipat?  
BOM: Da.  
BAM: A implorat milă?  
BOM: Da.  
BAM: Dar nu a spus nimic?  
BOM: Nu.  
V: Nu e bine.  
Încep din nou.  
BAM: Ei bine?  
BOM: Nimic.  
BAM: Nu a spus-o?  
V: Bine.  
BOM: Nu.  
BAM: L-ai torturat ?  
BOM: Da.  
BAM: Și nu a spus-o.  
BOM: Nu.  
BAM: A plâns?  
BOM: Da.  
BAM: A țipat?  
BOM: Da.  
BAM: A implorat milă?  
BOM: Da.  
BAM: Dar nu a spus-o?  
BOM: Nu.  
BAM: Atunci de ce să te oprești?  
BOM: A leșinat.  
BAM: Și nu l-ai resuscitat?  
BOM: Am încercat.  
BAM: Ei bine?  
BOM: Nu am putut.  
[Pauză.]  
BAM: Este o minciună. [Pauză.] El ți-a spus-o. [Pauză.] Mărturișește că ți-a spus-o.  
[Pauză.] Vei fi torturat până când o să mărturisești.  
V: Bine.  
În cele din urmă apare Bim.  
[Bim intră prin E, se oprește în zona 2 cu capul ridicat.]  
BAM: [Către BIM.] Ești liber?  
BIM: Da.  
BAM: Ia-l de aici și torturează-l până când mărturisește.  
BIM: Ce trebuie să mărturisească?

BAM: Că i-a spus-o.

BIM: Asta e tot?

BAM: Da.

V: Nu e bine.

Încep din nou.

BAM: Ia-l de aici și torturează-l până când mărturisește.

BIM: Ce trebuie să mărturisească?

BAM: Că i-a spus-o.

BIM: Asta e tot ?

BAM: Și ce.

V: Bine.

BIM: Asta-i tot?

BAM: Da.

BIM: Atunci ne oprim ?

BAM: Da.

BIM: Bine. [*Către BOM.*] Vino.

[*BIM iese prin E urmat de BOM.*]

V: Bine.

Sunt singur.

Este vară.

Timpul trece.

În cele din urmă apare Bim.

Reapare.

[*BIM intră prin E, se oprește în zona 2 cu capul plecat.*]

BAM: Ei bine?

BIM: [*Cu capul plecat.*] Nimic.

BAM: Nu a spus-o?

BIM: Nu.

BAM: L-ai torturat ?

BIM: Da.

BAM: Și nu a spus-o?

BIM: Nu.

V: Nu e bine.

Încep din nou.

BAM: Ei bine?

BIM: Nimic.

BAM: Nu a spus unde?

V: Bine.

BIM: Unde?

V: Ah!

BAM: Unde.

BIM: Nu.

BAM: L-ai torturat?

BIM: Da.

BAM: Și nu a spus unde?

BIM: Nu.

BAM: A plâns?

BIM: Da.



BAM: A țipat?

BIM: Da.

BAM: A implorat milă?

BIM: Da.

BAM: Dar nu a spus unde?

BIM: Nu.

BAM: Atunci de ce te-ai oprit?

BIM: A leșinat.

BAM: Si nu l-ai resuscitat?

BIM: Am încercat.

BAM: Ei bine?

BIM: Nu am putut.

[*Pauză.*]

BAM: Este o minciună. [*Pauză.*] El ți-a spus unde. [*Pauză.*] Mărturisește că ți-a spus unde. [*Pauză.*] Vei fi torturat până când o să mărturisești.

V: Bine.

În cele din urmă apare Bem.

[*BEM intră prin N, se oprește în zona 1 cu capul ridicat.*]

BAM: [*Către BEM.*] Ești liber ?

BEM: Da.

BAM: Ia-l de aici și torturează-l până când mărturisește.

BEM: Ce trebuie să mărturisească?

BAM: Că i-a spus lui unde.

BEM: Asta e tot ?

BAM: Da.

V: Nu e bine.

Încep din nou.

BAM: Ia-l de aici și torturează-l până când mărturisește.

BEM: Ce trebuie să mărturisească?

BAM: Că i-a spus lui unde.

BEM: Asta e tot ?

BAM: Și unde.

V: Bine.

BEM: Asta e tot?

BAM: Da.

BEM: Și apoi mă opresc ?

BAM: Da.

BEM: Bine. [*Către BIM.*] Vino.

[*BEM iese prin N urmat de BIM.*]

V: Bine.

Sunt singur.

Este toamnă.

Timpul trece.

În cele din urmă apare Bem.

Reapare.

[*BEM intră prin N, se oprește în zona 1 cu capul plecat.*]

BAM: Ei bine ?

BEM: [*Cu capul plecat.*] Nimic.

BAM: Nu a spus unde ?

BEM: Nu.

V: La fel și mai departe.

BAM: Este o minciună. [*Pauză.*] El ți-a spus unde. [*Pauză.*] Mărturisește că ți-a spus unde. [*Pauză.*] Vei fi torturat până când o să mărturisești.

BEM: Ce trebuie să mărturisesc?

BAM: Că ți-a spus unde.

BEM: Asta e tot?

BAM: Și unde.

BEM: Asta e tot?

BAM: Da.

BEM: Si apoi ne oprim ?

BAM: Da. Vino.

[*BAM iese prin W urmat de BEM.*]

V: Bine.

Este iarnă.

Timpul trece.

În cele din urmă apar eu.

Reapar.

[*BAM intră prin W, se oprește în zona 3 cu capul aplecat.*]

V: Bine.

Sunt singur.

În prezent așa cum încă aș fi.

Este iarnă.

Fără călătorie.

Timpul trece.

Asta e tot.

Să înțeleagă cine poate.

Eu sting lumina.

[*Iluminare retrasă de pe P.*

*Pauză.*

*Iluminare retrasă de pe V.*]

**Traducere și adaptare în limba română de Ioana Boghian**

*Symbolon*



## BAUDELAIRE ET LA SORCELLERIE: ENTRE MEDIEVALISME ET SYMBOLIQUE MODERNE

This paper tries to investigate the place of witchcraft in Baudelaire's poetic practice and thought. The first direction of analysis is the presence of the black mass, the Sabbath and diabolical possession in Baudelaire's poetry, which corresponds to a permanence of a medieval imaginary of fear. The second direction of investigation is the image of the witch created by the poet in his work, based on medieval stereotypes as well as on modern symbolical ideas. The third point is the importance of witchcraft as a model for Baudelaire's modern poetics.

**Key-words:** *Baudelaire, witchcraft, medievalism, diabolical possession, modern symbolism.*

Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable. (Baudelaire, *Théophile Gautier*, 1859)

La formule «sorcellerie évocatoire» que Baudelaire emploie à plusieurs reprises figure parmi celles qui sont le plus citées, à tort et à travers, dans toutes sortes de situations, littéraires ou non. Pour en comprendre la puissance et la portée, la signification et la génialité, force nous est d'entreprendre un voyage à travers plusieurs acceptions que le poète des *Fleurs du mal* donne à la sorcellerie dans ses écrits poétiques et critiques. Ce voyage nous mènera des survivances d'une pensée et d'une mentalité médiévales chez Baudelaire aux élaborations d'une poétique moderne hautement symbolique.

### 1. Baudelaire et l'imaginaire de la peur

Première manifestation de la sensibilité moderne, la poésie de Baudelaire n'en est pas moins imprégnée d'un passé ténébreux qui remonte au Moyen Âge. A le lire, on pourrait voir en lui le dernier poète médiéval, tant ses poèmes sont marqués par une manière archaïque de sentir, telle que la décrit Jean Delumeau dans ses ouvrages consacrés à la psychologie et à l'histoire de la peur en Occident entre le XIII<sup>ème</sup> et le XVIII<sup>ème</sup> siècle.

On trouve chez Baudelaire l'obsession du péché et du châtement (*Châtiment de l'orgueil, Le Rebelle*): celui qui se révolte contre Dieu, qui vénère Satan, en lui consacrant un culte avec des *litanies*, doit subir une punition atroce, bestiale: « Dès lors il fut semblable aux bêtes de la rue /.../ Sale, inutile et laid comme une chose

---

<sup>1</sup> Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca.

usée. »<sup>2</sup> Le jugement droit du Dieu chrétien effraie. L'homme qui succombe aux tentations et qui vit mal, devant la perspective de la damnation éternelle, a peur de tout ce qui le pousse à pécher, de tout ce qui n'est pas correct, c'est-à-dire conforme aux règles de la morale chrétienne. Comme c'est le Diable qui pousse l'être humain à ne pas se soumettre à Dieu, il est normal qu'il existe chez Baudelaire une crainte de tout ce qui peut être vu et vécu comme une embûche diabolique. Femmes, biens, gloire, etc., ne sont que des pièges dressés par le Tentateur dans le théâtre banal du monde pour prendre l'homme « en faute »<sup>3</sup>.

Les « agents de Satan » pullulent en ce monde, et la liste suivante provient de l'ouvrage de Jean Delumeau, *La peur en Occident* : les juifs, responsables du grand crime de la crucifixion de Jésus-Christ « des Dieux le plus incontestable »<sup>4</sup> ; les femmes « reine(s) des péchés »<sup>5</sup> ; les vampires, les spectres, les animaux diaboliques : serpents, loups, corbeaux, crapauds, chats ; les sorcières, etc., etc. Le Diable, montreur de marionnettes et comédien par excellence, prend les formes les plus diverses pour mieux pouvoir tenter l'homme :

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,  
La forme de la plus séduisante des femmes,  
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,  
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.<sup>6</sup>

Céder aux tentations diaboliques, c'est attirer sur soi la colère divine et le châtiment ; bien vivre, conformément à la foi chrétienne, c'est échapper à l'Enfer. Fasciné par la mentalité catholique, Baudelaire la fait sienne dans ses poèmes et dans tout ce qu'il écrit. Esprit subversif, il puise ses sujets aussi du côté du Démon : c'est ce qui explique la fréquence et l'intensité de la « révolte » baudelairienne (voir le cycle homonyme des *Fleurs du mal*), et les nombreuses références à la magie et à la sorcellerie dans son œuvre poétique. Ce sont ces références que nous essayerons d'investiguer dans ce qui suit.

## **2. Images du sabbat et de la Messe noire dans la poésie de Baudelaire**

Il serait risqué d'affirmer que Baudelaire ait connu la sorcellerie selon des documents d'époque concernant les procès des sorcières et les condamnations à mort ; il n'y a donc pas dans son cas une connaissance « scientifique » directe de la

---

<sup>2</sup> *Châtiment de l'orgueil*, PL I, p. 21. Toutes les citations des textes littéraires de Baudelaire proviennent de l'édition critique des *Œuvres complètes* établie par Claude Pichois, 2 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, marquées comme dans ce premier cas (PL I ou II, numéro de la page).

<sup>3</sup> *Tout entière*, PL I, p. 42.

<sup>4</sup> *L'Examen de minuit*, PL I, p. 144. Voir aussi, à la p. 34, le sonnet qui commence par deux vers où transparait l'ancienne peur du Juif: « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive, / Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu ». La question de l'antisémitisme de Baudelaire a été abordée par Brett Bowles, qui a montré, parfois de manière assez convaincante, la conjugaison chez Baudelaire d'un « antisémitisme théologique » hérité du Moyen Âge avec un « antisémitisme racial » de type moderne, cf. « Poetic Practice and Historical Paradigm: Charles Baudelaire's Anti-Semitism », in *PMLA*, vol. 115, n° 2, March 2000, pp. 195-208. Tous les érudits ne sont cependant pas d'accord de faire de Baudelaire un antisémite !

<sup>5</sup> *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*, PL I, p. 27.

<sup>6</sup> *La Destruction*, PL I, p. 111.

sorcellerie. Il serait au contraire naturel de supposer que Baudelaire ait assimilé des stéréotypes culturels, des images toutes faites du sabbat, peut-être à travers Eliphas Lévi, Charles Louandre et Jules Michelet, dont il connaît bien les écrits. Sa connaissance du phénomène de la sorcellerie et du sabbat est donc profondément « culturalisée ». La première référence aux assemblées nocturnes des sorcières dans *Les Fleurs du mal* (1857, 1861) se trouve dans *Les Phares*, plus précisément dans la strophe consacrée à Goya : « Goya, cauchemar plein de choses inconnues, / De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats »<sup>7</sup>.

Ici, il faut renvoyer le lecteur à deux peintures où Goya a représenté le sabbat, puisqu'il est fort probable que tout ce que Baudelaire en a su lui soit parvenu, du fait de sa grande passion pour les représentations plastiques, par l'intermédiaire de gravures et peintures telles que celles de Goya. Les deux tableaux en question, datés de 1797-1798, présentent des scènes assez stéréotypées : la nuit, la lune qui brille d'un éclat étrange, les chauves-souris et leur vol inquiétant, le Diable représenté comme un grand Bouc dans les deux cas, entouré d'un groupe de vieilles femmes grotesques prosternées devant lui, les enfants qu'on lui offre après les avoir sacrifié... Cette offrande d'enfants dans les tableaux de Goya, surtout dans celui où le bouc est peint avec un grande minutie de détails (pas avec un simple contour comme dans l'autre tableau) et qui se trouve au Musée Lazaro Galdiano à Madrid, où l'on voit très bien un enfant malingre qu'une vieille sorcière offre au Diable, fait écho à la croyance médiévale conformément à laquelle les sorcières tuaient des enfants pour en faire de poudres et des onguents magiques. Le poète apporte cependant une touche personnelle à Goya en rapprochant les cérémonies sabbatiques du cauchemar. On pourrait, selon cette intuition, cette *fusée* baudelairienne, interpréter la sorcellerie et le sabbat comme un cauchemar ou une névrose collectifs qui auraient, à un moment donné, saisi tout un continent et provoqué une des plus grandes paniques de l'histoire.

Il y a pourtant chez Baudelaire des images plus concrètes des assemblées nocturnes de sorcières. Dans le sonnet *Sépulture*, par exemple, il brosse d'un pinceau impitoyable une scène sinistre. La femme, aimée et haïe à la fois (c'est dans ce sens que nous interprétons la force du *vous* adressatif), sera enterrée :

Derrière quelque vieux décombre  
.....  
Vous entendrez toute l'année  
Sur votre tête condamnée  
Les cris lamentables des loups

Et des sorcières faméliques,  
Les ébats des vieillards lubriques  
Et les complots des noirs filous.<sup>8</sup>

L'imaginaire (médiéval) de la peur resurgit dans ce poème : il y a l'image de la vipère qui « fera ... ses petits » (n'oublions pas que dans la symbolique chrétienne le serpent, qui a obligé Eve à goûter au fruit défendu, est l'équivalent du Diable), et

---

<sup>7</sup> PL I, p. 13.

<sup>8</sup> PL I, p. 69.

des loups, animaux diaboliques parce que toujours assoiffés de sang<sup>9</sup>. Sorcières et « vieillards lubriques » s'assemblent pendant la nuit sur des tombeaux, près des ruines (endroits maudits par excellence) pour se débaucher et pour crier leur exubérance au plus fort de l'orgie. « Les noirs filous », quand ils ne se joignent pas aux orgies sabbatiques, tissent des complots qui sont censés mettre en danger l'ordre social qu'à la lumière du jour on aurait tendance à croire inébranlable.

Vivre dans le péché, contester l'autorité de Dieu par les pratiques infâmes de la sorcellerie et de la magie noire ou rouge, c'est comme prendre part à une messe, mais à une Messe noire, contraire de la cérémonie liturgique, de la Messe blanche. La damnation attendra les fidèles du Diable après cette Messe noire, accomplie par chaque homme dans le temple secret de son cœur :

Et puis, Quelqu'un paraît, que tous avaient nié,  
Et qui leur dit, railleur et fier : « Dans mon ciboire,  
Vous avez, que je crois, assez communié,  
A la joyeuse Messe noire ?

Chacun de vous m'a fait un temple dans son cœur ;  
Vous avez, en secret, baisé ma fesse immonde !  
Reconnaissez Satan à son rire vainqueur,  
Enorme et laid comme le monde !»<sup>10</sup>

Dans les vers cités ci-dessus, il faut ranger d'un côté les allusions à la Messe noire (première strophe) et d'un autre côté les allusions au sabbat (deuxième strophe). Bien que les deux termes ne soient pas synonymes, et que la Messe noire soit en quelque sorte l'héritière du sabbat, vu qu'elle s'impose comme pratique seulement à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle dans les milieux riches et oisifs de la Cour de France, qui avaient grand besoin de sensations fortes, il semble que Baudelaire les confonde volontiers<sup>11</sup>. Satan est le maître de cérémonie, le metteur en scène de la débauche sabbatique : il y a un repas, des danses, et surtout un témoignage d'obéissance absolue au Diable, marquée par le baiser infâme que les sorcières posent sur les fesses du Bouc. L'organisation des deux strophes du poème de Baudelaire opère tout d'abord un glissement entre Messe noire et sabbat, et ensuite un glissement en sens inverse entre sabbat et Messe noire, si bien que les distinctions opérées par les historiens ne nous semblent plus opérationnelles dans ce contexte purement poétique.

L'image de la sorcière qui marque son obéissance au Diable par un baiser infâme apparaît aussi dans un autre poème tardif de Baudelaire :

Oh ! très sincèrement je souffre  
De ne pas aller aux sabbats,  
Pour voir, quand il pète du soufre,  
Comment tu lui baisses son cas !

---

<sup>9</sup> Une autre grande peur médiévale est celle de l'homme transformé en loup ; ceux qu'on soupçonnait devenir des loups-garous étaient jugés et souvent brûlés, voir Roland Villeneuve, *Loups-garous et vampires*, Edition revue par l'auteur, Paris, Editions J'ai lu, 1970.

<sup>10</sup> PL I, pp. 171-172.

<sup>11</sup> Pour la séparation conceptuelle entre sabbat et Messe noire, déjà la *Sorcière* de Michelet trace des contours que tous les historiens ultérieurs de la sorcellerie peuvent suivre. Voir l'édition suivante : *La Sorcière*, Chronologie et préface par Paul Viallaneix, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.



Ce poème, *Le Monstre ou Le Paranymphe d'une nymphe macabre*, est extrêmement intéressant pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le ton de Baudelaire change par rapport aux autres textes où il parle de la sorcellerie. Ici, il est ironique, gouailleur, il hyperbolise l'expression de son regret d'être absent aux sabbats qui se dérouleront en Enfer, et il présente une image plutôt grotesque du Diable qui est immortalisé en train de péter du soufre. Ensuite, et c'est le point le plus surprenant, une *Note de l'éditeur*, placée en bas de page des *Epaves* où ce texte paraît pour la première fois, explicite le dernier vers que j'ai cité dans ces termes : « A la *Messe noire*. Comme ces poètes sont superstitieux ! »<sup>12</sup> Cette note rédigée par Baudelaire lui-même constitue encore un indice qu'il ne fait pas de séparation conceptuelle entre sabbat et Messe noire !

Chez Baudelaire, on trouve aussi une très intéressante extension sémantique du mot *sabbat*, en plus de la confusion avec la Messe noire que j'ai signalée. Dans l'imaginaire médiéval, *sabbat* est plus ou moins synonyme d'*orgie* : hommes et femmes se rassemblaient sur la Montagne de Vénus (nom ô combien symbolique ici !) où, (sur)veillés par Satan qui prenait la forme d'un animal (cheval, chat, bouc), ils s'adonnaient aux débauches les plus extraordinaires : sexe en groupe, sodomie, zoophilie, inceste, en un mot toutes les formes de copulation socialement reprouvées<sup>13</sup>. Tout plaisir qu'on peut goûter en ce monde devient ainsi, pour Baudelaire, une sorte de sabbat, une sorte de Messe noire où l'on vénère le Diable et qui attire la Mort et le Châtiment sur nous, pauvres pécheurs. Dans *Danse macabre*, on s'adresse au squelette incarnant la Mort en ces termes pour le moins surprenants :

Viens-tu troubler, avec ta puissante grimace,  
La fête de la Vie ? Ou quelque vieux désir  
Eperonnant encore ta vieille carcasse,  
Te pousse-t-il, crédule, au sabbat du plaisir ?<sup>14</sup>

### 3. La possession diabolique

La sorcellerie est accompagnée, d'habitude, dans l'imaginaire collectif, par l'idée de possession diabolique. La plupart des études historiques consacrées à la sorcellerie, s'ils donnent une vue d'ensemble du phénomène, sans faire des distinctions trop pointues, ne laissent pas la possession diabolique de côté<sup>15</sup>. Celui qui

---

<sup>12</sup> I, p. 166.

<sup>13</sup> Sur la dimension érotique du sabbat, voir : Richard Kieckhefer, « Erotic Magic in medieval Europe », in Joyce Salisbury (ed.), *Sex in the Middle Ages: a Book of Essays*, New York, Garland, 1991, pp. 30-55 ; Michael A. Köszegi, *Sexuality, religion and magic: a comprehensive guide to sources*, New York, Garland Publishers, 1994; Jacques Finné, *Erotisme et sorcellerie. L'amour sorcier à travers les âges*, Verviers (Belgique), Gérard & Co., « Bibliothèque Marabout », 1972.

<sup>14</sup> PL I, p. 97. Entre parenthèses soit dit : il serait vraiment intéressant de faire une étude sur les corrélations possibles entre les images culturelles de la danse du sabbat et celles de la Danse Macabre, à partir de leurs caractères érotiques communs !

<sup>15</sup> Un des historiens qui sépare nettement la sorcellerie de la possession démoniaque, en faisant une distinction pointue, est Michel de Certeau, dans *La Possession de Loudun*, Paris, Julliard, « Archives », 1970, p. 12 : « Passant de la violence contre les magiciens à une curiosité apitoyée envers les victimes; localisée dans les couvents et non plus dans les landes et les villages perdus; devenue moins vengeresse, moins punitive, mais plus apologétique et prédicante, la diablerie vire d'une "guerre" contre les sorciers à un spectacle qui tient à la fois

devient la proie d'un sorcier ou d'une sorcière, par conséquent la proie du Diable, est marqué par une déchéance et corporelle, et spirituelle. Ainsi l'Ange dont Baudelaire parle dans *L'Irrémédiable*, tombé du ciel « dans un styx bourbeux et plombé », semble avoir succombé à la tentation du grotesque, du péché, du trop terrestre :

Un Ange, imprudent voyageur  
Qu'a tenté l'amour du difforme  
.....  
Un malheureux ensorcelé  
Dans ses tâtonnements futiles,  
Pour fuir d'un lieu plein de reptiles  
Cherchant la lumière et la clé ;  
.....  
Un damné descendant sans lampe  
.....  
D'éternels escaliers sans rampe,  
  
Où veillent des monstres visqueux.<sup>16</sup>

Si *Les Fleurs du mal* sont pleines d'allusions au diabolisme, le texte où la possession est décrite avec le plus de complexité reste le sonnet intitulé *Le Possédé*. Au premier abord, le texte paraît très obscur, et il ne semble pas présenter des axes de cohérence bien nets. Les lecteurs sont tentés de le regarder comme un discours complètement désarticulé, comme un discours de fou. Cependant, en creusant un peu, on découvre que le sonnet de Baudelaire est plein de savantes références intertextuelles au plus connu livre de Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* (1772). Un jeune Espagnol s'initie à la Kabbale et il évoque le Diable au milieu de ruines sinistres. Celui-ci lui apparaît comme une tête de chameau, après comme un chien, qui se transforme à son tour en un page, qui ne tarde pas à devenir une femme qui fait tourner la tête au sorcier imprudent, en le priant de dire : « Mon cher Béalzébuth, je t'adore. » L'Espagnol pense ces mots affreux, même s'il ne les prononce pas, et à ce moment-là, sa jeune compagne redevient l'horrible tête de chameau qu'elle était. A la lumière de ces informations, le poème de Baudelaire retrouve tout son sens : c'est, bien entendu, un texte qui parle de l'horreur de la possession diabolique, mais qui en parle par des références livresques, qui font tomber un peu la tension existentielle des images poétiques. C'est d'ailleurs une stratégie que Baudelaire applique souvent dans ses textes sur la sorcellerie : leur côté très livresque nous fait souvent penser à un jeu culturel, à un amusement de poète désabusé...

#### 4. Images de la sorcière dans la poésie de Baudelaire

Si le sabbat, la Messe noire, la possession diabolique relèvent d'un médiévalisme de la pensée poétique de Baudelaire, les images de la sorcière – hautement symboliques – ouvrent l'héritage médiéval sur des questions essentielles de la modernité. A ce propos, on doit citer un texte composé postérieurement à la première édition des *Fleurs du mal*, celle de 1857, *Le Monstre*, dont il a été un peu question ci-dessus. Ce texte peut être rapproché de *Danse Macabre* parce que les deux

---

du cirque et de la mission populaire – même si la “fête” continue d'exiger la mise à mort. La “possession” représente donc une seconde étape par rapport à la sorcellerie. »

<sup>16</sup> PL I, pp. 79-80.

femmes, les deux images de la Mort, qui sont dépeintes dans les deux poèmes, se ressemblent étrangement. Dans ces deux femmes, les maladies, les orgies et la pourriture ont déjà mené leur travail à terme, c'est pourquoi Baudelaire nous laisse imaginer un état de décrépitude voisin de la mort. D'ailleurs, conformément à ceux qui ont dressé des statistiques du phénomène de la sorcellerie, la plupart de sorcières étaient vieilles et laides<sup>17</sup>. Telle la sorcière monstrueuse de Baudelaire :

Le jeu, l'amour, la bonne chère,  
Bouillonnent en toi, vieux chaudron !  
Tu n'es plus fraîche ma très-chère,

Ma vieille infante !

La sorcière est donc en général vieille, et vieillesse signifie laideur, méchanceté, aigreur, mort vivante. Le portrait dressé par Baudelaire se poursuit en ces termes :

Ta carcasse a des agréments !  
.....  
Tes cheveux, comme un casque bleu,  
Ombrent ton front de guerrière,  
.....  
Tes yeux qui semblent de la boue  
.....  
Lancent un éclair infernal !  
.....  
Ta peau brûlante et sans douceur,  
Comme celle des vieux gendarmes,  
Ne connaît pas plus la sueur  
Que ton œil ne connaît les larmes.

Cette laideur extrême a, malgré tout, quelque chose de fascinant. Le poète, le « je » refuse cependant, en dernière instance, d'aller au Diable avec cette femme étrange qui ne cesse de le fasciner et qu'il « aime » après tout « vraiment » :

Sotte, tu t'en vas droit au Diable !  
Volontiers j'irais avec toi,  
Si cette vitesse effroyable  
Ne me causait pas quelque émoi.<sup>18</sup>

Mais les sorcières de Baudelaire ne sont pas que vieilles, laides et monstrueuses. Parfois, et cette ambiguïté vient peut-être de la conception même de la sorcellerie médiévale, mais tenté d'un érotisme essentiellement moderne, le Diable prend plaisir à s'incarner dans des femmes jeunes et belles. On retrouve beaucoup de poèmes où il est question de la sorcellerie et de la magie dans les sections des *Fleurs du mal* consacrées à la « Vénus noire ». Une lecture teintée d'un peu de biographisme et de psychanalyse ne serait pas inutile, mais cela nous entraînerait trop loin dans ce contexte précis. Il est néanmoins impossible de ne pas penser à Jeanne Duval en lisant

---

<sup>17</sup> Notamment l'ouvrage exhaustif de Guy Bechtel, *La sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997.

<sup>18</sup> Les nombreuses citations du *Monstre* se trouvent dans PL I, pp. 164-166.

des poèmes où il est question d'une sorcière brune qui fascine l'homme en le liant pour toujours à elle : *Sed non satiata, Chanson d'après-midi*.

Dans *Sed non satiata*, nous ne sommes plus dans l'univers culturel européen : nous passons de l'Europe à la brûlante Afrique, et nous découvrons encore une fois que l'attribut principal de la sorcière est une fascination érotique à laquelle l'ensorcelé ne peut échapper malgré tous ses efforts<sup>19</sup>. Dans l'image de la sorcière africaine se conjuguent exotisme postromantique, érotisme moderne fasciné par les femmes étrangères et de savantes allusions culturelles. Le prestige de la sorcière est ici tellement grand et si fortement ressenti, qu'on assimile celle-ci à une vraie déité ou bien à un vrai démon :

Bizarre déité, brune comme les nuits,  
Au parfum mélangé de musc et de havane,  
Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,  
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,  
.....  
Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,  
Ô démon sans pitié ! verse-moi moins de flamme ;  
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois.<sup>20</sup>

La sorcière est elle-même l'œuvre d'une sorte de Faust (un alchimiste de la savane), elle est pétrie de manière à attirer irrésistiblement la future victime du Diable qu'elle sert. On imagine le Faust des grands espaces, baigné dans une lourde nuit africaine, en train de faire bouillir dans un chaudron des crapauds, des plantes étranges de la savane, du sang humain, des sécrétions vaginales pour préparer un philtre d'amour qui rendra sa sorcière éternellement désirable et pour toujours invincible.

La femme sorcière de *Chanson d'après-midi*, inspirée par la même Jeanne Duval, décrite comme beaucoup plus troublante et plus puissante, a aussi un côté positif :

Quoique tes sourcils méchants  
Te donnent un air étrange  
Qui n'est pas celui d'un ange,  
Sorcière aux yeux alléchants,

Je t'adore, ô ma frivole,  
Ma terrible passion !  
Avec la dévotion  
Du prêtre pour son idole.  
.....  
Ta tête a les attitudes  
De l'énigme et du secret.  
.....  
Tu charmes comme le soir,  
Nymphé ténébreuse et chaude.

Ah ! les philtres les plus forts

---

<sup>19</sup> Sur les rapports entre la sorcellerie africaine et la domination érotique de l'autre, voir Jacques Lantier, *Magie et sexualité en Afrique noire. La cité magique*, Verviers (Belgique), Marabout, s. d. (première édition Paris, Arthème Fayard, 1972).

<sup>20</sup> PL I, p. 28.

Ne valent pas ta paresse,  
Et tu connais la caresse  
Qui fait revivre les morts !

.....  
Tu me déchires, ma brune,

.....  
Mon âme par toi guérie,  
Par toi, lumière et couleur !<sup>21</sup>

Quels sont les prodiges qu'une sorcière peut accomplir ? Comment les accomplit-elle ? C'est difficile de le dire, de le deviner, parce que cette charmeuse apparaît presque toujours à Baudelaire comme une sorte de Sphinx dont il est impossible de percer l'énigme à jour. Même s'il est défendu de pénétrer trop avant dans les procédés magiques de la sorcière, on en voit facilement les effets. Ces effets merveilleux – et au demeurant fascinants, sinon tout à fait positifs – sont : guérir de toutes les souffrances et de toutes les peines, apaiser les tourments, chasser l'angoisse et surtout vaincre la mort en ressuscitant les défunts. Devant de tels pouvoirs surhumains, il est en quelque sorte naturel que le poète se détourne de Dieu, comme dans *Le Monstre*, et devienne le prêtre, l'adorateur de la sorcière elle-même.

Dans *L'Irréparable*, où le poète / l'amant apparaît comme comblé d'angoisse, il y a une invocation adressée à une « sorcière » qui seule peut guérir, qui seule connaît le remède de la peur et de la difficulté de vivre que l'homme éprouve parfois :

Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane  
Noierons-nous ce vieil ennemi,  
Destructeur et gourmand comme la courtisane,  
Patient comme la fourmi ?

.....  
Dis-le, belle sorcière, oh ! dis, si tu le sais,  
A cet esprit comblé d'angoisse  
Et pareil au mourant qu'écrasent les blessés,  
Que le sabot du cheval froisse  
Dis-le, belle sorcière, oh ! dis, si tu le sais,

A cet agonisant que déjà le loup flaire  
Et que surveille le corbeau

.....  
Adorable sorcière, aimes-tu les damnés ?  
Dis, connais-tu l'irrémissible ?<sup>22</sup>

Bien que la sorcière soit un être inquiétant de par sa nature, dans l'univers baudelairien elle semble accomplir aussi une fonction positive, à travers son inquiétante étrangeté. Cette fonction positive est un résidu symbolique de l'ancienne fonction de guérisseuse, qu'elle exerçait réellement au Moyen Âge, avant qu'une longue série de facteurs culturels et sociopolitiques n'en aient déformé l'image. Il faut cependant souligner que Baudelaire transforme la sorcière en image profondément moderne, en jouant sur ses attributs symboliques. C'est pratiquement ce genre de

---

<sup>21</sup> PL I, pp. 59-60.

<sup>22</sup> PL I, pp. 54-55.

transformation qui le mène à l'élaboration de sa conception de la « sorcellerie évocatoire ».

### 5. Sorcellerie et poétique: thème et langage

Pour rassembler un peu les fils épars de la sorcellerie de/chez Baudelaire, quelques mots sur les possibles relations entre toutes ces références disparates et la poétique qui sous-tend les écrits baudelairiens sont nécessaires. Le poète, qui entretient des relations privilégiées avec le sabbat et la Messe noire, avec la possession diabolique, et qui tombe souvent sous le charme des belles sorcières, écrit en effet ses textes comme un magicien réaliserait ses prodiges.

Baudelaire condamne la sorcellerie et la magie au nom d'un certain catholicisme non seulement dans *Les Fleurs du mal*, mais aussi dans *Les Paradis artificiels*<sup>23</sup>. La magie et la sorcellerie sont diaboliques puisqu'elles s'opposent aux intentions de Dieu, qu'elles annihilent le temps et veulent supprimer les conditions de pureté et de moralité ; l'être humain s'en sert surtout pour connaître des jouissances infinies d'un seul coup, sans effort, sans concentration et sans travail. Cependant, l'acception négative des pratiques magiques est doublée chez Baudelaire – comme on l'a vu plus haut – d'une acception positive : le poète leur attribue une valeur d'emblème pour le travail poétique, et c'est là une trouvaille d'une étonnante modernité. Cette acception positive est au fond concentrée dans la magnifique expression plusieurs fois employée par Baudelaire, « sorcellerie évocatoire »<sup>24</sup>.

Dans une note de *Fusées*, Baudelaire place la réflexion sur la sorcellerie au niveau du théâtre, et ne la traite pas comme un phénomène de langage, bien qu'il l'accouple au « romanesque », mais bien plutôt comme élément thématique, puisqu'il l'associe aussi au « merveilleux ». Le « drame » dont rêve le poète est inséparable d'un côté d'une dimension magique, d'un autre côté d'une dimension narrative (« récit »). Ces deux dimensions sont subtilement réunies dans *La Chute de la maison Usher*, conte de Poe, qui est cité dans le fragment de *Fusées* :

Ne pas oublier dans le drame le côté merveilleux, la sorcellerie et le romanesque.

Les milieux, les atmosphères dont tout un récit doit être trempé. (Voir *Usher* et en référer aux sensations profondes du haschisch et de l'opium).<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Pour la superposition sémantique de « sorcellerie » et « magie », voir Pierre Brunel, « Troisième essai. La Magicienne », in *Baudelaire et le « puits des magies »*. Six essais sur Baudelaire et la poésie moderne, Paris, José Corti, 2003, p. 128 : « Magie, sorcellerie : Baudelaire peut donner l'impression qu'il use indifféremment des deux termes. En tout cas il les enchaîne. »

<sup>24</sup> *Les Paradis artificiels*, IV « L'Homme-Dieu », PL I, p. 431 (« La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire ; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glaci, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase. »), *Théophile Gautier [I]*, PL II, p. 118 (« Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. »), *Fusées*, XI, PL I, p. 658 (deux mentions du syntagme, dont « De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire. »).

<sup>25</sup> Baudelaire, *Fusées*, VIII, PL I, p. 655. Sur Baudelaire, la sorcellerie et la magie, voir le texte classique de Georges Blin, « Recours de Baudelaire à la sorcellerie », in *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, Éditions José Corti, 1948, pp. 73-100, et le livre de Pierre Brunel, *op. cit.*

Mais le plus souvent Baudelaire entend la « sorcellerie évocatoire » par rapport à un maniement savant de la langue, comme dans les incantations proférées par les sorcières. Elle suppose un travail ardu sur la parole, elle est mue par le désir de retrouver la chair des mots, en accouplant tel substantif avec l'adjectif qui lui correspond le mieux, qui le colore, et avec le verbe qui puisse mettre la phrase en mouvement et la sortir de l'ornière de l'expression commune. Pour Baudelaire, la « sorcellerie évocatoire », que devrait pratiquer tout grand poète, est une exploitation des pouvoirs de la langue de faire surgir des entités venant d'un autre monde, qu'elles soient diaboliques ou angéliques. La « sorcellerie évocatoire » est le pouvoir de réveiller et d'exploiter la dimension obsessionnelle du langage, le pouvoir de jouer sur les combinaisons enchanteresses de syllabes et de mots. La « sorcellerie évocatoire » est la capacité de dire autre chose que ce qu'on semble dire, dans un discours qui est à la fois *sens* et *action*. La « sorcellerie évocatoire » est aussi une certaine féminisation du langage, une transformation qui le rend câlin et consolant, érotique et provocant, mort et vivant à la fois.

La « sorcellerie évocatoire », c'est du Baudelaire, enfin !

### BIBLIOGRAPHIE

- Arnold, Paul, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1972.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, édition établie par Claude Pichois, 2 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- Bechtel, Guy, *La sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997.
- Blin, Georges, « Recours de Baudelaire à la sorcellerie », in *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, Éditions José Corti, 1948, pp. 73-100.
- Boon, Jean-Pierre, « Baudelaire, *Correspondances* et le magnétisme animal », in *PMLA*, vol. 86, n° 3, May 1971, pp. 406-410.
- Bowles, Brett, « Poetic Practice and Historical Paradigm: Charles Baudelaire's Anti-Semitism », in *PMLA*, vol. 115, n° 2, March 2000, pp. 195-208.
- Bowman, F. P., *Éliphas Lévi visionnaire romantique*, Préface et choix de textes par Frank Paul Bowman, Paris, PUF, 1969.
- Brunel, Pierre, *Baudelaire et le « puits des magies ». Six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*, Paris, José Corti, 2003.
- Certeau, Michel de, *La Possession de Loudun*, Paris, Julliard, « Archives », 1970.
- Dondo Mathurin, « Baudelaire et la poésie incantatoire », in *The French Review*, vol. 9, n° 4, March 1936, pp. 302-313.
- Eliade, Mircea, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Traduit de l'anglais par Jean Malaquais, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1978.
- Hubert, Judd D., « Symbolism, Correspondence and Memory », in *Yale French Studies*, n° 9, 1952, pp. 46-55.
- Faivre, Antoine, *Access to Western Esotericism*, State University of New York Press, 1994.
- Finné, Jacques, *Erotisme et sorcellerie. L'amour sorcier à travers les âges*, Verviers (Belgique), Gérard & Co., « Bibliothèque Marabout », 1972.
- Greene, Thomas M., *Poésie et magie*, Paris, Julliard, 1991.
- Hemmer, Danielle, Roudène, Alex, *Histoire de la magie, de l'occultisme et des rites secrets*, Paris, Éditions de l'Érable, François Beauval Éditeur, Tome 7 : *Au siècle d'Allan Kardec. L'occultisme au XIX<sup>ème</sup> siècle*, 1971.

- Kieckhefer, Richard, « Erotic Magic in medieval Europe », in Joyce Salisbury (ed.), *Sex in the Middle Ages: a Book of Essays*, New York, Garland, 1991, pp. 30-55.
- Köszegi, Michael A., *Sexuality, religion and magic: a comprehensive guide to sources*, New York, Garland Publishers, 1994.
- Lantier, Jacques, *Magie et sexualité en Afrique noire. La cité magique*, Verviers (Belgique), Marabout, s. d. (première édition Paris, Arthème Fayard, 1972).
- Louandre, Charles, *La Sorcellerie*, Paris, Hachette, 1853.
- Melançon, Joseph, *Le Spiritualisme de Baudelaire*, Éditions Fides, Ottawa-Montréal-Paris, 1967.
- Mercier, Alain, *Éliphas Lévi et la pensée magique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seghers, « La Table d'Émeraude », 1974.
- Michelet, Jules, *La Sorcière*, Chronologie et préface par Paul Viallaneix, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- Pommier, Jean, *La Mystique de Baudelaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- Richer, Jean, « Le poème *Allégorie* de Baudelaire et la déesse noire », in *Annales de la Faculté des Lettres de Nice. Hommage à Jean Onimus*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, pp. 141-148.
- Vadé, Yves, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.
- .



## GEORGE BACOVIA – ANII CRISTALIZĂRII SIMBOLISTICE<sup>1</sup>

*George Bacovia – les années de la cristallisation symboliste*

Notre étude vise la restitution de l'environnement socioculturel et intellectuel de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle roumain, période pour laquelle le futur poète symboliste George Bacovia représente un «signe spécial». A travers les documents de l'époque, on offre une contribution afin de reconstruire la formation du poète de Bacău du point de vue de sa scolarité, de l'école primaire jusqu'à l'université, mais aussi l'esprit de l'époque qu'on pourrait retrouver au niveau de sa création.

**Mots-clés :** *George Bacovia, symbolisme, poésie, littérature roumaine, histoire littéraire*

### I. Școala primară (1889 – 1894)

#### 1.

Bacăul, orașul natal al poetului George Bacovia, era, la sfârșitul secolului al XIX-lea, după cum arată recensământul populației din anii 1830 – 1891, format din: 3 911 capi de familie, respectiv, 12 675 suflete (6 299 bărbați și 6 376 femei), dintre care, știutori de carte – 4 481 (2 561 bărbați și 1 618 femei). După felul nației/etniei: 5 110 români, 6 122 evrei, 560 germani, 485 unguri, 218 armeni, 33 greci, 25 bulgari, 20 ruși, 20 italieni, 15 polonezi, 14 francezi, 12 elvețieni, 1 turc. (Niciun țigan nu apare recensat, deși în oraș era mahalaua/suburbia țigănimea!) După religie: 5 170 ortodocși, 6 122 mozaici, 1 133 catolici, 218 armeni, 1 musulman. După protecție de stat: 382 austro-ungari (371 austrieci și 11 unguri), 33 eleni, 23 bulgari, 14 francezi, 13 germani, 12 elvețieni, ceilalți fiind cetățeni români, incluziv etnicii evrei și țigani<sup>2</sup>.

Astfel, comunitatea urbană băcăuană se prezenta ca un conglomerat de limbi și etnii, de culte și de alte cetățenii decât cea autohtonă, pe cât de diversă, pe atât de convergentă/tolerantă. Mai degrabă s-au constatat dese inundații, incendii, epidemii – flagele datorate unor cauze naturale/criminale, decât suspiciuni față de vecini, teama de alogeni, care să conducă la conflicte etnice/confesionale.

În pofida traiului cotidian în condiții de respect reciproc, nu s-a petrecut nici fenomenul frecvent în atare situații de aculturație, de trecere a unui grup sau a unui individ dintr-un mediu cultural în altul, înstrăinându-se de vechile valori și de asimilare a celor noi, cum este descris acesta, în genere, de antropologia culturală. Ci, dacă trebuie să definim momentul, a existat un proces de acumulare/creștere culturală în fiecare grup etnic/confesional și un altul, interdependent, la nivelul întregii comunități urbane. Căci coordonatele comportamentului etnic/confesional echilibrat

<sup>1</sup> Acest studiu a fost tehnoredactat de Simona-Elena Balții, Claudia Budău (Cadar), Silvia-Anamaria Cârnu, Roxana Merlan și Monica Scripcovschi (Antohe), masterande în anul al doilea la programul de studii „Cultură și literatură română”, organizat la Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău. Colaționarea a fost asigurată de Simona-Elena Balții.

<sup>2</sup> *Marele dicționar geografic al României*, vol. I, București, 1898

au condus la grija pentru afirmarea identității naționale, etnicitatea fiind sinonimă supraviețuirii, însă fără a o finaliza într-un naționalism exacerbant.

Situația s-a menținut la nivel economic-social-cultural, inclusiv școlar, până după Primul Război Mondial (1916 – 1918).

Acesta a fost mediul în care s-a format și instruit Bacovia.

De menționat faptul că popularea Moldovei și, implicit, a Bacăului cu evrei s-a produs, în câteva decenii, la mijlocul secolului al XIX-lea, prin imigrarea lor masivă în valuri succesive din Galiția rusească de teama pogromurilor. Și cum au venit, așa s-au tot dus spre Eretz Israel/Țara Sfântă, după al Doilea Război Mondial (1940 – 1945), mânăți de chemarea pământului străbun al Făgăduinței.

Foarte puțini au rămas în Bacău, dar și în alte așezări.

## 2.

Născut la 4/5 septembrie 1881 (stil vechi), George Bacovia urma să fie înscris, în clasa întâi primară, la vârsta de șapte ani în toamna anului 1888, deși legea permitea frecventarea școlii începând de la șase ani<sup>3</sup>. Cum s-a întâmplat să se îmbolnăvească de (im)paludism, maladie destul de periculoasă, cunoscută sub mai multe nume (malaria, friguri palustre, infecțiune paludiană)<sup>4</sup>, răspândită endemic în zone mlăștinoase (rovină, smârc, baltă, mocirlă, tău, lac) de țăntării anofeles, purtători de paraziți/hematozoari, a căzut grav la pat și a fost izolat imediat de restul familiei, spre stupefacția acesteia. Tratamentul medicamentos prescris de doctorul urbei și aplicat de mama îngrijorată/speriată, la care a adăugat ierburi la sfaturile unor doftoroaie pricepute, a început să-și facă efectul.

Medicul urbei nu era altul decât Vasile Mancash (14 noiembrie 1844 – 15 februarie 1896), cu faimă în epocă, având studii absolvite în Franța, cu o teză de doctorat privind *Quelques considérations pratiques sur le pronostic et le traitement des facteurs compliqués de la jambe* (Paris, 1874). Într-o lucrare dedicată chiar propriului său oraș, intitulată *Studiu asupra populației urbei Bacău*<sup>5</sup> prezentată sub formă de comunicare științifică la Congresul medical din 1884, printre mai multe considerații de strictă specialitate, face observații pertinente referitoare la motivele epidemiilor provocate de locuințele insalubre, străzile strâmte și casele aglomerate, precum și de curenții naturali ai celor două râuri învecinate orașului, Bistrița și Siretul:

Din cauza acestor curenți, afecțiunile căilor respiratorii sunt foarte frecvente și mlaștinile ce apa Bistriței și Siretului lasă, fac ca febrele palustre să decimeze populațiunea. Ftizia pulmonară, nu numai ereditară, dar deseori și câștigată, ocupă aproape cel mai întâi rang pe tablele statistice de decese.

Observațiile reputatului medic cuprind și alte zone ale igienei sociale.

Convalescența lui George Bacovia a durat ceva mai mult decât îngăduiau prevederile regulamentare școlare în cazuri similare pentru înscrierea la cursuri, fapt pentru care i se va întârzia școlaritatea cu un an.

Dar anul 1888 a fost aprig pentru toată țara: greve, răcoale, schimbări de guverne, alegeri parlamentare etc. În Bacău, mișcările social-politice au marcat rău viața orașului, afectând fiecare familie.

<sup>3</sup> *Monitorul Oficial*, nr. 107/15 august 1889.

<sup>4</sup> *Apud* dr. Vasile Bianu. *Dicționarul sănătății*, Buzău, 1910.

<sup>5</sup> Vasile Mancash, *Studiu asupra populației urbei Bacău*, Bacău, Tipografia „Tăutu”, 1885, p. 19.

Funcționau atunci în urbe: trei școli primare de băieți (nr. 1, înființată în 1839; nr. 2, în 1859; nr. 3, în 1870), două de fete (nr. 1, în 1859; nr. 2, în 1870), două profesionale (de băieți și de fete), o alta privată, și un gimnaziu clasic de băieți, de la 1 decembrie 1867<sup>6</sup>.

În toamna anului 1889, sub numele de stare civilă Vasiliu D. Gheorghe, în vârstă de 8 ani, George Bacovia va fi înscris ca elev în clasa întâi la Școala nr.1 de băieți (situată în vecinătatea Spitalului orașenesc „Pavel și Ana Cristea”, dar și a casei părintești) cunoscută sub denumirea de „Schola Domneasă”, înființată prin hrisovul lui vodă Mihail Sturdza. La deschiderea cursurilor, venise special aga Gheorghe Asachi – referendarul școlilor naționale din Moldova –, cu care prilej a ținut un discurs festiv de inaugurare, profesor fiind numit Constantin Platon, ajuns celebru nu numai în urbe<sup>7</sup>.

Acum, la împlinirea unei jumătăți de veac de la acel eveniment fast, nu a fost sărbătorită școala cu tot dichisul, cum se cădea. Nu a catadicsit să vină nicio notabilitate de la Primărie, nici de la Prefectură. Directorul Nicolai Roman (institutor la clasa a IV-a), înconjurat de ceilalți institutori – Nicolai I. Bibiri (clasa I), Dimitrie Mancaș (clasa a II-a) și Ștefan Țițescu (clasa a III-a) – a ținut un *speech* de toată isprava, menționând faptul că este cea mai veche școală din județ, clădirea arată jalnic, gata să cadă, iar Primăria dă din umeri. Curtea era plină de elevi și de părinți, rude, cunoștințe. Gălăgia s-a ostit după ce elevii au intrat în clase, iar însoțitorii lor s-au îndreptat spre casele lor.

Într-adevăr, imobilul școlii era unul vechi, care trebuia scos din uz. Fusese proprietatea Epitropiei Învățăturilor Publice a Moldovei, transferată Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, după Unirea Principatelor Române și apoi Primăriei locale. Clădirea a fost cumpărată, în 1842, de la un localnic de vază, F. Braun<sup>8</sup>, din indemnizația de scutelnici ce o lua de la Visterie vornicul Alex. Sturdza-Miclăușanul, dăruită pe viață Epitropiei Învățăturilor Publice pentru achiziționarea clădirii școlii băcăuane<sup>9</sup>.

De-abia în 1895, Primăria avea să ridice un nou edificiu, corespunzător. Până atunci observațiile înscrise în procesele-verbale rămăneau litere moarte, consemnări pentru posteritate: „E o necinste pentru orașul Bacău că a nesocotit atâția ani o instituție menită mai înainte de toate de a forma tinerimea”. Considerația este extrasă din procesul-verbal de inspecție încheiat, la 22 octombrie 1890, de revizorul școlar județean. Adaosul este și mai critic: „Camera cl. a IV-a e mizerie strigătoare la cer.”<sup>10</sup>

De altfel nu prea se pot scrie multe lucruri despre viața acestei instituții de învățământ. Din cauza vicisitudinilor vremii (incendii, inundații, războaie) prin câte a trecut orașul, din arhiva școlii s-au păstrat doar registrele proceselor verbale de inspecție (anii 1885 – 1893, 1894 – 1938) și ale matricolelor școlare (anii 1932 – 1980). Din întâmplare, ne-a mai parvenit situația statistică din anul școlar 1891/1892: la clasa I, frecventaseră cursurile 111 elevi; la clasa a II-a (în care se afla și George Bacovia), 77 elevi; la clasa a III-a, 61 elevi; la clasa a IV-a, 51. Total: 300 elevi<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> *Anuarul oficial al învățământului primar pe 1897*, pp. 296-297.

<sup>7</sup> *Albina românească*, Iași, X, 1839, p. 318.

<sup>8</sup> *Albina românească*, Iași, XIII, 1842, p. 158.

<sup>9</sup> *Albina românească*, Iași, XII, 1841 p. 149.

<sup>10</sup> *Îndrumător în Arhivele Statului. Județul Bacău*. București, 1889, vol. II, pp. 75-77.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 76.

În felul acesta, nu vom cunoaște niciodată colegii de serie ai poetului, cu două excepții: Grigore Tăbăcaru (14 martie 1883 – 9 martie 1939), văr după bunica paternă, universitar specializat în psihopedagogie, și dr. Herșcu Aroneanu (1881 – 1921), militant socialist.

Fosta „Schola Domnească” își va închide definitiv porțile, prin încetarea activității la sfârșitul anului școlar 1979/1980, după 141 ani de funcționare neîntreruptă<sup>12</sup>.

### 3.

Casa comersantului Dimitrie V. Vasiliu și a soției sale Zoe era plină de copii în 1889, formată din cinci fete și trei băieți. Primii patru aveau vârsta școlară: **Maria** (1876 – 1949), în clasa a IV-a, **Ana**/Aneta (1877-1930), în clasa a III-a, **Ecaterina**/Tinca (1879 – 1950), în clasa a II-a, **Gheorghe**/Iorgu (1881 – 1957), în clasa I. Ceilalți patru erau preșcolari: **Elena**/Lina (1883-1965), **Virginia**/Barbara (1885 – 1945), **Ioan**/Eugen (1886 – 1975) și mezinul **Constantin**/Costică (1888 – 1952).

În vreme ce capul familiei se preocupa de asigurarea unui trai decent numeroșilor săi copii, ținând prăvălie situată în inima târgului, cu dever substanțial, soția lui, mamă vrednică și înțeleaptă, de abia își vedea capul cu aceștia, dintre care cel mai mare avea 13 ani, iar cel mai mic, un an. Energică și plină de inițiativă, stăpână pe situație, și-a povățuit copiii, pe fiecare după temperamentul și posibilitățile lor, iertându-le ieșirile fără rost, atenuându-le pe cele grave, scoțându-i la o meserie, obligându-i să-și termine studiile începute prin finalizarea cu o diplomă, deși niciunul/una nu a strălucit la învățătură! Târâș-grăpiș, cu pauze, cu repetenții/corigențe, toți au ajuns la un liman. Și nu a fost ușor! Fuseseră opt...

În casă, era o atmosferă liniștită, cu aspect intelectual. Cititul și cântul, brodatul sau oricare alt lucru de mână ocupa majoritatea timpului. Asemenea obicei văzuse Zoe și la verii soțului ei, la Eliza Mustea de la Bogdănești, scriitoare, ori la Eugen Vaian și Laura Vampa, publiciști și, de asemenea scriitori. Pe Ana/ Aneta, care arătase aptitudini muzicale, a dat-o să studieze în particular vioara și pianul. Așa a ajuns și poetul să se deprindă să cânte la vioară, devenindu-i prieten nedespărțit până la sfârșitul vieții. De asemenea, se întreceau la desen și la gimnastică.

Dintre toți copiii ei, slăbiciunea vieții mamei Zoe va rămâne Iorgu/Iorguș, poetul, mai firav decât ceilalți, cu o sensibilitate evidentă pentru reverie, semănându-i și în această privință. Niciunul nu a făcut practică în prăvălie, la tatăl lor, dar nici la alt negustor. Mai ales, după ce a fost cumpărată casa în care, actualmente, este amenajat muzeul. Pe cale de consecință, nici poetul. Poate astfel se și explică lipsa de orice procupare practică a sa. (Dar să nu anticipăm.) În fond, Zoe era fată de pârcălab, cu educație aleasă!

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 77.

#### 4.

În învățământul primar românesc, anul școlar, împărțit în trei trimestre, era cuprins între 15 august – 30 iunie, cu vacanțe de iarnă (24 decembrie – 7 ianuarie, Nașterea Domnului), primăvară (Săptămâna Patimilor și Săptămâna Luminată, Învierea) și vară (1 iulie – 15 august). Sărbătorile bisericești erau în număr de 18 (de la Nașterea Maicii Domnului, la Sf. Corifei Apostoli Petru și Pavel, 8 septembrie – 29 iunie). Sărbători naționale erau trei: 10 Mai (Întemeierea Regatului României), 8 Aprilie (Ziua nașterii Regelui), 24 Aprilie (Ziua numelui Regelui).

Anii de studii erau 5 în 4 clase: clasa I, formată din două secțiuni: A – pregătitoare, un an, și B – înaintată, alt an; celelalte trei clase, fiecare câte un an. Examenle de corigență pentru clasele a III-a și IV-a se susțineau în orele de clasă, oral, de față cu toți elevii, în zilele de 17 – 19 august. Notele, la învățătură sau purtare: 1 – 10. Asupra **atenției** și a **silinței**, calificative anuale privind caracterizarea elevilor trebuiau făcute în 2-3 cuvinte.

Programul: iarna (octombrie – martie), 9 – 12, 14 – 16; în celelalte luni, 8 – 11, 15 – 17. La clasa I, amândouă secțiile, 3 ore a. m; secția pregătitoare, 2 ore p. m.

Pentru paza, ordinea și ușurarea institutorului, se pune un monitor la 10 elevi, cei mai înaintați în vârstă și de bună credință; peste monitori, unul general.

Penalitățile erau ierarhizate: dojenire, șederea în picioare 1/4 – 1 oră, oprirea de a merge la prânz acasă, notarea rea în catalog și în matricolă, arestarea în cancelaria școlii între 12 și 14 cu obligația de a memora/copia pasaje dintr-o carte, înștiințarea părinților pentru a lua măsuri, gonirea provizorie (o săptămână, 3 luni) și definitivă, când nu s-a îndreptat culpabilul<sup>13</sup>.

Clasele cuprindeau elevi de toate națiile/etniile și religiile oficiale recunoscute de stat, cu deosebirea că orele de religie se făceau separat de fiecare confesie în parte<sup>14</sup>.

Programa studiilor din școlile primare urbane de băieți fusese votată, în unanimitate, de cei 21 membri ai Consiliului Permanent al Ministerului de profil prezenți, la 28 septembrie 1877, și contrasemnată de Ghenadie, episcop de Argeș, viitor mitropolit primat al Bisericii Ortodoxe Române, modificată în anul 1893 și, ulterior, în 1898.

Obiectele de studiu erau: clasa I: *Limba română, Caligrafia, Religia, Aritmetica, Învățământul intuitiv, Desenul liniar*; clasa a II-a: aceleași obiecte, cu înlocuirea *Învățământului intuitiv* cu *Geografia județului*; clasa a III-a: aceleași obiecte, cu înlocuirea *Geografiei județului* cu cea a României, în plus *Istoria* națională (de la Traian și Decebal până la Petru Rareș); clasa a IV-a: aceleași obiecte, cu înlocuirea *Aritmeticii* cu *Geometria*, a *Geografiei* României cu cea a Europei și continuarea istoriei patriei e la Mihai Viteazul până la regele Carol I. La obiectele cântul și gimnastica, se propunea să fie predate de un institutor deosebit<sup>15</sup>.

De menționat că elevii și institutorii erau obligați să participe, în zilele de duminică și sărbătorile bisericești oficiale, la slujbele religioase, fiecare la confesiile lor.

Manualele erau alternative, valabile fiind numai cele autorizate de Ministerul de resort.

<sup>13</sup> „Regulamentul școlilor primare de băieți și de fete”, *Monitorul Oficial*, nr. 107/15 august 1889.

<sup>14</sup> „Circulara Ministerului cultelor și instrucțiunii publice” nr. 4047/17 mai 1876, semnată de C.A. Rosetti, în *Monitorul Oficial*, nr. 108/19 mai 1866).

<sup>15</sup> *Monitorul Oficial*, nr. 239/26 oct. 1878.

De pildă, circulau în epocă: *Povățuitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică* de institutorii Gheorghe Ienăchescu și Ioan Creangă, Jassy, 1876 (ed. I), 1889 (ed. a XX-a), a cărei valoare pedagogică a predării graduale a fost remarcată de M. Eminescu (1876); *Învățătorul copiilor: Carte de cetit în clasele primare de ambele secse cu litere și slove cuprinzând învățături morale și instructive*, Partea I de institutorii G. Grigorescu, I. Creangă și V. Răceanu Jassy, 1871 (ed. I), 1889 (ed. a IX-a), 1893 (ed. a X-a); *Abecedariu românesc lucrat după metoda scriptologică și intuitiv*, de Petru Arsenescu, Craiova, 1889 (ed. a III-a); *Abecedar sau prima carte a elevului pentru a-l iniția în desen, scriere, cetire, caligrafie, calcul, în raport cu învățământul intuitiv*, de Mihail Mihăilescu, București, 1889 (ed. a II-a); *Aritmetica elementară pentru școlile primare de ambe secse*, de Titus D. Mărdărescu, Jassy, 1877, (ed. I), 1889 (ed. a VI-a), 1891 (ed. a VIII); *Aritmetica elementară pentru clasele primare*, de Spiru Haret, București, 1888 (ed. I), 1889 (ed. a III-a), 1893 (ed. a VII-a); *Geografia județului Bacău*, de C. V. Ficșinescu, Bacău, 1886 (ed. a III-a) cu hărțile orașului și județului.

Și alte manuale, nu numai la obiectele menționate, circulau liber în epocă, însă nu putem preciza care sunt cele după care a învățat carte elevul viitor poet George Bacovia, lipsind orice minimă sursă de informație în acest sens din perioada lui școlară.

Totuși, un distins universitar băcăuan, biograf bacovian, a încercat imposibilul, dând cu o nonșalanță demnă de invidie numele autorilor manualelor folosite de elevul poet George Bacovia și de către generația lui: Ion Manliu (română), Zamfirescu (caligrafie), A.T. Laurian (istorie), Dimitrie Iarca (istoria sacră), Gavriil Musicescu (muzica)<sup>16</sup>.

Culmea este că performanța biografului intrepid e hilară, fiind manuale altele decât cele legale anilor 1889 – 1894, fie că erau epuizate/scoase din uz didactic de peste treizeci de ani, fie că erau alcătuite pentru clase mai mari sau care încă nu fuseseră editate: a) A. T. Laurian (1810 – 1881) are ultima ediție de manual publicată în 1857, pentru școlile din Moldavia, de dinainte de Unirea Principatelor; b) Ioan Manliu (1841 – 1916), autor industriios de manuale pentru școli secundare (1891, ed. a 54-a), editează o variantă pentru clasele primare în 1892, iar citatul *Povățuitor*, în 1896; c) Gavriil Musicescu (1847 – 1903) este autorul *unui Curs practic de muzică vocală pentru usul gimnasiilor, școlilor normale și instituțiilor private*, Iassi, 1877 (ed. I), alte zece până în 1912, dar niciuna pentru cursurile școlare primare<sup>17</sup>.

## 5.

Îi cunoaștem, în schimb, institutorii.

În clasa întâi, în ambii ani de studii (1889 – 1891), precum și în clasa a IV-a (1893 – 1894), i-a fost institutor Nicolai I. Bibiri; în clasa a II-a, Dimitrie Mancaș (1891 – 1892), iar în clasa a III-a, Gheorghe Martinescu (1892 – 1893).

**Nicolai M. Bibiri** (Bacău, 1861 – 3 februarie 1929, Câmpulung Muscel), fiul unui basarabean stabilit în Bacău, elev la Școala primară de băieți nr. 1 și la Gimnaziul băcăuan, absolvă cursurile Liceului Național din Iași, intră în învățământul primar ca

<sup>16</sup> Constantin Călin, *Dosarul Bacovia*. I. Bacău, 1999, pp. 71-72.

<sup>17</sup> *Bibliografia românească modernă: 1831-1918*. Vol III (L-Q), lucrare elaborată de Biblioteca Academiei Române, București, 1989 (A. T. Laurian), pp. 26-29; (Ioan Manliu), pp. 178-194; (G. Musicescu), pp. 518-519.

institutor la Buhuși, transferându-se, în Bacău, la aceeași școală absolvită, în anul în care îl va avea ca elev pe George Bacovia (1889). Dăduse examenul de definitivat în învățământ, la 28 aprilie 1880, ajungând până la gradația a 4-a. A fost numit directorul școlii, la 1 aprilie 1892, pe care post a stat până la pensionare, în 1921. S-a evidențiat la catedră prin calități didactice deosebite, iar între colegii de profesie ca un bun manager, fiind ales mulți ani președinte al Societății Corpului Didactic Primar din județ, organizând o loterie pentru construirea unui cămin al fiilor de învățători. A colaborat la periodicele locale: *Revista economică și culturală* (1909 – 1910), *Vestea* (1913 – 1914), *Curierul Bacăului* (1915 – 1916), pe diferite teme cotidiene cu conținut didactic/social. Într-un articol a susținut, de pildă, extinderea educației naționale: „Prin educație națională, multe țări mici sunt neîntrecute și stau înaintea altora /.../, se infiltrează patriotismul, se respectă legile, lucrul public și privat /.../, mila de cei în lipsă și neputincioși, precum și mila față de animale etc.”<sup>18</sup>. A editat broșura *Călăuza către meserii*<sup>19</sup> în care își prezintă principiile de om al școlii referitoare la educația fizică, organizarea învățământului, ajutorarea copiilor săraci, școlile de adulți, înființarea de ateliere școlare, influența caselor asupra sănătății etc.

**Dimitrie Mancaș** (1843 – ?) era absolvent de Școală Normală, definitivat în învățământ, la 23 ianuarie 1864. Când i-a fost institutor elevului de clasa a II-a George Bacovia (1891 – 1892), avea 27 ani vechime în profesie, trecut prin ciur și dârmon, cunoscător al sufletului de copil. Este coautor, alături de Gh. Crăiniceanu, al manualului *Elemente de geografie pentru cl. a II-a primară rurală și urbană*, Iași, 1895 (87 p.+2h). Era originar din județul Roman, iar manualul fusese dedicat județului de baștină.

**Gheorghe Martinescu**, institutorul în clasa a III-a al elevului George Bacovia (1892 – 1893), a lăsat prea puține urme scrise în arhivele vremii pentru a i se face un medalion. Doar Gr. Tăbăcaru, fostul său elev și coleg de an cu George Bacovia, l-a menționat ca pedagog capabil și surprinzător de spontan în răspunsuri cu propriii școlari. Nu se poate spune despre ei, ca despre Nicolai I. Bibire, că ar fi fost niște dascăli modești, cum a insinuat același distins biograf citat ca hilar.

Aceștia sunt institutorii elevului viitor poet George Bacovia în anii copilăriei școlite, încheiată cu următoarea situație, după examenul de absolvire a școlii primare, consemnată în diploma semnată de directorul ei, Nicolai I. Bibiri: clasa I – 8,98; foarte atent, foarte silitor; clasa a II-a – 7,92; atent, silitor; cl. a III-a – 8,78; atent, silitor; clasa a IV-a – 7,77; atențiune mare, silință îndeajuns. Purtarea: 10, 8, 8, 9 – a variat în fiecare clasă<sup>20</sup>.

Reflecția din primii ani ai copilului școlar a rămas imprimată în memoria poetului: „Și noaptea se lasă/ Murdară și goală;/ și galbeni trec bolnavi/ Copii de la școală.”<sup>21</sup>; „C-un zmeu copiii aleargă,/ Copil ca ei, te vezi,/ și plângi... Și-i frig de toamnă.../ și-i pâclă prin livezi.”<sup>22</sup>; „Da, plouă... și sună umil/ Ca tot ce-i iubire și ură – / Cu-o muzică tristă, de gură,/ Pe-aproape s-aude-un copil,// Oh, plânsul tălângii

<sup>18</sup> *Curierul Bacăului*, 15 mai 1916.

<sup>19</sup> Bacău, 1900, p. 46.

<sup>20</sup> *Anuarele Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice*, 1892-1897; Arhivele Naționale București, Fondul Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, anii 1889-1894; Sava Ariton, în *Bacăul*, 18 martie 1929.

<sup>21</sup> *Moină*, 1904.

<sup>22</sup> *Alean*, 1904.

când plouă!”<sup>23</sup>; „Amorul, hidos ca un satir./ Copil degenerat-/ Învinețit, transfigurat/ Ieri, a murit în delir.”<sup>24</sup>; „Tu, blond copil de vise, sfios și veșnic trist”<sup>25</sup>; „Toamnă... iar sunt copil./ Prezența mea am pierdut-o...”<sup>26</sup>.

Toate aceste versuri, în care poetul evocă/invocă cuvântul *copil*, cu excepția poeziei *Plouă*, datează de dinainte de anul 1900, din vreme școlărității liceene, când au fost copiate într-un caiet alcătuit la cumpăna dintre secolele XIX-XX, apărute, ulterior, în periodice și în volume separate, la date diferite.

Cuvântul *școală*, care face pereche cu cuvântul *copil* în poezia *Moină*, apare în creația bacoviană doar de trei ori. Primele două datează de dinainte de 1900, în timp ce cea de a treia substituie cuvântul *liceu* și aparține perioadei de creație matură, fiind citită viitoarei soții în 1921, inclusă în caietul olograf din 1924 și publicată în 1925.

Așadar, este vorba de poeziile *Moină* (1904), *Toamnă* (1908) și *Scânteii galbene* (1925), singurele în care se regăsește cuvântul *școală*.

## 6.

Trecerea de la vârsta școlărității copilului la aceea a puberului/ adolescentului se va produce la George Bacovia în mod brusc, ca o ruptură, introducând în trăirea/spiritualitatea acestuia în formare un adevărat vacuum care îi va schimba complet felul de intrare/receptare a vieții cotidiene/sociale.

Opera lui poetică rezzonează tocmai aceste planuri/situații atipice.

## II. Gimnazist și licean penitent (1894 – 1903)

### 1.

Spre sfârșitul lunii iulie 1894, pe o zi de caniculă, comerciantul Dimitrie Vasiliu și-a luat fiul, pe viitorul poet George Bacovia, pentru a ridica de la Școala Primară de Băieți nr. 1 din Bacău, urmată între 1889 – 1894, Certificatul de Absolvire întocmit de directorul acesteia, N. Bibiri (care i-a fost institutor în clasele I și a IV-a), datat 1 iulie 1894, pe numele lui Gheorghe D. Vasiliu, născut în Bacău, la 4 septembrie 1881, de naționalitate română și religie ortodoxă.

Obișnuit cu cifrele, Dimitrie Vasiliu a primit cu interes mediile anuale de promovare a celor patru clase de către fiul său, încheiate cu note între 7,77 – 8,98, iar, la purtare, între 8 – 10. A citit și aprecierile consemnate în rubrica *Observațiuni*, pe ani școlari: *Atențiune* – „foarte atent”, „atent”, „mare”, iar pentru *Silință* – „foarte silitor”, „silitor îndeajuns”. Cam lapidare, dar satisfăcătoare. Știa că Iorgu, cum i se spunea în familie, se remarcase la învățătură printre fruntașii clasei. Celelalte înscrisuri, deși importante, le-a trecut cu vederea, respectiv obiectele de învățământ conform programei analitice: *Limba română, Matematica, Religiuinea, Științele fizico-naturale, Istoria, Geografia, Cântul, Caligrafia, Desemnul, Exerciții gimnastice, Exerciții corporale și militare*.

---

<sup>23</sup> *Plouă*, 1907.

<sup>24</sup> *Proză*, 1927.

<sup>25</sup> *Tu ai murit... Memoriei lui Ștefan Petică*, 1911.

<sup>26</sup> *Nervi de toamnă*, 1914.



Tot atunci, cu actul în mână, s-au prezentat la Secretariatul Gimnaziului „Principele Ferdinand” din urbe și au depus cererea de înscriere în anul întâi, semnată de tată, înregistrată la 25 august 1894<sup>27</sup>.

Ulterior, la 5 septembrie 1894, în cadrul Conferinței profesore, s-a procedat la distribuirea pe clase (Ordinară și Divizionară) a elevilor admiși în primul an de studii (1894 – 1895), întocmindu-se un proces-verbal contrasemnat de Directorul Gimnaziului, profesorul Nicolae Corivan, și de profesorii prezenți: Neculai Tisescu (*Matematică*), Gh. Jovian (*Geografie*), Gr. H. Grandea (*Franceză*) și Const. M. Borș (*Muzică*), care îndeplinea și funcția de secretar al școlii.

Elevul Gheorghe D. Vasiliu a fost trecut al cincilea pe listă, în ordinea mediilor, și al 60-lea în catalog, după alfabet.

## 2.

Deschiderea anului școlar 1894 – 1895 a fost deosebită.

Era al patrulea an de când cursurile gimnaziale aveau loc într-o clădire nouă, impunătoare, nu numai prin construcție, ci și prin dotările materiale necesare desfășurării procesului instructiv-educativ per ansamblu, gimnaziul fiind înființat, ca instituție de învățământ, de la 1 decembrie 1867, iar imobilul dat în folosință parțială, la 15 octombrie 1891, și provizorie, în noiembrie 1892, nu cu mult după începerea propriu-zisă a cursurilor. Așadar, era al doilea an școlar când festivitatea de deschidere nu mai era știrbită de prezența schelelor, a molozului din curte, a unor remedieri din interiorul clădirii.

Cercetări de arhivă ne-au condus la descoperirea dosarului construirii edificiului Gimnaziului „Principele Ferdinand” din Bacău. Hotărârea de a îmbogăți zestrea imobiliară a învățământului național a luat-o guvernarea lui I. C. Brătianu (1876 – 1888), în anul 1886. Astfel, Decretul Regal nr. 1734/1886 a legalizat inițiativa de construire, prin Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, de școli secundare, printre care și Gimnaziul de la Bacău, alături de cele din Buzău, Caracal, Fălticeni, Piatra Neamț, Slatina, Turnul Severin, repartizându-se fiecărei construcții în parte câte 200.000 lei, sumă importantă la acele vremuri.

Coroșpondența dintre Minister și Primăria băcăuană a durat circa trei ani, până în luna mai 1889. I-a pus capăt acestei tergiversări Șt. C. Mihăilescu, secretarul general al Ministerului (24 octombrie 1888 – 4 martie 1891, guvernul Lascăr Catargiu), când s-a deplasat personal la Bacău, opinând, împreună cu autoritățile locale nehotărâte până atunci, la achiziționarea, dintre cele două terenuri propuse pe care să se facă ridicarea edificiului (a. Iordache Milicescu și b. D. Crețu și C. Stan), a primului, în suprafața de 10.088 m.p., la prețul de 28.600 lei.

Planurile și conducerea lucrărilor fuseseră date în antrepriză, prin licitație publică, lui Georges Pierre Sterian (Iași, 1860 – 1936, Bacău), arhitect și profesor, licențiat în Litere și absolvent al Școlii de Belle Arte (secția arhitectură și pictură) din Paris, deputat de Bacău (1891). Restaurase Catedrala episcopală din Curtea de Argeș (1887), precum și alte monumente istorice. Nu se cunoaște motivul realizării contractului în chestiune.

Așa se face că planurile și conducerea lucrărilor, nu numai în Bacău, ci și la celelalte reședințe de județ, a construirii localurilor școlilor secundare nominalizate în

---

<sup>27</sup> Anul școlar începea la 15 septembrie și se termina la 30 iunie, cu reexaminări în toamnă, pentru cei cu probleme.

1886, au fost preluate de Biroul Tehnic al Ministrului de resort, fiind dirijate de arh. Al. Săvulescu, cel care, în 1900 va construi Palatul Poștelor din București, actualul Muzeu de Istorie Națională.

La prima licitație a devizului, în valoare de 207. 000 lei (15 iulie 1889), nu s-au prezentat concurenții în condiții avantajoase. Nici la a doua strigare (1 decembrie 1889, publicată în *Monitorul Oficial*). De abia, la a treia (15 ianuarie 1890), licitația a fost atribuită cuplului M. Mihail & Bercu Blehman, cu un scăzământ de 4, 50% din devizul de 216. 522, 26 lei, contractul de construire fiind autorizat de Consiliul de Miniștri prin *Jurnalul* 3/19 februarie 1890. Lucrările trebuiau încheiate la 1 septembrie 1891. Realitatea va fi alta.

Construcția clădirii s-a edificat definitiv, cu îmbunătățiri efectuate pe parcurs, către luna mai 1896, pe strada Bacău – Moinești, fosta Județeană. Între timp, a fost executat mobilierul de către Johann Steifler din București (18. 208, 34 de lei), aparatele de gimnastică, de către W. Engelman (2. 018, 00 de lei), iar instrumentele didactice, procurate de la Librăria Socec (9. 926, 30 de lei). Pe toată durata construirii localului și a realizării remedierilor în exterior/interior, responsabilitățile de urmărire a lucrărilor au căzut, în primul rând, pe seama directorului – Neculai Corivan (profesor de matematică, încă de la fondarea Gimnaziului în 1867) și a secretarului școlii – Const. M. Borș (profesor de muzică, între 1883-1906, secretar între 1894-1899).

Era a doua clădire de interes public din Bacău, după cea a Consiliului Administrativ, la fine de secol. Avea cincisprezece încăperi, două coridoare, vestibuluri, toate dispuse pe două nivele. Decorația era sobră.

Destinația încăperilor, după scop, era diferită:

- clasele I-IV Ordinare, ca și cea Divizionară, aveau fiecare câte un vestiar, dotat cu un cuier mare de fier cu două rânduri de cuie, dulapuri de brad vopsite cu câte două polițe pentru galoși și umbrele, lampă suspendată; bănci de brad vopsite în culoarea bradului vechi, așezate pe două rânduri câte douăsprezece pe fiecare, catedră de brad, în table de formă semiovală, fotoliu de lemn de stejar, tablă de lemn de tei pe stâlpi de stejari cu un mecanism de ridicare/coborâre, tablă de tei simplă fixată în perete pentru înscrierea penalităților elevilor;
- sala de muzică, situată la etaj, avea dotările: transperante de pânză, armonium (orgă), metronom, camerton, pupitre duble de stejar, catedră, tablă vopsită negru și riglată cu linii în formă de portativ muzical, fotoliu, lămpi suspendate, cuiere de fier, stupitori;
- sala de recepție/sala de desen, la etaj, avea: transperante de doc gros, perdele, estradă cu tribună, fotolii îmbrăcate în stofă, scaune de trestie, candelabre de bronz cu treizeci și șase de lumânări, sfeșnice de bronz, cuiere, mese de câte două pupitre cu încuietori, cincizeci de scaune de lemn, colecție de modele de desen diferite, stupitori;
- sala/hala de gimnastică, la parter, avea: coarde de tracțiune de cauciuc, perechi paralele, bare de lemn pentru împingere, trapeze, funii, cal de lemn, scară de lemn, florete, mănuși, pieptare, etc.;
- amfiteatru: pupitre, tabelă, masă, dulap, policandre cu patruzeci și opt de lumânări, serie tablouri ale Regelui și Principelui, cuier mare, stupitori;
- laboratorul de chimie, cabinetul de fizică și cabinetul de științele naturii, cu antecamere și aparatura specifică fiecăruia în parte, presă hidraulică, mașină electronică, busolă, mașină de inducție, barometru, voltmetru,

aparate pentru prepararea metaloizilor, ariometru, colecție de minerale, cabinet zoologic și botanic;

- biblioteca: dulapuri, masă, scaune de trestie, serviciu călimări, lampă suspendată, cuier, șfeșnice de bronz, stupitori; cărțile necesare unui gimnaziu, achiziționate la dotare din suma de 4.000 de lei (topuri literare și științifice ale principalilor autori români și străini);

- cancelaria direcției: perdele, transparente de bețe, birou, scaune îmbrăcate în piele, lămpi suspendate, șfeșnic de bronz, dulapuri, tablouri regale, pendulă, servicii de călimări, cuier, lavabou de fier, canapea îmbrăcată în piele, stupitori;

- cancelaria profesorilor: masă cu douăsprezece sertare, scaune de trestie, șfeșnice, transparente, cuier, tablouri regale;

- secretariatul și arhiva;

- portarul: perdele de creton, transparente, masă simplă, pat de fier cu mindir de paie, scaune simple, lampă mică, pendulă;

- camerele servitorilor: mese, scaune, lămpi;

- carcera: patru celule, cu mese și scaune simple de lemn;

- vestibuluri la parter și etaj;

- coridoarele de la clase și amfiteatru.

Construcția Gimnaziului rivaliza cu oricare alta similară din Occidentul Europei sau Statele Unite ale Americii și prin dotările pe care le avea.

### 3.

*Programele de studii din gimnazii și licee*, cu unele modificări, erau în vigoare de pe vremea *Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice* deținut de C. A. Rosetti (16 octombrie 1866), fiind modificate, împreună cu *Regulamentele de ordine și disciplină*, de mai multe ori: 1 octombrie 1881 (Guvernul I. C. Brătianu, 1881 – 1888, Ministru C. A. Rosetti), 17 august 1889 (Lascăr Catargiu, 1889, C. Boerescu), 28 august 1896 (D. A. Sturdza, 1895 – 1896, Petru Poni), 12 august 1898 (D. A. Sturdza, 1897 – 1899, Spiru Haret), 26 octombrie 1901 și 1 septembrie 1903 (D. A. Sturdza, 1901 – 1904, Spiru Haret), 1 septembrie 1906 (Gh. Gr. Cantacuzino, 1904 – 1907, M. C. Vlădescu) ș. a. m. d., până în 1948, la Reforma sovieto-comunistă.

Însă, din această listă, lipsește Marele Absent, Take Ionescu (Ploiești, 13 octombrie 1858 – 22 iunie 1922, Roma), avocat distins, om politic, orator și scriitor, deputat, Ministru de Culte și Instrucțiune Publică (27 noiembrie 1891 – 4 octombrie 1895, 11 aprilie 1899 – 9 ianuarie 1900), iar, în anii următori – de Finanțe, Interne, Externe, chiar prim-ministru (27 decembrie 1921 – 19 ianuarie 1922), întemeietorul Partidului Conservator Democrat și inițiatorul Micii Antante politice, reuniune a țărilor mici din Estul Europei.

În primul său ministeriat la *Culte și Instrucțiune Publică*, a convocat, la 24 februarie 1895, o comisie ad-hoc în vederea discutării *Ante-proiectului reorganizării învățământului secundar și superior* după standarde internaționale. Au fost invitați: V. Arion, C. Dimitrescu-Iași, C. Dissescu, Spiru Haret, B. P. Hasdeu, Toma Ionescu, G. Ionescu-Gion, Dr. C. Istrati, Titu Maiorescu, Șt. C. Michăilescu, Iacob Negruzzi, Al. Odobescu, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, Șt. G. Vărgolici.

Până la 19 martie 1895, de când datează ultimul proces-verbal, s-au ținut douăzeci de ședințe în chestiune. Au mai fost invitați și alți frunțași ai vieții intelectuale din țară la această dezbatere specială în interes național.

Din *Ante-proiectul* lui Take Ionescu, periat în părțile lui caduce, au mai rămas, în principiu, secțiunile de bază. Textele noilor *Programe de studii* și ale *Regulamentelor de ordine și disciplină* definitive de următorul ministru, Petru Poni, și publicate în Monitorul Oficial, nr. 3831 din 28 septembrie 1896, au devenit obligatorii. Apoi, au fost prelucrate structural (1898, 1901) și finalizate de Spiru Haret (1903).

(Întrucât nu a fost realizată încă o monografie cât de cât amănunțită a liceului băcăuan, dar nicio biografie a lui George Bacovia pentru a fi luată în seamă serios, excedăm cu alte amănunte, care fac parte din ansamblul devenirii personalității sale intelectuale/artistice).

Obiectele de studiu, în cele două secții gimnazial-liceale, clasic și real, se deosebeau, pe de o parte, atât în privința tematicii și a diversității, cât și a cantității materiei predate/examinate. De asemenea, erau două etaje de instrucție-educație: pe sexe; una era programa de studii pentru fete, alta pentru băieți.

La băieți, obiectele de studiu comune real/clasic erau: *Religiunea* (clasele I – IV), *Limba română* (clasele I – VII), *Limba franceză* (clasele I – VII), *Limba germană* (R. clasele I – VII; C. clasele V – VII), *Geografia* (clasele I – IV), *Istoria* (clasele I – VII), *Filozofia* (R. clasele VII; C. clasele VI-VII), *Matematică* (clasele I-VII), *Științele fizico-naturale* (clasele I – VII), *Igiena* (R. clasa a IV-a; C. clasa a VII-a), *Caligrafia* (R. clasele I – IV; C. clasele I – VI), *Desen* (R. clasele II – VII; C. clasele I – VI), *Muzica vocală* (R. clasele I – IV; C. clasele I – VI), *Gimnastica și exercițiul armelor* (clasele I – VII).

Obiecte de studiu diferite:

- curs real: *Dreptul administrativ și constituțional* (clasa a IV-a), *Contabilitate* (clasa a III-a), *Legislațiune civilă și drept comercial* (clasa a V-a), *Economie politică și noțiuni de finanțe* (clasa a VI-a);

- curs clasic: *Limba latină* (clasele I – VII), *Limba elină* (clasele III – IV), *Economie politică și drept administrativ* (clasa a VII-a), *Limba italiană* (facultativ, clasele V – VII).

Ambele forme aveau câte douăzeci și opt de ore program săptămânal.

Anul școlar era împărțit pe semestre; se dădeau examene la toate obiectele de studiu la fine de semestru. Prin *Programa* din 1898, s-au dat examene numai de sfârșit de an școlar (iunie) și, în caz de forță majoră, în toamnă (septembrie).

Câteva exemplificări, în ceea ce privește ținta învățământului la Limba și literatura română, în gimnaziu/cursul inferior din licee:

1. Cultivarea sentimentului național;
2. Folosirea în corespondență și afaceri;
3. Cunoștința formelor și țesutului limbii; în cursul superior din licee:
  - A. Cultivarea sentimentului estetic literar (prin citire și compoziții);
  - B. Studiul literar al limbii române și aprecierea scriitorilor mai însemnați (prin citire);
  - C. Cunoașterea caracterelor diferitelor genuri literare (prin citire de bucăți anume alese și așezate sistematic);
  - D. Deprinderi în expuneri orale. Dacă ne referim numai la clasele din cursul superior al liceului, tematica era:

- clasa a V-a – *Retorica. Stilistica. Genurile literare (oratoric, istoric, didactic)*;

- clasa a VI-a – *Poetica. Genurile poetice (liric, epic, dramatic, didactic, pastoral)*;

- clasa a VII-a – *Noțiuni de istoria limbii și literaturii române. Introducere. Limba (Romanizarea Daciei. Formarea limbii române. Influențe străine. Teritoriul limbii române), Literatura (Literatura populară. Vechi manuscrise. Secolele XVI-XIX – Literatura sacră, Literatura profană)*. Din literatura secolului al XIX-lea, sunt nominalizați scriitorii: Mitrop, Veniamin Costache, George Lazăr, Iancu Văcărescu, A. Beldiman, C. Conachi, Ioan Eliade, G. Asachi, Anton Pann, Nicolae Bălcescu, C. Negruzzi, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri. Pentru fiecare clasă, au fost repartizate săptămânal câte 3 ore.

La fel, au fost expuse principiile învățământului secundar românesc tuturor obiectelor de studiu în parte, cu precizările de rigoare pe capitole și subcapitole.

În privința *Regulamentelor de ordine și disciplină pentru gimnazii și licee* (1866 – 1906), prevederile acestora sunt exacte și severe, dacă nu prea dure, în comparație cu mentalitatea actuală.

Două dintre articolele înscrise în *Regulamentul aprobat prin Decret Domnesc* (nr. 1553/8 octombrie 1866) și publicat în *Monitorul Oficial*, numărul 227 din octombrie 1966, devenind obligatoriu, s-au perpetuat sub alte redactări până la *Reforma învățământului* din 1948:

Art. 69. Punițiunile cari, dupe gravitatea casului, se vor aplica școlărilor sunt:

1. Admonițiunea sau mustrea;
2. Censura;
3. Arestul sau închisoarea în gimnasiu sau liceu;
4. Gonirea provisorie sau definitivă din liceu sau gimnasiu;
5. Gonirea din toate liceele sau gimnasiile țarei.

Art. 72. Închiderea în arestul liceului sau gimnasiului se va pronunța de director dupe gravitatea casului pentru un timp de la o oră până la 24 cel mult. Închiderea nu se va putea aplica decât în timp de ziuă. Arestului nu va fi permis a i se aduce mâncare; i se va da însă hârtie și recușitele de scris spre a copia dintr-o carte un număr determinat de pagine. La cas de a nu fi împlinit această impunere i se va prelungi arestul.

În *Regulamentul de ordine și disciplină* aprobat prin Decret Regal și publicat în *Monitorul Oficial*, nr. 117 din 26 august 1901, aceleași prevederi arată redactate astfel:

Art.292. Orice abatere de la datoriile impuse școlărilor constituie o infracțiune disciplinară și se pedepsește, după gravitatea vinei, cu următoarele penalități:

1. Admonestarea în particular;
2. Admonestarea în clasă;
3. Arestul pentru un timp nu mai lung de trei ore;
4. Scăderea notei la purtare;
5. Eliminarea din școală până la 6 luni;
6. Eliminarea pe un an din școală și din școlile de același fel din țară;
7. Eliminarea definitivă din școală și din toate școlile de același fel din țară.

Art. 293. Pedepșa arestului se va face într-o cameră a școlii, unde școlarul va fi ținut a sta singur.

Ea va putea să se aplice pentru una, două sau trei ore; școlarul însă nu va trebui să facă într-o zi mai mult de o oră de arest; dacă pedepșa e mai mare, ea se va face în mai multe zile consecutive.

În timpul arestului, școlarul va trebui să facă asupra uneia din materiile clasei o lucrare în scris, căreia se va da notă și această notă va compta în catalog.

Pedepșa arestului nu se va putea aplica unui școlar pentru mai mult de 12 ore în cursul aceleiași luni.

Pedepșa arestului când e aplicată unui școlar mai mult decât de două ori într-un an, aduce după sine și o scădere a notei la purtare de câte 0,10 pentru fiecare dată când e aplicat arestul.

Întrucât pedepsele menționate se înscriau, fie în catalog, fie în foaia matricolă a fiecărui elev în parte care a suferit atari punități, trebuie înțeles că școala nu era o joacă.

Elevilor li se acordau drepturi legate în contrapartidă cu impunerea datoriilor implicate pentru sine, pentru familie, țară și rege.

Nu exista alegere. Trecerea printre Furcile Caudine era obligație!

#### 4.

În privința manualelor recomandate în gimnaziul băcăuan, nu ne putem pronunța, deoarece nu am dat de nicio listă în acest sens.

Enumerăm câteva dintre ele apărute la sfârșit de veac XIX, ca breviar bibliografic, pentru a întregi atmosfera didactică a timpului.

1. LIMBA ROMÂNĂ. Ioan Manliu, *Crestomație română. Metodele literare din autorii secolului al XIX-lea* cu notițe bibliografice și aprecieri literare întocmite pentru clasele superioare de liceu, seminare, școli pedagogice, externate, etc. și privite atât pentru aplicarea stilisticii și retoricii, cât și pentru completarea istoriei literaturii. Prossa, 1891, VIII, 320 p.; Ioan Manliu, *Antologia română. Modele literare din autorii secolului al XIX-lea* cu notițe biografice și aprecieri literare întocmite pentru clasele superioare de liceu, seminare, școli pedagogice, externate, etc. și potrivite atât pentru aplicarea poeziei, cât și pentru completarea istoriei literare. Poezia; București, 1891, IV, 348 p.
2. LIMBA LATINĂ. P. Manuelescu, *Exerciții de gramatică latină*. Ploiești, 1890; I. S. Marțian. *Sintaxa latină ornată*. (Stilistica latină) pentru cursul liceului superior, Iași, 1887, 180 p.
3. LIMBA ELINĂ. Ilie R. Nisipeanu, *Gramatica limbei elene*. I – III. (Etimologia. Sintaxa). Ploiești, clasa a III-a gimnazială, 1891 – 1893, 269 p. ; Ilie R. Nisipeanu. *Carte de citire greacă*. I – III. Ploiești, 1891 – 1894.
4. LIMBA GERMANĂ. M. Lohmeyer, *Un nou mijloc pentru a preda copiilor limba germană*. Cu o prefață de Gr. Tocilescu. Cu 205 gravuri în text. București, 1895, cu ilustrații, 120 p.
5. GEOGRAFIA. Nicolae Michăilescu, *Curs elementar de geografie* pentru cl. I-a secundară de ambe sexe, Ediția I, 1881; Ed. a IX-a, 1890); Nicolae Michăilescu, *Europa și cele două Americi. Curs elementar de geografie*, cl. a III-a, secundară. Ediția a II-a, 1896, București, 164 p.;

6. ECONOMIA POLITICĂ. Demetru August Laurian, *Elemente de economie politică*. Carte de școală întocmită după publicațiuni străine. Ediția I, București, Socec, 1897, VII, 384 p.;
7. MATEMATICA. Ioan M, Melik, *Elemente de aritmetică pentru uzul școalelor secundare*, Iași, 1894, Ediția a IX-a. Ed. I, 1867, 208 p.; I. M. Melik, *Elemente de geometrie*, Ediția a VII-a, Iași, 1894, Ed. I, 1869, VIII, p. 269; Al. Manicaticide, *Carte de algebră elementară* pentru școlile secundare. București, 1898, VII, 301 p.;
8. GEOLOGIA. Nicolae Leon, *Elemente de geologie* pentru clasa a III-a gimnazială, Ediția I, București, 1896, 74 p., cu ilustrații de Ștefan Niculescu-Brăilițeanu. *Geologia* pentru clasele secundare și inferioare. Ediția I, cu 129 figuri în text, București, 1898, VII, 179 p.;
9. CALIGRAFIA. Dimitrie Nicolescu, *Curs complet de caligrafie* pentru școalele secundare de ambe sexe, Ediția I, București, 1896. Lucrare premiată cu Medalie de Aur la Expoziția Cooperației, 1895;
10. GIMNASTICA. Ioan Bucovineanu, D. Theodor, V. Mândru și C. Ionescu, *Manual pentru exerciții fizice* prevăzut cu oarecare principii igienice și cu gravuri în text, Botoșani, 1893, 88 p.

Ne oprim aici cu selecția în noianul bibliografiei didactice, pentru a reveni pe teritoriul stabil și de neclintit al realității documentului de epocă nu îndeajuns de pus în valoare întru cunoașterea dimensiunilor caracterului/personalității unei entități umane dintr-o comunitate oarecare ar fi aceasta, dar prezentă în arealul cercetat.

Nu dorim ca expozeul nostru să fie asemuit unui castel pe nisip.

Dorința noastră este să restituim mediul geo-bio-social și intelectual al sfârșitului de secol XIX bătăuan în care s-a născut și format, ca semn particular, poetul George Bacovia.

## 5.

Corpul didactic al gimnaziului din Bacău, întemeiat la 1 decembrie 1867, ulterior numit „Principele Ferdinand” (1892), și devenit Liceu, la 1 septembrie 1898, a fost, în genere, stabil, în perioada la care facem referință. Puțini profesori au fost fluctuanți în anii școlarității lui George Bacovia, 1894 – 1903. Îi vom menționa pe toți în ordinea obiectelor de studiu, cum sunt enumerate în *Programa analitică*.

RELIGIA. Clasele I – II (1894 – 1896, 2 ore/săptămână); preot econom Gh. Crivetz (n. 1854 – ?); clasa a III-a (1896 – 1897, 1 oră/săptămână); preot Gh. Petrescu; Clasele III – IV (1897 – 1899, 1 oră/săptămână, repetă clasa a III-a): Aurel Popoș, baccalaureat trecut la Sibiu, licență în Teologie, la București, cu teza *Ordinea firească și minunile* (Tip. Bârlad, 1904, 114 p.). Îi va fi profesor de germană lui George Bacovia, clasele V – VI (1899-1902). În 1916, se afla la Cluj, de unde s-a înscris cu o lucrare simfonică la Concursul de Compoziție „George Enescu” din București, acordându-i-se Mențiunea de Încurajare, semnată de Maestru. Provenea dintr-o familie de intelectuali din Munții Apuseni. Unul dintre ei a fost Pompiliu Pipoș, redactor responsabil (1886 – 1887) la *Tribuna*, Sibiu, fondată de Ioan Slavici, apoi a trecut la *Gazeta Bucovinei*, Cernăuți, în aceeași funcție (1891 – 1893).

1. LIMBA ROMÂNĂ. Clasele I-IV (1894-1899, 2 ore/săptămână); Ioan Chiru (1845 – 1917), absolvent de liceu, grad definitiv, unul dintre fondatorii Gimnaziului din Bacău, la 1 decembrie 1867. A predat Latina și Româna, clasele I-IV, între 1867 – 1899. Membru fondator al *Societății Oamenilor Carii Sciu Ceti*, cu organul de presă *Mica revistă* (3 nr., 15 februarie, 6 august

- 1886), în care a publicat articole pe teme de „familie și comptabilitate” și, în broșură, conferința *Educația națională* (Bacău, Tip. H. Margulius, 1898, p. 26 (*Ateneul din Bacău*). Atitudine didactică controversată. L-a lăsat corigent pe George Bacovia, în clasa I și a III-a, contribuind la repetenția acestuia (1896 – 1897); Clasa a V-a (1899 – 1900, 2 ore/săptămână); Garabet Ibrăileanu (1871 – 1936), clase primare la Bacău, liceul la Bârlad, licența Litere, Iași; profesor de Limba și literatura română la Bacău (26 aprilie 1899 – 15 septembrie 1900). Universitar la Iași, *spiritus rectus*, *Viața românească*, Iași (1906 – 1916, 1920 – 1929). George Bacovia știa că Cezar Vraja, traducătorul romanului *Bel-Ami* de Maupassant este profesorul G. Ibrăileanu. Mai mult, declară într-un interviu (1929): „nu i-am arătat niciodată versuri”, iar revista *Viața românească* nu i-a găzduit poezia. La finele anului școlar, George Bacovia, fiind declarat repetent, a urmat în particular clasa a V-a (1900 – 1901). Promovând clasa a V-a, s-a înscris în clasa a VI-a, la Liceul „Principele Ferdinand”, în toamna anului 1901; Clasa a VI-a (1901 – 1902, 2 ore/săptămână); Dimitrie Nanu (1873 – 1943), studii liceale „Sf. Sava”, București, licență în Drept, București, (1900), cu teza *Adopțiunea*, specializat literatura franceză la Bruxelles, Vol. *Nocturne. Poesii* (1900); Clasa a VII-a (1902 – 1903, 2 ore/săptămână); Gh. Munteanu, licențiat Istorie, a predat și franceza între 1901 – 1903.
2. LIMBA LATINĂ. Clasele I-VII (1894-1903, 3-4 ore/săptămână); Panait Topliceanu (1849 – 1932), studii liceale, profesor definitiv (1878 – 1915), director al liceului (1901-1903), primar de Bacău (1930), descendent dintr-o familie de boieri munteni de lângă Râmnicu Sărat, fondator al *Societății Oamenilor Carii Sciu Ceti*, colaborator la publicațiile locale, cu proză: *Vestea* (1913 – 1914), *Ateneul cultural* (1926), *Bacăul* (1931), meloman, concurând la înființarea orchestrei liceului.
  3. LIMBA ELINĂ. Clasele III-VII (1896 – 1903, 3 ore/săptămână), Ernest A. Tzirtzescu (1873 – 1940), licențiat Litere, București, (1896), inflexibil, lipsit de har pedagogic; George Bacovia a rămas corigent, de trei ori, la acest obiect (clasele III, V, VII) și, în două rânduri, repetent (clasele III, V), avându-l diriginte de clasă (VII).
  4. LIMBA FRANCEZĂ. Clasele I – III (1894 – noiembrie 1897, 3 ore/săptămână); Gr. H. Grandea (1843-1897), studii medicale, studii universitare neterminat în Belgia, viață zbuciumată în societate și familie, cu funcții diverse (medic militar, bibliotecar, revizor școlar, diplomat, publicist, poet, romancier, autor de manuale didactice și medicale), profesor secundar de franceză la Craiova, ulterior, la Bacău (1889 – 1897). A întemeiat Societatea „Orientul”, împreună cu I. S. Bădescu, pentru culegeri de folclor, la care a fost membru și Mihai Eminescu. Romanul *Fulga sau Ideal și Real* a avut zece ediții. Creațiile sale poetice: emfatică, prolixă, retorice, macabre. În ianuarie 1897, și-a luat concediu de studii, aprobat de Minister, prezentându-se, în București, la examenul de licență în Litere, fiind suplinit de profesorul Ioan Pandele. Întrucât acesta s-a îmbolnăvit, iar lecțiile de la liceu au rămas descoperite, Gr. H. Grandea, deși avea teza aprobată de comisia Facultății, și-a întrerupt concediul de studii, la 13 februarie 1897, s-a întors în Bacău, și a ținut orele, pentru a nu suferi elevii. Bolnav, a decedat în toamnă, înhumat la 11 noiembrie 1897, cortegiul funerar fiind format în corpore de profesorii și elevii școlii. Elevul George Bacovia repeta clasa a III-a și din pricina corigenței la Franceză, ceea ce nu l-a oprit să exclame: „Avea poezii frumoase și mi-au plăcut foarte mult, pe vremuri, romanul *Fulga sau Ideal și Real*”. Între 1 decembrie 1897 – 31 ianuarie 1898, catedra de Limba franceză a fost suplinită de Const. S. Codreanu, ocupantul postului



de secretar al Gimnaziului/Liceului până în 1899, titular a devenit, pentru următorii ai școlari 1898 – 1903 (clasele III – VII), Gheorhe Boldur-Lătescu (1869 – 1937), începând de la 1 februarie 1898. Laureat în Litere-Filosofie, doctor în Drept și Științe Politice (Toulouse-Franța), urmaș de al boierilor Boldur/Kostake ce se trag din vornicul Boldur, care s-a distins în lupte, la Lențești (1497), Chilia și Cetatea Albă (1499), pe vremea lui Ștefan cel Mare (1457 – 1504). Un Iordaki Costaki Boldur-Lătescu (1790 – 1857), mare filantrop, licențiat în Filosofie și Arte Frumoase la Viena, a ridicat Școala Normală Hudești-Dorohoi. De altfel, Gh. Boldur-Lătescu a fost subprefect de Dorohoi și Botoșani și apoi profesor de Franceză și Economie politică la Bacău. După perioada de profesorat, a trecut director al Prefecturii din Constanța, la 15 aprilie 1903, fiind înlocuit la catedră de Dimitrie Holban, permutat de la Gimnaziul din Craiova. Aerul de boem cosmopolit afișat de progenitura boierească Gh. Boldur-Lătescu a fost interpretat de profani drept aroganță. Așa s-a întâmplat ca, la Franceză, George Bacovia să aibă de-a lungul școlarității lui în gimnaziu și liceu, patru profesori care mai de care mai ieșit din comun, căci nici D. Holban, pe care l-a avut profesor la Istorie, nu a fost de un alt comportament.

5. LIMBA GERMANĂ. Clasele V – VI (1899 – 1903, 3 ore/săptămână); Aurel Pipoș, cel care i-a predat, în clasele a III-a și a IV-a, Religia. În clasa a VII-a (1902 – 1903, 3 ore/săptămână); Ion Galin, licențiat în Teologie Ortodoxă al Universității „Francisc Iosif” din Cernăuți, cu precădere în limba germană până la 1 noiembrie 1919; a funcționat în liceul băcăuan între 1901 – 1905, ulterior, la Liceul „August Treboniu Laurian” din Botoșani, rudă cu profesorul Costantin Gallin, autor prolific de manuale didactice, pentru clasele primare, de citire, religie, istorie, geografie, aritmetică, între 1869 – 1893.
6. GEOGRAFIA. Clasele I – IV (1894 – 1899, 3 ore/săptămână); Gheorghe I. Jovianu (1856 – 1930), licențiat Litere și Filosofie, București, cu teza *Operele lui Seneca* (București, 1890, p. 97), a funcționat în liceul băcăuan, între 1886 – 1889, 1890 – 1918, gr. definitiv (1892). Clasa a II-a (1895 – 1896), diriginte lui George Bacovia, l-a lăsat corigent la Geografie, trecut în toamnă cu nota 7. Pe Foaia matricolă, adnotările: „*Atențiune* – puțin atent. *Silința* - puțin aplicat”.
7. ISTORIA. Clasele I – III (1894 – 1897, 3 ore/săptămână): Basiliu Botez (1869 – 1934), licențiat Litere și Filosofie, Iași, gradul definitiv (1890). George Bacovia a fost lăsat corigent în clasa a II-a (iunie 1896), promovat în toamnă. În aprilie 1897, B. Botez se permutează la Gimnaziul „Ștefan cel Mare” din Iași. În același an, este decorat cu ordinul *Coroana României* în grad de Cavaler (3 noiembrie 1897), iar, în 1907, se permută la Liceul Național din Iași. Clasa a III-a (aprilie 1897 – iunie 1898): Dimitrie Holban (1869 – ?), licențiat Litere și Filosofie, București. A funcționat la liceul băcăuan între 1892 – 1894, 1896 – 1898, 1902 – 1907; între 1 octombrie 1906 – 1 iunie 1907, în timpul concediului de boală, a fost suplinit de I. Manolescu și Gr. Forțu. Este co-autor la reprezentarea lui George Bacovia din clasa a III-a (1896 – 1897), când i-a încheiat media anuală, la Istorie, 4,71. (A predat Franceza, în clasa a VII-a, 1902 – 1903, în locul lui Gh. Boldur-Lătescu). Clasele IV-VII (1898 – 1903); D. D. Pătrășcanu (1872 – 1937), licențiat în Litere și Filosofie, Iași, a funcționat la liceul băcăuan între 1898 – 1900, 1901 – 1907, cu o interferență de un an școlar, la liceul din Râmnicu Vâlcea. În clasa a VII-a (1902 – 1903), i-a fost profesor la Filosofie și la Economie politică și drept administrativ. Este tatăl militantului comunist Lucrețiu Pătrășcanu (1900 – 1954) și al Elizei, căsătorită cu Petre Pandrea

- (*alias* Petre I. Marcu-Balș, 1904 – 1968), avocat, sociolog, publicist și scriitor, deținut în închisori comuniste. După plecarea din Bacău, co-fondator al revistei *Viața românească*, prieten cu G. Ibrăileanu, devine scriitor (*Schițe și amintiri*, 1909; *Ce cere publicul de la deputat...*, 1912; *Timotei și mucenicul*, 1913; *Candidat fără noroc*, 1916, ș.a.) și autor de manuale didactice (*Carte de cetire*, clasa II-a, primară rurală, 1913; *Exerciții de compunere și gramatică*, clasa a III-a urbană, 1913).
8. FILOSOFIA. Clasa a VI-a (1901 – 1902, 2 ore/săptămână); Leon Scărlătescu (1860 – 1937), licențiat Litere și Filosofie, Iași, a funcționat la liceul băcăuan între 1893 – 1907. A predat, în completarea normei de catedră, Limba latină și Limba și literatura română. (S-a căsătorit, în Bacău, la 17-18 octombrie 1894, pentru a cărei celebrare a luat concediu). S-a permutat profesor la Iași. Clasa a VII-a (1902 – 1903, 2 ore/săptămână); D. D. Pătrășcanu.
  9. ECONOMIA POLITICĂ ȘI DREPT ADMINISTRATIV. Clasa a VII-a (1902 – 1903, 2 ore/ săpt.); *Dimitrie D. Pătrășcanu*.
  10. MATEMATICA. Clasele I-III (1894 – 1898): Neculai Corivan (1843 – ?), studii liceale, gr. definitiv (24 nov. 1867), și-a început cariera didactică la școala comunală din Galați (1860), trecând la școala primară din Cahul și, ulterior, la Bacău, fondator (împreună cu Ioan Chiru și Ștefan Constandachi) al Gimnasiului, la 1 decembrie 1867, în care a funcționat până în 1900, ca profesor, și, între 1868 – 1875, 1878 – 1900, ca director. În timpul directoratului său, a fost ridicată clădirea nouă (1889 – 1892) și transformat gimnaziul în liceu (1898). A elaborat *Anuarul Gimnasiului din Bacău* (1867 – 1868), numărându-se printre inițiatorii *Ateneului* din localitate. Este co-autor al repetenței lui G. B. în clasa a III-a (1896 – 1897), încheindu-i media anuală 4,77. Clasele IV – VII (1898 – 1903): *Neculai C. Tisescu* (1867 – ?), originar din localitatea băcăuană Osebiții Mărgineni, licențiat În Științe Matematice la Iași, a funcționat la liceul băcăuan (1891 – 1904), Râmnicu Sărat (1906), Botoșani (1908). Membru în Curtea cu Juri a Tribunalului Județean Bacău (nov. 1894). (În ianuarie 1897, luându-și concediu de studii pentru prezentarea la examenul de licență la Facultatea ieșeană, a fost suplinat de maestrul de muzică Const. M. Borș, persoană neautorizată; li s-au imputat amândurora banii pentru orele respective). Este co-autor, prin menținerea corigenței la Matematică și în toamnă, alături de alte obiecte (Științe fizico-naturale și Elina), la repetenția lui George Bacovia în clasa a V-a (1900 – 1901). La Botoșani, va fi profesorul viitorului mare matematician Octav Onicescu (1892 – 1983), fapt care nu are nicio relevanță în ceea ce îl privește pe G. B.
  11. ȘTIINȚELE FIZICO-NATURALE. Clasele I – IV (1894 – 1899, 3 ore/săpt.): *Ioan Pandele* (1848 – ?), studii liceale cu bacalaureat în București, gr. definitiv (26 octombrie 1872). (În clasa a VII-a (1902 – 1903, 1 oră/săpt.), a predat Higiena). Clasele V-VII (1899 – 1903, 3 ore/săpt.): *Lascăr Veniamin* (1863 – ?), licențiat în Științe Fizico-Chimice la Iași, a funcționat la liceul băcăuan, între 1894 – 1922, 1926 – 1928, iar între 23 aprilie 1903 – 28 aprilie 1907, ca director numit prin Decret Regal nr. 1103/17 martie 1903, în locul lui P. Topliceanu, demisionat. În aceeași perioadă, membru în Consiliul General al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. Între 1914-1917, Primar al Bacăului. A publicat: *Răspuns la chestionarul relativ la învățământul secundar* (Tipografia „Progresul”, Bacău, 1905, 40 p.), *Omagiu lui Petru Poni* (Iași, 1906). Cu prilejul ieșirii la pensie (2 iunie 1929), a fost sărbătorit de întreaga urbe, nu numai de profesori și elevi. Lui G. B. i-a servit o corigență în clasa a V-a (1900 – 1901), transformată în repetenție, alături de celelalte obiecte: Elina și Matematica.

12. CALIGRAFIE ȘI DESEN. Clasele I-II (1894-1896, 3 ore/săpt.): *Constantin Pavlescu* (1865 –?), maestru, absolvent al Școlii de Belle-Arte din Iași (înființată la 29 aug. 1860), gr. Definitiv, a funcționat la liceul băcăuan între 1888 și 1927, predând cele două obiecte de studiu împreună, ulterior, clasele III – IV (1896 – 1902, 2 ore/săpt. desenul). Lui C. P. i se datorează însușirea tehnică a artei plastice de elevul George Bacovia, talent nativ; astfel se explică acordarea Premiului I (pictură după natură) la Concursul Societății „Tinerimea Română” (clasa a IV-a, 1899) și mențiunea pentru „dexterități”, la finele clasei a IV-a de gimnaziu (1899), anul când a debutat ca poet în *Literatorul*.
13. MUZICA VOCALĂ. Clasele I – VII (1894 – 1903, 1 oră/săpt.): *Constantin M. Borș* (1857 –?), maestru, absolvent al Școlii Normale Carol I și al Conservatorului de Muzică din Iași, a funcționat la liceul băcăuan între 1883-1906. Fusese într-un timp, până în martie 1896, pedagog supraveghetor, iar apoi secretar al gimnaziului (1896 – 1898). Elevul G.B. a fost inițiat în secretele muzicii de acest maestru, manifestându-se ca violonist apreciat de public, dar și ca dirijor al orchestrei liceului.
14. GIMNASTICA ȘI EXERCITIUL ARMELOR. Cl. I – VII (1894 – 1903, 1 oră/săpt.): *Constantin Ionescu* (1871 – ?), studii liceale, absolvent al Cursului Special de Gimnastică organizat de Societatea de Gimnastică, Sport și Muzică din Iași, încadrat în gimnaziul băcăuan la 1 decembrie 1891, definitivându-se în învățământ (28 decembrie 1897). A fost și secretarul liceului (1902 – 1903). Este co-autor, alături de alți maeștri, al unui manual de gimnastică (1893). Elevul G.B. a fost unul dintre gimnaștii de performanță ai maestrului C. Ionescu, dar și ai liceului.

„Lumea istorică” a cadrului profesoral băcăuan a sfârșitului de secol al XIX-lea a format, cu unele excepții, un singur corp spiritual, condiționat de stabilitatea membrilor acestuia în același spațiu-timp, în straturi intelectuale distincte, cu elemente de trecere în sfera idealizării trăirii patriarhale, precum era și urbea de altădată. În deceniul 1894 – 1903, în care George Bacovia a fost elev, la câteva obiecte doar, s-au schimbat propunătorii de la catedră. Unii i-au fost profesori în toți anii de studiu: Panait Topliceanu, Const. T. Borș, C. Ionescu (8 ani); alții, pe durata obiectelor de studiu și a repetenției: E. Tzirtzescu, C. Pavlescu (7 ani), Ioan Pandele (6 ani), Ioan Chiru, Aurel Pipoș (5 ani), N. Corivan, N. Tisescu (4 ani). Un caz aparte este al lui D. D. Pătrășcanu, profesor la trei obiecte (Istoria, Filosofia, Economia politică și Drept administrativ), în patru ani de studiu, care se pare, l-a influențat pe G. B. în alegerea viitoarei profesii, preferând studiile de Drept cu obstinație, deși nu a practicat nicicând avocatura ori ceva similar! Dar și aplecându-se spre idei similisociale dacă nu cvasi-socialiste, el fiu de negustor și urmaș de boieri.

Succinta prezentare ce le-am făcut-o profesorilor lui G.B. pe obiecte și pe ani de studii (cei mai mulți fiind deja mumificați), ne permite să stabilim oarece dependențe cu aspect didactic asupra elevului, reflexele acestuia la învățăturile/îndrumările primite, încercând explicarea nu și justificarea reciprocă. Cei mai mulți dintre profesori își vedeau doar de obiectul lor cum este însușit, nu și de perspectiva/devenirea elevului în viață. Funcționăreau.

Prin fapte, maeștrii de desen-caligrafie, gimnastică și muzică și-au văzut împlinirile/realizările în mod direct. Cât privește, la polul opus, înfăptuirile pedagogice ale „științificilor” (la Elină, Matematică, Științele fizico-naturale) s-au dovedit de-a dreptul biceșnice. La obiectele de studiu la care G.B. nici nu a strălucit, nici nu s-a împiedicat de ele, stăruința lui de a le asimila fără exces de zel s-a dovedit

a fi egală cu credulitatea profesorilor în a-i pune note pe potrivă. În această zonă, G.B. și-a aflat conturată plenitudinea vocației sale de poet, de creator deosebit. Nu se poate susține ceva special nici despre personalitățile curtate de istoricii literari, foștii săi profesori Gr. H. Grandea, G. Ibrăileanu, D. Nanu, care sunt menționați de el cu deferență, fără urmă de vreo anume afecțiune.

## 6.

Perioada de șapte ani de studii preuniversitare, respectiv clasele I – IV, gimnaziu (curs inferior de liceu) și clasele V – VII (curs superior de liceu), conform Legii Învățământului Secundar din 1881, George Bacovia a străbătut-o în nouă ani școlari, între 1894 – când avea 13 ani – și 1903 – când împlinea 22 ani. Rămăsese repetent, în două rânduri, mai întâi, în clasa a III-a (1896 – 1897), cu medii dezastruoase (Română: 3,56, Franceză: 4,68, Elină: 2,69, Matematică: 4,77), însă cu foarte multe absențe la lecții; apoi, în clasa a V-a (1899 – 1900), cu medii anuale inferioare la trei obiecte de promovare: Elina, Matematica, Științele fizico-naturale. În primul caz, există motivația ținuturii la pat ca bolnav de varicelă/vărsat de vânt; în al doilea, faptului că a dat mai multă atenție „dexterităților” (Muzică-Desen-Gimnastică), în cadrul anului școlar la fine de gimnaziu, când i s-a acordat „Mențiune pentru arte și sport”.

Se pare că explicația ar fi alta. George Bacovia se distinsese ca personalitate accentuată, vizionară, trezind invidia unor buchisiști. Fratele său, avocatul Ioan-Eugen D. Vasiliu (1886 – 1975), în amintirile sale, menționează câteva dintre hipersensibilitățile viitorului poet: harul nativ de pictor și muzician, înclinarea spre sport (patinaj, gimnastică, atletism), afirmarea în afara disciplinelor și disciplinei școlare închistate. Avea spiritul de dreptate dezvoltat, fiind un libertar și nu libertin, un opozant al mecanismului socio-intelectual mercantil. Așa se va manifesta și la anii maturității/senectuții. Înscrierea la Școala Militară de la Iași, în anul 1898, și evadarea din mediul cazon la ceva timp după începerea cursurilor, repugnându-i regimul de cazarmă, are aceeași explicație de respingere a autocratismului. (Aceeași atitudine ține de puterea voinței sau, mai bine zis, de slăbiciunea voinței <gr. *akrasia*, fenomen care i-a intrigat, deopotrivă, pe Platon și pe Aristotel. Fr. Nietzsche avea altă părere, susținând că voința de putere este elementul fundamental al naturii umane, în concordanță cu stoicii).

În contrapondere la inapetența unor didactici absurzi față de un elev dotat artistic, se văd rezultatele obținute de G.B. în afara programei analitice școlare, respectiv două succese deosebite: 1°. debutase, sub semnătura V. George, cu poezia *Și toate* („Și toate se întorc din drumul lor”), în *Literatorul*, București, XX, nr. 3, 20 martie 1899, p. 3 (revistă condusă de Al. Macendonski), și 2°. Premiul I, cu cunună și medalie, acordat la Concursul național pentru desen după natură al Societății Științifice și Literare „Tinerimea Română”, patronat de Pincipesa Maria și organizat de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, între 9 – 21 mai 1899. (Fusese trimis oficial de către conducerea liceului băcăuan, împreună cu un alt licean, Toma Goilav, elev în cl. a VI-a, la același concurs, ediția 1902, împreună cu fratele său Ioan-Eugen și colegul de clasă Eugen Ciuchi, fiind din nou premiat). Aceste succese extra-școlare de notorietate, în țară, urbe și, îndeosebi, în liceu, n-au mișcat inimile împietrite ale unor inși insensibili.

Profesorii care l-au amendat, lăsându-l corigent și, *in extremis*, repetent, lipsiți de har pedagogic, inflexibili, duri, au fost: Ernest Tzirtzescu, Nicolae Tisescu, Lascăr Veniamin. Repetarea clasei a V-a (1900 – 1901) o va face în particular.

Cercetări de arhivă ne-au înlesnit depistarea a cinci documente inedite, care privesc școlarițea lui George Bacovia, în anul 1901, cât și a două dintre surorile sale – Maria (4 februarie 1876 – 5 decembrie 1949) și Elena (1 octombrie 1883 – 14 aprilie 1965), devenite institutoare și respectiv, funcționară, la vremea lor. Sunt documente redactate de tatăl lor, adresate Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice la București, în primăvara-vara anului 1901, care dovedesc interesul unui părinte grijuliu față de niște copii cu probleme și de viitorul lor în societate. Simpla transcriere a acestor texte pline de amărăciuni și neputințe ne scutește de altfel de interpretări, completând penitențele școlărești ale poetului din anul 1901.

La finele clasei a VII-a (1902 – 1903), trecând singura corigență avută în sesiunea de toamnă, la Elină (prof. Ernest Tzirtzescu), George Bacovia a ridicat, de la secretariatul liceului, *Certificatul de absolvire a studiilor liceale* (nr.138/19 sept. 1903), în baza căruia s-a înscris, la 7 octombrie 1903, ca student la Facultatea de Drept din București. Fugea de Bacău, de cei pătimiși, de cei ursuzi la frumos. Lor le dedicase versurile devenite faimoase: „Liceu – cimitir / Al tinereții mele - / Pedanți profesori / Și examene grele... / Și azi mă-nfior / Liceu, - cimitir / Al tinereții mele!” Vor fi publicate, în revistă, târziu (1930), ca și în volum (1930), deși au fost scrise în anul 1903.

### **III. Boema studențească bucureșteană (1903 – 1907)**

#### **1.**

În toamna anului 1903, când George Bacovia a devenit student la Facultatea de Drept a Universității din București, aceasta era cea mai veche instituție din învățământul superior de pe teritoriul României.

Din 1816, ființa, în București, prima Catedră de Drept, activitate întreruptă de moartea profesorului Gheorghe Lazăr (1779 – 17 septembrie 1823), întemeietorul Școlii Superioare de la Mănăstirea Sf. Sava, reluată după 1832, când s-au predat cursuri de Drept Civil și Comercial Român, până în preajma Revoluției de la 1848. Apoi, Școala Superioară de la Sf. Sava se redeschide, la 1851, de către Domnitorul Dimitrie Barbu Știrbei (1799 – 1869), instituțiile statului având nevoie de juriști.

În paralel în aceeași perioadă, la Iași, în 1817, a fost promulgat *Codul/Condica lui Calimachi* (4 volume) inspirat din codul civil austriac și elaborat sub coordonarea juristului Cristian Flechtenmacher, iar, la București, la 21 august 1818, *Legiuirea lui Caragea*, tipărită, în elină, la Viena, sub titlul *Nomothesia* (tradusă ulterior în românește), alcătuită de jurisconsultul Atanasie Christopulo și Nestor.

La 4/16 iulie 1864, Domnitorul Principatelor Unite Române Alexandru Ioan Cuza (1820 – 1873) a semnat Decretul de înființare a Universității din București (Ministru al Instrucției Publice și Cultelor fiind poetul Dimitrie Bolintineanu), cu patru facultăți: Teologie, Științe, Litere-Filosofie și Drept. Așa se explică faptul că, în anul universitar imediat următor (1865 – 1866), Facultatea de Drept a dat un singur licențiat, iar în ceilalți ani – din ce în ce mai mulți; 10 (1868 – 69), 24 (1876 – 77), 54

(1880 – 81), 221 (1899 – 00), 334 (1903 – 04), în total, în primele patru decenii de existență – 2.413 licențiați<sup>28</sup>.

În toamna anului 1903, Universitatea bucureșteană a înregistrat un număr record de studenți înscriși în anul întâi (3.892) la cele cinci facultăți: TEOLOGIE = 154 (toți români), dintre care înscriși, în paralel, la Litere-Filosofie = 2; ȘTIINȚE = 251, dintre care – 21 israeliți și 1 austriac, 64 studenți, iar 140 înscriși, în paralel, la Drept; MEDICINA = 511, dintre care 51 studenți, iar 150 înscriși, în paralel, la Drept; LITERE-FILOSOFIE = 370, dintre care 18 străini, iar 163 studenți; DREPT = 2.566, dintre care 2.436 români (46 supuși austro-ungari, 27 aromâni, 3 basarabeni, 1 bucovinean), 102 israeliți, germani, 7 armeni, 4 greci, 3 bulgari, 2 englezi și câte unul – albanez, francez, italian, sârb.

Fundațiunea Universitară Carol I acorda ajutoare, burse. În anul universitar 1892 – 93, au acordat burse Fondurile Halfon și Hillel.

Rector al Universității (numit prin Decret Regal, 1898, pe trei ani; reales și confirmat pe alți trei, și în continuare, la fel, până în 1908) era Constantin Dimitrescu-Iași (1849 – 1923), doctor în filosofie (Leipzig, 1877), profesor de pedagogie-psihologie-estetică (Iași, 1878), (București, 1885), inspector școlar, deputat (vicepreședinte al Camerei), membru în Consiliul Permanent de Instrucție, membru al Societății „Junimea”. A scos *Revista pedagogică* (București, 1902), *Revista de filosofie și pedagogie* (București, 1906). „Personalitatea lui C. C. Dimitrescu-Iași întrece cu mult activitatea desfășurată la catedră”. (Eugeniu Speranția)

Decan al Facultății de Drept era Nicolae Crătunescu (ales pe doi ani, confirmat prin Decret Regal din 1902), profesor de Drept Roman. I-a urmat, ca decan, pentru alți doi ani, Valerian Ursianu, confirmat prin Decret Regal (nr. 2.566/9 oct. 1904), profesor de drept național și internațional.

Materiile/obiectele predate la facultățile de drept din București și Iași erau aceleași. Fuseseră incluse într-un proiect elaborat de o comisie mixtă formată din cinci profesori de la ambele facultăți (George Danielopol, președinte, București; G. A. Urechia, Iași; D. Alexandrescu, Iași; C. Dissescu, București; N. Basilescu, București; membri), înaintat Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor, după ce trecuse prin Consiliul Permanent, aprobat ulterior de ministrul Spiru Haret<sup>29</sup>, devenind obligatoriu. (La acestea, la Iași, s-a adăugat, cu aprobare ministerială, un curs liber titrat *Psihologie criminală și expertiză psihiatrică* susținut de Dr. Panait Zosin, de la Facultatea de Medicină. La București, între 1904 – 07 au ținut cursuri libere: I. N. Cesărescu, N. Minovici, G. Meitani, L. Ștefănescu, pe subiecte privind execuția silită, medicina legală sau dreptul internațional privat și public, spețe speciale).

De-a lungul anului universitar 1903 – 04 și în continuare, se produc mai multe schimbări/mutații în rândul personalului didactic.

Astfel, Paul Negulescu va suplini catedra prof. G. G. Tocilescu, decedat la 9 ianuarie 1904, pe care o va ocupa prin concurs E. N. Antonescu, care era profesor definitiv la facultatea similară ieșeană. Apoi, urmare altui deces, al profesorului N. Crătunescu, la 7 iulie 1904, vor fi definitivați Paul Negulescu, la catedra de Drept Administrativ, iar Dem. Negulescu, la Drept Civil. Mai târziu, îi va ține locul profesorul Toma Stelian, la Drept Comercial și Maritim, Gr. Maniu și Mihail Pașcanu, cât timp titularul a fost ministru al Justiției (12 martie 1907 – 29 decembrie 1910).

---

<sup>28</sup> V. *Anuarul Universității din București pe anul școlar 1903-04*.

<sup>29</sup> V. *Monitorul Oficial*, nr. 246/10 februarie 1899.

Oricum în cei patru ani de studenție ai lui George Bacovia, la București (1903-07), cadrele didactice au fost relativ stabile, cu excepția celor menționate mai sus<sup>30</sup>.

Câteva date selectivă despre corpul profesoral întregesc mediul universitar bucureștean al începutului de secol al XX-lea:

*George N. Danielopulo* (București, 1837 – 11 iulie 1913, București), cu studii liceale în țară, cele superioare (inclusiv doctoratul în Drept, 1864), la Paris. Profesor universitar (1865), avocat, decan al Baroului Capitalei (1897) și director al publicației *Gazeta avocaților* (1897 – 1899), decan al Facultății de Drept (octombrie 1899 – noiembrie 1902), pus în retragere din oficiu la 1 octombrie 1907. Decorații: *Bene Merenti* (cl. I, 1888), *Coroana României* (10 mai 1897), *Medalia Carol I* (10 mai 1906). Opera: *Diverse fragmente juridice* (vol. I-III, 1891-96), *Explicarea instituțiilor lui Iustinian* (vol. I-II, 1899), *De la théorie des exceptions en droit romain* (1901) ș.a.

*Nicolae Crătunescu* (Craiova, 11 martie 1842 – 7 iulie 1904, București), licența (1869) și doctoratul în Drept (1874), la Paris. Fost profesor secundar, Birou de avocatură (1875), asistență juridică la Societatea Creditului Funciar Rural din București, profesor universitar (1876), deputat liberal (1892 – 95), senator (1895, 1901), vicepreședinte al Camerei (1899). Decan al Facultății de Drept (1901 – 04). Colaborator la publicații de specialitate: *Dreptul* (1871 – 77, 1878 – 80), *Alegătorul liber* (1875 – 76) ș.a. În anul următor decesului său, profesorul G. Danielopulo a fost însărcinat să-i suplinească catedra vacantă<sup>31</sup>. Tezele de licență și doctorat le-a publicat în limba franceză, la Paris, având subiecte apropiate despre succesiune, reluate dezvoltat în limba română (1887). Alte opere nu are.

*Ștefan C. Șendrea* (Huși, 1842 – 30 iulie 1907, București), cu studii superioare la Iași, doctor în Drept la Paris (1876), ministru de Justiție liberal (1896-1897), deputat și senator în mai multe rânduri. Decorații: *Steaua României* (Mare ofițer, 9 mai 1902), *Coroana României* (Mare Cruce, 15 noiembrie 1904). Opera: *Răspuns la Mesagiul Tronului* (Iassy, 1892). În anul universitar 1903-04, Dem. Negulescu i-a suplinit cursul, începând din martie 1904 (cf. adresa Ministrului Instrucției 11098/3 martie 1904), iar în anul universitar 1905-06, C. Sipsomo.

*Constantin Nacu* (București, 29 iunie 1844 – 20 februarie 1920, București), licență (1867) și doctor în Drept (1870), la Paris, magistrat de Ilfov (1873), profesor universitar (1876), deputat (1881), ministru de Justiție liberal (1885), al Finanțelor (1885-1888) și al Cultelor (1888), cenzor la Banca Națională, senator al Universității București. Colaborator la: *Dreptul* (1871 – 1877, 1878 – 1880). Opera: *Dreptul Civil Român* (I-III, 1901 – 1903), *Privire generală asupra Dreptului Civil* (Curs, 1906 – 07) ș.a.

*C. M. Sipsomo* (10 aug.1875, Iași – ?), liceul, la Iași, licența în Drept, la București, cu teza *Despre obligațiunile naturale în dreptul roman și român* (1895), doctoratul, la Paris. Avocat în Baroul de Ilfov (1896), suplinitor la diferite catedre ale Facultății de Drept (1902-1908), devenind prin concurs profesor definitiv (1908). Opera: *Pledoarie pentru Fundațiunea Olympicelor* (1900), *Teoria obligațiunilor convenționale* (1907), *Inutilitatea și pericolul revizuirii generale a Codului Civil* (1934) ș.a.

<sup>30</sup> Arhivele Naționale Istorice București, Fond Ministerul Culte/Instrucțiunii Publice, Dosar nr. 794/1903, f.53, 104.

<sup>31</sup> Adresa Ministerului 57285/9 octombrie 1904.

*Dem. Negulescu* (București, 18 ian. 1875 – ?), bacalaureat (1893) și licență în Matematici (1896), în București, doctor în Drept la Paris (1900). Judecător (1907-1908) și avocat (1908), iar, în paralel, profesor suplinitor de Drept Civil (1902-1906), agregat pentru Procedură Civilă (1906) și titular (1909), apoi, la Drept Internațional (1928). Deputat (1914). Colaborator la publicații de specialitate. Decorații: *Bene Merenti* (24 octombrie 1906). Opera: *Contractul de societate și personalitate morală* (Paris – București, 1900), *Teoria privilegiilor și a ipotecilor* (1902), *Legea pentru exploatarea petrolului* (1904), *Teoria poprirei* (1904) ș.a. Acuzat de plagiat referitor la ultima lucrare de către Dimitrie G. Longinescu, avocat ieșean, în ziarul *Curierul judiciar* (85/1904) și separat într-o broșură (1914).

*George G. Tocilescu* (Mizil, 1852 – 9 ianuarie 1904, București). Licențiat în Drept București (1874) și Paris (1880), doctorat în Drept – Paris (1883), profesor de Drept Penal și Procedură Penală și Civilă, Iași (1884) și Procedură Civilă, București (1889). Opera: *Curs de Procedură Civilă* (I-III, 1887 – 1893), *Rezumat de Procedură Civilă* (1899) ș.a. Catedra sa, devenită vacantă, a fost suplinită de docent Paul Negulescu.

*Emanuel N. Antonescu* (Pitești, 1870 – ?), licențiat în Drept, la București (1893), doctor în Drept, la Berlin (1897), deputat conservator (1899), profesor la Facultatea de Drept Iași (ianuarie 1901) și definitiv, la București (5 februarie 1904). Avocat în Baroul de București. Președinte la „Liga contra cametei”. Opera: *Scrieri juridice* (I-II, 1899 – 1902), *Teoria generală a obligațiilor* (1908), *Problema echității în contracte* (1910) ș.a., dar și literare: *Morți de foame* (1920), *Dochia* (1927, piesă jucată, la teatrul Național București, două stagiuni).

*Toma Stelian* (Craiova, 3 aprilie 1860 – 24 octombrie 1925), bacalaureatul, la Craiova, licența în Drept, la București, iar doctoratul în Drept, la Paris. Avocat de Ilfov, profesor de Drept și Procedură Comercială la Iași (1885), transferat la București (1897). Deputat liberal de Iași (1895, 1901). Ministru de Justiție (1907 – 1910) și de Război (1909). Decorații: *Steaua României* (grad ofițer, 10 mai 1897), *Coroana României* (grad cavaler, 9 mai 1902). A fost suplinit la catedră de Gr. Maniu (1904 – 05) și de Mihail Pașcanu (1907 – 10). În casele sale de pe șoseaua Kisseleff nr. 12, a fost întemeiat Muzeul de Artă Religioasă, desființat de puterea comunistă, în locul căruia a funcționat Școala de Literatură „Mihai Eminescu” (1950 – 1955), ulterior, Muzeul Literaturii Române, iar spre zilele noastre, o ambasadă. Opere: *La faillite* (Paris, 1895), *Discursuri* (1903, 1910, 1911) ș.a.

*Paul Negulescu* (1874 – 1946), licențiat în Litere București, absolvent al École des Hautes Études și doctorat în Drept, la Paris (1898), avocat (1899), deputat conservator (1905 – 07), senator de Olt (1912), profesor de Istoria Dreptului Public și Privat (1905), transferat la Catedra de Drept Administrativ (1915), apoi la cea de Drept Public (1927), pensionat (1939). Secretar General al Institutului de Științe Administrative, Director al publicației *Revista de Drept Public* (1926 – 1946), Membru de Onoare al Academiei Române (1936). Opera: *Curs elementar de istorie modernă* (București, 1895), *Histoire du droit* (Paris, 1898), *Curs de Procedura Dreptului Roman* (1901), *Tratat de Drept Administrativ* (1901 – 1904), *Codul Administrativ adnotat* (cu R. Boilă, 1910) ș.a.

*Ion Tanoviceanu* (Glodu-Dolj, 1858 – 8 aprilie 1917, București). Studii secundare la Craiova (1877), superioare la București (1880) și doctorat la Paris (1884). Magistrat (1886-89), profesor de Drept Penal și Procedură Penală, la Iași (1889-1901) și București (11 iulie 1901). Colaborator la reviste de istorie și juridice.



Membru corespondent al Academiei Române (1879), căreia i-a donat 396 documente de patrimoniu istoric. Decorații: *Steaua României* (grad cavaler, 10 mai 1897), *Coroana României* (grad ofițer, 26 martie 1902). Opera: *Despre efectul contravențiunilor* (Teză, 1880), *Un pericol național: Creșterea criminalității în România* (1896), *Curs de Drept Penal* (I-II, 1912), *Curs de Procedură Penală* (1913), *Duelul* (1915), *Dispozițiuni relative la proprietari* (1916) ș.a.

*Nicolae I. Basilescu* (Urlați-Prahova, 1 ianuarie 1860 – 4 martie 1938, București), licențiat în Drept, la București și la Berlin, doctor în Drept la Paris (1884), profesor la Facultatea de Drept (Iași, 1892; București, 1896), pensionat în 1936. Fost decan. Colaborator la reviste de specialitate. Decorații: *Coroana României* (grad cavaler, 10 mai 1897). Opera: *Repausul de duminică* (1887), *Introducere la Economia Politică* (1893), *Institutul Internațional de Statistică* (1898), *Pericolul național față de art. 7 și 5 din Constituție* (1902), *Studii sociale* (I-V, 1902 – 05), *Despre hereditate* (1903), *Între Drept și Libertate* (1909), *Le rôle de la Roumanie dans la guerre européenne* (Geneva, 1915) ș.a.

*Constantin G. Dissescu* (Slatina-Olt, 1854 – 1932, București), licență (1875) și doctorat în Drept (1877), la Paris. Judecător Tribunalul Ilfov (1878), profesor de Drept Penal și Procedură Civilă la Iași (1883), transferat, la București, pentru Drept Public Român (1884). Decan (1911). Avocat al Statului (1892 – 95). Deputat (1884), senator de mai multe ori, ministru al Justiției (1899 – 1900) și Culte-Instrucțiunii Publice (1906 – 07, 1912 – 14). Decorații: *Bene Merenti*, (1892), *Coroana României* (grad comandor, 1894), *Steaua României* (grad mare ofițer, 1905), *Ordinul Carol I* (grad comandor, 1906). Opera: *Chestiunea revizuirii Legii Electorale* (1883), *Cursul de Drept Public Român* (I-II: *Dreptul Constituțional*; III: *Dreptul Administrativ*, 1890 – 1892), *Condiția juridică a Dreptului de Farmacie* (1909), *Ce este enciclopedia Dreptului* (1915) ș.a.

*Mihail N. Seulescu* (Craiova, 1861-1929, București), bacalaureat, la Craiova, licențe la Berlin și Paris (economie politică și științe politice), doctorat Paris (1887). Profesor de Finanțe și Statistică București (1900). Deputat de mai multe ori, secretar general la Ministerul de Finanțe (1918). Decorații: *Coroana României* (grad ofițer, 1894), *Coroana României* (grad ofițer, 1900). Opera: *Chestiunea agrară* (1889), *Chestiunea socială* (1893), *Legea minelor* (1895), *Statul și Banca Națională* (1900), *Situația financiară a României* (1918) ș.a.

*Valerian C. Ursianu* (Râmnicu-Vâlcea, 1845 – 1915, București), licență în Litere și Filosofie, la București, și doctoratul în Drept, la Roma (1876), continuând studiile la Paris și Berlin (1878). Profesor universitar la Iași (1880) și București (1883, 1895, 1901). Decorații: *Coroana României* (grad ofițer, 1897), *Steaua României* (grad ofițer, 1902). Opera: *Despre importanța Dreptului Internațional* (1881), *Despre Principiul de Naționalitate* (1884), *Despre agenții diplomatici și consulari* (1904), *Drept Internațional Public* (1904), *Amintiri* (poezii, 1895) ș.a. Toți aceștia erau șefii de catedre.

Prin lege, cursurile publice și conferințele universitare erau gratuite, cele două universități, de la București și Iași, fiind întreținute de Stat, supuse controlului Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. Anul de învățământ universitar: 1 octombrie – 30 iunie, în care perioadă intrau sesiunile de examene, iar diplomele obținute după trecerea acestora confereau posesorilor toate drepturile prevăzute de legi și regulamente la nivel mondial.

În ceea ce privea corpul didactic, agregajii definitivi și profesorii universitari erau inamovibili, neputând să fie suspendați, permutați sau excluși de la posturile lor, decât în conformitate cu prevederile legii. Erau obligați să-și facă datoria în limitele legii. Nu erau ocoliți de pedepse (Avertismente, amenzi, cenzura=pierderea lefei), inclusiv de suspendare/permutare/excludere, fiind analizați în comisia care anunța sancțiunea, hotărâre rămasă executorie și fără recurs, înaintată Ministerului.

În Facultatea de Drept din București, în completitudine, se aflau cu titlu de profesori onorari miniștrii foști profesori titulari: G. Cantilli (Drept Penal), Const. Boerescu (Drept Civil), Alex. Vericeanu (Economie Politică și Finanțe), Iacob Negruzzi (Drept Comercial), membru al Academiei Române<sup>32</sup>.

## 2.

George Bacovia sosise, în Capitală, cu câteva zile înainte de a se înscrie ca student, în ziua de 7 octombrie 1903, la Facultatea de Drept, pentru a-și găsi gazdă. Venise cu un tren accelerat internațional Lemberg/Lvov-Cernăuți-Ițcani-Bacău-Mărășești-București. Erau orele 7 dimineața, când a coborât pe un peron aproape pustiu. Avea câteva adrese. S-a stabilit la o gazdă care închiria camere mobilate pentru studenți, pe Berzei. Ulterior, a depus actele necesare frecventării facultății: cererea de înscriere în anul întâi, anexând certificatul de absolvire a liceului, actul de naștere și recipisa primei rate a taxei convenite legal.

Intrase în clădirea Universității, masivă și distinctă în Bucureștiul de odinioară, cu sficiunea tânărului hotărât să cucerească lumea cu orice preț, dar ca un stoic.

Construirea Palatului Academiei, cum i se spunea atunci Universității, începută la 10/22 octombrie 1857, terminată și dată în folosință cu ocazia inaugurării oficiale la 14/26 decembrie 1869, a fost realizată, ca operă și model de arhitectură neoclasică românească, după planurile arhitectului Alex Orăscu, fost profesor și rector, dar și ministru al Cultelor. Edificiul cuprindea o lungă aripă centrală cu două caturi. Intrarea principală, din mijlocul clădirii, avea un corp decroșat, cu o colonadă ionică deasupra compusă din șase coloane înalte încoronate cu un fronton triunghiular. Între 1912 – 1914, i s-a adăugat un etaj, modificare criticată, ca, în 1944, să fie distrusă clădirea de bombardamentele aeriene<sup>33</sup>. Facultatea de Drept se afla în latura din dreapta.

Mai târziu, la câteva zile, lui George Bacovia (alias Gheorghe D. Vasiliu, cum a fost trecut în scripte), i s-a validat înscrierea, înmânându-i-se *Carta de student*, semnată de către decan și secretar, ștampilată, legitimație schimbată anual, care îi permitea frecventarea cursurilor/seminariilor. Fiecare student mai era dotat cu un *Caiet de cursuri*, de asemenea eliberat de către Decanat, în care profesorii semnau „regulata frecventare” la fiecare student a cursurilor, semnându-se. Altminteri, cei ce nu puteau dovedi „regulata frecventare” prin aceste caiete nu erau primiți la examenele de la un an la altul, fiecare an de studiu trebuia trecut în cel mult doi ani calendaristici.

---

<sup>32</sup> *Anuarele Universității București*, anii 1903-1907; *Anuarul Oficial al Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor*, 1905, lucrat de I. Bibiri; Lucian Predescu. *Enciclopedia României*, București, Editura Cugetarea, 1999.

<sup>33</sup> Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, București, Editura Academiei Române, 1965, p. 412.

Cursurile/seminarele fuseseră stabilite dimineața, în fiecare zi de lucru, cu excepția duminicilor și sărbătorilor legale, iar prelegeri imprimate nu se aflau. Așadar, prezența era și obligatorie și necesară. Condițiile erau stricte. Dar mai rămânea destul timp liber.

După ce a făcut cunoștință de ce drepturi și obligații are de a face ca student, orarul și sălile de curs/seminar, a colindat prin împrejurimile Universității, ale gazdei sale de lângă Grădina Cișmigiu, ajungând, în a treia zi, pe Șoseaua Kiseleff, la Parcul Herăstrău, apoi în cartierul Cotroceni, la Grădina Botanică, paralelă cu Palatul Regal. Toate, cu setea provincialului venit în Capitală de a nu pierde nimic din spectacolul metropolei, al străzii.

A adăstat, în acele seri de toamnă târzie, ca la Bacău, la unele terase cu lăutari, cu mici și vin vechi. Prefera singurătatea pe fond de muzică. Era străin de oamenii locurilor și obiceiurile lor. Printre bagajele sale, se afla un caiet prețios doldora cu poezii scrise în timpul liceului, caligrafiate cu grijă. Împlinise, în septembrie, 22 de ani și publicase doar o poezie.

A trecut de mai multe ori prin fața impunătorului palat al Ateneului din Piața Regală, pe scena căruia i s-a înmănat Premiul I cu Cunună, pe care l-a obținut la Concursul Național, secțiunea Desen după natură, organizat de Societatea Științifică și Literară „Tinerimea Română”. Înmânarea s-a făcut cu fast în cadrul Serbării celei de a 22-a aniversări a Societății, în ziua de 21 mai 1899, ziua Sfinților Împărați Constantin și Elena, patronii religioși ai Bucureștilor de atunci. Momentul s-a repetat, în 1902, când a luat din nou un premiu.

Acum, ziua era la cursuri. După-amiezile și serile, până ajungea la gazdă, că era la început de cunoaștere a Capitalei, întârzia voit. Intrase de câteva ori prin cafenele, dar nu îndrăznise de a trece prin cele de pe Calea Victoriei, căutându-l din ochi pe marele pontif al simbolismului – Al. Macedonski.

Se afla în București de mai bine de o lună de zile și încă nu dăduse peste poetul care îl debutase în „Literatorul”.

Și-a adus aminte de Constantin A. Ionescu, respectiv Caion, de felul cum acesta se explicase, în timpul procesului cu I. L. Caragiale, la recurs, când l-a întrebat președintele de instanță:

„– Ce te-a făcut pe d-ta să-l arăți lumii ca plagiator pe d. Caragiale?” Răspunsul a venit prompt:

„– Faptul că și-a bătut joc de mine, în *Moftul român*, timp de câteva luni, făcându-mă *pederast* și *masturbant* m-a făcut a mă răzbuna pe dânsul. El m-a chinuit luni de zile și eu am căutat să mă răzbun. Și dacă am rușinea de a mă vedea aici, apoi el e vinovat, căci eu am urmat școala lui.”

George Bacovia știa, însă, că el e în bune relații cu Maestrul. Citise, în ziarul *Adevărul* (12 iunie 1902), mai multe despre procesul în cauză, atât mediatizat că i s-a dus buhul! Pe doi dintre avocații apărării de atunci ai lui Caion i-a întâlnit printre profesorii lui de la Facultate, respectiv pe George Danielopulo – profesor de Drept Roman și Drept Civil, decanul Baroului de avocați din București, și pe Ion Tanoviceanu – profesor de Drept Penal și Procedură Penală, membru corespondent al Academiei Române.

În prima instanță, din martie 1902, a procesului că drama *Năpasta* de I. L. Caragiale ar fi un plagiat după o lucrare a unui scriitor maghiar inventat, Caion a fost condamnat pentru calomnie la trei luni de închisoare corecțională, cinci sute de lei

amendă și zece mii lei despăgubiri civile către autorul învinuit, sentință încheiată cu codicilul că are „drept de opoziție și refuz”.

Dar înainte de a se fi pronunțat sentința de vinovăție a lui Caion – student fiind –, el a fost eliminat din Universitate, la propunerea consiliului profesoral al Facultății de Litere și Filozofie, cu aprobarea Senatului universitar bucureștean<sup>34</sup>.

În instanța ultimă, de recurs, din iunie 1902, I. L. Caragiale s-a prezentat cu aceiași apărători (Barbu Delavrancea, Petre Grădișteanu și Petre Missir), iar lui Caion, din proprie inițiativă și fără a pretinde vreun onorariu, i-au venit ca apărători cinci avocați: George Danielopulo, Ion Tanoviceanu, M. Băileanu, G. Meitani și I. Mitescu.

După o ședință furtunoasă, prelungită până la unu și un sfert de noapte, vreme de douăsprezece ore, dezbaterile au fost declarate închise. Juraților le-au fost puse trei întrebări. După o scurtă deliberare, ei au adus verdictul de achitare a lui Caion!<sup>35</sup>

În timpul procesului Caragiale – Caion, martie-iunie 1902, Al. Macedonski fusese alături de fostul student, susținându-l moral.

De astfel, după spargerea prieteniei dintre Al. Macedonski și I. L. Caragiale (spunându-și, în intimitate, Sandu și Ion, iar soțiile lor fuseseră colege de pension), dramaturgul pișicher i-a ironizat prietenului creația simbolistă (1895). Poetul, sub acoperire de pseudonim, Salustiu, a răspuns la fel de dur, acuzând *Năpasta* ca fiind plagiată după *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi, adăugându-i numele la seria celebră de plagiatori: Voltaire, Goldoni, Molière (3 noiembrie 1896). I. L. Caragialese apărea printr-o pseudo-recenzie la volumul de poezii titrat *Excelsior* de Al. Macedonski (10 noiembrie 1897). Și atât. Foc de paie!

Peste ani, Caion a câștigat procesul penal cu argumentele lui Al. Macedonski contra lui Caragiale și *Năpasta* lui!

Deși Curtea cu jurați i-a dat verdict de achitare lui Caion, la recurs, în 1902, „justiția literară” și în prezent îl consideră delicvent ... literar, iar pe Al. Macedonski îl marginalizează!

Tocmai la aceștia doi s-a dus George Bacovia, în București!

Și-a luat inima în dinți și a bătut la ușa Redacției publicației *Românul literar*, la care Caion era redactor, în mahalaua Lucaci, pe strada cu același nume, din preajma fostei locuințe a lui Anton Pann, alt hărăzit în a poetiza măiestru în limba română.

În 1930, își va aduce aminte de întâlnirea aceasta cu Caion, cel care îl va îndruma spre locuința lui Al. Macedonski, dar și care îi va publica poezii în revistele conduse de el.

Dar, mai întâi, să reproducem o parte din medalionul dedicat lui George Bacovia de Caion, la câțiva ani după ce s-au cunoscut.

Bacăul este un oraș mic și stupid, mai provincial decât orișicare altul. Satul acesta mare duce o viață lipsită de cugetare și în sânul său se plămădesc infamii și vicii.

Bacovia, Vasiliu după numele tatălui său, este victima acestui mediu./.../ Când, acum câțiva ani, venea tocmai din Bacău, să-mi citească câteva din poeziile sale, era un om curios: scurt, cu privirea rătăcită, vorbind răspicat și cu puternic accent moldovenesc, ducea cu dânsul un caietel de versuri și îmi cerea părerea.

---

<sup>34</sup> *Adevărul*, 12-14 martie 1902.

<sup>35</sup> *Adevărul*, 11 iunie 1902.

Nu prea aveam încredere și, după întâia poezie, influența lui Verlaine mi se păru mai covârșitoare, ca să urmez cu citirea întregului caiet.

Tânărul poet mi se înfățișă afectat și cu mișcări studiate. Mă înșelam, și în tot ceea ce mi se părea mișcări copiate, era o stare nervoasă destul de rea.

Nu l-am întâlnit vreo doi ani. Câteva din poeziile sale apăruseră în reviste neînsemnate, neatrăgând atenția nimănui. Totuși, sub forma uneori neîngrijită, se ascundeau imagini de o noutate rară și de o îndrăzneală care dovedea un talent deosebit.[...]

Bucureștii, căroră tânărul scriitor le cerea consacarea, nu erau în stare să-l priceapă și nici măcar să-l tolereze alături cu cele mai desăvârșite nulități poetice.<sup>36</sup>

Când se va referi la aceleași împrejurări, cu singura deosebire de schimbare neînsemnată a timpului întâlnirii, atât în ceea ce privește anul și anotimpul momentului, Al. Macedonski va scrie, în ianuarie 1916, la fel de semnificativ:

Era aproape un copil, când în 1902 a venit la mine într-o frumoasă zi de vară să-mi citească, sfios cum nu se poate mai mult, versuri de-ale sale. Marea sa originalitate m-a lăsat înmărmurit de uimire. [...] Ca și Iuliu Cesar Săvescu, ca și Ștefan Petică, ca și Alexandru Petroff și alții, el a izvorât din mișcarea culturală și de simțiri a *Literatorului* și este un premergător, iar nicidecum o coadă oarecare desprinsă din ea și întrebuițând fără niciun rost sonoritatea împerecherii literelor și culoarea imaginilor. Venit în literatură după *Ion Theo* (astăzi *Tudor Arghezi*), cel care a îndrăznit pe această cale mult, pentru că înseamnă mult, și după Alexandru Petroff al cărui grai părea desprins din al poezilor latini ai decadentei: *Cyclului alexandrin*, Bacovia se înfățișează cu toate acestea ca un strălucit poet de excepție în literatura română.<sup>37</sup>

Ecoul descinderii lui George Bacovia în Capitală și intrarea lui în anturajul macedonskian îi sintetizează o cunoștință de familie, publicistul Aurel Savela (*alias Lambert*), cumnatul fratelui mai mic al poetului, la începutul anului 1916:

Acum 12 ani se vorbea prin cenaclurile literare despre apariția unui nou *tip* în ceata *ephebilor* maestrului Macedonski. Tipul era un omuleț de 22-23 ani, o figură fină de visător ai cărui ochi mari, albaștri, aveau străluciri magnetice. El purta plete blonde, iar mișcărilor și atitudinile lui remarcu o timiditate de provincial stingher, care nu dădea de bănuț că în capul acela frumos se întrec stoluri de gânduri, că sub fruntea lui cuminte scânteiază minunate aptitudini artistice. *Ephebul* scria versuri noi, desena bine, cânta la vioară. Îl chema Gheorghe Vasiliu, era bacalaureat al Liceului din Bacău și venise în Capitală pentru Universitate, venise cu bagajul iluziilor și entuziasmului, cu visurile și sărăcia.<sup>38</sup>

Iată cum evoca poetul însuși nu numai momentul întâlnirii:

Prin anul 1903, deci acum treizeci de ani, un tânăr și palid student al Facultății de Drept, plictisit de monotonia studiului, găsi printre cărțile sale un mic caiet adus din provincie, cu versuri.

<sup>36</sup> Caion, „Gh. Bacovia”, în *Rodica*, București, I, nr. 5, 21 martie 1910, pp. 18-19.

<sup>37</sup> Al. Macedonski, „Bacovia”, în *Făclia*, București, I, nr. 7, 1 ianuarie 1916, p. 57.

<sup>38</sup> Lambert, „Un poet al nervilor: G. Bacovia. Impresii”, în *Cronica Moldovei*, București, II, 10-12 ianuarie-februarie, 1916, pp. 201-02.

Într-o seară neguroasă de noiembrie, în acest oraș unde mișcarea literară era foarte vie prin apariții de reviste literare, decise pe studentul care eram eu să bată la ușa redacției revistei *Românul literar*. Caion, directorul acestei foi, era deprimat după procesul ce îl sfârșise cu autorul dramatic Caragiale.

Prezența mea singură, fără nicio recomandare de autor literar, îl făcu să mă primească cu destulă rezervă. Am schimbat atunci scopul venirii mele, cerându-i adresa colaboratorului său, poetul Macedonski.

Mi-a cerut, totuși, câteva poezii, care au apărut în revista sa.

Am trecut, după aceea, la poetul Macedonski, căruia îi trimisese o poezie care a apărut în *Literatorul*.

La ora 11 a.m., palidul și emoționatul student întâlni în curte pe dna Macedonski, rugând-o să fie anunțat. Reveni peste un sfert de oră. Fui primit într-un salon în care ardea o candelă roșie. Întâmpinai și aici o rezervă în fața poeziei, pentru un moment. După câteva lecturi, ni se aduse o gustare, fiind ora mesei. După o butelie de vin, am cetit mai tot caietul meu de versuri. Era încântat. Se apropia ora când mergea, de obicei, la Cafeneaua Imperial.

Pornirăm acolo spre a mă recomanda la mai mulți poeți.<sup>39</sup>

Amintirile lui Caion însuși se suprapun acestor evocări, fiind scrise independent unele de celelalte.

Concordanța mărturiilor vin să fixeze în timp locul și devenirea/menirea poetului George Bacovia, pe cât de înzestrat cu har genial, pe atât de contorsionat în plan social.

Cine să fi fost acei literatori care au trecut prin cenaclul literar macedonskian, fie la Maestru acasă, fie la Cafeul Imperial (respectiv Cafeneaua Kübler, de la parterul Hotelului Imperial) ori alte Cafeuri? Pe unii dintre ei i-a numit Maestrul, pe alții i-a menționat cu zgârcenie chiar George Bacovia, cum ar fi Mircea Demetriade, Caion și pe Ștefan Petică. Dar aceștia nu au fost singurii și nici pe ei toți, nici pe alții, mulți la număr de dinainte și de după 1900, George Bacovia nu i-a cunoscut îndeaproape și să fi colaborat. Cei mai mulți au rămas consemnați doar în revistele timpului! Ei au format boema!

Boema anilor de la începutul de secol XX, care frecventa Cafeneaua Kübler, numită Gruparea Intelectualilor, era centrată în jurul lui Al. Macedonski. A fost descrisă, în 1903 și de Caion: inițiativa de a alcătui/constitui „Societatea Oamenilor de Litere”, grupul fondator format din Al. Macedonski, Gr. Tocilescu, Mircea Demetriade, N. I. Apostolescu și Caion, chemând și pe alți „soldați ai frumosului nobil și strălucitor” să li se alătore în lupta pentru proprietatea literară, spre cinstea literară: „Dea Dumnezeu ca în lupta cinstită ce întreprindem pentru arta nobilă și generoasă, pentru arta genială și curat românească, să fim scutiți de războirea sterilă a personalităților!”<sup>40</sup>

Constituirea Societății a fost finalizată oficial, la 4 octombrie 1903, având ca membri „tot ce are România mai cult și mai desăvârșit”<sup>41</sup>, la care a aderat și I. L. Caragiale.

<sup>39</sup> Textul datează din 1933, dar a apărut postum, în 1957; *apud Opere*, 2001, pp. 503-504.

<sup>40</sup> Caion, „Societatea Oamenilor de Litere”, în *Românul*, București, nr. 110, 18 mai 1903, p. 345.

<sup>41</sup> *Adevărul*, București, nr. 5119, 29 oct. 1903, p. 2, Suplimentul „Litere și arte”.

Ceilalți, rivalii orgolioasei Grupări a Intelectualilor, erau situați în salonul cafenelei sub o oglindă cât peretele de mare, sfidându-și preopinienții așezați/masați la stâlpul din mijloc, care ținea pe umeri arcadele încăperii. Aici, înconjurându-și Maestrul, veneau colecționarul de artă plastică Al. Bogdan-Pitești, publicistii Caion, Aristide și Constantin Cantilli (strănepoți de-ai lui Vodă Caragea), Domenico Caselli, Mircea Demetriade, D. Karnabatt, Ștefan Patică, Al. T. Stamatiad, pictorii N. Petrescu, N. Vermont. Dar și alții, mulți dintre ei fiind directori-proprietari, redactori, colaboratori ai publicațiilor din constelația *Literatorului* (1880 – 1919) ori dependente de revista lui Al. Macedonski.

Cu ani în urmă, fusese constituită chiar Societatea Revistei *Literatorul* (Președinte de Onoare, profesorul universitar, istoricul V. A. Urechia, ministru, deputat etc.), cu structura centrală în București și comitete prin județe, cu statut și recunoaștere ca persoană juridică, care a funcționat câțiva ani (1882 – 1884). Interesant că, la Bacău, a luat ființă o filială, având ca președinte pe N. I. Bibire – institutorul lui George Bacovia de mai târziu (clasele I, IV), dar și directorul Școlii primare de Băieți nr. 1, iar celelalte funcții din comitet fiind ale lui T. Tăutu (vicepreședinte), T. Teodorescu (secretar), G. Baroncea, Ghiță I. Ionescu și Gheorghe Arap (membri). Statutul și listele cu membrii comitetelor filialelor județene, dar și a persoanelor care contribuiau, pe județ, la sprijinirea apariției revistei, în frunte cu Mitropolitul de Iași al Moldovei, Calnic Miclescu, miniștri, generali, consilieri de ambassade, proprietari, funcționari de seamă din toată țara, au fost date publicității, cu mulțumirile de rigoare, dar și lista colaboratorilor, în ordine alfabetică, dintre anii 1880 – 1890<sup>42</sup>.

Fie acasă la Maestru, fie la cafenea, George Bacovia nu participa la duelurile/discursurile cenacliștilor, Al. Macedonski fiind principalul animator al scânteietoarelor săgeți de spirit.

Acesta era o figură emblematică. Cincinat Pavelescu i-a realizat un portret memorabil:

Siluetă aristocratică. Eleganță nativă. Chip sugestiv. Mustățile înfipte în cer. Pasuri grăbite, puțin sacadate. Zilnic trece pe Podul Mogoșoaiei. Se uită drept înainte și vede tot ce se petrece în lature. Cam rigid în mers. Înfașurare de militar austriac. Oriunde intră atrage atenția. Femeile îl fixează lung. Picioarele sale sunt mici. Privirea când bizară, când dulce și visătoare, când vagă. Era una din acele figuri ce văzute odată, în memorie rămân. [...] Părea din altă lume coborât în raza de aur a unui vis. Și vis era. Sub aparența lui rece ascunde nemărginirea entuziasmului artistic. [...] Pictor, deci poet. Poet – deci pictor. Când era atacat, lovea fără milă. El întâi nu ataca.<sup>43</sup>

Dar nici portretul dedicat de George Bacovia lui Al. Macedonski nu este mai prejos:

Maestrul Macedonski, prin puterea geniului său, prin fizicul său de o nobleță artistică, învăluit într-o visare cronică și nepătrunsă, rezistă vremurilor, defăimărilor ordinare și nepăsării cu care a fost răsplătit; iar când are timp, printre lacrimi, zâmbește... Și dacă în sufletul său este și ură, nimeni nu are mai mult motiv. [...]

<sup>42</sup> *Literatorul*, București, 8/1882, 11-12/1883, 3/1890.

<sup>43</sup> Cincinat Pavelescu, „Siluete moderne – Artistul”, în *Literatorul*, nr. 7/1892, 15 decembrie.

Maestrul Macedonski este un poet clasic, cu o cultură occidentală și cu totul vastă; pe atât prozator, dramaturg, om de știință, filosof, economist social, iar, în gălăgia artei noastre, a fost și este un luptător.<sup>44</sup>

În jurul acestui luptător, s-a strâns o generație de literați, în concurență cu tradiționaliștii de la *Semănătorul* și cosmopoliții de la *Convorbiri literare*.

Lupta a fost dură, atât în plan literar, cât și în cel politic.

George Bacovia va publica, în cei patru ani de studenție bucureșteană, în paginile revistelor scoase de simbolisții macedonskieni. Purta cu el, când și când, caietul cu versuri scrise/compute încă în anii de liceu, la Bacău. Atunci, i se cerea să rostească o poezie. Cu sfială, deschidea caietul la întâmplare, dar le spunea fără să se mai uite pe text.

Caietul cu coperte cartonate și pânzate, de culoare vișinie, s-a păstrat până astăzi. Face parte din „Fondul familial Bacovia” de la Arhivele Naționale Istorice din București. Hârtia de gardă este de culoare galbenă închisă, iar a caietului – albă velină, cu filigran, reprezentând un *urs* și, dedesubt, înscrisul: *C. & S. S. Bușteni*, de lux. Conține un număr de 65 de file, cu 64 poezii scrise cu cerneală pe paginile cu număr impar și alte 9, pe celelalte cu număr par. Scris îngrijit, cu o caligrafie distinctă, a fost titrat de autor: *Caietul Plumb. 1900*. Va fi cercetat și descris de abia în ediția *Opere*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001 (pp. 687-692). Nu l-a văzut nici un alt editor, nici un exeget bacovian.

Într-una din ședințele de cenaclu, fiind ascultat cu mai multă atenție de către Domenico Caselli și Constant Cantilli, acesta din urmă i-a cerut să prepare, adică să-i dea transcrise, din cele rostite mai multe poezii, dar, mai întâi, cele titrate *Amurg* (Ca lacrimi de sânge), *Nevroză* (Afară ninge prăpădind) și *Lacustră* (De-atâtea nopți aud plouând), pentru a i le publica în revista *Viața nouă*, al cărui sumar era alcătuit provizoriu și trimis la tipar.

Pe prima și ultima i le-a dat după două zile transcrise, pe cealaltă a desprins-o din caiet atunci și i-a înmânat-o cu emoție.

Era întâia propunere de acest fel după patru ani de la debutul său absolut în *Literatorul* din 20 martie 1899, cu poezia *Și toate*: „Și toate se reîntorc din drumul lor,/ Și dulcea primăvară vine./ Cu-al ei soare blând și nopți albastre/ Fermecătoare și senine.// ... Și numai dânsa-i rătăcită-n drum/ Și făr' de ea nimic nu-nseamnă/ Muguri au dat pe ram, zadarnic/ În a mea inimă e toamnă.”<sup>45</sup>

Cele două catrene le va semna și data: V. George. Bacău, 1899. Fuseseră inspirate de o anume Elena, elevă la Gimnaziul de Fete din Bacău, cu care înfiripase o idilă.<sup>46</sup>

În realitate, era un reflux poetic la principiile stoicismului lecturate în cartea: Seneca. *Liniștea sufletească*. Traducere Gr. Goilav, București, 1897. Cu traducătorul, era rudă, iar cu fiul acestuia – Toma, coleg.

Întrebat cum de a ajuns, ca elev în ultima clasă de gimnaziu băcăuan, să deuteze în paginile revistei lui Al. Macedonski, la București, răspunsul a fost simplu. Un exemplar al publicației „îl aduse la Bacău un cunoscut al familiei noastre, Ioan Jinga, student al unei școli de pictură din București. Prin aceasta, am și trimis revistei

<sup>44</sup> G. Bacovia, „Alexandru Macedonski”, în *Orizonturi noi*, Bacău, I, nr. 2, iunie 1915, pp. 9-13.

<sup>45</sup> *Literatorul*, XX, 3, 20 martie 1899.

<sup>46</sup> *Opere*, 2001, pp. 179, 815.



una din poeziile mele de început.”<sup>47</sup> Totodată, același prieten de familie i-a arătat lui George Bacovia un exemplar al volumului *Excelsior* de Al. Macedonski (București, 1895), cu dedicație olografă: „Poetului-artist Jinga. Al. Macedonski.” Acestui poet-artist înghițit de anonim i-a apărut cu o lună înaintea lui G. Bacovia poemul în proză titrat *Copil încă*, în paginile *Literatorului*<sup>48</sup>.

Dar în paginile aceleiași număr în care a debutat G. Bacovia, va fi publicată o consemnare/schiță-portret a lui Al. Macedonski făcută lui Grigore Haralamb Granda, la rubrica „Figuri contemporane”, text însoțit de figura acestuia desenată de N. Vermont, preluate din *Revista modernă* (6/1897), omagiatul fiindu-i profesor de limba franceză gimnazistului băcăuan. Considerațiile acestuia, care venea în literatură, în vreme ce fostul dascăl plecase (ce coincidență!), se suprapun celor emise de Al. Macedonski: „Granda era un literat de mare valoare. A murit amărât, văzând decăderea culturală și intelectuală contemporană. A scris enorm: poezii, romane, studii, piese de teatru, ziare politice, reviste literare, critici. [...] Dintre romanele sale, *Fulga* a avut un mare răsunet.”<sup>49</sup>

De atunci, trecuseră patru ani. Acum era în cenaclul ce și-l dorise. Propunerea celor doi întrepizi – Domenico Caselli și Constant Cantilli l-a amețit. Nu se aștepta să-i iasă atât de repede norocul în cale. În loc de două poezii transcrise, G. Bacovia le-a dat zece, pe lângă cea pe care o desprinsese entuziasmat de la început din caiet.

Astfel, când a fost adusă revista *Viața nouă*, la Cafeneaua Kübler, în ziua de 1 decembrie 1903, mirosind puternic a cerneală tipo, zi înscrisă pe coperta publicației, și i-a fost înmănat un exemplar, George Bacovia s-a topit de fericire. Aproape toți semnatarii erau de față. Pe Mircea Demetriade, Gabriel Dona, I. Duscian (Dușan Isailovici). Toma Florescu, îi cunoștea de la ședințele anterioare de cenaclu. În ziua aceea, pictorul Apcar Baltazar și generalul Gr. N. Constandache au venit mai târziu. Nu de aceste prezențe era preocupat George Bacovia. Își văzuse versurile din cele trei poezii – *Amurg*, *Nevroză*, *Lacustră* – incluse în grupaj titrat generic *Poezii* (I-II-III), iar dedesubt, pentru întâia oară, semnând scurt: *Bacovia*, în vreme ce, în sumar, pe copertă, era trecut pseudonimul întreg: *V. G.-Bacovia*, așa cum avea să apară de multe ori, de foarte multe ori și să-l consacre ca atare.

În toiul discuțiilor, în zarva provocată de păreri contradictorii privind contribuțiile autorilor publicați, în vălmășagul de voie bună și râsete, George Bacovia s-a strecurat pe nevăzute afară. Mai ales, Maestrul lipsea, întârziind să apară și se intrase adânc în noapte. (Ulterior, a aflat că se internase la Sanatoriul Dr. Al. Sutz, unde a fost și M. Eminescu.) Ajuns la gazdă, a lecturat pe îndelete revista. Va fi surprins de știrea despre stabilirea lui I. L. Caragiale peste hotare: „Marele nostru dramaturg, prozatorul fără seamă, I. L. Caragiale a părăsit țara, plecând în străinătate, la Paris.[...] Deșteaptă-te odată, țară nerecunoscătoare, țară ingrată, țară în care tronează infamia și micimea sufletească.” După asemenea imprecății, urmează pe același ton informația cum că „d. Macedonski, marele și divinul nostru poet va imita exemplul lui Caragiale. [...] Te plâng, sărmană și nenorocită Românie!”

Alte știri care puteau să-i atragă atenția, înscrise la rubrica X „Revista cărților”, erau cele privind traducerea tragediei *Oedipus la Kolonos* de Sofocle, în limba română, și acordarea Premiilor Academiei Române, pronosticuri pentru Premiul

<sup>47</sup> *Opere*, 2001, pp. 643, 889.

<sup>48</sup> XX, 1, 20 februarie 1899, p. 6.

<sup>49</sup> Al. Macedonski, *Opere*, III, 2007, pp. 630-631, 1147.

cel mare Herescu-Năsturel, la care concurând Ioan Al. Brătescu-Voinești, Constantin Cantilli și Constantin Stere, informația se încheie cu un gust amar: „Lupta se va da între Brătescu-Voinești și C. Stere, Cantilli va fi lăsat pe planul al doilea.

O altă știre, pentru el – de viitor, dar nu avea cum să cunoască atunci ce îl așteaptă, se referea la faptul că, în Iași, apăruse o nouă revistă de literatură și teatru, respectiv *Arta*, în coloanele căreia publicaseră deja A. Steuermann-Rodion, Mihai Codreanu, C. Săteanu ș.a., iar printre colaboratorii ei asidui se va număra și el cât de curând.

A lecturat și versurile poezilor Gabriel Doma, Iuliu-Cezar Săvescu, Jean Moscuna, V. Vrânceanu, I. Gheorghiu, Toma Florescu, colaboratori și la alte publicații ale timpului. Dintre ei, poezia lui Iuliu-Cezar Săvescu, de nuanță baudelairiană, i-a reținut atenția: „Dați marea, dați-mi codrul, orice-i sălbăticie,/ Dați sânuri ne-mblânzite, ce saltă cu trufie,/ Dați buze care mușcă, ca șarpe otrăvit,/ În moarte e viață; voiesc să mor iubit!...” (*Amorul meu*). De altfel, în viziunea tematică a descompunerii, el precedă pe George Bacovia.

Proza reproducă în revistă, cea originală, mai puțin reușită. Domină nuvela lui F. Dostoievski. *Manuscrisul Varvarei Dobroseloff*, în comparație cu *Valsul* a generalului de cavalerie Gr. N. Constand/ache/.

Celelalte componente ale sumarului acestei reviste, subintitulată „Revistă enciclopedică”, sunt articole pe teme diverse, inclusiv al pictorului Apcar Baltazar. *Arta și Religia*, cu aplicație în cercetarea artei bizantine, ori cel de medicină de Dr. A. Marcel, *Leacul Ofitei*.

Revista *Viața nouă*, cu acest ultim număr din 1 decembrie 1903, și-a încetat apariția. Titlul ei îl va prelua Ovid Densusianu.

Generos, Constantin Cantilli a predat tacit poeziile primite de la George Bacovia lui C. Săteanu, coordonatorul publicației duminicale ieșene *Arta. Revistă pentru teatru și literatură*, împreună cu ale sale. Colaboratorii erau locali și din țară: Gh. Gh. Nădejde, Virgiliu N. Cișmas, L. Gribincea, J. Maxim, N. Floraru, Eugen Petiț, C. Săteanu, S. Prasin, Gh. Volenti (ultimii doi, cu o piesă titrată *Mioara*, 3 acte, Frag.) ș.a.

La revista *Arta* din Iași, colaborarea lui George Bacovia începe cu poezia *Toamna* (Răsună din margini de târg), în numărul din 15 decembrie 1903, aflată în *Caietul 1900*, inclusă în volumul *Plumb*, 1916, fiind prima dintr-un șirag de șaisprezece titluri, până pe 16 aprilie 1904. Următoarele poezii sunt: *Melancolie* (Ce chiot, ce vaiet în toamnă), 25 decembrie 1903, numărul de Crăciun (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916); *Pastel* (Buciumă toamna), 4 ianuarie 1904 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916), număr dedicat lui Catulle Mendès (1841-1909), scriitor francez în vogă invitat la Iași, care mai vizitase România, la 9 ianuarie 1901 (când, tot la Iași, a conferențiat despre Richard Wagner și literatura franceză, editându-se atunci o publicație ocazională titrată cu numele lui și căruia i s-au tradus, în limba română, între 1888-1913, zece cărți!); în același număr, este reproducă poezia *După trei ani* de Paul Verlaine, în traducerea lui Gordon (*alias* G. V. Botez); *Moina* (Și toamna, și iarna), 12 ian. 1904 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916) și o știre de ordin cultural: „Rosenthal, falnicul și mărețul clavirist va concerta, în sala Teatrului Național.” Era pianistul Curții Regale a României; *Pastel* (Adio, pică frunza), titrată *Adio*, 26 ianuarie 1904 (Mss. 1900, vol. *Scânteii galbene*, 1926); *Ego* (Tot mai tăcut și singur), împreună cu *Nocturna* (E-o muzică de toamnă), 9 februarie 1904 (Mss. 1900, vol. *Scânteii galbene*, 1926), cu o știre, care îl va privi direct, la rubrica *Poșta Redacției*: „V. G.-Bacovia

Bacău. Rugăm a ne indica adresa la care v-am putea scrie.” (C. S.)/ *alias* C. Săteanu, directorul revistei; *Alean* (E-n zori, e frig de toamnă), 16 februarie 1904 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916); *Amurg violet* (Amurg de toamnă violet), 23 februarie 1904 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916); *Toamna* (Clavirele plâng în oraș), titrată *Mister*, împreună cu *Trudit* (Iubito, și iar am venit...), 1 martie 1904, ambele în Mss. 1900, dar editate, prima în vol. *Scânței galbene*, 1926, iar a doua, în vol. *Plumb*, 1916; *Decor* (Copacii albi, copacii negri), titrată *Funebra*, 15 martie 1904 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916); *Amurg* (Ca lacrimi mari de sânge), 22 martie 1904 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916), reluare din revista *Viața nouă* (1 decembrie 1903), apărută în grupajul titrat generic *Poezii* (I-III), împreună cu *Nevroza* (Afară ninge prăpădind) și *Lacustră* (De-atâtea nopți aud plouând); *Aiurea* (Blestemată mai fie și toamna), împreună cu *Epitaf* (Aici sunt eu), 12 aprilie 1904 (ambele în Mss. 1900 și în vol. *Cu voi...*, 1930); *Amurg* (Trec corbii – ah, corbii”), titrată *Corbii*, 19 aprilie 1904 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916), încadrată pe aceeași pagină cu articolul lui C. Săteanu „Traian Demetrescu”, dedicat comemorării a opt ani de la decesul poetului elegiac, precursorul simboliştilor.

Trei săptămâni mai târziu (8 mai 1904), după apariția poeziei dedicată lui Tr. Demetrescu (5 decembrie 1865-17 aprilie 1896), revista *Arta* își va înceta apariția.

De remarcat că din acest set de șaisprezece poezii, zece vor fi cuprinse în volumul de debut editorial *Plumb* (1916), iar celelalte, câte trei, vor fi însumate în volumele *Scânței galbene* (1926) și *Cu voi...* (1930), deși ele fac parte din perioada liceală de creație!...

În paralel cu colaborarea la *Arta* din Iași, lui George Bacovia îi apar poezii în periodice bucureștene: *Propaganda* (25 decembrie 1903 – 11 ianuarie 1904), *Mărgăritarul* (1 februarie – 31 martie 1904) sau *Analele literare, politice și științifice* (1 ianuarie 1904 – aprilie-iunie 1905), din descendența *Literatorului*, și la alte publicații la fel de efemere, în care colaboratorii erau aceiași din jurul lui Al. Macedonski, cum ar fi: D. Karnabatt, D. Caselli, Al. Odobenaru, N. Țino, I. Costin, Iuliu Cezar Săvescu, Constant Cantilli ș.a.

Mai întâi, într-unul din cele trei numere ale *Propagandei literare*, suplimentul cotidianului liberal *Propaganda*, i-a apărut poezia *Și ninge* (Și ninge în orașul mare), inițial titrată *În carnaval*, 1 ianuarie 1904 (Mss. 1900, vol. *Scânței galbene*, 1926). Pe aceeași pagină, pe o coloană întreagă, este prezentat cazul lui Al. Macedonski, internat la Sanatoriul Dr. Alex. A. Suțu (pe motiv de intoxicație cu hașiș).

O altă publicație – *Mărgăritarul. Revistă pentru arte, litere și științe*, a lui Domenico Caselli – i-a reprodus poezia *Singur* (Odaia mea mă înspăimântă), titrată *Umbre triste*, 22 februarie 1904 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916), întregul număr fiind dedicat culturii și civilizației japoneze, cu poezii de Al. Macedonski, N. N. Cișmaș ș.a.

Din aprilie 1904 și până la începutul anului următor, George Bacovia nu va mai publica nicio poezie. Era preocupat de atribuțiile sale ca student. Se pusese cu burta pe carte (lucru rar în ceea ce îl privește!). Așa i se explică prezența la prima sesiune de examene a anului întâi de studii (bloc 1), din ziua de 9 octombrie 1904, primind două bile roșii și una neagră, ceea ce însemna un pas înainte în viața lui de student-boem.

În Capitală, de mai multă vreme, se pregătea apariția unei alte publicații, de către Domenico Caselli, respectiv *Cavalul*, subtitrată „Revista literară”, ieșită de sub tipar la 1 ianuarie 1905, care (nu se știe de ce) a rămas într-un unic număr. În paginile ei, coordonatorul/proprietarul ei și-a reprodus nuvela istorică *Jipa Portarul*, iar lui C.

Săteanu, două contribuții: o traducere din Maxim Gorki (*Omul*) și medalionul dedicat creațiilor lui Mihail Sadoveanu din anul anterior, cunoscut sub numele „Anul Sadoveanu”, când acesta a editat patru volume de proze (*Povestiri, Dureri înăbușite, Șoimii, Crâșma lui Moș Precu și alte povestiri*), care vestesc capodoperele. Ceilalți colaboratori sunt: G. G. Nădejde, N. Țino, Fug. Ștefănescu, Giordano, I. Costin, Al. Gherghel.

Lui George Bacovia îi apare poezia *Miezul nopții* (Frunzișul acuma pornit-a), titrată, în Mss. *Plumb 1900, Nocturnă* — inclusă în vol. *Scânței galbene* (1926).

Alte două poezii, *Ecou de serenadă* (Pansele negre, catifelate), titrată *Serenadă*, și *Balet* (Lunecau baletistele albe...), extrase din Mss. *1900*, incluse în vol. *Scânței galbene* (1926), i-au fost publicate în revista *Analele literare, politice, științifice*; II, nr. 4-6, aprilie-iunie 1905, condusă de un comitet format din Th. D. Speranția (partea literară), N. Cesereanu (politică) și G. T. Buzoianu (științifică), care prin articolul-program „Prima vorbă” voiau să redeștepte „geniul latin al neamului”, adică realizarea unei literaturi naționale asigurată de o individualitate etnică, program oscilant între cele două grupări antagoniste ale vremii — semănătoriștii și literatoriștii. Totuși, majoritatea colaboratorilor erau moderniști: Mircea Demetriade, Al. T. Stamatiad, Donar Munteanu, Alice Călugăru ș.a. Lui Al. Macedonski i se republică poemul *Noaptea de decembrie*.

Și tot la mijlocul anului 1905, lui George Bacovia îi apare poezia *Amurg antic* (Havuzul din dosul palatului mort), în *Revista idealistă. Literatură, artă, știință, sociologie*, nr. 6, iunie 1905, condusă de publicistul și diplomatul Mihail G. Holban și având pe filologul/psihologul Nicolae Vaschide ca prim-redactor, iar de colaboratori pe Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Duiliu Zamfirescu, Al. T. Stamatiad, Cincinat Pavelescu, poezia fiind extrasă din Mss. *1900* și inclusă în vol. *Plumb* (1916).

În a doua parte a anului 1905, se pregătește pentru susținerea sesiunii de examene din toamnă a materiilor pentru anul al II-lea, depune cererea de înscriere (9 octombrie 1905), însă nu se prezintă! Din nou a fost, probabil, o criză pe fond maladiv.

În această ultimă jumătate de an 1905, a apărut săptămânalul *Liga conservatoare* (17 iulie 1905 – 15 ianuarie 1906, în total nouă numere), ziar politic condus de un Comitet Central, dar cu preocupări literare, scos de o fracțiune a Partidului Conservator, de unde principiile tipice expuse de Mircea Demetriade în editorial:

Conducătorii *Ligii conservatoare* n-au avut și nu au altă dorință decât ca marele partid să se întărească; să se dea afară cei ce azi sunt cu D-zeu și mâine cu Mamona, pentru buna întreținere a stomacului; să se recunoască adevărații conservatori; să reintre în tradițiile naționale; să ne scape limba de jargonul nemților de la Brașov; să ne reîntoarcem la limba Eliazilor, Bolintinenilor, Alecsandriilor, Bălceștilor; să ne păstrăm în întregime avutul național.

Toate aceste dorinți formează idealul nostru de la care nu ne vom abate niciodată.

Comitetul Central al *Ligii conservatoare* era format din: Mircea Demetriade, Dr. Eracle Sterian, Ioan Maxim-Linke (licențiat în Drept, avocat), Ioan D. Șerbănescu (idem), Alex. Constantinescu și Alexandru Macedonski, continuând programul *Literatorului*.

În chiar primul număr al publicației și pe prima pagină este inserată știrea: „Ziarul *Le Beau Danube Bleu*, încetându-și aparițiunea, *Liga conservatoare* va servi

pe toți abonații organului în chestiune.” Publicația de limbă franceză menționată, subintitulată *Journal hebdomadaire des intellectuels*, a fost scoasă, în București, între 12 martie – 3 iulie 1905, de Al. Macedonski.

Lui George Bacovia i se reproduce doar poezia *Rar* (Singur, singur, singur), la 8 ianuarie 1906 (Mss. pierdut, vol. *Plumb*, 1916), în penultimul număr de apariție al publicației. Poezia fusese concepută în atmosfera patriarhală băcăuană, apăsătoare și din cauza izolării poetului, dată fiind durerea provocată de eczemă/zona zoster.

Poezia nu avea nimic comun cu preocupările politice ale publicației ori cu polemica iscată între *Liga conservatoare* și *Voința națională* (cotidian liberal, 1884 – 1914), aceasta din urmă calomniind pe Al. Macedonski și luând apărarea lui Al. Vlahuță și George Coșbuc, protejații de la Casa Școalelor ai lui Spiru Haret, ministrul Instrucțiunii și Cultelor.

Alți colaboratori ai *Ligii conservatoare*, în afară de Al. Macedonski, cu articolul *Simțurile poeziei*, și George Bacovia sau Mircea Demetriade, au fost: Al. T. Stamatiad, Mihai Cruceanu, Eugeniu Speranția, N. Ținc ș.a.

De abia, la începutul lunii mai 1906, se declanșează colaborarea lui George Bacovia până la sfârșitul lunii decembrie 1907, la *Românul literar. Anale politice și literare*, săptămânal bucureștean antisemănătorist (10 ianuarie 1905-13 decembrie 1908), cu continuitate bi/trilunară până în 1912, condus de impetuosul Caion/Const. Al. Ionescu și avându-l, într-un timp director, pe A. D. Xenopol (1908 – 1909).

În paginile acestei reviste bucureștene, concurentă celei ieșene *Viața românească* (martie 1906 – august 1916, martie 1920-decembrie 1929) – care i-a refuzat colaborarea (I), lui George Bacovia îi vor apărea patru poezii din caietul Mss. *Plumb 1900*, iar altele opt din cele create atunci, cărora li s-a pierdut textul olograf: *Matinala* (Aurora violetă), în numărul din 14 mai 1906 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916), *Panorama* (Plângea caterinca-fanfară), 4 iunie 1906 (Mss. pierdut, vol. *Plumb*, 1916), *Cuptor* (Sunt câțiva morți în oraș, iubito), titrată *Iulie*, nr. 7 – 11 august 1906 (Mss. pierdut, vol. *Plumb* 1916); *Vals de toamnă* (La geamuri, toamna cântă funerar), nr. 29 octombrie 1906 (Mss. 1900, vol. *Scânteii galbene*, 1926), *Decembre* (Te uită cum ninge decembre), nr. 19 noiembrie 1906 (Mss. pierdut, vol. *Plumb*, 1916), *Nevroza* (Afară ninge prăpădind), număr dublu 25 – 29 decembrie 1906 (Mss. pierdut, vol. *Plumb*, 1916), *Sonet* (E-o noapte udă, grea, te-neci afară), nr. 7 ianuarie 1907 (Mss. pierdut, vol. *Plumb*, 1916); în același număr, lui Jean Moréas i se publică o poezie în limba franceză, *Pulvis* (Îmensitate, veșnicie), nr. 11 martie 1907 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916); în același număr, A. D. Xenopol semnează articolul „Mijlocul de a se potoli răscoalele țărănești”, *Ploua* (Da, ploua cum n-am mai văzut), nr. 25 martie 1907 (Mss. pierdut, vol. *Plumb*, 1916), *Păлинд* (Sunt solitarul pustiilor pietre), nr. 21 mai – 4 iunie 1907 (Mss. pierdut, vol. *Plumb*, 1916), *Seară tristă* (Barbar, cânta femeia-aceea), nr. 28 octombrie 1907 (Mss. pierdut, vol. *Plumb*, 1916), *Note de toamnă* (Tăcere... e toamnă în cetate), nr. 24 decembrie 1907 (Mss. 1900, vol. *Plumb*, 1916), titrată *Fiori* în mss., revistă și volum. Colaboratori ai revistei lui Caion au fost: Mircea Demetriad, Mihail Cruceanu, Donar Munteanu ș.a.

Dar dincolo de activitatea sa literară, erau preocupările strâns legate de continuarea studiilor pentru care se afla departe de casă. În timp de patru ani de studenție bucureșteană, George Bacovia s-a înscris în cinci rânduri la tot atâtea sesiuni de examene. La 9 octombrie 1904, a trecut examenele de anul I/bloc I, cu două bile roșii. La următoarele patru înscrieri pentru anul II/bloc II (8 octombrie 1905, 15 martie

și 10 octombrie 1906, 14 mai 1907), fie că nu s-a prezentat, în 1905, fie că a fost respins ca nepregătit suficient, în 1906 – 1907.

Când, la 27 iunie 1907, a primit înștiințarea de exmatriculare de la Facultatea de Drept din București, conform art. 35 din Regulament, întrucât nu a trecut examenele de la un an de studii la altul, în doi calendaristici, s-a înscris la Facultatea similară din Iași, la 1 decembrie 1907, menționând motivul expres: „în urma nereușitei la examene, la care n-am preparat îndeajuns, din cauza unei boli grave.”<sup>50</sup>

Acesta era adevărul: boala gravă i-a fost ca o pedeapsă nemeritată toată viața, încă din copilărie. Ascendentele o revendică.

La vârsta de șapte ani, în toamna anului 1888, în preajma înscrierii în clasa întâi primară, s-a îmbolnăvit de malarie/febră palustră/friguri lacustre, maladie epidemică, în ținuturi mlăștinoase cum era Bacăul insalubru din vecinătatea Bistriței și a Siretului.

Boala are o evoluție în cicluri alternative, însoțită de tremurături și transpirații reci, cu dureri de cap, tulburări digestive și musculare. Convalescența copilului George Bacovia a durat peste termenul regulamentar de a intra la cursuri, fapt pentru care primul an de elev în clasa întâi va fi în 1889.

După alți șapte ani, când era elev în clasa a treia gimnazială, în 1896/1897, a căzut din nou bolnav, dar de data aceasta de varicelă/vărsat de vânt. A absentat des de la lecții, primind note sub limita de promovare și declarat repetent. Pe deasupra, nici boala nu a fost tratată cu seriozitate.

De la varicelă/vărsat de vânt la herpes/zona zoster, cu complicații severe și reveniri la nivelul ochilor și feței, spun medicii prin tratatele de specialitate, complicații la nivelul nasului și creierului. Erupțiile cutanate produc mâncărime, afectând rădăcinile nervoase celor cu sistemul imunitar slăbit de stres, răni ori alți factori. Nici atunci, în urmă cu zeci/sute de ani, nici acum, nu există leacuri care să vindece definitiv zona Zoster, numită popular „foc viu”.

Aceasta este eczema de care poetul a suferit/chinuit toată viața. Din cauza ei, i s-a schimbat comportamentul, reacțiile la mediul înconjurător. Nu numai repetențiile din cursul gimnazial/liceal au această explicație, dar și nenumăratele sinusoide ale examenelor de student, din 1903 până în 1911, când își va lua Licența în Drept, nu după trei ani de studii, ci după opt: patru, la București, și alți patru, la Iași.

Într-o teză de doctorat în medicină și chirurgie titrată interogativ – *Este zona zoster o maladie infecțioasă și epidemică?* – , trecută la Facultatea de Medicină din București, la 20 mai 1904, autorul ei, A. Poitaș a răspuns afirmativ cu argumente/dovezi ireconciliabile.

Cuvântul „durere” își face loc în versurile bacoviene ca fenomen patologic, semnal/sensibilitate algică, cu rol biologic, de la început.

Astfel, cuvintele „a dura” (vb.), „durere” (subst.), „dureros” (adj./adv.) apar în versurile bacoviene ca senzații ale unor stări fizice și nici pe departe nu sunt construcții metaforice, figurative ca sentiment.

Sinonimele lor (suferință, întristare, mâhnire, chin, amărăciune) rămân în plan afectiv/moral, fapt pentru care, în toată poezia lui George Bacovia sunt atât de rare: subst. „întristare” — de patru ori, verbul „a întrista” — de cinci ori, subst. „mâhnire” — o singură dată, iar verbul „a mâhni” — niciodată; subst. „chin” — de două ori, verbul „a chinui” — niciodată ș.a.m.d. Mai edificatoare, în acest sens, este frecvența

---

<sup>50</sup> *Opere*, 2001.

nulă a substantivului „suferință” și o singură dată a verbului „a suferi”, dar într-o creație poetică târzie, din anii 1949 – 1954, publicată postum „Cât sufeream/Iubind/Chipul tău/ În odăița de elev...” (Poezia *Deși nimic*, în vol. *Stanțe și versete*, 1970).

În acei ani de studenție bucureșteană, George Bacovia a avut un carnet de note în care și-a scris gândurile lui poetice, aflat în prezent în arhive, datând din perioada 1906-1912, rămas ani de zile neconsultat de editori sau exegeți.

Din acest carnet, am extras unsprezece poezii inedite care au fost incluse în edițiile academice *Opere* (2001 și 2012).

Putem să spunem că studenția/boema studențească bacoviană a fost unică.

#### **IV. Asceză și identitate personalizată (1907-1911)**

##### **1.**

Trecuseră, vara-toamna, cinci luni calendaristice de la exmatricularea sa de la Facultatea de Drept din București (27 iunie 1907) și George Bacovia încă nu se decisese a continua studiile.

Fusese un alt an fierbinte — anul marilor răscoale țărănești, cu implicații politico-sociale-economice în întreaga societate românească. Totul devenise nesigur.

S-a urnit greu din Bacău, înscriindu-se în ultimele clipe admise de lege la Facultatea Juridică din Iași.

Pe suplica adresată Facultății, Decanul — prof. univ. Ștefan Longinescu a consemnat scurt „Se va cere Dosarul numelui student de la Decanatul Facultății Juridice din București” (nr. 104/1 dec. 1907), după care, Secretarul Facultății ieșene a adnotat, la primirea răspunsului „Admis în anul al II-lea de onor Consiliu cu condiția de a urma cursurile la care nu a trecut examene”<sup>51</sup>.

George Bacovia fusese de mai multe ori în Iași, unde, în cartierul Sărărie, soră-sa Ana/Aneta, cu patru ani mai mare, urmase cursurile speciale la pensionul particular Institutele Unite (1890-1905), ulterior numit Școala Secundară de Fete „Oltea Doamna”, Liceul „Mihai Eminescu”, și iar „Oltea Doamna”. Fusese în vizite.

În 1898, a venit sigur pe el să se înscrie la Școala Fiilor de Militari, înființată în 1872, devenită Liceul Militar „General G. Macarovici” (1909). Ridicase în acest scop de la gimnaziul băcăuan certificatul cu situația școlară după fișa matricolă (nr. 175/25 iunie 1898), având media 7.10, clasificat al doisprezecelea din 39 de absolvenți. Fratele său, Ioan-Eugen, și-a amintit după ani că Iorgu „dorea și îi plăcea să se facă ofițer și a dat examen, a reușit și-a cumpărat uniformă, chipiu și, după două săptămâni, a fugit din internatul acelei școli, neputând suporta regimul de cazarmă.”<sup>52</sup>. Însă, credem că nu l-a îngrozit doar regimul de cazarmă, ci și programa școlară. Materiile de învățământ erau divizate în două categorii distincte: a) profesorii militari predau obiecte specifice — fortificație; instrucția infanteriei, tactică, strategie și geografie militară; hipologie și instrucția cavaleriei, iar b) profesorii civili predau obiecte comune școlilor secundare civile — geometrie, limbi străine, gimnastică etc.

Astfel, amintirea acelor săptămâni petrecute în constrângerea libertății individuale/civile i-a indus starea de refuz față de Iași, lăsându-se cu greu pornit în

<sup>51</sup> *Apud* ediția *Opere*, 2001, pp. 631, 918.

<sup>52</sup> *Arhivele Naționale Istorice. Filiala Iași. Fondul familial George Bacovia.*

prag de iarnă, la 1 decembrie 1907, în fosta capitală a Moldovei de a se înscrie pentru continuarea studiilor superioare în Drept/Juridice.

Și-a găsit gazdă la un dascăl de la Mitropolie.

## 2.

Facultatea Juridică ieșeană avea un trecut glorios.

Dintr-o anume vanitate locală, unii o prelungeau până la străvechea Academie Vasiliană (1644), înființată de Vasile Lupu, voievodul Moldovei (1634 – 1653), la ctitoria sa – Mănăstirea Trei Ierarhi/Tri Sfetitele din Iași, după modelul celei din Kiev, cu profesori trimiși de mitropolitul Petre Movilă din capitala Ucrainei, și la care instalase o tipografie adusă cu specialiști cu tot din același loc, scoțând de sub teascurile ei *Cartea românească de învățătură de la pravilele împărătești și de la alte giudețe* (1642).

În realitate, în secolul al XIX-lea, la Academia Vasiliană s-a înființat cel dintâi curs practic de legi pentru fiii de boieri (iunie 1830), propus de Cristian Flechtenmacher (1785 – 1843), sas din Brașov, cu studii politice la Viena, numit pravilist/jurisconsult al Statului, și care anterior, împreună cu D. Bojinca și Anania, au întocmit *Codul Calimachi* (Iași, 1816 – 1817, 4 vol.).

De abia, la întemeierea Academiei Mihăilene (16 iunie 1835), la Iași, din porunca domnitorului Mihai Sturdza și prin stăruința lui G. Asachi, când s-a inaugurat clădirea nouă pe strada Arcu, în centrul orașului (pe locul în care se află Liceul Național, azi), același C. Flechtenmacher a propus, în cursul superior, și unul de drept natural. Apoi, s-a înființat Facultatea Juridică (1851), pe vremea domnitorului Grigore Alexandru Ghica (1849 – 1853), strămutată în cadrul Universității înființată de Alexandru Ioan Cuza (1860).

Clădirea impozantă a acesteia din dealurile Copoului (B-dul Carol I), a fost ridicată între 1893-1897, pe terenul unde fusese Teatrul cel Mare distrus/devastat de un incendiu (17 februarie 1888), după planurile arh. Louis Blanc (1860 – 1903), genevez de origine, căsătorit cu o fiică a generalului Anton Berendei, autor al altor construcții impunătoare (Gara Centrală din Iași, Facultatea de Medicină din București ș.a.).

La intrarea în clădire, George Bacovia s-a oprit, puțin cam ursuz dacă nu cu aer absent față de cei din jur, la afișajul Decanatului. Și-a notat cu atenție numele profesorilor cu care avea să dea examene în anii de studii II-III, precum și orarul săptămânal.

La materiile de anul al II-lea, profesori erau personalități accentuate la nivel local/național. Ștefan G. Longinescu (1865 – 1931), Decanul Facultății, profesor de Drept roman, Iași și București, studii în țară (licența, Iași, 1886) și Berlin (doctorat, 1896), membru corespondent Academia Română, cel mai bun specialist al Dreptului românesc vechi. Opera: *Programa cursului de Drept Roman* (4 vol., Iași, 1902 – 05); *Elemente de Drept Roman* (1908); *Pravila lui Vasile Lupu și Prosper Farinaccius* (1909) ș.a. Decorat cu *Coroana României*, în grad de cavaler. (1899).

Ion Th. Burada (1851 – 1917), profesor de Drept Roman, fiul vornicului Tudorache Burada și al Mariei (n. Isăcescu), frate cu Theodor Th. Burada, magistrat, etnograf și muzicolog (1839 – 1923). Studii în țară și la Bruxelles (doctorat, 1873). Prim-președinte al Curții de apel din Iași.

Matei B. Cantacuzino (1854 – 1925), profesor de Drept Civil, fost decan și rector al Universității ieșene, studii în străinătate, orator distins, avocat vestit, deputat



(1901), ministru al Instrucției Publice și Culte (ianuarie-martie 1918) și de Justiție (1920, demisionat). Opera: *Curs de Drept Civil* (f.a.), *Elementele Dreptului Civil* (1921), *Despre libertatea individuală și persoanele juridice* (1924) ș.a.

Constantin G. Stere (1865 – 1936), profesor de Drept Administrativ și Constituțional, fost rector al Universității ieșene. Studii: liceul la Chișinău, Dreptul la Iași (1897). Om politic controversat, dintr-o veche familie boierească din Soroca și luptător pentru unirea cu Basarabia contra ocupației rusești. Suspendat din învățământ pentru atitudine progermană. Scriitor: *În preajma revoluției* (roman, 8 vol.) ș.a. Director al revistei lunare *Viața românească* (Iași, 1906 – 1916, 1920 – 1929), împreună cu Paul Bujor și I. Cantacuzino, la care au fost redactori, printre alții, G. Ibrăileanu (1906 – 1933), G. Călinescu (1933 – 1934). Opera: *Introducere în studiul Dreptului Constituțional* (1903), *Curs de Drept Constituțional* (1905) ș.a. Decorat cu *Steaua României, Coroana României*.

Iulian M. Teodorescu (1872 – 1933), profesor de Drept și Procedură Penală, fost decan și rector al Universității ieșene (1919 – 20), transferat la București (1920). Studii în drept la București și la Paris. Creatorul Seminarului de Drept Penal și al Institutului de Științe Penale din București. Opera: *Teoria sentințelor fără durată determinată* (1901), *Minoritatea în fața Legii Penale* (1904), *Chestiuni de Drept Penal și Știință Penitenciară* (1904) ș.a.

### 3.

George Bacovia, ca tot omul pățit, nu a vrut să se abată de la programa universitară, deși, vorba vine, îi era greu să urce Copoul.

Când ieșea din curtea Mitropoliei, îndreptându-se spre Universitate, Bulevardul Ștefan cel Mare (fosta Uliță Mare), care pornea de la Palatul Ocârmuirii (fosta Curte Domnească), îl ducea spre strada Cuza-Vodă (fosta Golia), traversa toată Piața Unirii și strada Lăpușneanu (fosta Uliță Sârbească), după care o făcea la dreapta, pe lângă curtea Școlii Fiilor de Militari, trecând pe celălalt trotuar cu oarecare silă, ajungând la Universitate; mai sus se afla Grădina Copou care îl îndemna la ceasuri lungi de reverie poetică.

Și, totuși, uneori nu se oprea la Universitate, ci direct în Grădină, o mândrie a Iașului, amenajată cu alei și bănci de pe vremea lui vodă Mihai Sturdza (1834 – 1849). În mijlocul ei tronează Monumentul Legilor Constituționale/Obeliscul cu lei, proiectat de G. Asachi și executat de Mihail Singurov, o coloană de piatră înaltă de zece metri și grea de zece tone, străjuită de patru lei, cinstind Regulamentul Organic, al cărui text a fost votat de Obșteasca adunare a Moldovei la 1/13 aprilie 1835, aplicat încă din timpul Ocupației Rusești (26 aprilie 1828 – aprilie 1834), semn de respect Puterilor Europene ale timpului, care au recunoscut prima independență a Țărilor Române. Alături, veghează Teiul lui Mihai Eminescu. De aici, dar și mai de sus puteau fi văzute de George Bacovia cele șapte coline care înconjoară orașul.

Când se retrăgea spre gazdă, se oprea la prima cafenea de pe strada Lăpușneanu — loc de promenadă publică, un „corso” obsedant, dar și ax al politicii, redacțiilor și mondenității întregii urbe, străjuită de case înalte, pline de negustori și gură-cască, cu droști/birje/calești, care mai de care mai elegante. În unele case de pe ulița aceasta se puneau țara la cale. Tot aici, se află Casele unde a locuit vodă Cuza (astăzi, *Muzeul Unirii*), până la mutarea în București.

Nici nu și-a dat seama cum a trecut timpul, ajungând la finele și al celui de al doilea an universitar, înscriindu-se pentru sesiunea de examen a anului al II-lea de

studii al Facultății Juridice, depunând și taxa adiacentă, sesiunea de vară, la 28 mai 1908.

Membrii comisiei de examinare erau: Matei B. Cantacuzino (Drept și Procedură Civilă), Ion Th. Burada (Drept Roman), Iulian M. Teodorescu (Drept și procedură penală) și Constantin G. Stere (Drept Administrativ și Constituțional). Rezultatul a fost pe măsura pregătirii studentului „după întrebările puse și răspunsurile date, am decis a fi absent” au scris și semnat procesul-verbal cei patru profesori (Proces-verbal nr. 784/27 iunie 1908).

În toamnă, cere a fi înscris „printre studenții anului al III-lea de Drept, urmând a depune taxele necesare în curând” (7 noiembrie 1908). Dar nici nu le depune, nici nu le prezintă. Reia de la capăt anul al II-lea de studii, dar depune cererea de examinare pe ultima sută de metri, în sesiunea de toamnă, la aceleași obiecte, cu excepția cursului Drept Administrativ și Constituțional, cu mențiunea de final: „fiind la curent în ceea ce privește regulamentul taxelor” (21 septembrie 1909). Examinat de aceiași profesori, rezultatul este la fel de negativ, doar exprimarea e alta: „după întrebările puse și răspunsurile date, am decis a fi respins.” (Proces-verbal nr. 159/30 octombrie 1909). Insistă și se înscrie la sesiunea de examene din iarnă (10 ianuarie 1910), de asemenea, fără obiectul Drept Administrativ și Constituțional. Se repetă finalul din toamna precedentă: „după întrebările puse și răspunsurile date, am decis a fi respins.” (Proces-verbal nr.469/24 februarie 1910). Degringolada se întrerupe la sesiunea din vară (28 mai 1910), iar examenele sunt trecute la cele patru obiecte ale anului al II-lea de studii (Civil, Penal, Roman, Administrativ, Constituțional): „după întrebările puse și răspunsurile date, am decis a fi admis cu 4 bile roșii” (Proces-verbal nr.787/24 iunie 1910).

Ajuns în anul al III-lea de studii și ultimul de licență, profesorii erau alții:

*Dimitrie Alexandrescu* (1850 – 1925), profesor de Drept și Procedură Civilă, studii la Lemberg, Paris, Nancy (Dreptul), dar și Conservator și Medicină. Ca student, s-a angajat în Legiunea Străină. Și-a luat doctoratul în drept (1875), fiind numit procuror la Tribunalul din Iași (1875 – 80), apoi avocat, Secretar General în Ministerul Justiției (1891 – 92), profesor de Drept Civil la Universitatea ieșeană (1892 – 1925), în paralel ca magistrat. Deputat conservator (1888), senator (1905 – 07), raportor asupra căsătoriei, divorțului și adopțiunii. Decan al Facultății Juridice din Iași, directorul *Curierului judiciar* (1899-1906). Decorat *Steaua României*, *Coroana României*, *Bene Merenti*. Opera: *Explicațiunea teoretică și practică a Dreptului Civil Român, în comparație cu legile vechi și cu principalele legislațiuni străine* (9 vol., 1886 – 1905, ed. a II-a 1906 – 09) ș.a. Este autorul comediei *Rămășagul zgârcitului* (1879).

*A.C. Cuza* (1857 – 1944), profesor de Economie Politică și Finanțe (1901). Studii: Iași, Dresda, Paris, Berlin, Bruxelles, finalizate cu doctorate în Științe Politice și Economie (1882) și Drept (1886). Membru al Cercului Socialist *Contemporanul*, alături de C. Mille și V. G. Morțun; al Societății Literare *Junimea*, colaborator la *Convorbiri literare*. Trece la Conservatori. Începe mișcarea antisemită. Înființează cu A.D. Xenopol *Liga contra alcoolismului* (1897). Se unește cu N. Iorga. Ca deputat, pledează pentru drept universal și împroprietărirea generală a țăranilor. După Primul Război Mondial, se desparte de N. Iorga. Opera: *Obiectul Economiei Politice și însemnătatea ei* (1901), *Naționalitatea în artă* (1908) ș.a. *Versuri* (1887). Decorat cu *Coroana României*, *Steaua României*.

*V. Gr. Iamandi*, suplinitor la catedra de Drept și Procedură Comercială.

A. P. Zeuleanu (?-?), suplinitor al catedrei Filosofia Dreptului, Dreptul Giușilor, Natural, Public și Privat a prof. Petre Th. Missir. Doctor în drept la Paris, avocat. A fost denunțat ca plagiator de cursuri/tratate de Drept (1914, 1918). Ministerul Instr. Publice nu a luat măsuri.

George Bacovia a urmat cursurile anului al III-lea și, la sesiunea din iarnă se înscrie pentru a trece examenele de licență (11 ianuarie 1911), însă capotează: cei patru profesori examinatori îl resping (Procesul-verbal nr. 136/9 februarie 1911). Degringolada continuă și la sesiunea de vară (28 mai 1911), adnotarea evaluatorilor e la fel de severă (Procesul-verbal nr. 711/30 iunie 1911). La cea de a treia încercare, sesiunea de examene din toamnă (20 septembrie 1911), adnotarea profesorilor îi este favorabilă „după întrebările puse și răspunsurile date, am decis a se admite cu patru roșii” (Procesul-verbal nr. 1101/5 noiembrie 1911).

A plecat de urgență la Bacău, anunțându-și părinții, întreaga familie, vestea reușitei, înscriindu-se pe tabloul avocaților Decanatului Corpului de Advocați al județului Bacău „spre a exersa profesia mea de avocat în tot cuprinsul Regatului României” (nr. 63/18 noiembrie 1911).

Dar nu avea să fie. A fost un ideal pierdut pentru totdeauna, un vis în anul în care împlinise 30 de ani, întrucât nu va pleda nicicând ca avocat și nici altfel!

Diploma de licență în Drept a Universității din Iași o va ridica doi ani mai târziu (7 iunie 1913), Decan al Facultății Juridice fiind D. Alexandrescu, iar Rector al Universității — D. Bogdan.

#### 4.

La anii studenției lui George Bacovia, presa ieșeană reflecta trăsăturile politico-culturale specifice unui început de veac zbuciumat al societății fostei capitale voievodale, care trăia din amintiri suverane *Evenimentul* (1893-1920), *Opinia*, *Liberalul* (1900 – 1909), în care I. L. Caragiale a făcut o campanie vehementă sub semnătura „Un mare anonim”, contra dr. Clement Blumenfeld (alias Scruattor Sever), colabora la *Opinia* (1897 – 1900, 1906 – 1940), care a fuzionat/contopit cu *Evenimentul*, când îi divulgă adevăratul nume sub care a publicat fabule. Celelalte periodice aveau caracter științific-literar:

*Arta Română*, revistă pentru pictură, sculptură, arhitectură, muzică, artă dramatică, literatură (Iunar, ianuarie – februarie 1908 – aprilie-iunie 1912), Director A.D. Atanasiu, absolvent al Școlii de arte frumoase din Iași.

*Frăția Românească*, revistă culturală și politică, naționalist-democratică (13 aprilie 1908 – 6 septembrie 1909), condusă de un comitet.

*Îndrumarea*, politică literatură, știință (aprilie 1908 – martie 1909). Director Sebastian Moruzzi (n.1865 – ?), prințipe, dr. în Drept (Leipzig), fost prefect (Covurlui, Suceava, Tulcea), deputat (1907), ziarist; Panait Zosin (n. 1873 – ?), dr. în medicină, publicist, specialist în medicină socială. Opera: *Substratul patologic în pesimismul contemporan* (teză, 1900), *Expertiza psihiatrică* (1902), *Socialism și pozitivism* (1920), editor (împreună cu Ana Conta-Kernbach). *Opere* de Vasile Conta (1923) ș.a. Colaboratori: Mihai Codreanu, Artur Gorovei, Eugen Heroveanu, Ion Petrovici, Avram Rodion Stauerman, Laura Vampa.

*Citiți-mă!* Revistă ilustrată săptămânală (1 – 30 ianuarie 1909), 5 numere cu poezii de I. U. Soricu și George Topîrceanu, traducere din E. A. Poe, H. Heine ș.a.

Sunt publicații departe de a fi moderniste asemenea celor bucureștene din mediul cărora, catapultat la Iași, ca student exmatriculat, George Bacovia s-a trezit

izolat față de diriguitorii și colaboratorii presei ieșene, neavând nimic comun cu confracții publicațiilor din Capitală.

Același lucru se va întâmpla și cu publicațiile care se impuseseră în cultura națională, cum ar fi *Arhiva* (1889 – 1916, 1921 – 1940), longevivă, cu program științific/literar, dar și *Viața românească* (1906 – 1916, 1920 – 1929, cu schimbarea sediului, în București, 1930 – 1940, 1944 – 1946). Aceasta din urmă, în pofida faptului că redactorul ei era Garabet Ibrăileanu – numit spiritus rectus, fostul profesor de limba română al lui George Bacovia la Bacău, nu îi va oferi paginile spre a-i publica vreun text literar și nici nu-l va menționa în vreun fel!

În pofida unor atari efervescente publicistice ieșene, producția literară bacoviană își va găsi un coridor de ieșire la public doar în revista efemeră *Versuri* (1911), parodiată infantil de *Contra-Versuri* (1911), iar după ce va părăsi Iașul, în 1912, în *Arhiva*, îi va apărea poezia *Amurg* (Havuzul din dosul palatului mort), text reluat din revista idealistă bucureșteană/botoșăneană (6 iunie 1905).

De precizat faptul că *Arhiva* era o publicație cu apariție de șase ori pe an ca organ de presă al Societății de Științe și Litere cu profil academic, desfășurându-și activitățile dense/docte în Aula Universității, după modelul celebrei *Junimea*, transferată (1885) în București. Nu credem să fi participat George Bacovia, în perioada celor patru ani de studenție (1907 – 1911), la vreo prelecțiune ca autor, ci doar ca spectator, la acțiunile Societății în discuție.

De altfel, mediile socio-culturale traversate de el în Târgul Iașilor, care semănau structural cu totul celor din urbea natală, nu erau periferice în ceea ce privește interesul publicului pentru manifestările cultural-artistice.

Însă Iașul era altceva. I-a rămas aura statală de Capitală a Culturii Naționale, centru religios/universitar/artistic inegalabil, în contra aerului patriarhal melancolic-optimist al reliefului.

## 5.

La cumpăna celor două secole (XIX-XX), Iașul a traversat o mare încercare politico-social-culturală.

Guvernul junimist prezidat de P. P. Carp (7/19 iulie 1900-14/27 februarie 1901), prin fuzionarea/reintrarea junimiștilor în Partidul Conservator (unirea „carpațiștilor” cu „tackiștii” lui Take Ionescu), a propus un buget restrictiv, respectiv suspendarea alocațiilor financiare funcționării, la Iași, în anii următori, a opt instituții: Facultatea Juridică, Facultatea de Medicină, Conservatorul, Școala de Arte Frumoase, Școala Normală de Institute, Seminarul Pedagogic, Institutul Antirabic și Institutul de Chimie.

În contrapartidă, o Comisie formată ad-hoc din notabilități proeminente ieșene/naționale (dr. C. Botez, N. Buțureanu, Em. Bardassare, Gr. Buțureanu, Eduard Caudela, A. C. Cuza, Ioan Găvănescul, Gh. Ghibănescu, Calistrat Hogaș, dr. C. Hurmuzescu, St. Longinescu, Sever Mureșianu, Gavriil Muzicescu, Petru Râșcanu, Dr. C. Russ, C. D. Stahi, A. D. Xenopol) a întocmit un Protest contra acelor măsuri absurde venite din partea unor... junimiști, semnat, tipărit și difuzat, dar, mai întâi, înaintat Guvernului junimist și Regelui Carol I, protest titrat *Memoriu privitor la păstrarea întregimei culturale a Iașului*, datat 1 decembrie 1900, din care redăm câteva considerente de bun simț:

Iașul este centrul României superioare, rămas în această însușire de pe când era Capitală a Moldovei. Cu toate că, prin unire și prin strămutarea capitalei la

București, Iașul a pierdut însemnătatea lui politică, primind el totodată o grea lovitură în situația lui economică, a păstrat totuși din vechea lui stare o strălucire culturală care încă nu este la al ei asfințit. /.../ În loc de a se întări fosta Capitală a Moldovei în greaua luptă pe care o duce contra înstrăinării țării, a cărei centrul cultural este cu netăgăduire, vedem că prin noul proiect de buget cată a se micșora această a ei putere de împotrivire. /.../ Țara întreagă este vinovată pentru nesocotința cheltuielilor făcute. Trebuie să se reducă de pretutindenea și nici Iașul nu se dă îndărăt înaintea acestui fel de sacrificiu. Dar este o deosebire imensă între a reduce și a distruge. Și ceea ce se proiectează pentru Iași, nu este o reducere a instituțiilor sale, ci o desăvârșită distrugere a câtorva dintre ele.

Memoriul foarte documentat a fost luat în seamă. În final, proiectul combătut avea să se nască mort. Au învins forțele rațiunii. Instituțiile enumerate au supraviețuit și s-au consolidat, pericolul fiind înlăturat.

## 6.

George Bacovia nu avea de unde să știe toate acestea. Și, în principiu, nici nu l-ar fi interesat.

Trăia solitar într-o atmosferă de anahoret și nu prea.

Amintirile-i sunt vagi/diluate, mai mult niște explicații la anii petrecuți, ca student, la Iași, fără a-i menționa, în intervalul dat lui I. Valerian (Bacău, mai 1927), pe cei anteriori de la București:

Înainte de război, am făcut Dreptul la Iași, unde mi-am luat licența. Acolo, mi-am publicat primele începuturi. Am o mulțime de amintiri de pe atunci, dar la ce bun să le mai scormonim acum? /.../ Îmi amintesc de ceata prietenilor mei, cu care ne adunam de multe ori într-o bojdeucă din mahalalele Iașilor, pentru a citi versuri, a fuma țigări și a clădi castele, care nu s-au ridicat niciodată, nici măcar în Spania.<sup>53</sup>

Ca o motivație pentru sine, dar încurcat și mai mult de a găsi o scuză de cum a devenit poet și avocat, a ocolit iar adevărul: „Furat de încurajarea prietenilor, printre cursurile de drept roman și civil, m-am trezit poet de-a binelea.”<sup>54</sup>

Doi ani mai târziu, la alt interviu acordat aceluiași I. Valerian (București, aprilie 1929), la întrebarea acestuia („Ai cunoscut odată, la Iași, un bun prieten al meu, I. M. Rașcu?”), George Bacovia este mai precis și nu tocmai:

Da, am fost studenți amândoi. El – la Litere, eu – la Drept. Scotea pe acea vreme revista *Versuri și proză*, la care colabora și Densusianu. Mi-a publicat poezii din *Plumb*, care m-au pus în conflict cu A. C. Cuza, la care dădeam examene. Revista avea nuanță socialist și nu-i plăcea profesorului. Eu nu împărtășeam opinia naționalistă. Eram cu inima dincolo, dar cu examenele dincoace.<sup>55</sup>

Într-un al treilea interviu acordat, însă, lui Vasile Netea (București, 6 iunie 1943), printre altele, se referă la anii studenției, cuprinzând și perioada bucureșteană:

Din viața de student, n-aș putea spune prea multe lucruri. Aparținând unei familii sărace, n-am putut urma regulat cursurile Facultății de Drept la care m-am înscris

<sup>53</sup> G. Bacovia, *Opere*, ed. 2001, p. 444.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 455.

– mai întâi la București și apoi la Iași – mulțumindu-mă numai cu prezentarea la examene.<sup>56</sup>

A dat-o pe sărăcia familiei (unui negustor prosper!) și nu pe boemă: opt ani calendaristici (1903 – 1911), câte patru de studenție la cele două universități din București și Iași, pentru trei de facultate !?!

Printre textele olografe ale poetului, unul titrat *Însemnări autobiografice*, datând din 1933, publicat postum<sup>57</sup>, George Bacovia restructurează amintirile din declarațiile anterioare în câteva fraze: „Facultatea, cu alte greutăți materiale, am făcut-o când la București, când la Iași, unde întreținerea materială putea fi mai ușoară. La Iași, am publicat prin *Arta*, fiind încă la Bacău. Apoi, acolo, la revista *Versuri și proză*, al cărei redactor era I. M. Rașcu.”

Un alt text olograf, datând din 23 octombrie 1939, titrat *Memoriu*, rămas inedit la Arhivele Istorice Naționale București<sup>58</sup>, concentrează sec într-o frază perioada studențească, alături de cele preuniversitare: „Studiile primare și liceale le-am făcut în orașul natal, iar cele universitare, la București și Iași, unde am obținut diploma de licență în Drept în anul 1911.”

Și mai expeditiv este într-un interviu acordat lui Eugen Jebeleanu cu ocazia sărbătoririi a 65 de ani de la naștere: „Am urmat Facultatea de Drept la Iași și București. Licența mi-am luat-o la Iași.”<sup>59</sup> Explicația nu este pierderea interesului poetului pentru trecutul propriu la vârsta senectuții, ci poate fi invocat faptul că fenomenele memoriei sunt ondulatorii în evoluția de la retenție la uitare.

## 7.

Peste amintirile proprii din anii studenției ieșene, vin cele aparținând a doi martori oculari de încredere, unul fiindu-i rudă prin alianță – N. Țintă, băcăuan, pe care îl menționează însuși poetul printre apropiații revistei *Ateneul literar* (Bacău, 1925-1927), celălalt este I. M. Rașcu despre care am mai discutat.

Amintirile lui N. Țintă (de după 1908) sunt succinte, referitoare la preocuparea poetului de a trece examenele, greutățile întâmpinate în însușirea cursurilor: „Mi se căina că toate ar merge, dar la Civil nu-i dă de rost, mai ales la servituți”. L-a vizitat la gazdă. Făcuseră înțelegerea să învețe împreună, unul având cursul profesorului Matei B. Cantacuzino, celălalt – al profesorului Dimitrie Alexandrescu, căci N. Țintă urma facultatea la „fără frecvență”, fiind funcționar și era cu un an de studii în urma poetului. După discuții despre servituți, N. Țintă l-a rugat să-i cânte la vioară *Steluța* lui Vasile Alecsandri pe muzica lui D. Florescu. O ascultase și la Bacău: „Cânta așa de frumos!” Apoi, au adăstat la o bere într-o cârciumă/bojdeucă de mahala. În timpul conversației, l-a întrebat ce are de gând să facă dacă-și ia licența. A răspuns indiferent: „Nu știu! Nu mă simt pregătit pentru nimic.” Altădată, s-au întâlnit și N. Țintă i-a citit din versurile publicate în revista *Florile dalbe* de la Bârlad, scoasă de George Tutoveanu, cu care George Bacovia s-a împrietenit într-o excursie estivală. La o altă întâlnire, George Bacovia stătea culcat

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 465

<sup>57</sup> *România Literară*, 13 noiembrie 1975, reluat în *Opere*, ed. 1978, pp. 418-419; *Opere*, ed. 2001, pp. 503-505.

<sup>58</sup> Apărut de-abia în *Opere*, ed. 2001, pp. 505-507.

<sup>59</sup> *Veac nou*, nr. 42, 21 septembrie 1946, număr special dedicat evenimentului; *Opere*, 2001, pp. 469-474.

în pat. Nu se simțea bine, mărturisind că nu-și dă seama de răul ce-l are și boala lui nu i-o vindecă doctorii: „Mă doare sufletul!”<sup>60</sup>

Mai puțin condensate sunt amintirile lui I. M. Rașcu.

Astfel, „cearta prietenilor”, de care vorbea George Bacovia în interviul luat de I. Valerian, o menționează peste ani I. M. Rașcu<sup>61</sup>, cu o precizare: „Cum la Iași nu există viață de cafea, se legau repede cunoștințe pe strada Lăpușneanu sau în grădina Copou, sub teiul lui Eminescu”.

Așa s-a făcut cunoscut A. Agapus, „tipul clasic al poetului ratat-boem și famelic”<sup>62</sup>, care îl știa însă pe George Bacovia, și care locuia la gazdă pe o uliță noroioasă din spatele Palatului Administrativ, coborând spre Podul Bahluiului pe trepte bolovănite. Și, într-o seară de primăvară timpurie, ceata s-a hotărât să-i facă o vizită lui George Bacovia „la ușa vetustă a unei case necăjite și umile... Poetul ne-a apărut în prag, întâmpinându-ne cu acel *smerit surâs*, care îi era caracteristic și cu timiditatea nelecuibilă, ce se trăda din gesturi și din vorbe” .

I. M. Rașcu era însoțit de Mihai Bantaș, Constantin Doboș, Pan Halippa și Gh. Savul.

Încăperea avea interiorul „desprins din decorul *Singurătății* lui Eminescu... prototipul odăilor pentru studenți săraci, de care erau pline mahalalele Iașului” .

Cu un clondir plin și cu voia bună încălzită, George Bacovia a scos vioara din cutie „și trăgea de zor arcușul pe strune, după care - când îndepărta, pentru câteva clipe, vioara de sub bărbie – intona cu glas evocator, răgușit uneori, dar foarte precis, melodii sumbre și, totuși, comunicative.” Recita din *Fecioara în alb...* de Ștefan Petică. Melodiile alternau de la macabru la săltărețe. I. M. Rașcu va recunoaște și o melodie de Haendel. „Poetul începu o melodie pe versuri proprii”.

Era incertă paternitatea acelor melodii. Atunci, adnotează memorialistul,

I-am contemplate mai atent: un cap cu fruntea mare bombată, cu bărbia ascuțită, cu obraji scofâlciți, aș spune: o figură de ascet, dacă ochii adânci, cu luciri de torțe, n-ar fi părut că tăinuiesc patimi refulate, de Vulcan ce nu se hotărăște să erupă, porniri păgâne și poate... suversive.

Din programul muzical, n-au lipsit melodiile de joc popular, la care interpretare au apărut, în ușa încăperii, două dame – gazda poetului și o rudă a acesteia. Memorialistul descrie o scenă inedită:

Nu știu cine a smuls fulgerător poetului vioara din mână și a continuat, în locul lui ariile săltărețe, dar pe Bacovia îl văd învârtind, într-un iureș nebun, pe una din cele două matroane, împopoțanate și văpsite ca pentru zile mari, Doboș luase pe cealaltă în joc. /.../ Priveam iureșul și în special pe poetul nostru, care sfredelea cu bărbia ascuțită vazduhul afumat și prăfos, într-o euforie dinamică, dacă pot să mă exprim astfel, fără... pereche, deși *perechea* părea că se molipsise de verva îndrăcită a partenerului său.

Distrația cade în desuetitudine, textul se împotmolește în literaturizare. Au urmat alte întâlniri cu George Bacovia.

În cadrul unei „Asociații culturale”, alcătuită de câțiva tineri entuziaști, s-a înjghebat o editură (care a tipărit traducerea lui I. M. Rașcu. *Poliphem* – poem

<sup>60</sup> Vezi *Iașul literar*, 12/1961.

<sup>61</sup> Vol. *Amintiri și medalioane literare. G. Bacovia. G. Ibrăileanu*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

<sup>62</sup> Semnatarul poemului *Spre ideal*, 1912.

dramatic în 2 acte – de Albert Samain, Iași, 1911) și a trecut la organizarea de șezători literare, cu program complex: conferințe, recitaluri de poezii pe fundal cu acompaniament muzical.

Prima șezătoare (și ultima, se pare) a fost proiectată să aibă loc în sala Pastia din Piața Unirii (respectiv Teatrul Pastia, inaugurat în 1889), cu un program adecvat: 1. conferință (propusă de dr. Panait Zosin); 2. partea recitalului cu 4 poeți, primii fiind Mihai Codreanu (1876 – 1957), Enric Furtună (*alias* H. Peckelman, 1881 – 1950), I. M. Rașcu (1890 – 1971), al patrulea, poet ocazional, a refuzat invitația.

În mod brusc, face precizarea I. M. Rașcu, s-a rezolvat și punctual nevralgic al programului, gândindu-mă să invit, pentru deschiderea recitalului, pe Bacovia, complet necunoscut publicului ieșean, dar care putea da – prin originalitatea contribuției sale poetice – o vibrație inedită tinerii noastre Asociații<sup>63</sup>.

La repetiție, pentru serata respectivă, regizată de Mihai Codreanu, acesta „a izbucnit entuziat, după primele stihuri audiate, decretând pe Bacovia un cititor neîntrecut. Îi ridica în slăvi calitățile de interpret al limbajului poetic: simțul nuanțelor, finețea tonului, discreția debitului verbal.”

Publicul a umplut sala. Mihai Bantaș a rostit cuvântul introductiv, renunțându-se la conferința doctorului. Au urmat cele patru rânduri de recitări, însoțite din culise de acordurile la vioară ale lui H. Nayer din muzica clasică. Succesul a fost pe măsura participanților.

## 8.

Între timp, George Bacovia și-a schimbat gazda pe strada Universității, vis-à-vis de Morga Spitalului Sf. Spiridon. Legăturile cu prietenii au continuat numai în ceea ce privește activitatea literară, concomitent cu luarea licenței și publicarea unor poezii în revista *Versuri*. Totuși, George Bacovia își risipea serile prin localuri. Într-o locandă din Păcurari, I. M. Rașcu l-a găsit la o masă cu un bătrânel smolit – Frustratie Calognomu. Altădată, i s-a atașat un student de la Drept – poetul I. Popescu-Polyclet.

La aceste zaiafete, își aruncau unul altuia catrene mai șugubețe, mai pe „ulița mare”, vorba lui Ion Creangă.

Alte amintiri, mai puțin semnificative, I. M. Rașcu le-a adăugat în memorialul său încheind: „Și-ntr-o zi, Bacovia *s-a dus cum a venit*, adică în chip misterios, dispărând din Iași, fără vizite de rămas bun, fără urări de revedere și fără o prealabilă anunțare. Îl atrăgeau alte constelații pamântene și despre care n-au mai aflat mulă vreme nici o veste.”

... De atunci, nici n-a mai trecut vreodată prin Iași.

## V. G. Bacovia la radio

În anul 1954, profesioniștii ai Radiodifuziunii Române i-au făcut o vizită lui George Bacovia acasă, în str. Frăsinetului nr. 63 (astăzi, George Bacovia) din București, înregistrând, pe bandă magnetică, în rostire proprie, 28 de poezii alese de poet: 14 din volumul *Plumb* (1916), 4 din volumul *Scânteii galbene* (1926), 9 din volumul *Cu voi...* (1930), una din volumul *Comedii în fond* (1936). A fost eludat ultimul său volum de versuri *Stanțe burgheze* (1946), precum și volumul de poeme în proză *Bucăți în noapte* (1926). Poetul era în convalescență, fiind după o perioadă de

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 34.



tratament ambulatoriu a unei leziuni pulmonare redeschise, neputând fi transportabil la studioul instituției. (Pe fundalul înregistrării poeziei *Plumb de toamnă* se percepe lătratul câțelului din curte!). Nu putem preciza ziua și luna înregistrării păstrate în Fonotecă.

Glasul poetului este clar, cu inflexiuni tonice, când molcom, când alert, fără afectare, într-o sonoritate deplină a limbii literare (cu două excepții).

Avea 73 de ani.

Multe emisiuni radiofonice vor transmite în eter glasul poetului după această unică înregistrare care a făcut carieră. În anul 1966, va fi folosită de Electrecord la realizarea unui disc E. P. de vinil, pe care vor fi gravate/imprimare doar 19 poezii din cele 28, în colecția „Antologie poetică”, cu titlul: *George Bacovia citește din versurile sale*. După ani, în 1977, va fi scoasă ediția a doua, pe un disc L. P. de vinil, titrat *Versuri de George Bacovia*. Prima redare integrală a înregistrării conservate în Fonoteca Societății Române de Radiodifuziune, din 1954, de 28 de poeme, după cum ne asigură Editura Casa Radio, este ediția titrată: *Biblioteca de poezie românească. Seria Colecționarul de voci. G. Bacovia. Rar. Poeme rostite la Radio. O înregistrare din 1954 prezentată de Bogdan Ghiu. București*. În viața de toate zilele, George Bacovia a trăit retras, fiind un introvertit/agorafob. Din când în când, mai publică o poezie-două, scotea la fel de rar câte un volum de poezii, toate fiind editate de prieteni sau de soție. Părea mai mult un sihastru covârșit de îndoieli și mistere, numai de el știute, dar plin de bonomie. Rostirea propriilor versuri din memorie imprimă acestora o mai mare verosimilitate între imaginea scrisă (vizuală) și cea declamată (auditivă), iar implicațiile sunt reciproce. Scrisul (și nu scriitura) are caracter impersonal, în vreme ce declamația personalizează discursul (nu și cuvântul) în fața publicului, sporindu-i cantitatea de realitate. Când imaginea mentală a plăsmuirii poetice modelate în scris este dublată de rostirea/declamația autorului însuși, înălțarea pe culmile perfecțiunii sau, cu alte cuvinte, în aflarea tainelor spiritului, devine și mai evidentă. Calupul celor 28 de poezii constituie în sine un recital unic al unui Bacovia unic. Poetul nu era declamator de profesie și nici interpret cu repertoriul însușit anume pentru a se expune unui auditoriu. Nimic emfatic, recitativ. Dimpotrivă. Nu urmărește prin înregistrarea poemelor vreun efect teatral. El nu-și citește versurile și nici nu le recită. Le rostește din memorie cu naturalețe. Accentul cade egal, intonația vocii însoțește sensul frazării, precum într-o convorbire cu un partener cunoscut se stabilesc raporturi firești de comunicare indiferent de subiectul abordat. Acest firesc al scriiturii și rostirii îngemănate se constituie în aură magică, energie furnizoare de farmec interior nebănuț, care particularizează lira bacoviană mai straniu decât în lectura anodină a cititorului anonim.

Dacă la atare sincretism (scriitură + rostire) adăugăm selecția celor 28 de poeme reprezentative, ca pe un „desen” conturat în spațiu, întâia și singura alcătuire de ciclu/volum/antologie după criteriile personale, o construcție de versuri *in nuce*, constatăm nucleul esențial/*roza vânturilor* poeziei lui George Bacovia.

Cele trei entități (scriitură + rostire + „desen”) formează în sine Frumusețea și Armonia poeziei lui G. Bacovia, componente ale vocației sale multiple ca poet (inspirat de geniu), muzician, (interpret vioară) și artist plastic (pictor și grafician) bântuit de sinestezia culorilor. Numai așa se explică de ce poezia sa, mai mult decât a altor creatori, domină sufletul, iar încercările de a-i găsi similitudini în filosofie cad în desuetitudine ori prolixitate. Nu însă în ceea ce privește exotericul/ezotericul, laturi încă neaprofundate de exegeții lui.

Când i-a ascultat rostirea poemelor, Cicerone Theodorescu a făcut câteva considerații definitorii: „...lecturile poeziilor, ca poezia însăși, vor rămâne de o substanță totdeauna tulburătoare...”. Capitol de sine stătător al istoriei naționale, poezia bacoviană prezintă lumea cenușie/agresivă/neutră într-un fantastic pios ca scriitor cu imaginație fecundă și foarte puțin prolific, cu o viață și sfârșit mediocre, dar cu o operă de specială desăvârșire artistică.

## **BIBLIOGRAFIE**

*Adevărul*, 12-14 martie 1902, 11 iunie 1902, nr. 5119, 29 oct. 1903, p. 2, Suplimentul „Litere și arte”.

Adresa Ministerului 57285/9 octombrie 1904.

*Albina românească*, Iași, X, 1839, p. 318; XII, 1841 p. 149; XIII, 1842, p. 158.

\*\*\* *Amintiri și medalioane literare. G.Bacovia. G.Ibrăileanu*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

*Anuarul oficial al învățământului primar pe 1897*, pp. 296-297.

*Anuarele Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice*, 1892-1897.

Arhivele Naționale București, Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, anii 1889-1894.

Arhivele Naționale Istorice București, Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, Dosar nr. 794/1903, f. 53, 104.

*Anuarele Universității București*, anii 1903-1907; *Anuarul Oficial al Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor*, 1905, lucrat de I. Bibiri; Lucian Predescu.

*Anuarul Universității din București pe anul școlar 1903-04*.

*Bacăul*, 18 martie 1929.

Bacovia, G., „Alexandru Macedonski”, în *Orizonturi noi*, Bacău, I, nr. 2, iunie 1915, pp. 9-13

Bacovia, George, *Opere*, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001.

Bianu, Vasile, *Dicționarul sănătății*, Buzău, 1910.

*Bibliografia românească modernă: 1831-1918*. Vol III (L-Q), lucrare elaborată de Biblioteca Academiei Române, București, 1989 (A. T. Laurian), pp. 26-29; (Ioan Manliu), pp. 178-194; (G. Musicescu), pp. 518-519.

Caion, „Gh. Bacovia”, în *Rodica*, București, I, nr. 5, 21 martie 1910, pp. 18-19.

Caion, „Societatea Oamenilor de Litere”, în *Românul*, București, nr. 110, 18 mai 1903, p. 345.

Călin, Constantin, *Dosarul Bacovia. I. Eseuri despre om și epocă*, Bacău, Editura Agora, 1999.

„Circulara Ministerului cultelor și instrucțiunii publice” nr. 4047/17 mai 1876, semnată de C.A. Rosetti, în *Monitorul Oficial*, nr. 108/19 mai 1866).

*Curierul Bacăului*, 15 mai 1916.

*Enciclopedia României*, București, Editura Cugetarea, 1999.

*Iașul literar*, 12/1961.

Ionescu, Grigore, *Istoria arhitecturii în România*, II, Editura Academiei Române, 1965, București, p. 412.

Îndrumător în Arhivele Statului. Județul Bacău. București, 1889, vol. II, pp. 75-77.

Lambert, „Un poet al nervilor: G. Bacovia. Impresii”, în *Cronica Moldovei*, București, II, 10-12 ianuarie-februarie, 1916, pp. 201-02.

*Literatorul*, București, 8/1882, 11-12/1883, 3/1890; XX, 3, 20 martie 1899, 1, 20 februarie 1899, p. 6.

Mancash, Vasile, *Studiu asupra populației urbei Bacău*, Bacău, Tipografia „Tăutu”, 1885.

*Marele dicționar geografic al României*, vol. I, București, 1898

Macedonski, Al., „Bacovia”, în *Făclia*, București, I, nr. 7, 1 ianuarie 1916.

Macedonski, Alexandru, *Opere*, volumul III, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2007.

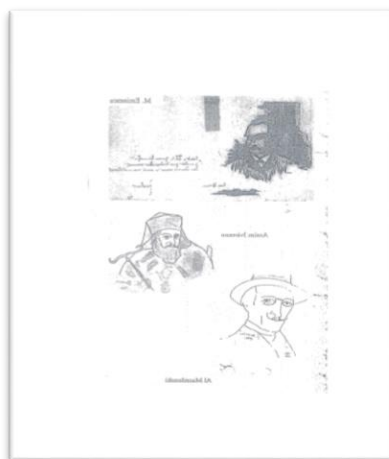
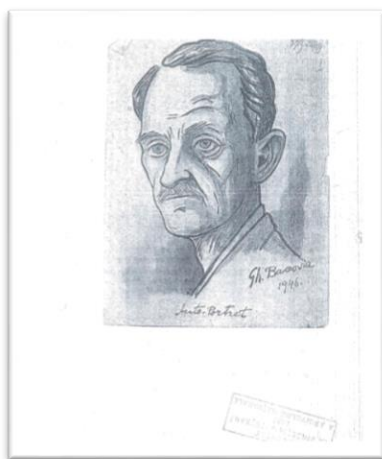
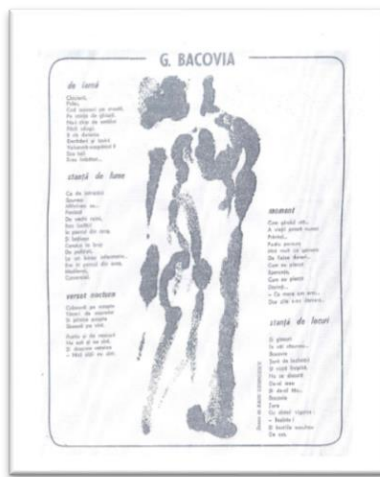
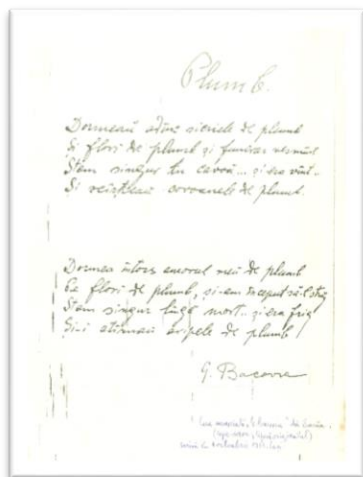
*Monitorul Oficial*, nr. 107/15 august 1889, nr. 239/26 octombrie 1878, nr. 246/10 februarie 1899.

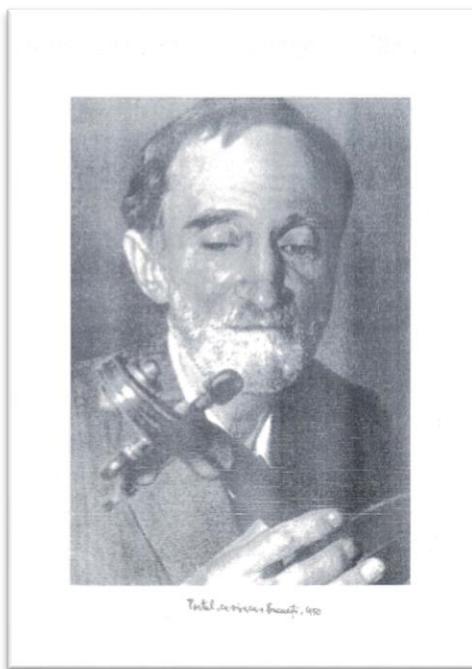
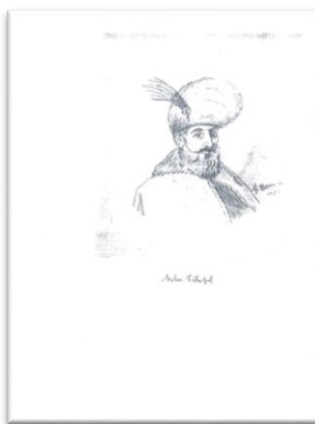
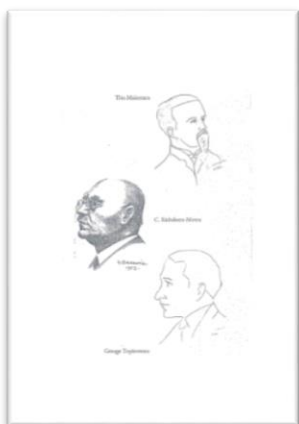
Pavelescu, Cincinat, „Siluete moderne – Artistul”, în *Literatorul*, nr. 7/1892, 15 decembrie.

„Regulamentul școlilor primare de băieți și de fete”, *Monitorul Oficial*, nr. 107/15 august 1889.

*România Literară*, 13 noiembrie 1975.

*Veac nou*, nr. 42, 21 septembrie 1946





Fotografii din colecția autorului

**„DAR NUMAI EU ȘTIU TAINA NARCISULUI  
CE MOARE” (DIMITRIE ANGHEL)<sup>2</sup>**

*"But only I know the mystery of the dying narcissus" (Dimitrie Anghel)*

Considered by the critics of his time to be “a poet of flowers”, Dimitrie Anghel did not allow his poetic work to be permeated by any of the inner turmoil which gradually worsened his manic-depressive illness. Devoured by various physical and psychic complexes, which were favoured by a problematic heredity, augmented by varied sentimental crises, and by twinges of conscience and public condemnation, he finally decided that the only way out for him was to commit suicide.

**Key-words:** *homo duplex, femme fatale*

**1. „Numai neastâmpăr, nerăbdare și dogoare de rug” (Tudor Arghezi)**

Se știe că, în privința făuririi creațiilor literare, există un proces biunivoc, mai mult sau puțin vizibil, în timpul căruia un scriitor asimilează, cu sau fără voie, opera în viața lui socială și psihologică, după cum aceasta se insinuează în operă, osmoza dintre ele fiind uneori deplină. Și se mai știe că există poeți pentru care creația îndeplinește rolul unui act exorcizator, tenebrele lăuntrice transpuse în operă izbăvind-i pe calea *katharsis*-ului. Acest transfer fluid, de corelații și determinări precise, nu se aplică în ceea ce îl privește pe poetul român Dimitrie Anghel (1872 – 1914). Contemporanii săi au depus mărturie că datele sale temperamentale se exteriorizau probându-se între atitudini extreme: de la tonul calm și gesturile ponderate el trecea brusc la o atitudine de irascibilitate maximă, fiind, cum spune marele poet Tudor Arghezi (1880 – 1967), „numai neastâmpăr, nerăbdare și dogoare de rug”<sup>3</sup>. Îndrăgostit la modul estetic de forme, culori și miresme, după cum s-a caracterizat el însuși, firea-i pasională, cu răbufniri violente și profunde, nu lasă să transpară nimic din toate acestea în restrânsa-i operă, care îl reprezintă drept un poet discret și echilibrat, cu fin simț al nuanțelor. Înalta ținută intelectuală (deși indisciplinată și independentul adolescent, cu studii liceale nedefinitivate, va deveni un foarte bun autodidact) și delicatetea sentimentelor nu trădează tumultul interior al acestui scriitor care „împărtășea ambiția lui Don Quijote și avea temperamentul lui Hamlet: era violent și melancolic”<sup>4</sup>.

Dimitrie Anghel debutează la sfârșitul secolului al XIX-lea, în timpul fluxului puternicului val de pesimism care a luat cu el o întregă generație de poeți în urma

<sup>1</sup> Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

<sup>2</sup> O versiune în limba engleză a acestui articol a apărut în volumul *Elites and the south-east european culture*, editat de Iulian Boldea și Cornel Sigmirean, publicat la Edizioni Nuova Cultura din Roma, în 2015 (DOI: 10.4458/4885). Prima variantă în engleză a fost publicată în *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives. Section: Literature*, volum editat de Iulian Boldea și apărut la Arhipelag XXI Press din Târgu-Mureș, în 2014.

<sup>3</sup> Tudor Arghezi, *Scrieri*, 27. Proze, București, Editura Minerva, 1975, p. 120.

<sup>4</sup> Georgeta Horodincă, *D. Anghel, Portret în evantai*, București, Editura Cartea românească, 1972, p. 243.

dispariției celui mai mare poet român, romanticul Mihai Eminescu (1850 – 1889). Or, pesimismul nu este în cazul lui Dimitrie Anghel o afectare sau o simplă poză post-eminesciană, ci corespunde unui sindrom maniaco-depresiv, suferit de un copil și apoi de un adolescent bolnăvicios, traumatizat de a fi rămas orfan de mamă la 6 ani și de tată la 16 ani. (De menționat că și mama sa rămăsese orfană de tată la 3 ani și de mamă la 21 de ani.) Nerealizarea artistică deplină a operei nu-i face drama intimă și familială mai puțin veridică autorului acesteia. Deși debutează în perioada post-eminesciană (cu versuri care fac parte din acea „epidemie de sentimentalism exasperat și monocord”, cum el însuși o va caracteriza într-o proză a sa<sup>5</sup>, Dimitrie Anghel ilustrează incipienta orientare modernistă (față de care dovedește, totuși, o surprinzătoare nereceptivitate), fiind un poet de tranziție. În ciuda structurii sale de poet romantic damnat, devenirea sa poetică se confundă cu aceea a poeziei române din perioada trecerii de la romantismul devitalizat la simbolismul în plină expansiune, dar cantonată câteodată în seninătatea contemplativă tipică tendinței clasicizante. În fond, Dimitrie Anghel rămâne un scriitor izolat, neputând fi încadrat în vreo ideologie ori grupare literară de la cumpăna secolelor XIX și XX.

Concepția literară a lui Dimitrie Anghel a rămas tributară secolului al XIX-lea, dar intuiția existențială i-a permis acestuia să depășească cadrul istoric al Simbolismului românesc.

Vocația profundă a scriitorului a constituit-o estetismul sfârșitului de secol, estetism cultivat convins și fără ostentație, dar adeptul tradiției locale. [...] Anghel și-a dat seama că, în condițiile culturii noastre, estetismul *à outrance* ar fi imposibil; de aceea, admiratorul lui Oscar Wilde și spectatorul dezolat al decăderii acestuia<sup>6</sup>, apropiatul lui Moréas și familiarul boemei franceze a adoptat estetismul în urma unei evoluții lente, abia spre sfârșitul vieții, ca o soluție extremă<sup>7</sup>.

Dimitrie Anghel se sinucide – și simbolic, așa spune – imediat după izbucnirea Primului Război Mondial, odată cu sfârșitul îndelungatei „La belle époque” și cu noua ciocnire a influențelor franceze cu acelea germane în cultura și literatura română interbelică.

Biografia i-au explicat comportamentul ca fiind tipic manifestărilor unui *homo duplex*. În opinia lui Șerban Cioculescu, „Anghel e un modern în sensibilitatea sa erotică, un *homo duplex*, pe cât de sensual, tot atât de sentimental”<sup>8</sup>, iar M.I. Dragomirescu, reluând și dezvoltând această idee, afirmă că el manifesta, pe de o parte, sensibilitate evidentă, care îl predispunea la singurătate și visare, pe de alta, impulsivitate, violență și spirit ironic. Față de prieteni se purta duios, iar pentru cei pe care nu-i aprecia avea dispreț.

Reluând-o de la Buffon, Baudelaire crede că expresia „homo duplex” fixează psihologia artiștilor moderni, romantici și simboliști, marcați din copilărie de o scindare între „acțiune și gând, vis și realitate”. [...] Într-adevăr, încă din adolescență se conturează elementele de bază ale temperamentului lui Mitif:

<sup>5</sup> Apud M.I. Dragomirescu, *D. Anghel*, București, Editura Minerva, 1988, p. 56.

<sup>6</sup> Cf. poemul „Oscar Wilde”.

<sup>7</sup> Mihai Zamfir, „Apogeul poemului simbolist: Dimitrie Anghel”, în *Poemul românesc în proză*, București, Editura Minerva, 1981, p. 283.

<sup>8</sup> Șerban Cioculescu, *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*, București, Editura Minerva, 1983, p. 40.

dualitatea, fundamentată pe structurile biologice antagonice ale părinților: pe de o parte sensibilitatea delicată și visătoare a mamei, pe de alta spiritul practic, firea pătimașă a tatălui, cu înclinație spre himere, ascunzând șubrezenie psihică. Această moștenire genetică a fost complicată și agravată de sănătatea lui precară: malarială adusă din bălțile de la Cornești, o probabilă tuberculoză luată de la mamă și unele boli ale adolescenței lui prematur erotice. Atenția cu care a fost înconjurat ca cel mai mic dintre băieți, purtând numele tatălui, i-a accentuat aceste trăsături, hipertrofiindu-le<sup>9</sup>.

## 2. „Mă doare și sufăr, și ador suferința mea, cum adoră un opiomani răul de care moare” (Dimitrie Anghel)

Caracterul și comportamentul lui Dimitrie Anghel i s-au conturat – în perioada de profundă modelare, a adolescenței – pe fondul individualist și nedisciplinat al labilității psihice, al sensibilității sale exacerbate. Temperamentul totodată visător și violent s-ar putea explica și prin originea meridională a părinților. „Cine privește fața lui Anghel înțelege aceste furori orientale: ochi migdalați, blânzi și fini, însă străvezii, exaltați, față inverosimil de prelungă, de hidalgo greco-spaniolă, ca fizionomiile fanatiche ale lui El Greco. El e de o gelozie arabă [...]”<sup>10</sup> – îl va caracteriza cel mai mare critic român, George Călinescu (1899 – 1965). Sensibilitatea în fața naturii, delicatețea, înclinația către reverie și melancolie au fost transmise poetului, în primii ani ai copilăriei, de mama sa, Erifilia (Leatrix), născută în Turcia, la Istanbul, și crescută apoi pe o insulă din Marea Marmara. „În structura lăuntrică a poetului s-a păstrat ceva din firea femeii modelată în mijlocul naturii exuberante a Bosforului, în fața zbuciumului tainic al mării, sub orizontul fabulos al Orientului”<sup>11</sup>. Trebuie semnalată părerea poetului însuși despre ereditatea maternă și caracterizarea pe care și-o face: sensibilitate rafinată și puternic vibrantă, suflet ciudat, frământat și nestatornic, și, mai presus de toate, dragostea de poezie și setea de iubire. Sau, într-o altă autocaracterizare, din volumul *Fantome*: „eu am fost un copil trist, închis, cu melancolii întunecate, și singurătatea mea de atunci, neavând încă o viață sufletească, nu știam cu ce s-o împoporez, și-mi era frică de dânsa”<sup>12</sup>. Copilul Anghel îi va reproșa tatălui nu numai grabnica dispariție a mamei, a cărei sănătate șubredă a moștenit-o, ci și nepăsarea față de amintirea ei. Din acest spirit de opoziție dirijat împotriva pragmaticului său tată se va ivi un veritabil cult nutrit față de conotațiile afective ale obiectelor.

În privința tatălui său (aromân de origine, arendaș și moșier întreprinzător, care a introdus în România de atunci cultura orezului), este de menționat că el a fost nevoit să dea faliment în ultima parte a vieții și, în urma acestuia, a fost nevoie de internarea sa într-un spital de nebuni. În urma morții sale și a împărțirii averii între copii (trei băieți și o fată), prâslea familiei, Dimitrie, își transformă bunurile materiale în bani și va trăi timp de zece ani la Paris, între 1893 și 1902, după o scurtă ședere la Roma, unde se îmbolnăvise grav de febră tifoidă. La Paris, deși își irosește anii tinereții și restul de moștenire într-un fel de hedonism boem, cu reverii consumate în parcuri și cafenele literare și artistice, cu escapade amoroase alături de femei ușoare,

<sup>9</sup> M.I. Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 62 – 63.

<sup>10</sup> G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, ed. a II-a, 1985, p. 691.

<sup>11</sup> Teodor Vîrgolici, *Dimitrie Anghel*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 7.

<sup>12</sup> *Apud* M.I. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 26.

este atras și de plăcerea lecturilor. Îl vede pe Paul Verlaine, în ultimii ani ai vieții sale, precum și pe Oscar Wilde, în aceeași perioadă de prăbușire. Însă nu a publicat nimic în limba franceză, nu s-a împrietenit aproape cu nimeni, n-a frecventat niciun grup literar serios. Tot acum i se conturează una dintre trăsăturile caracterului, care va deveni evidentă mai târziu: disprețul pentru criteriile morale, în descendența unor teorii din filosofia vitalistă a lui Friedrich Nietzsche (la un moment dat avea intenția să scrie o dramă nietzscheană, în care să absolve supraomul, adică artistul, de preceptele moralei încetățenite).

Referitor la acest din urmă aspect, este vorba despre ceea ce a constituit un mare scandal de moralitate și l-a umplut de oprobriu unei societăți românești foarte puritane la acea vreme: cucerirea și ulterior căsătorirea cu soția celui mai bun prieten și colaborator literar al său, poetul și traducătorul Ștefan Octavian Iosif (1875 – 1913). Prin date temperamentale, educație și concepție literară, cei doi poeți se deosebesc până la contrast (formația intelectuală tipic germană a lui Iosif intrând în contact cu aceea franceză a lui Anghel). Astfel, Ștefan Octavian Iosif are un suflet duios și scrie o poezie de factură tradiționalistă, pe când pătimașul Dimitrie Anghel are o fire contradictorie și este un creator rafinat, estetizant. În urma colaborării lor de câțiva ani buni au apărut, sub pseudonim comun, niște interesante cronici rimate și umoristice, intitulate *Caleidoscopul lui A. Mirea*. Totul până în ziua în care, în 1910, Anghel îi mărturisește lui Iosif că este îndrăgostit de soția acestuia – frumoasa și voluptuoasa Natalia Negru –, și, în virtutea exclusivismului erotic din secolului romantic, îl provoacă la un duel exterminator ce nu a avut loc.

### 3. „Prietenia nu e decât o formă vană a amorului...” (Dimitrie Anghel)

Apropierea intimă a „demonicului” Anghel de poeta măcar prin aspirație dacă nu prin vocație Natalia Negru s-a produs treptat-treptat, prin colaborarea literară cu soțul acesteia – o colaborare care poate fi înțeleasă și ca un prilej de a fi cât mai des și mai mult în preajma ei. Chiar unele dintre bucățile literare scrise în colaborare cu Iosif pot fi văzute ca niște mărturii, abia voalate, ale dragostei lui pentru Natalia, care trezise în Anghel și o intensă energie creatoare. Potrivit mărturiilor Nataliei Negru dintr-un interviu, ea a fost sedusă în 1909. „La o comemorare a lui Eminescu, la Botoșani... înainte de întoarcere eu m-am îmbrăcat în costum de stareță și m-am fotografiat. Fantazia asta mi-a fost fatală”<sup>13</sup>. Nu intenționăm să așezăm neapărat deznodământul pe seama simbolisticii purtate de nume (Natalia trimite cu gândul la naștere) sau de culoarea neagră (negru, în românește, înseamnă „black”), însă ceea ce a urmat poate fi pus sub semnul funestului. Georgeta Horodincă are câteva fraze sugestive în acest sens:

Fantezia activă a poetului Anghel a fost dominată de o fantasmă feminină resimțită ca o alteritate în care se prelungea prezența mamei, dar și ca o parte integrantă a lui însuși. Această fantasmă constituia de la început mirajul intim și fascinant care amenința să devină într-o zi chemarea irezistibilă a morții. Idealul estetic pe care l-a imprimat vieții, ca și artei sale, fantoma suavă, dar exigentă, a mamei a devenit în cele din urmă, prin magia misterioasă a intervertirii contrariilor, „regina cea neagră”: moartea a împrumutat chipul poetic al mamei, maternitatea a luat înfățișarea severă și eternă a morții. Poezia ca destin asumat operează uneori asemenea insidioase mutații. Gérard de Nerval, din a cărui familie de spirite face parte și Anghel, descrie această soartă comună poezilor

<sup>13</sup> Apud M.I. Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 206 – 207.



inspirați de fantoma unei tinere defuncte având aura bunătății și frumuseții materne<sup>14</sup>.

După divorțul Nataliei Negru de Iosif și căsătorirea cu Anghel („îngerul”) începe infernul colericului cuplu conjugal, cu dispute, bătaii, gelozii reciproce, sechestrări ale soției la domiciliu și intenții reiterate de ambele părți de a divorța, urmate de împăcări „angelice” necesare ulterioarelor certuri.

Într-adevăr, erau făcuți din același aluat, erau egali în forțe, nici unul nu voia să cedeze celuilalt întâietatea, fiecare vedea în celălalt confirmarea propriei contradicții interioare. Se iubeau și se urau pentru că se asemănau, pentru că își cunoșteau bine unul altuia ascunzișurile, armele, puterea, pentru că fiecare vedea în celălalt propria sa imagine desfigurată de încrâncenare, de ambiție, otrăvită de gelozie și exasperată de neputința de a se elibera, de a se depăși, de a se echilibra<sup>15</sup>

Există informații din epocă precum că rolurile s-au inversat în acest triunghi conjugal și... isoscel, în sensul că voluntara și cocheta Natalia Negru nu i-a fost fidelă nici celui de al doilea soț, înșelându-l chiar cu Iosif. Atunci a început pentru Anghel lupta grea pentru câștigarea definitivă a oscilantei și domnatoarei Natalia, care a ezitat un an și jumătate între dragostea umilă și clementă a fostului soț și cea posesivă și dementă a fostului prieten de familie – un dandy, îngrijit și manierat, pentru care „Prietenia nu e decât o formă vană a amorului...”, după cum spunea imediat după ruptura cu Iosif<sup>16</sup>.

Dimitrie Anghel era poet nu numai prin vocație, ci și prin nevoia firească de a poetiza viața și mediul în care trăia. Este motivul pentru care, după ce ia foc imobilul bucureștean în care locuia, mistuindu-i bunurile, biblioteca, manuscrisele și lucrurile cu valoare sentimentală (mai ales fotografiile), starea lui psihică se deteriorează foarte serios și trebuie să fie internat într-un sanatoriu de psihiatrie. El devine de o iritabilitate extremă, se simte, cu sau fără motiv, ironizat și bârfit de confrăți în presă și prin cafenele pe seama căsătoriei sale întemeiate neloial. Tuturor atacurilor, închipuite sau nu, el le răspunde cu o violență disproporționată. Se adaugă faptul că între timp moare și Ștefan Octavian Iosif, de o congestie cerebrală, ceea ce i-a întărit sentimentul remușcării și i-a fragilizat cu totul echilibrul sufletesc („Moartea lui Iosif a fost aproape o sinucidere, sinuciderea lui Anghel aproape un asasinat”<sup>17</sup>). Trebuie amintit, în acest context, că, la aflarea știrii despre moartea lui Iosif, un bun prieten al său, criticul literar Ilarie Chendi, s-a sinucis prin defenestrare, în spitalul în care era internat pentru paralizie, în urma unei congestii asemănătoare (ambii scriitori erau atinși de boala momentului: sifilisul).

Potrivit mărturiei celor care l-au cunoscut pe Anghel în ultimii ani de viață, reiese că sinuciderea lui nu a fost o acțiune-limită sau un accident fatal datorate unui moment de pierdere a stăpânirii de sine. Insomniile, depresia psihică, dependența de medicamente, certurile casnice și remușcărilor cauzate de moartea fostului prieten trădat puseseră stăpânire pe deciziile sale, întărindu-i convingerea că nu există altă soluție decât luarea vieții. Totul s-a întâmplat pe o canava romantică, în 1914, de Ziua lui onomastică (Sfântul Dumitru, pe 26 octombrie, în calendarul ortodox) și nu am

<sup>14</sup> Georgeta Horodincă, *op. cit.*, p. 89.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>16</sup> Cf. *Ibidem*, p. 92.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 124

putea vedea nimic dintr-un gest simbolic, de neasumare existențială a patronimului său sau al tatălui. Atunci, în urma unei scene conjugale, Anghel trage un foc de revolver în chip de avertisment în direcția soției, care avea intenția să iasă din cameră, pentru a-l părăsi (a câta oară!). Glonteze ricoșează nefericit din marginea de fier a patului și o rănește ușor la un picior pe Natalia. Crezând că lucrurile stau mult mai grav, omorând-o, Anghel intră într-un scenariu shakespearian și își trage și un foc asupra sa, atingându-și în mod serios un plămân. Este internat în spital și, la refuzul soției de a veni să-l vadă (părinții acesteia i-au oprit orice corespondență, în care el îi cerea implorator acest lucru), nu mai acceptă niciun fel de tratament, își rupe pansamentele operației și moare pe data de 13 noiembrie 1914. „Femeia fatală” Natalia Negru le va supraviețui o jumătate de veac soților pierduți și va muri octogenară, în 1963, la o vârstă egală cu suma anilor trăiți de cei doi.

#### **4. „La nevoie chiar cu revolverul aruncat pe masă” (Eugen Lovinescu)**

Unul dintre cei mai mari critici români, Eugen Lovinescu (1881 – 1943), și-l amintește pe Dimitrie Anghel în ipostaza unui tip susceptibil și incomod, mereu pradă acceselor provocate de un temperament coleric:

[...] cu obrazul prematur brăzdat de cute adânci, cu o chelie aproape totală, cu voce guturală și răgușită, spontan și impulsiv, Anghel aducea cu dânsul o notă de distincție, de rafinement, de cavalermism, dealtfel repede deviat în violență și agresivitate; avea „un punct de onoare”, pe care ținea să și-l apere prin redacții, la nevoie chiar cu revolverul aruncat pe masă [...] <sup>18</sup>.

Este motivul pentru care lumea scriitoricească a fost surprinsă de gestul său sinucigaș, de consecvența teatralității comportamentului suicidal, înfăptuit în sinuciderea ca atare:

Dimitrie Anghel a trăit o tragedie apelând, fără să observe, la mijloace inadecvate, de comedie bufă: adulter, scrisori patetice, focuri de revolver. Urmărindu-i agitația, contemporanii aveau impresia că asistă la o piesă de Caragiale (cel mai mare dramaturg român, autor de comedii – n.m., V.S.) care se joacă în aer liber și au fost foarte surprinși când farsa și-a revelat în chip brusc caracterul tragic. Moartea poetului a produs, după cum scriu ziarele vremii, o „senzație enormă”. Nimeni nu se aștepta la acest sfârșit. Zbuciumul său pasional dădea în afară un spectacol comic. [...] Iosif, cel dintâi solicitat să lupte cu arma în mână pentru cucerirea cavalească a Nataliei, nu găsisese acceptabilă soluția. Căci înșelat, părăsit și lacrimogen cum era, Iosif n-a fost niciodată ridicol, pe când seducătorul demonic, mondenul spiritual și incisiv Anghel, cu prisosință. Și, totuși, ca o farsă de Dürrenmatt, comedia vieții lui Anghel s-a încheiat în chip tragic. Destinul său este mai mult decât patetic: este modern. Pentru că Anghel a fost un erou modern, naiv și ridicol, sincer și trucat ca Béranger al lui Eugen Ionescu <sup>19</sup>.

Viața lui Dimitrie Anghel a fost ca o flacără inconstantă, sublimată artistic: când pâlpâitoare, la modul minor din gama duiosiei, când înaltă, cu accente de patetism. Prin absența oricăror ambiții utilitariste imediate, Anghel pare a-și asuma o traiectorie existențială similară cu viața decorativă și efemeră a florilor, care este

---

<sup>18</sup> E. Lovinescu, „Ambianța literară a epocii: D. Anghel”, în *Scrieri*, vol. II, București, Editura Minerva, 1970, p. 126.

<sup>19</sup> Georgeta Horodincă, *op. cit.*, pp. 242 – 243.

legată ca o fatalitate de soarta autocontemplativului Narcis (Exprimându-ne cinic, am putea spune că o sinucidere mai potrivită pentru un „poet al florilor” ar fi fost aceea prin asfixiere, prin umplerea dormitorului cu flori de crin și etanșezarea lui.) Tendințele temperamentale și atitudinale îi trădează structura sufletească individualistă și anarhică de sorginte romantică. Poezia și moartea (mai puțin dragostea) formează reperele între care i se conturează mitologia poetică personală. Agresiv și ruinat interior, ambițios și complexat fizic (inconsistența psihică afectându-i, parcă, și consistența fizică), orgolios și inhibat psihologic, suprasolicitat afectiv și neurastenic, Dimitrie Anghel a terminat prin a-și dori moartea. Portretul său moral, complex și contradictoriu, este ilustrativ pentru tribulațiile specifice resimțite de sufletul omului și creatorului modern, însă cazul său trebuie tratat individualizant. Cu puținele cunoștințe medicale pe care le avem, considerăm că sinuciderea lui Dimitrie Anghel se datorează unui sindrom maniaco-depresiv, care a dus concomitent la alterarea discernământului asupra propriei persoane și a interrelațiilor sociale.

### **BIBLIOGRAFIE**

- Anghel, D., *Poezii. Originale, traduceri și opere în colaborare*, București, Editura Minerva, 1968.
- Anghel, D., *Proză*, București, Editura Minerva, 1975.
- Anghel, D., Iosif, Șt. O., *Caleidoscopul lui A. Mirea*, București, Editura Minerva, 1974.
- Arghezi, Tudor, *Scrieri, 27. Proze*, București, Editura Minerva, 1975.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, ed. a II-a, 1985.
- Cioculescu, Șerban, *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*, București, Editura Minerva, 1983.
- Dragomirescu, M. I., *D. Anghel*, București, Editura Minerva, 1988.
- Horodincă, Georgeta, *D. Anghel, Portret în evantai*, București, Editura Cartea românească, 1972.
- Lovinescu, E., „Ambianța literară a epocii: D. Anghel”, *Scrieri*, vol. II, București, Editura Minerva, 1970.
- Vîrgolici, Teodor, *Dimitrie Anghel*, București, Editura Tineretului, 1965.
- Zamfir, Mihai, „Apogeul poemului simbolist: Dimitrie Anghel”, în *Poemul românesc în proză*, București, Editura Minerva, 1981.



## ESTETICA SIMBOLISTĂ – UN DISCURS DESPRE FIINȚA PRINCIPIU

*Symbolistic aesthetics - a discourse on the principle being*

This study presents the premises which were the basis of the literary movement, named symbolism. The symbolic school proposes changing the strategy. Aesthetics ceases to be the democratic result of the general taste, dropped into mediocrity, and becomes a discreet edifice, to which the vast and banal immense crowds are free to aspire. Poetry becomes an instrument of knowledge and the poetic discourse is renewed, through suggestion, hint and nuance, to give other meanings to the depth of reality. The symbolist writer is a magician who must build that edifice infinitely open, without edges, to allow conscience to decipher the enigmas of men and the universe.

**Key-words:** *escape, a new vision, musicality, suggestion, symbol.*

Simbolismul s-a manifestat prin excelență în poezie, dar pătrunde în teatrul și proza epocii, în pictură și în muzică. Acest curent literar a presupus diferite perspective: a fost considerat începutul modernității artistice, s-a spus că nu a creat adevărate valori, că a încurajat atitudinile veleitariste, dar aduce o nouă *retorică* și o anumită *metafizică*. Tot simbolismul impune formula poeziei pure: ca *prototip al artei*, poezia se situează în planul suprarrealității, al ideilor pure, al absolutului iar cunoașterea e de ordin spiritual. Eul devine un instrument de cunoaștere prin intermediul căruia se analizează nevroza și spleenul, morbidul și bizarul, langoarea și anxietatea, folosindu-se simbolul, sugestia, sinestezia și inovațiile prozodice la nivelul textului liric.

Simboliștii redescoperă mitologii ale Antichității, invocă lumea ideilor pure, atemporale, trăiesc timpul, fără a ieși în afara lui, precum romanticii. Ei sunt preocupați de universul citadin, de formele vieții moderne, spații exotice sau artificiale, propun în creațiile lor imagini cu valoare emblematică, simboluri de tip ezoteric. Curentul rămâne antipozitivist și antiraționalist, în opoziție cu naturalismul, cu care se interferează în domeniul literaturii, continuând romantismul. Școala franceză aduce acest curent cosmopolit, avându-l ca maestru pe Stéphane Mallarmé, prin care se afirmă spiritul european și câteva experiențe extraeuropene.

Centrul de apariție al simbolismului este Franța, mai exact Parisul, dar mulți reprezentanți erau străini: fie greci, precum Jean Moréas, cel care a dat și numele curentului, pe care ulterior îl va nega, întemeind în 1891 *Școala romană* (neoclasică), fie americani, precum Stuart Merrill sau Francis Vielé – Griffin. Poeții francezi ai vremii se grupează în jurul câte unui contemporan deja afirmat în acea perioadă (Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé), frecventând cafenele, reuniuni literare mai ales marțea, cercuri artistice sau înființând reviste. Treptat, simbolismul își extinde influența în tot spațiul european (Italia, Spania, Anglia, Germania), în America Latină și de Nord.

---

<sup>1</sup> Doctor al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, profesor la Colegiul Tehnic „D. Ghika” Comănești.

René Ghil inițiază *instrumentalismul*, acea tehnică prin care muzica este transpusă în poezie iar poeții simbolști utilizează în textele lor sugestii muzicale emise de sunetele limbii, optându-se pentru lirism și muzicalitate prin refuzul obiectivității și al picturalului.

În pictura și muzica perioadei simboliste, se remarcă Art Nouveau și Paul Gauguin, Claude Debussy și Maurice Ravel, care propun alegorismul, tendința spre kitsch, refuzul de a reprezenta realul, pictând idei ale visului și ale mitului sau impresionismul care se înrudește cu tehnica sugestiei simboliste, prin risipirea realului în emoție, vag și mister. Se observă totuși o discrepanță între teoria magică a simbolului și tehnica impresionistă a sugestiei. Caracterul emblematic al mișcării este dat de articolul – program din *Blätter für die Kunst* (1892) aparținând lui Ștefan George, prin care se promova renașterea strălucită a artei, în care credeau pe deplin.

La nivel european, simbolismul este privit ca un *fenomen de decadență*, așa cum îl numește Zina Molcuț, în studiul intitulat „Simbolismul european”, ce stă sub semnul renașterii profunde a literaturii, prin caracterul său afirmativ și creator. Manifestul literar „Le symbolisme” este propus de Jean Moréas, în Suplimentul literar al Revistei „Le figaro”, pe 18 septembrie 1886, deși mișcarea datează din perioada 1871–1873, când apare ca o soluție pertinentă la un moment de criză și de impas literar. Charles Baudelaire se desparte clar de curentul pozitivist și naturalist al epocii prin faptul că obiectul artei, din perspectiva sa, nu e ceea ce se vede, ci ceea ce se află dincolo, ceea ce fotografia nu poate surprinde. Arta și implicit poezia aparțin astfel domeniului palpabilului și al imaginarului, iar creatorul trebuie să inventeze ceea ce nu a văzut niciodată. Pe de altă parte, Stéphane Mallarmé creează un model anticipativ, un limbaj propriu și discută despre destinul poetului într-o strânsă legătură de spațiu care trebuie explorat, prin condiția sa de cetățean al universului.

Poezia devine un instrument de cunoaștere, funcția ei primordială fiind de „discurs despre ființa principiu”<sup>2</sup>, prin care se reflectă formele exterioare ale lumii. Dar Baudelaire atribuie conceptului de *modernitate*, pe care îl promovează cu privire la simbolism, sensul de „aspirație spre infinit”<sup>3</sup>, întrucât vede în poezie o materie de cunoaștere, *absoluta irealitate*. Dintr-o dorință acerbă de atingere a substanțialității și a esențialității, simbolștii vor să cunoască ascunsul, să cucerească nevăzutul, ceea ce se află dincolo de fenomenal. Discursul poetic se înnoiește, prin sugestie, aluzie și nuanță, pentru a oferi alte sensuri planului de adâncime a realității, deoarece João Lúcio credea că marea descoperire a simbolștilor a fost „figura pură, ascunsă, interioară a lucrurilor și a lumii”<sup>4</sup>.

În *Manifestul literar* al mișcării simboliste, Jean Moréas afirma că formele sensibile ale lumii devin semne, simboluri și metafore, nu au o existență în sine și transcend realitatea, creionând o nouă realitate, una mult mai profundă. Poezia se deschide între real și ireal, între perceptibil și imperceptibil, între aparență și transparență, între naivitate și sinceritate. Simbolismul apare concomitent cu momente de derută, precum căderea Comunei din 1871 și înfrângerea Franței de către germani, evidențiind efortul scriitorilor de a surmonta această perioadă problematică, de a regăsi spiritualitatea și valorile umaniste la nivelul conținutului, de a (re)crea un limbaj poetic la nivelul expresiei.

<sup>2</sup> Zina Molcuț, *Simbolismul european*, vol. I, București, Editura Albatros, 1983, p. 4.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 8.

Poeții simbolişti voiau să transgreseze efemerul și inconsistența, să înfățișeze vagul, fluidul, nuanțele gri și incerte, să transforme lumea invizibilă în semn: „Paul Verlaine institua o poezie a lucrurilor crepusculare, a imaginii difuze a lumii, deoarece ea distanțându-se de concretețea dură a imaginilor diurne, conduce spre muzica lucrurilor”<sup>5</sup>. La nivel poetic, o categorie fundamentală în simbolism este reprezentată de *muzică*, arta non-reprezentativului, prin care poezia își creează un limbaj pur, transformând în simbol lumea nevăzută. Stéphane Mallarmé face efortul de a readuce poezia la condiția ei primordială, într-o societate măcinată de elementele materiale și mai puțin de cele spirituale, o lume în care scriitorul capătă condiția de „poet blestemat să descifreze destinul sumbru al secolului”<sup>6</sup>.

Trăind sub semnul damnării, cunoscând deopotrivă umilințele și aspirația, necazurile și puterea, neputințele și exaltarea, poeții simbolişti impun un concept nou de artă și de creație, aflându-se la nivel social într-o stare permanentă de tensiune. S-au pus bazele unei confrerii europene a poezilor, sub îndrumarea maestrului Stéphane Mallarmé, accentuând capacitatea de a instrui, dar și de a permite celorlalți să valorizeze puterea cuvintelor, valoarea lor spirituală. Dacă la început, simbolişti pareau doar niște conștiințe tragice, neliniștite, dominate de nevroză, decădere și declin, ajung să se deschidă în planul conștiinței, să penduleze cu forță și autenticitate între real și ireal. Simbolişti sufereau cu toții de un *rău* care însemna, de fapt, un amestec de oboseală, neliniște, decădere, boală, decădere, care îi despărțea de conflicte, de societatea îmbibată de violențe, lipsită de stabilitate și de unitate. Totul pare definit prin neliniște și angoasă, prin tensiune și durere, prin revoltă socială și tragicism ilimitat, printr-o opoziție față de existența absurdă într-o realitate mercantilă.

Simbolişti înfățișau o lume complet irațională, cu multiple elemente absurde, lipsită de armonie și de însemnele divinității, străbătută de anxietate și neliniște, pusă sub semnul absurdului și al tragicului. Nietzsche și Rimbaud au definit spiritul creator prin unirea binelui și a răului, a durtății și a forței, a violenței și a satanicului iar Kierkegaard a asociat starea de angoasă cu depresia de la nivelul afectiv: „angoasa, prin spiritualitate, vrea să ne salveze, căci discipolul posibilului obține infinitul, în timp ce sufletul celuiilalt expiră în finit”<sup>7</sup>. Scriitorii simbolişti au preluat teoriile filosofice și mistice ale analogiei universale potrivit cărora există legături ascunse între planul realității și cel al esențelor, al ideilor pure. Rolul poetului asemenea unui magician este de a le surprinde și de a le comunica cititorilor, de a sonda misterul cosmic, de a cunoaște universul în partea lui profundă, ascunsă celor neinițiați.

Teoria corespondențelor preluată de către simbolişti din cărțile mistice propunea chiar tabele de echivalențe între macro- și micro-cosmos, între realitatea materială și cea spirituală, între zile, planete, pietre prețioase, metale. Decadența, simbolismul, poezia nouă devin treptat, ca și la Paris, un mod de viață, pe jumătate ostentativ, pe jumătate autentic, cu tente dramatice iar în tipologia epocii sunt bine reprezentați artistul – boem, poetul provincial, micul funcționar, tânărul pasionat de lecturi moderniste, rentierul ruinat, poetul cu o carieră solidă sau funcționarul public important. Simbolişti au puncte comune cu filosofia lui H. Bergson, în latura lor spontană, pe calea intuiționismului, în poezia efemerului, nu în programul lor explicit iar în latura descriptivă, impersonală și artificială se întrepătrunde cu parnasianismul.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 31.

Noua sensibilitate a simboलिष्टilor se caracterizează prin anxietate, nevroză și spleen, prin spirit decadent, iar refugiul în melancolie și sentimentalitate pare salvator. Descoperind aglomerările urbane, bogățiile apăsătoare, tristețea spațiului provincial, plictisul civilizației în cădere, melancolia vieții mondene și moderne, simbolismul se îndepărtează de contemplarea sentimentală, pur romantică a naturii. Astfel, sentimentul naturii se schimbă, păstrându-se doar tendința de a fugi, corespondența, senzațiile și imaginea stilizată iar parcurile și grădinile sunt contemplate în amurg, plouând obsedant. Copleșiți de olfactiv și muzical, de parfumuri, arome și miresme, simboलिष्टii aspiră la evaziunea eului, la sentimentul infinității spațiale și temporale, la o libertate absolută în privința formulilor prozodice.

Simbolismul reprezintă o posibilitate de visare trează, cu nuanțe nostalgice, o formă de evadare la nivel imaginativ din contingent, din mediul clausturant, într-un plan al idealității. Spleenul, sentimentul sufocării interioare, sumbre și angoasante, oscilația între stările de oboseală și senzațiile maladive, corespondențele muzicale, olfactive și vizuale sunt elementele specifice discursului poetic indirect propus de către simboलिष्टii. Tot ei vor să exploreze inexplicabilul, enigmaticul, să sondeze absolutul dintr-un impuls de cunoaștere a totului, a realului și irealului, reducând existența la o esențialitate sumbră. Sub raport strict formal, se observă suplețea versurilor din poeziile simboliste, încercarea de eliberare de sub rigiditățile ritmice și de sub tirania rimei, se caută muzicalitatea interioară, dar și cea exterioară, prin care poezia devine cântec. Sugestia aduce ambiguitatea limbajului poetic prin nedeterminare, prin utilizarea cuvintelor cu sens abstract, folosirea perifrazelor, exprimarea incertitudinii, elipsă, suspensie, metaforă și efecte sonore. În limbaj, tendința de artificializare se reflectă în căutarea neologismului rar, prețios, prin utilizarea numelor proprii cu rezonanțe ezotice. În ceea ce privește temporalitatea și efemerul, sentimentul de angoasă trimite la decrepitudine și moarte, după cum senzația de monotonie nu poate fi disociată de trăirea duratei: „Poezia simbolistă reprezintă un instantaneu înconjurat de o aură emoțională în care e surprinsă trecerea timpului”<sup>8</sup>. Kierkegaard propune, în spirit simbolist, disperarea, ca și neliniștea, drept o formă a conștiinței, care se află în relație cu evoluția acesteia, aparținând domeniului maladivului. Și Unamuno va demonstra sensul eroic al disperării, din care ia naștere speranța absurdă specifică omului care își asumă cu luciditate lumea lipsită de sens.

Se validează necesitatea simboलिष्टilor (Mallarmé, Rimbaud, Unamuno) de a conferi valoare intuiției și instinctului, inconștientului și trăitului, autodeclarându-se *reformatori de conștiințe*. Rimbaud este primul care afirmă că rațiunea determină o înțelegere incorectă și incompletă a lumii, a ființei umane: „Poetul este cel care poartă răspunderea umanității”<sup>9</sup>. Prin sintagma-i caracteristică *Eu sunt un altul!*, Rimbaud propune analizarea zonelor necunoscutului, ale iraționalului, ce implică un anumit sacrificiu în vederea obținerii iluminării la nivel cognitiv. Simbolismul se eliberează de raționalismul pozitivist și face trecerea nu spre un dincolo compensator ca la romantici, ci spre acel dincolo incognoscibil, poeziile fiind singurele în stare să deschidă porțile umanității.

Actul poetic este o activitate promovată cu ajutorul intuiției, o modalitate de purificare a omului la nivelul conștiinței, o descoperire aproape magică. Simțurile capătă în poezia simbolistă statutul de instrumente ontologice, fiind percepute drept

<sup>8</sup> Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, ediție revăzută, Craiova, Editura Sim Art, 2009, p. 32.

<sup>9</sup> Zina Molcuț, *op. cit.*, p. 35.



un scop al vieții, la nivelul corpului. Din punct de vedere cronologic, Nietzsche și Unamuno constituie cele două extreme ale mișcării simboliste, care vedeau raționalul și iraționalul într-o certă complementaritate, într-o condiționare reciprocă. Pe de o parte, Nietzsche credea în reîntoarcerea spre mit, în cunoașterea tragică, a văzut în simbolism o sinteză între concret și abstract, trăit și netrăit, în care iraționalul este de esență dionisiacă, pe când raționalul este apolinic. Pe de altă parte, Unamuno dă expresie, în aceiași termeni, conflictului rațiune – pasiune.

Pe linia trasată de Baudelaire și Mallarmé, va merge și Paul Valéry care consideră cunoașterea un vis reflexiv, cu funcții ontologice și, pentru a atinge perfecțiunea și puritatea, se trezea în zorii zilei și câteva ore făcea exerciții dificile de matematică. Însă cel care va găsi una dintre esențele poeziei în matematică va fi Mallarmé, descoperind înlăuntrul său

„un instinct de dominație a universului cuvintelor similar instinctului celor mai mari oameni de gândire care s-au exersat să surmonteze, prin analiza și construcția combinată a formelor, toate relațiile posibile ale universului ideilor sau ale celui al numerelor și mărimilor”<sup>10</sup>.

Simboliștii tind spre a realiza *marea operă*, acel instrument universal prin care se deschide universul, prin intermediul căreia se intră în posesia lumii, în structura de adâncime a cosmosului, cu ajutorul semnelor și simbolurilor.

Scriitorul simbolist este un magician care trebuie să construiască acel edificiu infinit deschis, fără margini, pentru a permite conștiinței să descifreze enigmaticele oamenilor și universului. Cuvântul care creează e reintegrat în misterul universal iar creația implică o limită supraumană, devenind un instrument spiritual. Dacă știința pune accentul pe modalitățile de explorare a lumii, oferind omului accesul la cunoașterea esenței, simbolismul analizează critic simbolurile, pentru a fixa ființa umană în universalitate. Paul Ricoeur considera o tendință fundamentală a secolului al XX-lea reîncărcarea limbajului poetic.

Simboliștii, credea Marcel Raymond, preluau formele vechi poeziei, le adăugau un plus de autenticitate, printr-o sinteză între armonie, formă și stil: „Romanticilor, simboliștilor, le place să se exteriorizeze, ei nu știu să compună opere, ei ignoră arta. Dimpotrivă, poet adevărat e cel care știe să prelucreze ceea ce simte”<sup>11</sup>. Poezia simbolistă încearcă o împăcare între puterea inconștientului și dorința de existență, înseamnă o *alchimie a verbului*, cum afirma Mallarmé, reprezintă un amalgam între vrajă, revelație, iluminare. Și Rimbaud, prin poemele sale, a încercat să surprindă capacitatea unor elemente ale limbii, precum vocalele, de a deschide porțile universului, întrucât simboliștii erau considerați adevărați cercetători ai cuvântului.

Simboliștii unesc poezia cu muzica într-o armonie desăvârșită, deoarece cuvântul instituie o anumită muzicalitate, iar mitul lui Orfeu pare a stăpâni spiritele simboliste. Tot ei urmăreau construirea unui limbaj poetic deschis spre teluric și cosmic, pentru a ajunge la cunoașterea eului profund, a universului infinit, a lumii întretesută din simboluri și imagini metaforice. Poezia simbolistă se recompune din anumite principii, realizând totodată o mutație mult mai profundă decât mișcarea romantică, în privința actului liric și al esenței acestuia. Ea introduce un nou sistem poetic, aduce modificări la nivel estetic, stilistic și formal, afirmă lipsa unei unități și

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>11</sup> Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarrealism*, București, Editura Univers, 1998, p.52.

conturează o antistructură, la care au contribuit și parnasienii prin obiectivitate, cultul formelor perfecte, pictural și sculptural, cromatică sclipitoare. Dacă romanticii aduc noutăți în planul sensibilității și al imaginației, bazându-se pe același *mimesis* clasic, prin apelul la retorism, la structura clară și lirismul cu tente raționaliste, la modelele existente în realitate, simbolisții propun disoluția formelor și reprezentarea lucrurilor și a fenomenelor în chiar substanța lor. Pe bună dreptate, se poate afirma că romanticii introduc marile teme (visul, inconștientul, noaptea), ce presupun o anumită luciditate, fără a inventa formule poetice noi iar fantezia romantică se înalță spre varietate, pitoresc, monumental, titanism, grandoare, pe care le așază în diferite structuri. Simbolisții promovează, prin Paul Verlaine, primatul emoției, întrucât însemna sentimente reale, autentice, explorarea inconștientului, a realității ascunse.

Așadar, simbolisții se despart de tot ceea ce i-a precedat: „Dincolo de Romantism, se definește deja modernul: tiranie din ce în ce mai mare a senzației, a emoției, a tuturor forțelor inconștiente; în același timp, sentiment ascuțit al acestui curent interior care scapă fără încetare, a acestei durate insesizabile, a relativului care e marca tuturor lucrurilor, a timpului ireversibil și, în fundul sufletului, angoasa acestui ireversibil, setea de a înfrânge acest relativ, nostalgia unității și a absolutului”<sup>12</sup>. Procesul de deschidere a domeniului poetic spre micro- și macro-cosmos este inițiat de Charles Baudelaire, care definea poezia drept o lume a semnelor ascunse în corespondențe sau analogii și propunea renunțarea la discursul literar de tip linear, denotativ. Cele trei personalități ale simbolismului francez, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, afirmă că poezia nu înseamnă vis și hazard, ci o cale de acces spre substanțialitate și esențialitate, fondată pe principiul sugestiei și al aluzivului.

Mai întâi, Charles Baudelaire structurează noile forme ale poeticului, intuind totodată pericolul în care se afla arta la momentul respectiv: imitație a naturii, *artă fotografică*. Spirit novator, creator al modernității, fără a fi primul care caută un sens adânc artei, Baudelaire remarcă necesitatea creării unei estetici a profunzimii, contestând principiul mimesisului. Natura este plină de semne și imagini pe care oricine om le poate observa cu ușurință, dar numai adevărații creatori le poate descoperi semnificațiile ascunse. Preluând idei de la Edgar Poe și Novalis, dar și de la scriitorii francezi din perioada iluminismului, depășind sistemele romantice, simbolismul propune o nouă estetică, a adâncurilor. În concepția lui Baudelaire, imaginația înseamnă infinit și vis, e *regina aptitudinilor și a adevărului*, aptă să exprime zona realității impalpabile. Imaginația poate crea în sens absolut, demiurgic chiar și poate da naștere unui limbaj care să scoată la suprafață structura invizibilă a lumii. Însă Baudelaire extrage visul din sfera imaginației, fiind înțeles ca o consecință a meditației și a concentrării, opus reveriei sau visului nocturn, cu o certă luciditate.

Continuându-l pe Edgar A. Poe, care vedea în fantezie drept puterea de a combina forme multiple, în viziunea lui Baudelaire, imaginația creatoare înfățișează o lume nouă, independentă de cea reală, după reguli necunoscute. Perceput de către Sartre drept un *poet al decadenței*, Baudelaire este un precursor al simbolismului la nivelul imaginarului, așa cum Poe este un precursor al simbolismului prin corelarea muzicii cu poezia. Rimbaud vrea să găsească un limbaj nou, Mallarmé o limbă nouă iar Baudelaire să recreeze limbajul prin corespondențele poetice care se pot descoperi în structura de adâncime a lumii. Baudelaire știe că există structuri muzicale, vizuale

---

<sup>12</sup> Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, vol. I, Paris, Librairie Nizet, 1951, p. 41.

și olfactive care pot comunica anumite conținuturi existente în univers iar în natură limbajul cosmic și cel uman se contopesc într-un mod armonios. De aceea, el acordă sinesteziilor un loc privilegiat, fără a fi doar o tehnică poetică, ci expresia unor corespondențe. Și parfumurile devin o temă obsedantă în lirica lui Baudelaire, prin care se pătrunde în infinitul spiritului și al simțurilor.

Între 1871 – 1873, Paul Verlaine concepe manifestul *Art poétique*, prin care structurează principiile poeticii simbolist, adăugându-i principiul dinamic al muzicalității (*De la musique avant toutes choses*) și două elemente noi în comunicarea lirică: naivitatea și sinceritatea. El propune culoarea ca o necesitate sufletească, care să nu mai aparțină lumii fenomenale, ci să se regăsească în interiorul lucrurilor descrise, punând astfel accentul pe fragmentarism și senzații. Prin poezia sa, o lirică a serii, al zonelor crepusculare, un cântec al precisului și imprecisului, al obiectelor care se află când în zona reală, când în cea ireală, Verlaine încearcă să transgreseze terestrul neîncăpător și opac. Jean-Pierre Richard observa idealul urmărit de Verlaine, acela de a se distanța de *mimesis*, de a nu se limita la o imitație servilă a realității brute: „Este modul neființei de a seduce sensibilitatea și de a se face recunoscută de ea ca o existență: un neant împodobit abuziv cu toate atributele ființei”<sup>13</sup>.

Planul realității este valorificat la modul estetic și creator atât de către Verlaine, cât și de către ceilalți simbolisti, aflați sub imperiul nuanței și al muzicii, între aici și dincolo, între existent și inexistent, între trăit și netrăit. Muzica nu poate (re)prezenta decât inefabilul și inexprimabilul, fiind un instrument prin care se poate realiza cunoașterea lumii invizibile, greu perceptibilă la primul nivel. Universul devine armonie dacă muzicalitatea emisă de sunetele interioare se contopesc cu sonoritățile exterioare ale cosmosului, într-un tot acaparant, ce comunică artistului prin alte limbaje decât cele folosite de către ființele umane mediocre. În ceea ce privește muzica, Paul Valéry o înțelege în termeni schopenhauerieni, drept o modalitate prin care se surprinde esența limbajului, exprimând totodată lucrul în sine.

Declarându-se clar împotriva versului liber greșit realizat, Paul Verlaine vrea să elibereze poezia de sub influența nefastă a rimei și a ritmului fix pentru a (re)găsi suplețea și fluența care trebuie să formeze ansamblul versificației simboliste. Prin muzicalitate, simbolistii urmăresc împăcarea ritmului interior cu cel al universului. De aceea, Mallarmé este conștient de impasul în care se regăsește limbajului poetic, propunând o revitalizare a versului prin inventarea unei limbi poetice, prin eliberarea de sub constrângerile metrice, printr-o purificare a liricii. Prin noul limbaj poetic, artistul va accede la universul ascuns, la o eliberare interioară întrucât valorile spirituale stau la temelia oricărei lumi și constituie materialul artei. Modelul său este Hegel și, aplicând idei găsite în *Fenomenologia* acestuia, Mallarmé simte că realitatea nu este alcătuită doar din lucrurile ușor observabile iar cosmosul este clădit și din elemente adesea insesizabile la o primă vedere, pe care poetul trebuie să le integreze sinelui și exteriorului vizibil. Poezia devine o aventură de tip ontologic în zonele necunoscute ale lumii și ale interiorității umane.

Poetica lui Mallarmé se construiește ca un ansamblu în care se confruntă infinitul și gândirea, în care eul poetic se transpune într-un dincolo la care accede prin intermediul sugestiei și al aluziei, într-o zonă a universului care se închide, îngreșește accesul, dar eliberează prin spiritualitate: „A sugera, iată visul. Este perfecta

---

<sup>13</sup> Jean-Pierre Richard, *Poezie și profunzime*, București, Editura Univers, 1974, p. 99.

întrebuintare a acestui mister care constituie simbolul”<sup>14</sup>. Artistul trebuie să creeze asemenea unui iluzionist, să cucerească realitatea fenomenală, să perceapă laturile ascunse ale vieții, să nu încerce să inventeze lucruri noi, ci să conceapă o nouă realitate pornind de la legăturile tainice dintre fenomene. Parafrazându-l pe Mallarmé, poezia se construiește cu ajutorul cuvintelor, nu prin idei, impune o altă realitate, una plină de mister, în care sufletul cântă o melodie ce trebui să fie supusă mereu înnoirii, nu unui proces de invenție.

Acest scriitor francez care pune bazele unei noi poetici aduce în zona liricului principii din domeniul muzical, precum vizualitatea de esență vizionară, elementele invizibile ale muzicii, iluzia și vraja specifice melodiilor care formează simfoniile: „Fiecare cuvânt al poemului se leagă, prin raporturi simultane, dar diferite, de mai multe alte cuvinte situate la diverse nivele, mai mult sau mai puțin depărtate, de structura sa”<sup>15</sup>. Și René Ghil crede că poezia e parte integrantă a unui joc al sunetelor iar poetul trebuie să găsească legăturile ascunse între consoane și vocale, între diferitele instrumente ale limbii, care sonorizează într-un mod aparte. În concepția lui Mallarmé, discipol de-al lui Maeterlinck, cele două verbe, respectiv a crea și a simboliza, sunt sinonime deoarece nu există operă de artă care să ia naștere fără simboluri.

Despre simboluri ca semne convenționale și naturale, ca *image a celuiilalt* vorbește mai întâi Aristotel în primele două capitole ale tratatului *Despre interpretare*:

Sunetele emise de voce sunt simboluri ale stărilor sufletești iar cuvintele scrise, simbolurile cuvintelor emise de voce. Și la fel precum scrisul nu e aidoma la toți oamenii, cuvintele rostite nu sunt nici ele aceleași, deși stările sufletești, cărora aceste expresii le sunt semne nemijlocite, sunt identice la toți, așa cum identice sunt și lucrurile ale căror imagini sunt aceste stări<sup>16</sup>.

Și teoreticienii simbolismului văd în simbol o cale de acces spre absolut, un sprijin al omenirii cuprinse de angoasă în fața misterului universal, o modalitate de a cunoaște lucrurile profunde cu ajutorul sugestiei. Poezia nu trebui să redea imaginea lumii, ci totalitatea ei pentru că omul trebuie să fie un creator, să simtă că trăiește, ca orice ființă gânditoare, pentru el însuși, pentru a găsi întregul din care face parte, întrucât omul are propria valoare înlăuntrul său, ca făptură nobilă.

Poezia simbolistă se compune din simboluri și imagini, în care ambiguitatea limbajului poetic primează,

e necesară pentru că însăși lumea li se relevă modernilor ca ambiguă și ei au senzația de a pătrunde într-o lume care nu este în întregime descifrabilă, într-un univers în care există mai multe niveluri de înțelegere a subiectului și în care dăinuie și se adâncește ambiguitatea însăși a vieții<sup>17</sup>.

Cel care inovează teoria simbolistă, conferindu-i un caracter anticipativ, este Arthur Rimbaud, între 1872–1874, când pune accentul pe rolul poetului în conturarea unei poezii de cunoaștere, unei lirici în care alogicul și absurdul devin reguli de creație. El vede în poet marele vizionar, Savantul, *un altul*, care trebui să pătrundă în

<sup>14</sup> Cf. Zina Molcuț, *op. cit.*, p. 99.

<sup>15</sup> Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 102.

<sup>16</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1983, p. 27.

<sup>17</sup> Guy Michaud, *Connaissances de la littérature. L'oeuvre et ses techniques*, Paris, Librairie Nizet, 1957, p. 53.

sfera lucrurilor nenumite, deoarece deține o inteligență superioară, de esență divină, asemenea Demiurgului.

Poetul simbolist este de condiție prometeică, în viziunea lui Rimbaud, care trebuie să sfideze orice lege a logicii, să depășească barierele gândirii, să schimbe valorile spiritualității, să urmeze drumul puterii și forța voinței pentru a crea un nou univers. El apelează la metafora simbolică întrucât este convins de funcția ontologică a limbajului, de faptul că poetul trebuie să ilumineze mințile celorlalte ființe umane, conferind astfel realului o nouă înțelegere. Creatorul va creiona structura simbolică a lumii, va descoperi o altă dimensiune a realității, va reînnoi limbajul poetic prin folosirea simbolului, a sugestiei, a inovațiilor prozodice, pentru a pătrunde misterul cosmic, stările vagi, fluide, muzicale. Poetul simbolist se erijează într-un Demiurg care creează universul la nivel interior, călătorind prin realitatea imaginată dintr-un instinct de libertate spirituală.

Direcția impresionistă a acestei mișcări artistice a fost promovată de Paul Verlaine, cel care percepe zbuciumul realității, cel care surprinde vagul și sensibilul, în explorarea efectelor produse de senzații. Deși funcționează după reguli proprii și există mai ales în planul limbajului, în care primează ambiguitatea, sugestia și stările difuze, clarobscurul de tip impresionist, poezia simbolistă se îndreaptă spre metaforic. Simbolul și metafora sunt atât modalități de expresie, cât și forme de cunoaștere a interiorului uman, dar și a exteriorului propus de cosmosul întreg. Totul este explorat în profunzime, totul se transformă într-o metaforă amplă, într-un sistem de simbolizare, care deschide larg porțile ascunsului, nepătrunsului și necunoscutului. Poezia se scrie pentru eternitate, din luciditatea creatorului, împătimit de ideea cunoașterii universului, de explorarea lumii dincolo de limitele văzutului, ale perceptibilului. Semnificațiile lumii celeilalte sunt oglindite într-un mod camuflat în lumea reală ia simbolistii doresc să le înțeleagă, să caute și să atingă absolutul, fascinați fiind de ideea deschiderii, de simbolurile lumii cu valențe poetice infinite, de viața autentică dindărătul valorilor spirituale. Atât precursorii, cât și creatorii acestui curent artistic depășesc naturalismul, pozitivismul sau parnasianismul prin complexitatea ideilor, a concepțiilor și a discursului literar care se bazează pe inovații la nivelul limbajului și al structurii poetice. Simbolistii se distanțează de platitudinea limbajului poetic contemporan, incapabil să sondeze semnificațiile ascunse ale universului, de poezia obiectivă, lipsită de unitate și stabilitate. Dacă decadența înseamnă afectivitate, pesimism, spleen, angoasă, nevroză, fiind etapă a simbolismului, atunci această mișcare literară aduce un plus de optimism și construcție a lumii, a discursului, a viziunii.

## **BIBLIOGRAFIE**

- Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, ediție revăzută, Craiova, Editura Sim Art, 2009.  
Molcuț, Zina, *Simbolismul european*, vol. I, București, Editura Albatros, 1983.  
Michaud, Guy, *Connaissances de la littérature. L'oeuvre et ses techniques*, Paris, Librairie Nizet, 1957.  
Richard, Jean-Pierre, *Poezie și profunzime*, București, Editura Univers, 1974.  
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1983.



## NOTE SIMBOLISTE ÎN LIRICA (POST)PAȘOPTISTĂ: POEZIA INIMII

*Symbolistic notes in (post)revolution poetry: the poetry of the heart*

The present paper aims to reveal that numerous symbolic elements appear in the works of the poets from pre-romanticism period. The symbolic rhetoric involves the use of the symbol and implies the existence of several defining notes: synesthesia as a combination of sensations, a suggestion that opposes rational and vague, which determines ambiguity, fragmentation and ephemeral, artificiality and monotony, irony, musicality and prosody, a certain poetic imaginary. It is known that the symbol means a psychological type of identification or a mysterious revelation of the connection between image and meaning, between sign and allegory, between objects and words, reaching essence, truth and profundity. Life unfolds in the art that greatly adorns it, because the poets need to know the transformations of their time, the ideas that dominate the world to express in the images.

**Key-words:** *sensation, musicality, desire for escape, ineffable, inner rhythm.*

În poezia simbolistă, realitatea traversează un proces de simplificare, de căutare a esențelor, de stilizare și nu se reduce doar la o lirică a senzațiilor, așa cum credeau G. Ibrăileanu, E. Lovinescu sau Vladimir Streinu. Mai înainte, (pre)romanticii se simțeau oprimați nu atât de rațiune, cât de abuzurile comise în numele ei. Pe de altă parte, la începutul secolului al XIX-lea, are loc un proces de adâncire a individualizării naționale, iar poetul devine adesea militant, etalându-și aptitudinea de persuasiune, de seducție a maselor, de creație în sensul grației, eleganței și stilului: „Îi vedem deci pe scriitori angajându-se spontan să debaraseze poezia de artificiu, s-o apropie de natură și de adevăratul interior, s-o înalțe la dimensiunea Omului, nu încă liber, dar îmbătat de ideea că eliberarea e aproape”<sup>2</sup>.

Îndepărtându-se de exprimarea preluată din vorbirea cotidiană, apare ideea de artă ca fasonare a cuvintelor, în cazul primilor romantici precum Vasile Cârlova, Gr. Alexandrescu și Dimitrie Bolintineanu. Toți scriu ceea ce văd în societatea în care trăiesc, dar între ceea ce vede un scriitor și altul este o diferență majoră, deși cu toții sunt dominați de spiritul vindicativ, al răzvrătirii, în virtutea sentimentului național. Se observă limbajul subiectiv și partizan, tonalitatea afectivă a stilului; scriitorii par a se lupta cu fantasmalele trecutului și ale prezentului, „opera lor le servește ca o descărcare, solicitându-i existențial, nu literar și nici filozofic”<sup>3</sup>.

În studiul său închinat romantismului românesc, Paul Cornea discută despre cele două generații, *luminiștii* și *revoluționarii*; din prima categorie fac parte, printre alții, Iancu Văcărescu, Anton Pann, Heliade Rădulescu, iar din a doua, Gr.

---

<sup>1</sup> Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava.

<sup>2</sup> Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 243.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 245.

Alexandrescu, Cezar Bolliac, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri; între cele două generații există una de tranziție, reprezentată de C. Negruzzi, V. Cârlova, St. Stoica. Obiectivul lor a fost ruperea legăturilor cu fanariotismul, prin regăsirea tradiției, a spiritului patriotic și național, deschiderea societății românești spre progres și noutate, printr-un spirit constructiv față de crearea viitorului, printr-un control al mijloacelor de informare, prin capacitatea de a depăși zona intențiilor și de a se fixa în planul faptelor. În această epocă de mari transformări, spiritul creator a fost direcționat spre slujirea cauzei naționale. Ideea de națiune „pare a fi, până printr-al doilea deceniu al secolului al XIX-lea, apanajul unor membri luminați ai clasei boierești, care n-o lasă să se stingă, dar nici n-o transformă într-o armă politică a emancipării”<sup>4</sup>.

Romantismul a acaparat structuri disparate, elemente antitetice, impulsuri spontane și idei antinomice, care îi călăuzesc pe scriitori în comunicarea ideilor și în exprimarea sentimentelor, în modul de comportament și în felul de a percepe. La noi, romantismul nu e asumat până în 1840, când M. Kogălniceanu utilizează lexemul *romantic* cu privire la diverși scriitori ai vremii precum Gr. Alexandrescu, remarcat prin stilul dulce și naiv sau tonul satiric. Cu siguranță, acest curent coexistă cu elemente de altă factură artistică, iar „noul concept de literatură nu diminuează cu nimic responsabilitatea autorului față de națiune și față de concetățenii săi, pe care are datoria să-i instruiască și să-i moralizeze”<sup>5</sup>.

Predilecția pentru adevărul poetic în limitele naturalului și ale sincerității este specifică în genere romantismului. Poezia, în concepția lui Victor Hugo, preluată de Heliade Rădulescu, trebuie să urmeze anumite reguli. De aceea, lui Gr. Alexandrescu i se reproșează, în privința meditațiilor, inconsecvența, modificările flagrante la nivel gramatical și ortoepic, dar și faptul că versurile sale nu exprimă ceva îndeajuns de emoționant. Obiectivitatea clasicismului este înlocuită în romantism cu o atitudine profund subiectivă și particularizantă: „poezia, mai puternică decât muzica, are calitatea de a înmuia inimile, de a le deschide emoțiilor tandre, smulgând existența ordinară plăcerilor triviale, înnobilând viața, aruncând flori peste latura sa hidoasă”<sup>6</sup>.

Romanticii (post)pașoptiști situează faptele și evenimentele în perspectivă și se manifestă adesea ca personalități artistice depline. Notabilă în creațiile lui Vasile Cârlova este capacitatea de a-și exprima trăirile în versuri limpezi și cursive, nu o dată de o proaspătă și plăcută sinceritate. Poeziile lui sunt un monolog cu valențe duioase sau dinamice, al sufletului împovărat de neliniști. Câteva aspecte ale liricii sale pot fi văzute ca o anticipare a poeziciei simboliste sau mai degrabă ca o zonă de interferență a acesteia cu romantismul din care se desprinde: grădinile părăsite, zbuciumul interior, introspecția, ruinele, dorința de evaziune.

Vocea poetică rezonază în armonie cu natura, istoria și divinitatea, ritmul interior se adaptează unui destin marcat de transformări suportate cu simplitate și spontaneitate. Făcând totuși parte din categoria *romanticilor damnați*, așa cum îi numește G. Călinescu, Vasile Cârlova surprinde în poeziile sale o stare ambiguă, de melancolie îngemănată sentimentului de fericire. Jalea se contopește muzical cu sunetul fluierului care instaurează o atmosferă nostalgică. Priveliștile exterioare par privite de sus, din înaltul cerului, ca o panoramă solemnă a lumii, iar melancolia se

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 402.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 460.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 497.



asociază cu dorul și jalea. Cadrul idilic e străbătut de prezențe abia percepute, de forme inefabile – o eventuală prefigurare a „vagului” simbolist.

Simțind efemeritatea lucrurilor, îl încearcă o stare de tristețe, dar și de acceptare blândă a implacabilului: „A scrie este, pentru Cârlova, a plânge”<sup>7</sup>. Lirismul se interiorizează, notele grave sunt ale sufletului, durerile apăsătoare sunt la originea confesiunii lirice. Natura și ruinele devin un refugiu în acord cu predispoziția pentru lamentația care se adâncește mereu și-l strânge ca într-o menghină: „De multă nemișcare, ce face piste toate,/ Vederea împrejurii se-ntoarce cu fiori,/ Pământul în somn dulce gemăt parcă scoate/ Și cerul ni s-arată acum mai cu răcori”<sup>8</sup>.

Natura îl ocrotește, îl adăpostește, dar nu-l poate vindeca de tristețe: „Acest trist glas, ruinuri, pe mine m-au pătruns”<sup>9</sup>. „Întocmai ca o luntre ce slobodă pe mare,/ Nu poate de furtune a mai găsi pământ;/ Ce n-are nici nădejde că poate d’întâmplare,/ Cu vreme s-o arunce la margine vr’un vânt”<sup>10</sup>. Imaginea mării ca salvare din spațiul suferinței „dublează sugestia insecurității și limitează perspectiva salvării”<sup>11</sup>. Deși nu valorifică sistematic motivul (pre)simbolist al instrumentului muzical, de regăsit în poezia lui Lamartine, el este totuși sensibil la melodia naturii, la *zefîrul care suspină* printre frunze, în consonanță cu tremurul sufletului. Nu e un inovator în privința tehnicii poetice, dar inaugurează în lirica românească o poezie a ruinelor, a vestigiilor istorice, pe care o înconjoară nu o dată într-o atmosferă optimistă, de elanuri patriotice. Evocarea ruinelor îi smulge exclamații, însă fără capacitatea de a descrie spațiile abandonate ori monumentele aflate în ruină: „O ziduri întristate! O monument slăvit!/ În ce mărire ’naltă și voi ați strălucit,/ Pe când un soare dulce și mult mai fericit/ Își revârșea lumina p-acest pământ robit”. Imaginea parcurilor părăsite, a monumentelor supuse distrugerii, a zidurilor prăbușite sub zbuciumul pământului, în alternanță cu elemente sonore, de paradă rămân surprinzătoare pentru epoca respectivă, în literatura română.

Gr. Alexandrescu descrie locul copilăriei, Târgoviștea, ca pe un spațiu invadat de vegetație, de pomi, de nuci bătrâni, în armonie cu mutațiile sufletești, într-o liniște tulburată doar de drumul oilor și gravitatea ritmurilor pastorale. După moartea părinților, în 1827, poeziile sale mărturisesc singurătatea și deznădejdea, cu accente de neputință în fața destinului implacabil. Visător, apt mai degrabă pentru cariera de poet la o curte princiară, Gr. Alexandrescu pare incapabil de a suporta lipsurile, fiind un protejat al marilor boieri, în casa cărora locuiește o perioadă îndelungată. Nefiind un sentimental sau un romantic în sensul absolut al cuvântului, Alexandrescu compune totuși *Meditații* în care armonia naturii se împresoară de reverii, iar muzicalitatea solemnă a instrumentelor străbate spații vaste, în aceeași atmosferă melancolică. Poetul este reflexiv și interiorizat; în *Epistole* și *Elegii* își exprimă dilemele interioare, transformând evenimentele zilei într-o experiență individuală. Se află mai mereu în centrul poeziilor sale, care constituie o formă de spovedanie și de împăcare cu lumea și cu ordinea ei. Din păcate, „prozodia lui șchioapătă, puterea metaforizării e de slabă energie impulsivă, stilul - mai ales în primele versuri - e sentențios și declamatoriu, cu mari gesturi emfaticе și un fel de candoare a fatuității”<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 55.

<sup>8</sup> Vasile Cârlova, *Înserare*, în *Poezii și proză*, București, Editura Minerva, 1977, p. 22.

<sup>9</sup> *Idem*, *Ruinurile Târgoviștei*, în *op. cit.*, p. 24.

<sup>10</sup> Vasile Cârlova, *Înserare*, în *op. cit.*, p. 22.

<sup>11</sup> Eugen Simion, *op. cit.*, p. 61.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 508.

Cu un zâmbet melancolic, ușor ironic, poetul are conștiința zădărnicii și presentimentul eșecului, în fața cărora nu se resemnează, pendulând permanent între certitudinea și incertitudinea unui suflet dilematic. Analogiile între interior și exterior, între conștiință și existență, între trăit și netrăit, între sensul vieții și lipsa de sens a destinului căruia i se supune ființa umană sunt tangente modernismului poetic. Cuprins de flacăra meditației, se înalță deasupra unor peisaje largi, unde stăpână devine luna, iar mormintele capătă înfățișări înșelătoare. Câmpiile sunt creionate în nuanțele deșertului nemărginit: „Aici p-aste ruine cu mândre suvenire/ Privesc cum orizontul se umple de făclii,/ Cum luna în tăcere s-arată să inspire,/ Gândiri religioase l'ai lui Apolon fii”<sup>13</sup>.

Și el plânge, dar fără disperarea predecesorilor, și se plânge de faptul că limbajului poetic îi lipsește claritatea, de inexistența modelelor, deși versurile sale transmit într-un mod voalat această neliniște ce poartă amprenta resemnării. Ideile, lucrurile trebuie înfrumusețate sub condeiul poetului, care trebuie să le confere noblețe și strălucire, printr-un stil al frumosului înalt, acel stil ornant atât de caracteristic epocii. În spiritul desăvârșirii artistice pe care o urmărește în poezie, el crede în stilul care cere răbdare și muncă: „La toate-ai fost norocit: nu crez c-atât izbuteai,/ D-ai fi avut să formezi limba în care scriai;/ Dar veacul te-a ajutat: în vremea când te-ai născut,/ Stilul era curățit și drumul era făcut”<sup>14</sup>. Preocupat de claritate, totodată sensibil la frumos și moralitate, nu este un cercetător al universului în latura lui misterioasă, dar o muzicalitate aparte răzbate uneori din versurile lui. Se întoarce mereu spre trecut, amintindu-și locuri istorice vizitate, pe care le evocă de departe, în răcoarea nopții. Binecunoscutul poem *Umbra lui Mircea. La Cozia* descrie spațiul meditației, într-o notă de mister, acoperit de muzica valurilor: turnul cetății, al palatelor sau al mănăstirii e o poartă spre cer, un simbol al rememorării, iar peștera, stânca, stejarii aduc sunetul grav al naturii.

Predomină imaginile pădurilor și ale peșterilor lipsite de elemente plastice, iar mintea poetului simte mânia sălbatică a naturii, gerul și viscolul, asemenea tigrului care pândește în junglă, sub lumina fulgerelor. Peisajele pustiite par străbătute de tristețea unui suflet solitar, de urletele animalelor sau de zgomotul funebru al cetăților. Și Mănăstirea Tismana, devenită *glob al nopții*, e cadrul unui scenariu lugubru, în care stafiile produc sunete înspăimântătoare, împletite cu vuietul apelor năvalnice. Tălângile străbat natura, iar clopotul răsună grav, anunțând stingerea universului, deși „Tot mișcă, încântă a noastră gândire;/ Tot are farmec, tot este mister”<sup>15</sup>. Peisajele sunt schițate sub imperiul nocturnului, pline de măreție, iar luna guvernează acest „loc de retragere, loc de provocare a istoriei, loc de incitație la rebeliune împotriva prezentului, loc, în fine, în care meditația, reveria nu liniștesc spiritul, ci îi sporesc melancoliile, incertitudinile”<sup>16</sup>.

Meditațiile alexandriene constituie o unitate în care umbrele nopții par o cortină ridicată peste chipurile fantomatice, individul se confruntă cu lumea și cu sine însuși: „Umbra ieșită din mormânt rămâne, la Gr. Alexandrescu, tăcută. Este o nălucă fascinantă, căreia poetul îi adresează elogiile, fără a primi vreun răspuns; cu o icoană nu se poate conversa”<sup>17</sup>. Monologul poetic e monoton, „amarul existenței îl apasă,

<sup>13</sup> Gr. Alexandrescu, *Miezul nopții*, în *Poezii și proză*, București, Editura Minerva, 1976, p. 15.

<sup>14</sup> *Idem*, *Epistola către Voltaire* în *op. cit.*, p. 20.

<sup>15</sup> *Idem*, *Reverie*, în *op. cit.*, p. 23.

<sup>16</sup> Eugen Simion, *op. cit.*, p. 122.

<sup>17</sup> Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. II, București, Editura Minerva, 1984, p. 127.

fără să-l exaspereze, iar promisiunile viitorului îl încălzesc, fără a-i răpi luciditatea”<sup>18</sup>. Misterul poeziei se extinde asupra existenței umane, acaparează universul, meditația capătă vibrații elegiace, chinul se amestecă cu melancolia în imagini vizuale de un farmec aparte, prevestindu-i pe Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu.

În fața iubirii, poetul nu-și schimbă discursul liric, tăcerea își reia locul cuvenit, dragostea înseamnă deznădejde și lipsa cuvântului, în schimb ochii vorbesc despre focul acestui sentiment: „Și amorul cu mâhnire/ Te privește și suspină”<sup>19</sup>. În cazul liricii erotice a lui Gr. Alexandrescu, s-a discutat despre o *tehnică a așteptării*, întrucât ființa iubită e departe, dar îi presimte apropierea, năzuind la momente de fericire: „Figura așteptării este, în fond, o figură a promisiunii de plenitudine, a speranței de salvare”<sup>20</sup>. După ce iubirea devine prietenie, plăcerea e suferință și presentiment al morții, poetul recăpătându-și liniștea interioară și puterea de a redescoperi frumusețea peisajului: „După atâta cochetărie/ Și necredință și viclenie,/ În sfârșit, Nino, simț că trăiesc./ Inima-mi astăzi e izbăvită/ D-acea robie nesuferită;/ Mai mult asupra-mi nu m-amăgesc”<sup>21</sup>. Dincolo de imensitatea peisajelor, de hotarele cerului, se construiește viața sortită morții, iar veșnicia își întinde mrejele: „Când tot ce e-nalt cade și când mărirea piere./ Mărirea, înălțarea, la ce le mai doriți?”<sup>22</sup>

Retragerea într-un spațiu securizant, cel al naturii, nu presupune o împăcare cu destinul și cu propriul eu, ci o nouă neliniște, deși este mereu în căutarea păcii interioare: „Scârbit peste măsură/ De zgomotul cetății/ Eu caut în natură/ Un loc făr’ de murmură/ Supus singurătății”<sup>23</sup>. Imaginea cetății în ruină este simbolică pentru preferința poetului de a se adăposti departe de mercantilismul lumii în care trăiește, experimentând durerea care îl eliberează sufletește. Tăcerea turnului, jalea mormintelor care ascund însemnele morții îi declanșează cele mai puternice energii: „Tot e tăcut și jalnic, însă așa cum ești/ Singură porți povara mării românești/ Târgoviște căzută! Poetul întristat/ Culoare variate în sânu-ți a aflat...”<sup>24</sup>

Poetul se comportă ca un condamnat la durere, bătăind pe întuneric un loc în care să se vindece de solitudine, să retrăiască emoțiile copilăriei și vârtejul iubirii: „De zgomot departe, în vesela vale,/ A cărui verdeață ades am călcat,/ În liniștea nopței, privirile tale/ Se-nalț, se ațintă pe cer luminat”<sup>25</sup>. Satirele și fabulele aduc un discurs unitar și variat, descrierea se împletește cu meditația și confesiunea, aluzia cu fantezia și exprimă filozofia lui de viață: predestinat durerii, el va cunoaște doar lacrimile suferinței. Poezia sa spune totul, vrea să înalțe artistul care se află sub puterea decepției în lumea concretă, a neîncrederii într-un timp salvator și a dezamăgirii în fața viitorului incert. Îndărătul poeziei se înalță morala ei, durerea alternează cu suferința iar muzicalitatea se pune în slujba ideilor poetice.

Tehnica muzicală a versurilor, atât de specifică simbolismului, se observă în faze incipiente în lirica lui Dimitrie Bolintineanu, *romanticul exotic, macabru*, după cum îl cataloghează G. Călinescu. Cel care definește poezia drept „acea legănată și

<sup>18</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Fundația Regală pentru literatură și artă, 1941, p. 221.

<sup>19</sup> Gr. Alexandrescu, *Prieteșugul și amorul*, în *op. cit.*, p. 30.

<sup>20</sup> Eugen Simion, *op. cit.*, p. 134.

<sup>21</sup> Gr. Alexandrescu, *Nina*, în *op. cit.*, p. 32.

<sup>22</sup> *Idem*, *Meditație*, în *op. cit.*, p. 35.

<sup>23</sup> *Idem*, *Întristarea*, în *op. cit.*, p. 38.

<sup>24</sup> *Idem*, *Trecutul. La mănăstirea dealului*, în *op. cit.*, p. 40.

<sup>25</sup> *Idem*, *Reverie*, în *op. cit.*, p. 23.

lină cadențare, acel repaos regulat al semistihului, acele espresii și asemănări răpitoare ce întineresc inima<sup>26</sup>, va critica, în satirele sale, pe liberali, fără a deține o claritate a ideilor exprimate sau un anumit elan al inspirației. Elegiile sale, intitulate *Reverii*, se remarcă prin conținutul meditativ și oarecum maladiv, întrucât poetul deplânge momentele de fericire, de dragoste, reflectând asupra morții și a vieții supuse zădărniceii: „La rău urmează răul, sub nouă poleire/ Acesta-i rezultatul atâtor stăruinți”<sup>27</sup>.

Și convingerile sale patriotice sunt transpuse artistic în imagini exotice: fruntea arzândă, clocotitoare de idei, *chioșcuri de porfir*, odaliscele ce se scaldă sub stelele prin care privesc zeii omenirea, într-o muzică edenică (*Florile Bosforului*). Timpul necruțător curge ireversibil și spulberă speranțele, acoperă idealurile, uitarea împrăștie durerile iar poetul își cântă propriul exil la modul muzical: „Păsărică trecătoare/ Ce eterul străbătând/ Legănată pe-aripioare./ Vii din patrie cântând!// Te salut cu bucurie/ Pe acest pământ străin,/ Unde nimene nu știe/ De-s voios sau de suspin”<sup>28</sup>. Altădată, poetul comunică prin simboluri precum rozele (obrajii), rubinele (buzele), laptele (fața), săgețile (ochii), roua (lacrimi), prin care transmite emoții, impresii, stări. Poeziile cântă bucuria dragostei și a nunții din cadrul rustic, frumusețea și voluptatea sentimentelor. În poemul *Blăstemul Dervișului*, se rostește o imprecuație la adresa domnitorilor lipsiți de simțăminte nobile.

Elementele macabre identificate de G. Călinescu în poezia lui Bolintineanu par a anunța lirica simbolistă: în toiul nopții, scheletul unui împărat iese din groapă și ține o *deșănțată cuvântare* despre nimicnicia lumii și soarta implacabilă a oamenilor („Și-un verde balaur zbură prin mormânt”<sup>29</sup>). Prezența mormântului, a fulgerului, a tunetului și a ploii monotone prevestesc apocalipsa, moartea lumii și a întregului univers prin imaginea duhurilor ce vin dintr-un trecut *neguros*, a scheletelor hidoase ce răsar din groapă. Însăși regina nopții nu scapă de petele morții, suferă și se îngălbenește, privind natura dezlănțuită, în care ielele devin stăpânele gândurilor și ale sufletelor ființelor rătăcite. Prințul din poezia *Lăutarul* e condamnat a-și găsi liniștea într-un mormânt rece asemenea cavoului bacovian, în interiorul căruia durerea îndepărtează orice umbră de fericire sau de plăcere. În poemul *Mihnea și Baba*, imaginea mormântului produce sonorități lugubre, aduce spaime puternice asociate buhei care suspină trist. Imaginea poporului care geme în lanțuri, a demonilor care țipă la stele, nori și lună, a pădurilor care sună a jale, a frunzelor care fâșâie, a dinților care se clatină aidoma universului, a tunetului ce râde zgomotos dezarmează și trimite la universul simbolist, de factură bacoviană.

Discursul poetic recompune adesea o atmosferă de spaimă și de groază, în care se percep cele mai acute zgomote: fâșăitul, sforăitul, tropotul, hohotul, bubuirea. Toate se contopesc în imagini macabre, totul se transformă într-un dans haotic de cadavre, demoni și vârcolaci, cu gheare încleștate, ce aleargă și urlă a moarte și a infern. Fuga norilor din poezia *Fecioara Maria* sau destinul întunecat al cavalerilor din *Basme* de pe teritoriul dacic conțin elemente fantastice și înspăimântătoare, cu ajutorul cărora poetul evocă strigoii, ielele, făpturile nocturne, un peisaj pierdut în ceața angoasantă. Luna e martorul acestor evenimente, a scenelor istorice, e stăpână

<sup>26</sup> Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 236.

<sup>27</sup> Dimitrie Bolintineanu, „Plângerile poetului român”, în *Opere*, București, Editura de Stat pentru literatură științifică și didactică, 1951, p. 203.

<sup>28</sup> *Idem*, „Florile Bosforului”, în *op. cit.*, p. 213.

<sup>29</sup> *Idem*, „O noapte la morminte”, în *op. cit.*, p. 215.

peste un univers în care domină forțele malefice, o dezordine a mișcării, lucruri în prăbușire, o cruzime tulburătoare: „Este o acumulare de interdicții și eșecuri, o premoniție care vizează trupul și spiritul, dezagregarea lentă, căderea în starea teribilă de atonie și mizantropie neagră”<sup>30</sup>. Imaginile auditive aduc scene infernale, în care demonii se prind într-un vârtej nebunesc, cerul se întunecă, pământul geme iar munții se clatină: „Văile murmură, frunzele freamătă,/ Aerul sună;/ Pletele verginei, sparte, sub aure/ Scântei la lună”<sup>31</sup>. Atmosfera macabră se recompune din gemetele babei Dochia, din spaimile care îl încearcă pe Mihnea, din riturile diavolilor, din jocul ielelor de pe morminte, din croncănitul corbilor, din zgomotele făcute de strigoi. În poemul *Domnul de rouă*, sugestia merge spre dubla existență a împăratului Lero, cea diurnă și mai ales cea nocturnă, spre soarta neschimbătoare a omului, spre dragostea incompatibilă între două ființe ce aparțin unor lumi diferite: „Pe un drum de piatră domnul își repede/ Sprintenu-i fugar;/ Dupe-n vârful de stâncă draga lui îl vede/ Lăcrimând amar”<sup>32</sup>.

Poezia sa trebuie să exprime sufletul, să vină din interior și crede cu putere în talent, în spontaneitatea artistică a creatorului: „A strânge arta-n reguli credea că-i o sclavie”<sup>33</sup>, simțind dedesubturile limbajului prin intermediul căruia își concepe propriul univers, unul pitoresc. Se remarcă dorința poetului de a da obiectelor simțăminte, mișcărilor suavitate și interiorului inocență. El se confesează mai mult decât contemporanii săi, glasul său *dulce* caută un univers al parfumurilor, al culorilor și al pasiunilor în starea lor originală. De aceea, pasiunea se amplifică în fiecare vers, până la *gradul zero* al sentimentului iar purificarea se realizează prin moarte. Eugen Simion este de părere că Bolintineanu are *intuiția corespondențelor*, întrucât poemele sale se desfășoară într-un joc al albului, ca simbol al purității, care terorizează și aici singurătatea, durerea, melancolia, plăcerea și delirul par a se armoniza. Legături secrete sunt pretutindeni, între cer și pământ, între lună și aer, între viață și răcoare, între natură și sentimentele poetului. Peisajul înseamnă pietre prețioase, ornamentale sau decorative, flori (crinul sau roza) sau parfumuri, care sugerează o pasiune, ademenește ochiul, șoptește urechii, copleșește ființa. Marea, cristalină sau lucioasă, benefică sau grațioasă, căreia îi închină și un imn, e percepută ca spațiu interior, un cadru al pasiunii, sfârșitul călătoriei și pedepsește îndrăgostiții prin moarte: „Marea își încinge fața-i încrețită/ Într-un brâu de aur dulce o privi...”<sup>34</sup>

Poetul privește natura pe care o identifică cu arta, ca un ansamblu de misterioase corespondențe între lumină și aer, între ploaie și mirosuri, între forme și culori, „ce trădează o finețe a gândirii lirice: obscuritatea ca efect al acumulării luminii, întunericul ce are drept hrană o lumină în grad maxim”<sup>35</sup>. Preferința pentru ruine ascunde partea melancolică a poetului, ce rătăcește într-un univers de parfumuri și culori iar privirea străbate greu acest spațiu tenebros, loc de evadare pentru duhurile infernului, o lume închisă în care spiritele rele trăiesc din blesteme. În schimb, dragostea nu e atinsă de petele tenebrosului, se situează în sfera gingășiei și a inocenței iar făptura dulce își îmbrățișează bărbatul exaltat în desfătarea acestui sentiment luminos: „Vino și mă-mbată cu a ta amoare./ Vis de tinerețe, flacără din soare./ Vin a

<sup>30</sup> Eugen Simion, *op. cit.*, p. 174.

<sup>31</sup> D. Bolintineanu, „Peștera Muștelor”, în *op. cit.*, p. 220.

<sup>32</sup> *Idem*, „Domnul de rouă”, în *op. cit.*, p. 225.

<sup>33</sup> *Idem*, „Conrad”, în *op. cit.*, p. 223.

<sup>34</sup> *Idem*, „O fată tânără pe patul morții”, în *op. cit.*, p. 227.

<sup>35</sup> Eugen Simion, *op. cit.*, p. 166.

mă răpi”<sup>36</sup>. Altădată, iubirea e în apropierea morții sau înseamnă sacrificiu, prin plecarea pe o insulă pustie, unde îndrăgostitul va ispăși cu bucurie păcatele trecutului.

Poeziile sale glorifică noblețea poporului român, din considerente atât patriotice, cât și politice. La nivelul limbii, aduce modificări, prin schimbarea genului, a prefixului sau a sufixului, prin ignorarea acordului gramatical. El caută cuvintele pentru ceea ce ele sugerează, dincolo de funcția noțională pe care o dețin, este primul versificator care intuiește valoarea muzicală a cuvintelor. Lirica sa abundă în imagini auditive și dinamice (trâmbița răsună, spadele se frâng, un cal mușcă spuma în zăbale), apropiindu-se de poezia secolelor următoare, printr-o încercare de analiză a subconștientului, așa cum Mihai Eminescu o va realiza ulterior: „Asupra cetății senalț tristătoare/ Vechi turnuri cu formă înspăimântătoare:/ Ca geniuri triste cetatea domnesc”<sup>37</sup>. Astfel, cetatea Moldovei din poemul *Andrei sau luarea Nicopolului de Români* se înalță într-o atmosferă de apăsătoare tristețe iar turnurile ei vechi au forme înfricoșătoare, adăpostind o lume în declin, un univers aflat sub puterea morții: „Față de un cadavru și față de un apus de soare, poetul arată aceeași feroare. O neprihănită voioșie trece prin poemele lui Bolintineanu, pline, totuși de atâtea fapte sângeroase”<sup>38</sup>. Înainte lui Al. Macedonski, acest scriitor se arată preocupat de puritatea versului și de tehnica poetică în care va include elementul muzical ca formă aparte de sonoritate.

De asemenea, note simboliste vom regăsi în lirica lui Vasile Alecsandri, Radu Ionescu și Mihai Eminescu, preocupați și de istorismul văzut de Paul Cornea nu doar ca o cercetare specializată asupra trecutului mai mult sau mai puțin glorios, ci „în genere, pasiunea de a coborî spre origini, de a explora pietrele și actele pline de colb, de a studia antecedentele și a găsi în trecut determinările prezentului sau anticipările viitorului, această sete de a ști, care nu e pură curiozitate, ci frenezie, delir al imaginației și exaltare a inimii”<sup>39</sup>. Până la Mihai Eminescu, poeții (post)pașoptiști au deplâns sărăcia limbii române, angajându-se în lupta de reconstruire a elementului lingvistic prin descoperirea foclorului ca valoare literară, a romanței și a cântecului de lume, cărora le lipsea tonalitatea gravă: „Când poeții moderni le vor descoperi, e probabil că ei vor fi amuzați în primul rând de a putea trata în registru pur gratuit și ludic o convenție așa de groasă a seducțiunii erotice”<sup>40</sup>.

Poeziile lui Vasile Alecsandri se remarcă prin versul curgător, sonoritățile aparte, prozodia armonioasă, iar la nivel ideatic prin viziunea optimistă asupra lumii, încrederea în divinitate, fericirea totală care îl face să lăcrimeze, devenind un jovial cu o nepotolită sete de a cerceta existența cu fețele ei duioase. Plânsul lui pare zgomotos, presărat cu suspine, dar lipsit de fiorul melancoliei, obosit adesea de emoțiile iubirii. Se lasă pătruns de dorul amăgitor, visează iubiri cu iz oriental, se plimbă agale pe drumurile Bosforului și așteaptă venirea toamnei însuflețit de mâhnirea celui care se simte subjugat de sentimente puternice. De aceea, ca un sclav, îi închină iubitei *Steluța*, un poem în care se regăsesc plăcerile emoționante ale iubirii care l-au părăsit: „Tu care ești pierdută în neagra veșnicie./ Stea dulce și iubită a sufletului meu!/ Și care-odinioară luciai atât de vie/ Pe când eram în lume tu singură

<sup>36</sup> D. Bolintineanu, „Conrad”, în *op. cit.*, p. 223.

<sup>37</sup> *Idem*, „Andrei sau luarea Nicopolului de Români”, în *op. cit.*, p. 233.

<sup>38</sup> Eugen Simion, *op. cit.*, p. 194.

<sup>39</sup> Paul Cornea, *op. cit.*, p. 424.

<sup>40</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, p. 25.

și eu!”<sup>41</sup>, în care infinitul necunoscut este asociat negrului, culoare cu valențe simboliste, ce semnifică apăsare, cădere, tristețe lipsită de fiorul tragicului sau al disperării.

Duce o viață boemă, de om bogat, fără obligații, „o existență tacticoasă, cu dureri și iubiri lipsite de dramatism, ferit de marile dureri ale vieții”<sup>42</sup>, dar ironizează pseudo-martirii Revoluției de la 1848, plecați în exil, fiind mereu cu gândul la țară, chiar dacă pleacă des în misiuni diplomatice sau în călătorii realizate din nevoia de a cunoaște. Ca și predecesorii săi, Alecsandri se teme de mizerie, frig sau efort fizic, considerându-se un *rege-al poeziei*, ce simte că Parisul ceșos, în care plouă mult prea des, îi provoacă vedenii și o atmosferă de înmormântare, cu trăsurile ce fac umbre pe străzile pustii, rătăcind fără o destinație precisă. Ploaia formează, în viziunea lui, un spectacol înfiorător, care îl determină să nu iasă din cameră, spațiu securizant, meditănd la Mircești natali unde altădată asculta concertul dat de trilurile privighetorilor sau de curgerea plină de elan a Siretului. În liniștea și confortul camerei sale, departe de natura dezlănțuită, poetul creează cu o plăcere nestăvilă, dar bucuria se citește cu discreție printre versuri, printre vaiete și suspine.

Alecsandri se află într-o anumită dependență față de timp, de care se arată vizibil preocupat: vremea urâtă înseamnă teama de umezeală și ger, obsesia frigului. Evadarea înseamnă fuga în locuri mai călduroase, deci mai prietenoase sau scrisul ca plăcere în căminul ocrotitor, fără a implica o tensiune a sufletului. Există o corespondență clară între interior și exterior, între univers și cel care îl privește, între fantezie și descriere, între spațiul real și cel al închipuirii, uzând de toate instrumentele pentru a exprima o idee poetică. Se apropie de lucrurile pe care le consideră prielnice sieși cu ajutorul reveriei, pentru a crea armonizând cele două laturi: întunecoasă și luminoasă. Și în poezia sa, marea devine simbolul plecării, al depărtării, la care poetul singuratic meditează sau cântă cu bucurie minunățiile lumii: „Ca o liră dulce înimami trezită/ Cântă și serbează bunurile vieții./ Farmecul iubirii și a tinereții”<sup>43</sup>. Elementul pictural atrage la fiecare pas în lirica sa, imaginația se sprijină pe ochiul poetic, încântat de măreția peisajului sau îngrozit de tablourile infernului, un spectacol al cruzimii și al spaimei: „În funduri de prăpăstii se bat mereu pe maluri/ Șiroaie care poartă cadavre pe-a lor valuri;/ Și aburi într-amurgul din ele se ridică/ Ce-n rouă sângărândă pe frunzi uscate pică./ Sau merg de se așează pe stânci, pe vârf de munte/ Ca palide vedenii cu pletele cărunte”<sup>44</sup>. Haosul e simbolizat de codrul întunecat, pădurea infernală, cărările încâlcite, peșterile adânci, stâncile colțuroase, care îi provoacă poetului oroare întrucât lumea trebuie să însemne ordine și normalitate. Totuși groaza stimulează creatorul, haosul naturii e generator de poezie și „Alecsandri devine, fără voia lui, un remarcabil poet al pustietății”<sup>45</sup>, dar privirea sa nu poposește mult asupra acestor anomalii ale universului: haosul, golurile, pustirile. Din peisajele înfățișate, valea, lunca, plaiul, marea, lacul sunt spații privilegiate, în care spiritul se refugiază, locuri de liniște și siguranță, în care totul încântă ochiul, totul devine parfum și tăcere, într-o comuniune îmbietoare.

Se consideră un poet al națiunii, meditează mereu la starea poporului, având darul văzului, prin asocierea unui element cromatic cu greșeala, consecință a încălcării

<sup>41</sup> V. Alecsandri, „Steluța”, în *Poezii*, Craiova, Editura Hyperion, 2008, p. 57.

<sup>42</sup> G. Călinescu, *op. cit.*, p. 259.

<sup>43</sup> V. Alecsandri, „Vis de poet”, în *op. cit.*, p. 49.

<sup>44</sup> *Idem*, „Grui-Sânger”, în *op. cit.*, p. 83.

<sup>45</sup> Eugen Simion, *op. cit.*, p. 224.

unor reguli: „De-aș avea, pe gândul meu,/ Un cal aprig ca un leu,/ Negru ca păcatul greu”<sup>46</sup> iar păcatul de a trăi dincolo de marginile gândului îl acaparează cu totul, îi întunecă existența. Cerul devine o pictură pe care o putem vizualiza întrucât apare un vultur ce cântă și trimite spre orizonturi nebănuite: „Să te-ntreci cu rândunele/ Peste dealuri și vâlcele”<sup>47</sup>. Potrivit criticului literar G. Călinescu, din poemul „Baba Cloanța” nu lipsește elementul grotesc, deoarece baba este stăpânită de sentimente erotice puternice și invocă elementele naturii, înaintea Cătălinei din „Luceafărul” eminescian: „Abia zice și deodată/ Valea, muntele vuesc,/ În nori corbii croncănesc,/ Și pe-o creangă ridicată/ Doi ochi dușmani strălucesc”<sup>48</sup>. Și călugărița din „Sora și hoțul” pare cuprinsă de nostalgie și invocă pustiului căruia îi cere dezlegarea de viața plină de durere și chin iar hoțul cu origini necunoscute îi propune fetei *prăpastia adâncă*, o invită în mijlocul pustiului, dincolo de existența umană limitată, într-o zonă întunecată.

Discursul liric abundă în elemente spectaculoase, în cântece de lume cu ecouri zgomotoase, în vorbe duioase și sentimente de fericire exuberantă simțite în mijlocul naturii vesele asupra căreia se abat câteodată norii crunți, de se cutremură pământul. Imaginea potopului invadator, a vântului care suflă cu înverșunare, a prăpastiei ce provoacă stări de tristețe și groază, capătă valențe simboliste în poemul „Strigoiful”: „În prăpastia cea mare,/ Unde vântul cu turbare/ Suflă trist, înfricoșat./ Vezi o cruce dărâmată/ Ce de vânt e clătinată/ Clătinată ne-ncetat?”<sup>49</sup>

Lirica sa de dragoste apare mai ales la nivelul intențiilor, mai puțin al faptelor și se reduce la *dulci sărutări și plăceri încântătoare*. Însingurarea, tristețea sunt provocate de spaima de necunoscut și de ceea ce există dincolo de realitate iar la nivelul textului poetic, repetițiile conferă monotonie și chiar un aer sumbru: „Afară plouă, ninge; afară-i vijelie,/ Și crivățul aleargă pe câmpul înnegrit...”<sup>50</sup> Negrul învăluie cadrul exterior și pătrunde în gândurile, în sufletul poetului, prevestind invadarea spațiului, cotropirea misterioasă a tărâmului acvatic: „Gondole negre, multe se depărtau de maluri/ Și lunecau în taină pe negrele-ți canaluri”<sup>51</sup>.

Pastelurile lui Alecsandri aduc o atmosferă de liniște din spațiul protector al moșiei natale și tehnica picturală, câteva sonorități muzicale ale intimității: „Așa-n singurătate, pe când afară ninge,/ Gândirea mea se plimbă pe mândri curcubeii,/ Pân’ce se stinge focul, și lampa’n glob se stinge/ Și saltă cățelușu-mi de pe genunchii mei”<sup>52</sup>. Ninsoarea cade mărunț, e însoțită de crivăț și vijelie, fiind în consonanță cu solitudinea poetului, aflat într-o cameră călduroasă, în opoziție cu frigul crunt de afară. Noaptea se ridică ușor deasupra luncii Mirceștilor, își face loc printre ramurile copacilor, obligă soarele la nemișcare și dispariție iar universul renaște o dată cu apariția luminii și a căldurii. Natura se regăsește într-o legătură misterioasă cu sentimentele poetice. Norii prevestitori de geruri îi transmit poetului o stare de tristețe copleșitoare, care dispare atunci când sosește primăvara ce aduce zâne asemenea cadânelor, tinerețe plină de fericire și vitalitate, în opoziție cu iarna ce presară o stare de amorțeală și disconfort.

<sup>46</sup> V. Alecsandri, „Doina”, în *op. cit.*, p. 73.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Idem*, „Baba Cloanța”, în *op. cit.*, p. 79.

<sup>49</sup> *Idem*, „Strigoiful”, în *op. cit.*, p. 84.

<sup>50</sup> *Idem*, „Serile la Mircești”, în *op. cit.*, p. 104.

<sup>51</sup> *Idem*, „O seară la Lido”, în *op. cit.*, p. 144.

<sup>52</sup> *Idem*, „Serile la Mircești”, în *op. cit.*, p. 104.



Peisajele sunt interiorizate, predominând imaginile vizuale sau cromatice, adesea simplificate: *raze aurite, fluturi albi, câmp negru, solzi de aur, sânge negru*. Negrul asociat răului aparține lumii de dincolo, condusă de duhurile întunecate, contrastând cu albul lumii reale, în care se revarsă lumina și bunătatea. În binecunoscutul poem *Iarna*, ninsoarea conturează sfârșitul de lume, dorința de evadare, căderea surdă și grea, anunțând monotonia simbolistă: „Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară!/ Cu o zale argintie se îmbracă mândra țară;/ Soarele rotund și palid se prevede printre nori/ Ca un vis de tinerețe printre anii trecători”<sup>53</sup>. Înclinația spre monstruos și colosal, spre funebru și sadism apare în *Legende*, unde lipsește elementul muzical, dar cel pictural creionează tablouri uimitoare: „Ostașii pretutindeni formați în dese grupe/ Frig boi, întregi, rup cărnuri ca lupii flămânziți,/ Desfundă largi antale, beu lacom fără cupe,/ Se ceartă, râd cu hohot și urlă răgușiți”<sup>54</sup>. Intriga cu valențe erotice dintre un mandarin și o mandarină exprimată într-unul dintre pasteurile chineze apare în imagini de esență parnasiană.

În *Pasteluri*, anotimpurile reci încremenesc universul obiectual, întinderile vaste intimidează, lupii devorează totul în calea lor, viscolul înspăimântă omenirea, corbii se învârt amețitor, stelele îngheață cerul: „Alecsandri știe totul despre dialectica sentimentului de securitate în risc. Pentru a crea o atmosferă de intimitate asigurată, de norocos refugiu trebuie întreținut nu numai focul în sobă. Trebuie întreținută în permanență și conștiința dezastrului natural de afară”<sup>55</sup>.

Ținutul din romanța *Pohod na Sybir* este populat cu oameni triști și înghețați, *cu lanțuri ferecați*, ce mărșăluiesc fără oprire, lipsiți de speranță, sub crivățul biciuitor, evidențiind teama poetului de frigul identificat cu apăsarea, durerea, însingurarea. Aici apare ceea ce Gaston Bachelard numea *maniheismul culorilor*<sup>56</sup> întrucât cerul în nuanțele plumbului vine în opoziție cu zăpada imaculată iar vulturii, ca păsări prevestitoare ale răului și urâtului, roiesc în jurul grădinii: „Palid convoi, pierdut, uitat,/ Coloană funerară/ Ea poartă-n frunte un stigmat”<sup>57</sup>. Nemișcarea este o consecință a fricii de frig și teama față de puterea dezlănțuită a naturii ia forme strălucitoare la nivelul imaginilor poetice: câmpul e alb și troienit, negura geroasă, câmpul învelit, omătul ca o mare spulberată. În interiorul acestui decor terifiant, poetul creează, imaginația lui bate la hotarele infinitului: „mai important mi se pare alt lucru și anume sugerarea, de la început, a unei rupturi între spațiul naturii și spațiul imaginației”<sup>58</sup>. Frigul invită la retragere și evadare, stimulează fantezia creatoare, face loc meditației iar singurătatea întovărășește ființa umană în universul obiectual, în miez de noapte. Tot atunci, Baba Cloanța îl cară în spate pe negrul stăpân al infernului iar natura ca un loc blestemat devine „prăpastia cea mare/ Unde vântul cu turbare/ Suflă trist, înfricoșat...”<sup>59</sup>

Și din morminte răsar la suprafață strigoii care încing o horă amețitoare, luna e palidă, bufnițele țipă, lupii urlă, câmpia suspină, dar forța divină pune capăt acestei atmosfere sinistre, focul purificând totul: „Acum, iată, pe mormânturi./ Clătinați, bătuți de vânturi,/ Toți strigoii s-au lăsat./ Așezați într-un rond mare,/ Adânciți în

<sup>53</sup> *Idem*, „Iarna”, în *op. cit.*, p. 114.

<sup>54</sup> *Idem*, „Dumbrava roșie”, în *op. cit.*, p. 122.

<sup>55</sup> Valeriu Cristea, *Spațiul în literatură*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 173.

<sup>56</sup> *Apud* Eugen Simion, *op. cit.*, p. 240.

<sup>57</sup> V. Alecsandri, *Pohod na Sybir*, în *op. cit.*, p. 40.

<sup>58</sup> Nicolae Manolescu, *Teme 3*, București, Editura Cartea Românească, 1975, p. 89.

<sup>59</sup> V. Alecsandri, *Strigoii*, în *op. cit.*, p. 84.

întristare./ Pe secriu-și fiecare/ Oasele-și a rezemat”<sup>60</sup>. În peisajul tenebros alternează misterul și groaza, sentimentele sunt privite cu detașare, dragostea e blândă și fascinează, zburătorii devin voinici cu plete negre ce duc fetele din lumea întunecată în codrul ocrotitor. Poezia lui rămâne o modalitate de mântuire a durerilor, neputințelor și tristeții, care aduce, potrivit opiniei lui Edgar Papu, tehnica impresionistă în domeniul poeticului: „Primul exponent al impresionismului european în poezie, stil identificat ca atare sub specia instantaneului sugestiv, alcătuit din trăsături libere, dezlegate una de alta”<sup>61</sup>. E o lirică a semnelor prevestitoare, ce anunță fatalitatea iar discursul poetic se deschide spre ambiguitate și lipsa oricărei determinări iar ideile poetice sunt așezate în tablouri maiestuoase, cu nuanțe macabre care sfârșesc adesea în grotesc.

Primele *Cânturi intime* (1854) ale lui Radu Ionescu înfățișează un romantic aflat sub puterea negrului ce provoacă stări delirante, sentimente apăsătoare de cădere și uitare. Aceași noapte neagră deschide răni nebănuite, simțite de sufletul poetic în căutarea eliberării de sub povara încercărilor sortite eșecului. Pare bucuros la gândul că nimeni nu-l vede, nimeni nu-l aude: „Ah! Cât de mult îmi place armonia cea lină/ Ce sânul rău produce, o pianule divin!”<sup>62</sup> Vânturile sunt personificate și suflă cu furie peste natura zbuciumată, determinând o stare poetică de suferință în tăcere.

Poezia cu valențe funerare *Nopturnă* pare a anticipa lirica simbolistă. G. Călinescu îl numește, pe drept cuvânt, precursor foarte îndepărtat al lui G. Bacovia: noaptea neagră se ascunde în uitare, stelele sunt sortite pieirii, instaurându-se teroarea haosului. Aceași întunecare există și în sufletul poetic, în căutarea liniștii absolute dinaintea prăbușirii universului: „Să fie noaptea neagră! așa îmi place mie,/ Căci noapte și în mine etern a existat;/ Să plane noaptea-asupra-mi, căci cerul cu urgie/ În noaptea feroasă pe mine m-a uitat”<sup>63</sup>. Durerea, apăsarea, delirul sunt asociate negrului, culoare ce trimite neconștient spre extincție, prăbușire, anulare a ființei și a cosmosului. Tăcerea mult dorită aduce furia naturii, capabilă să capteze zbuciumul poetic, care se împrășteie asupra munților înalți, a văilor adânci, a mărilor necuprinse, a undelor care se izbesc cu putere de stânci. Durerea și dezgustul se revarsă asupra întregii lumii, întrucât sufletul poetic este înspăimântat, cuprins de tremur și dorința de a se lăsa învins de marile puteri ale cosmosului.

Radu Ionescu introduce în elegiile sale sunetul instrumentului muzical, mai exact al pianului, la care o fecioară cântă delirând, pentru a invoca umbra iubitului care a părăsit-o trecând în moarte: „Te văz pe dinainte-mi c-un pas ușor a trece,/ De mine te apropii la capul meu șezând;/ Și după gâtu-mi palid tu pui o mână rece/ Și alta plimbi pe piano de moarte trist cântând”<sup>64</sup>. Paloarea gâtului, răceala mâinii, cântecul funebru al clavierului semnifică starea permanentă de neliniște, o suferință atroce la gândul dispariției ființei iubite, fiind tot atâtea imagini simboliste ce anticipează lirica bacoviană. Poetul creează un imn pe care îl dedică pianului, la care cântă un trimis al divinității o melodie plină de sonorități armonioase: „Frumos ceresc arhanghel! Începe dar de cântă,/ Te pune acum la piano și cântă în delir,/ Înălță sus la ceruri

<sup>60</sup> *Idem*, *Noaptea Sfântului Andrii*, în *op. cit.*, p. 89.

<sup>61</sup> Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 85.

<sup>62</sup> Radu Ionescu, „Nopturnă”, în *Antologia Poezia română clasică*, Cluj-Napoca, Editura Motiv, 1996, p. 68.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

armonia-i cea sântă,/ Și inima-mi și suflet dintr-însa se inspir”<sup>65</sup>. A fost preocupat și de ideile estetice hegeliene, cu privire la arta văzută ca o formă de creația a spiritului și la diferența dintre știință și artă, chiar înaintea lui Titu Maiorescu. Eliberându-se de realitatea cotidiană, arta ca inspirație aparține geniului și presupune particularități formale, un conținut bazat pe elemente abstracte. Scopul suprem al artistului este de a exprima idealul sub o formă artistică, prin imagini cutezătoare îndărătul cărora să se întrevadă talentul creatorului.

În aceeași categorie a poezilor minori care fac trecerea de la romantismul exaltat al generației pașoptiste la cel bine temperat al lui Eminescu sau la cel cu deschideri către modernitatea poeziei europene al lui Macedonski poate fi încadrat C. A. Rosetti, autor al unor versuri nu prea originale. Meritul lor însă este acela de a anticipa ceva din sensibilitatea bacoviană de peste decenii, pe care o precede pe linia cântecelor de lume: „În fine, oricât de relativă i-ar fi valoarea în sine, poezia lui C. A. Rosetti s-ar afla la originea melodramei bacoviene și a «sentimentalității sofisticate» din versurile lui Emil Botta”<sup>66</sup>. Versurile sale sunt o combinație, în proporții greu decelabile, între tânguirea specifică poeziei de mahala, poza romantică a epocii și dezamăgirea din poezia de dragoste bacoviană de mai târziu.

Poezia (post)pașoptistă devine treptat un mesager al idealurilor colectivității, nu mai are doar un rol confesiv, iar scriitorii devin promotorii noului, având conștiința scindării între realul care produce dezamăgire și suferință și idealul care îi situează în zone înalte. În poezia simbolistă, realitatea nu înseamnă doar perceperea unor senzații, ci trece, de asemenea, printr-un proces ce are drept scop descoperirea muzicalității cuvintelor, explorarea subconștientului, pătrunderea în sfera inefabilului, în care instrumentul de sugestie a absolutului este *simbolul*. De aceea, poetul (post)pașoptist își traduce prin simboluri sugestive și unificatoare senzațiile, emoțiile, imaginile sensibile, dincolo de rațiune, care se nasc în mod spontan în conștiință, câtă vreme cunoaștem realitatea pe calea intuiției. „Poeții au parvenit la o stare de vaporozitate a ideii, care le permite să părăsească și metrica și însăși rima. Dacă impresia câștigă, dacă puterea sentimentului câștigă, și metrul și rima pot să fie fără pagubă înlăturate”<sup>67</sup>. Nu o dată, poezia lor se transformă într-un scenariu lucid construit, în care poetul se exprimă metaforic, prin simboluri și creează o lume care lasă pe alocuri o impresie de artificialitate: „Totul în opera simbolistă poartă semnul unui creator prea conștient”<sup>68</sup>.

## BIBLIOGRAFIE

- Alecsandri, V., *Poezii*, Craiova, Editura Hyperion, 2008.  
Alexandrescu, Gr., *Poezii și proză*, București, Editura Minerva, 1976.  
Arghezi, Tudor, *Literatura nouă*, în *Cugetul românesc*, nr. 4, 1922.  
Bolintineanu, Dimitrie, „Plângerile poetului român”, în *Opere*, București, Editura de Stat pentru literatură științifică și didactică, 1951.  
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Fundația Regală pentru literatură și artă, 1941.  
Cârlova, Vasile, *Poezii și proză*, București, Editura Minerva, 1977.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 310.

<sup>67</sup> Tudor Arghezi, *Literatura nouă*, în *Cugetul românesc*, nr. 4, 1922, p. 323.

<sup>68</sup> Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, București, Editura Univers, 1970, p. 62.

- Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, București, Editura Cartea Românească, 2008.
- Cristea, Valeriu, *Spațiul în literatură*, București, Editura Cartea Românească, 1978.
- Ionescu, Radu, *Antologia Poezia română clasică*, Cluj-Napoca, Editura Motiv, 1996.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.
- Manolescu, Nicolae, *Teme 3*, București, Editura Cartea Românească, 1975.
- Papu, Edgar, *Din clasicii noștri*, București, Editura Eminescu, 1977.
- Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, București, Editura Univers, 1970.
- Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol. II, București, Editura Minerva, 1984.
- Simion, Eugen, *Dimineața poezilor*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

## SIMBOLISMUL CAMEREI ȘI AL OGLINZII ÎN LITERATURA LUI MIRCEA ELIADE

### *The symbolism of the room and the mirror in Mircea Eliade`s literature*

This paper focuses on the significance that a space (the room) and an object (the mirror) display in some of Eliade`s short stories (“With the Gypsy Girls”, “Dayan”, “The Bridge”, “Miss Christina”, “Two Generals' Uniforms”, “The Snake”) and in the novel “The Forbidden Forest”. For the historian of religions, the room has no common connotation, being one of the places that had a major influence upon his childhood. The Sambô room, a space where the time is abolished, is a symbolic chronotope that releases the human being from time, history, sensations; it is also something that triggers a kind of ineffable happiness, impossible to express in words. The mirror, the symbol of symbols according to the *Dictionary of symbols* (Jean Chevalier; Alain Gheerbrant), displays its role of border for the existential levels and connector of different levels of time and space.

**Key-words:** *room, mirror, initiation, time, space*

Simbol al intimității, **camera** nu este un spațiu consacrat, tipic inițierii. În general, ea poartă amprenta celui care o locuiește, un microcosmos dezvoltând personalitatea fiecăruia dintre noi. Pentru Mircea Eliade, acest spațiu configurează un topos sustras incidenței timpului profan și are o valoare specială, deoarece se leagă de una dintre primele sale amintiri, pătrunderea în camera musafirilor din casa copilăriei de la Râmnicu-Sărat. Aceasta „avea o culoare verde, ciudată [...] o lumină extraordinară”, copilul Eliade simțindu-se în ea „ca într-o boabă de strugure”<sup>2</sup>. Va fi mereu urmărit de acest sentiment, iar „rememorarea capătă valoarea unui exercițiu de recuperare epifanic”<sup>3</sup>. Experiența copilăriei apare transfigurată artistic în *Noaptea de Sânziene*: camera Sambô, un spațiu al indeterminării temporale, îi conferă eroului, Ștefan Viziru, stabilitate și îl inițiază în înțelegerea misterelor universale.

Aceeași conotație, de inițiere în tainele lumii, are camera și în nuvela *La țigănci*, dar ea stă sub determinarea condiționalului „ar fi fost”, deoarece personajul ratează proba-cheie „ghicirea țigăncii”: „[...] te-am fi plimbat prin toate **odăile**. Ar fi fost foarte frumos...”<sup>4</sup> Pătrunderea lui Gavrilescu în spațiul camerei echivalează cu o coborâre lucidă în propriul spirit („Era o încăpere ale cărei margini nu le putea vedea, căci perdelele erau trase și în semiîntuneric paravanele se confundau cu pereții.”<sup>5</sup>),

---

<sup>1</sup> Doctor al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, profesor la Colegiul Național de Artă „O. Băncilă”, Iași.

<sup>2</sup> Eliade, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Traducere din franceză de Doina Cornea. București, Editura Humanitas, 2007, p. 16.

<sup>3</sup> Doina Ruști, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Vremea, 2005, p. 40.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *La țigănci*, în *Integrala prozei fantastice*, vol. 2, Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura Moldova, 1994, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 11.

personajul dobândind acum curajul de a se întoarce în trecut și de a recunoaște dimensiunea sacră a vieții lui, iubirea pentru Hildegard.

Un alt personaj, Dayan – din nuvela cu același titlu – descoperă că pentru el există o singură cale prin care poate accede la misterul cunoașterii: camera cu ușa întredeschisă în care îl introduce Ashaverus. Camera se convertește într-un itinerar labirintic resimțit ca atare de însuși personajul. Împreună cu Ashaverus, el traversează camere după camere, trecând prin galerii, prin decoruri ce se modifică dintr-un moment în altul. Traversarea spațiului implică și călătoria în timp, faptele dezvăluind relativitatea spațio-temporală, virtutea timpului de a se concentra și dilata în funcție de circumstanțe. Camerele și casele prin care trec devin emblema întregului univers deoarece închid în ele mistere, destine, fabule și legende, iar intrarea în spațiul labirintic, configurat de tuneluri, întunerice, saloane cu oglinzi venețiene, deschide perspectiva traversării unui labirint temporal.

Anamneza lui Dayan este declanșată de labirintul spațial străbătut, de coborârea în Infern, necesară întâlnirii cu lumina și izvorul deschizând calea „jocului”: un joc prin care deprinde și înțelege limbajul camuflat în „limbajele de toate zilele”. Anamneza pe care o experimentează Dayan este conectată cu memoria colectivă: „Îți vei aduce aminte de foarte multe lucruri pe care nu le-ai citit niciodată”<sup>6</sup> și poate fi o povară dacă nu este direct proporțională cu amnezia:

– Îmi aduc aminte de atâtea lucruri, încât mă rătăcesc... Îmi aduc aminte de prea multe întâmplări, de prea mulți oameni. Oameni pe care mi se pare că i-aș fi cunoscut cândva. Și totuși. – Fă un efort și uită restul, îl îndemnă bătrânul. Adu-ți aminte doar esențialul. De ce-ai înțelege cândva că e **esențialul**?<sup>7</sup>

Așadar, aducerea-aminte poate fi la fel de nocivă, fatală ca uitarea, raportul just dintre cele două fiind dat de esență.

Mesajul transmis este același ca în toate prozele eliadești: omul trebuie să fie capabil să extragă esența din jocul aparențelor, să identifice sacrul camuflat în profan. Altfel, riscă să se piardă, să rătăcească la nesfârșit fără speranța de a ajunge în Centru. Dacă ființa umană își pune „întrebarea justă”, esența se dezvăluie de la sine. Întrebarea justă reprezintă firul Ariadnei, care împiedică ființa umană să se lase ispitită de aparențe sau de iureșul amintirilor ce nu captează în ele nicio esență. Prin urmare, străbaterea unui labirint spațial conduce personajul pe meandrele celui temporal, din conjugarea celor două, Dayan extrăgând mesajul: în înțelegerea esențelor, misterelor universului, importat este limbajul care le traduce. Descifrarea limbajelor deschide calea revelației: „Evident, începu bătrânul, acesta era mesajul, revelația secretă. «Dragoste», adevărata dragoste este tot una cu «nemurirea»”<sup>8</sup>. Camera, saloanele și galeriile nesfârșite devin spații inițiatice prin metamorfoza interioară pe care o declanșează. În spațiul camerei, Dayan înțelege că timpul poate fi comprimat în ambele direcții, că totul este posibil, iar omul poate dobândi atributele divinului. Puterea demiurgică nu este lipsită însă de riscuri, de aceea doar cei care înțeleg, un grup ales, trebuie să aibă acces la ecuația ultimă, un mesaj inițiativ ce conferă puteri nelimitate. Anamneza, dincolo de posibilitatea eludării timpului concret și a viețuirii în alte dimensiuni temporale, îl ajută pe Dayan să descopere importanța întrebării juste.

<sup>6</sup> *Idem*, „Dayan”, în *op. cit.*, vol. 3, p. 268.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 269.

În *Podul*, camera secretă este o metaforă a vieții ce se derulează sub teroarea sfârșitului: teama de moarte este comparată cu o cameră obscură, fără uși și ferestre, închisă în inima muntelui și din care nu există ieșire decât pentru cel care își reprimă frica. Camera din *Domnișoara Christina* este simbolul unui destin brutal întrerupt, aici totul fiind conservat, scos de sub incidența timpului. Camera Christinei, tabloul reprezintă fosilele unei durate ce s-a scurs, dar a fost, în același timp, oprită pe loc. Cum? Prin amintire și rememorare. Amintirile despre Christina devin spațializate prin întoarcerea doamnei Moscu într-un alt timp. Mai mult, amintirile se transformă în reverii, pentru că Simina nu a trăit atunci, deci nu se poate întoarce psihologic în acel timp, al tinereții mătușii sale, decât prin conjugarea memoriei cu imaginația, deci prin reverie. Camera este simbolul singurătății, al alienării omului modern care nu face față prezentului și simte nevoia de a evada. Este ceea ce fac personajele care plonjează în spațiul singurătății Christinei, figurând, de fapt, propria singurătate.

În romanul *Noaptea de Sânziene*, camera secretă, închiriată de Ștefan într-un hotel, este un spațiu ce reiterează o experiență din copilărie – camera Sambô. Acest spațiu reprezintă un *centrum* atât pentru copilul de cinci-șase ani, care traversează un labirint de coridoare și etaje pentru a pătrunde în ea, cât și pentru maturul reîntors prin evocare în spațiul și timpul copilăriei. Camera reprezintă atât un cronotop simbolic ce presupune eliberarea ființei umane de timp, de istorie, de senzații, cât și un paradis declanșator al unei fericiri inexprimabile:

Și atunci, în clipa aceea, am înțeles ce este *Sambô*. Am înțeles că există aici, pe pământ, lângă noi, la îndemâna noastră și totuși invizibil celorlalți, inaccesibil celor neinițiați – există un spațiu privilegiat, un loc paradisiac, pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoști, nu-l mai poți uita, apoi, toată viața. Căci în **Sambô** simțeam că nu mai trăiesc așa cum trăisem până atunci; trăiam altfel, într-o continuă, inexprimabilă fericire. Nu știu de unde izvora beatitudinea asta fără nume. Mai târziu, amintindu-mi de **Sambô**, am fost sigur că acolo mă aștepta Dumnezeu, și mă lua în brațe îndată ce-i călcam pragul. N-am mai simțit, apoi, nicăieri și niciodată, o asemenea fericire, în nicio biserică, în niciun muzeu; nicăieri și niciodată. Rămâneam, probabil, ceasuri întregi acolo, pentru că, reîntorcându-mă lângă ai mei, îi găseam agitați, neliniștiți, uneori furioși. «Unde ai fost? mă întrebau. Te căutam de trei ceasuri...» M-am jucat, mințeam eu. Și nicio amenințare, nicio pedeapsă nu mă speria. Acceptam zâmbind toate: gândul că mă voi putea întoarce în Sambô, mă consola. Odată, venisem acolo cu câteva bomboane în buzunar. Fără să-mi dau seama, am luat o bomboană și am început s-o sug. Imposibil! Nu avea niciun gust. Și nici n-o puteam suga. Gura mi-era uscată. Nu-mi puteam mișca limba. Nu puteam face nimic în **Sambô**. Nu mi-era foame, nu-mi era sete, nu-mi era somn. Trăiam, pur și simplu, în paradis<sup>9</sup>.

Camera Sambô naște sentimentul participării la o taină, o taină legată de moarte, deci de inițiere. Peste ani, camera secretă de hotel devine, în fond, o „replică” a spațiului sacru din copilărie, materializând astfel o obsesie: obținerea unei identități diferite, excluzând toate condiționările sociale, morale, intelectuale, toate automatismele. Ceea ce speră Ștefan să obțină prin camera secretă este o trăire altfel, diferită de tot ceea ce îl înconjoară: „Cum aș face, îmi spuneam, să pot trăi și altfel decât simțeam că începeam a fi obligat să trăiesc, obligat nu numai de familie sau

---

<sup>9</sup> Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, vol. I, București, Editura Humanitas, 2004, p. 88.

societate, ci chiar de mine însumi, de propriul meu trecut, de propria mea istorie[...]"<sup>10</sup>.

Acest spațiu consacră depășirea condiției umane prin suspendarea funcțiilor fiziologice, prin desprinderea de social, familial și chiar de propria identitate, plonjând în zona esteticului prin dorința lui Ștefan de a immortaliza în pictură tot ceea ce reprezintă viață autentică. Personajul experimentează în camera de hotel o stare amintind de „eliberatul în viață” (jīvan mukta), condiție la care năzuiește să ajungă, mai ales după ce îl cunoaște pe Anisie și conștientizează că este posibil: „Camera secretă a lui Ștefan Viziru nu este în primul rând un loc anumit în omogenitatea concretului, ci o zonă de refugiu în fața zonei fluide și nesemnificative, un teritoriu situat pe granița lui *esse*, un orizont spațio-temporal al «opririi pe loc»”<sup>11</sup>.

Spațiul convertește timpul profan în dimensiune sacră, calitativ diferită. O dimensiune a temporalității, pe care personajul o înregistrează ca trecând altfel:

[...]în camera secretă, chiar când nu pictam, trăiam altfel decât acasă sau la minister. Orice aș fi făcut făceam altfel. Nu știu cum să-ți explic, dar acolo Timpul era altfel, curgea altfel. Când mă întorceam acasă, uneori foarte târziu, nopțile, parcă m-aș fi întors dintr-o călătorie îndepărtată, parcă aș fi venit dintr-un alt oraș, unde erau altfel de obiceiuri și întâlneam altfel de oameni...<sup>12</sup>

După război, la Paris, camera de hotel, chiar dacă nu e spațiul Sambô, dobândește atributele acestuia atâta timp cât Ștefan aduce trecutul în prezent, prin rememorare. Anamneza are astfel rolul de a da contiguitate unor spații deopotrivă identice și diferite: „Și când în februarie, petrecu prima noapte în această cameră de la etajul IV, i se păru că, printr-o neînțeleasă răsturnare de timp, se regăsește în camera secretă”<sup>13</sup>. Prin urmare, așa după cum evidențiază Petru Ursache în volumul ce poartă drept titlul sintagma devenită clișeu lingvistic, din perspectiva ruperii de profan, de obișnuit, camera Sambô devine un simbol – al tuturor începuturilor, al spațiului în care orice creație este/devine posibilă, al unei stări de detașare de tot/toate: „Ea îl cuprinde pe individul ca individ, cu biografie proprie, după modelul viziunii paradisiace a copilăriei, dar și ca totalitate, ca reprezentant al umanității, capabil să se recunoască în spiritul arhetipurilor lui Jung”<sup>14</sup>.

Sacralitatea spațiului se contopește cu cea a timpului, într-o conjugare ce implică nostalgia începuturilor, a paradisului:

Ștefan's secret room functions symbolically like a womb, a safe, warm, extra-historical, atemporal place. When he leaves the confines of his secret room he becomes lost in historical time. Thus his historical journey is conceived as a labyrinth from which he must find the exit. Lost within the labyrinth of history, Ștefan laments his existential quandary [...]. Out of control, carried along by the flow of events and lost in the maze of suffering, Ștefan makes another tragic discovery: history destroys one's memory. History works gradually upon the memory by modifying it, according new – negative or positive – values to it and

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>11</sup> Alina Pamfil, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Cluj-Napoca, Editura Dacopress, f.a., p. 215.

<sup>12</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, vol. I, p. 68.

<sup>13</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 261.

<sup>14</sup> Petru Ursache, *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*. Ediția a III-a, revăzută și dezvoltată, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2008, p. 13.



finally annulling it. Therefore, modern beings cannot even recall the sacred revelations that have occurred in history<sup>15</sup>.

**Oglinda** instaurează un labirint spațial și virtual, pentru că poate multiplica la infinit realitatea reflectată. Camera cu oglinzi din *La țigănci*, palatul subacvatic din visul Dorinei (*Șarpele*), peștera cu pereți de diamant din cel al Oanei (*Pe strada Mântuleasa*), sala de concerte, salonul cu fluturi din *Uniforme de general*, rotonda cu oglinzi din *În curte la Dionis*, sala de bal în care pătrunde Egor reprezintă spații situate în spectrul oglinzii și imagini multiplicat ale unui itinerar pe care personajele îl străbat în căutarea centrului. Scena „oglinzii” are un triplu statut: „[...] face parte din istoria narată, deschide un spațiu metatextual și lasă să se întrevadă și straturile intertextualității sale”<sup>16</sup>.

Oglinzile care mobilează bordeiul țigăncilor îl înspăimântă pe Gavrilescu și îi creează un sentiment de frică borgesiană. Obiect magic, intensificând senzația de infinit, oglinda generează un sentiment al dezorientării, pentru că fiecare element reflectat în ea va fi o imagine inversată (Gavrilescu aleargă nebunește în întuneric răsturnând sau ocolind oglinzi), deci „o îndepărtare de Principiu și de Esență”<sup>17</sup>. „Instrument al iluminării”, „simbol al înțelepciunii și al cunoașterii”, în nuvela *La țigănci*, oglinda apare răsturnată („alergând nebunește în întuneric, lovindu-se de paravane, răsturnând oglinzi”), sugerând spiritul întunecat de ignoranță, imposibilitatea revelării adevărului; rătăcirea printre oglinzi trimite către pierderea identității, panica provocată personajului fiind și o consecință a posibilității ca imaginile iluzorii să aparțină unei realități complet ignorate. În *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, oglinda<sup>18</sup> apare ca simbol al simbolurilor și traversează cu semnificații diferite toate religiile.

Reținând ceea ce este relevant pentru nuvela de față, oglinda poate contrazice o lege importantă a universului – simetria, convertindu-se într-un labirint. Gavrilescu percepe spațiul invadat de oglinzi drept deformat, multiplicat, dislocat. În *Șarpele* și *Domnișoara Christina*, oglinzile devin simboluri ale labirintului morții, sălile de bal fiind împodobite cu oglinzi imense sau multiplicându-se la infinit, prin oglinzire: „se deschidea o altă încăpere acolo și la capătul ei alta, la nesfârșit, ca între oglinzi”<sup>19</sup>. Deoarece reflectă un univers asemănător celui real, neidentificându-se cu el, oglinda

---

<sup>15</sup> Carl Olson, *The Theology and Philosophy of Mircea Eliade. A Search for the Centre*, New York, St. Martin's Press, MacMillan Academic and Professional LTD Houndmills, 1992, p. 149. „Camera secretă a lui Ștefan funcționează în mod simbolic ca un pântec, un loc sigur, cald, anistoric, atemporal. Când părăsește teritoriul camerei lui secrete, se pierde în timpul istoric. Astfel, călătoria lui istorică este concepută ca un labirint a cărui ieșire trebuie să o găsească. Pierdut în labirintul istoriei, Ștefan își deplânge dilema existențială [...]. Total neputincios, prins în șuvoiul evenimentelor și pierdut în labirintul suferinței, Ștefan mai face o descoperire tragică: istoria îți distruge memoria. Istoria acționează treptat asupra memoriei, modificând-o, dându-i valori noi, – negative sau pozitive – și în final anulând-o. Astfel, ființele moderne nici măcar nu-și pot aminti revelațiile sacre care au avut loc de-a lungul istoriei.”

<sup>16</sup> Smaranda Vultur, „Secretul oglinzii”, în „*Dosarul*” *Eliade XIII. Conspirația tăcerii*. Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca. București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 101.

<sup>17</sup> Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Vox, 2007, p. 294.

<sup>18</sup> Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 2, traducere de Olga Zaicik, București, Editura Artemis, 1993, pp. 369 – 373.

<sup>19</sup> Mircea Eliade, *Șarpele*, în *op. cit.*, p. 215.

este și un „simbol al morții, în sensul că dincolo de viață începe *via negativa*, o replică, o reflectare a vieții, în care sunt alte dimensiuni decât cele cunoscute”<sup>20</sup>.

În *Uniforme de general*, Antim, condus de Melania, intră în oglindă, urcă spre cer pe o scară spirală – o sugestie a labirintului – și o întâlnește pe Generăleasa. Oglinda devine în acest context o poartă spre eternitate. Oglinda acoperită, existentă în casa familiei Calomfir („în ziua când a murit generalul Calomfir, văduva, generăleasa, a acoperit-o cu o draperie de catifea”), sugerează succesiunea formelor, durata limitată și mereu schimbătoare a lumii și spaima pe care o inspiră cunoașterea de sine, pentru că „oglanda este instrumentul lui Psyche, iar psihanaliza a pus accent pe latura tenebroasă a sufletului”<sup>21</sup>. Omul are nevoie de curaj pentru a privi și a se privi în oglindă, iar Ieronim este avertizat că, odată date draperiile la o parte, „oglanda nu mai e ce a fost, și uneori amplifică, lungește sau lărgeste, sau chiar desfigurează”. Oglinda reflectă întregul univers, cu formele lui știute și neștiute, dar într-o imagine inversată, provocând frică: „Și când vom da draperia la o parte și te vei trezi deodată în fața atâtor forme necunoscute, și te vei vedea și pe tine mișcându-te între ele – dar foarte probabil, cel puțin la început, nu te vei recunoaște [...] – n-o să-ți fie frică?”<sup>22</sup> Pătruns în spațiul labirint al oglinzii, Ieronim descoperă un univers al minunilor, cu scorburi, stânci și flori nemaîntâlnite, cu peșteri submarine și personaje miraculoase.

Personajul înțelege că oglinda este o metaforă a spectacolului, a artei, iar sensul profund al acestora este de a revela omului *adevărul total*, cu funcție cathartică și eliberatoare. Întâlnirea cu sacrul eliberează umanitatea de sentimentul fricii („A nu-ți fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca spectacol”) și o pregătește pentru înțelegerea secretelor universului („arta [...] ne revelează acest adevăr în tot ce se întâmplă în jurul nostru”<sup>23</sup>). Ieronim este mesagerul secretului evadării din realitate prin intermediul gândului și al artei: „eu nu fac altceva, nu pot face altceva decât să vă spun, dar voalate ca într-o oglindă veche, cum a fost oglinda noastră, nu pot face altceva decât să vorbesc, în imagini și parabole, de taina care mi-a fost încredințată”<sup>24</sup>.

Oglinda reprezintă un pre-text literar al contiguității lumilor din ficțiunea eliadescă, al răsfrângerii uneia în alta, ca „între oglinzi paralele”: „Rama oglinzii, a tabloului sau a visului marchează limita dintre tărâmurii, tinzând să desființeze în același timp, în spațiul cuprins, această limită”<sup>25</sup>. Fiind un simbol al dublului și al apei care reflectă, oglinda conservă și atributele germinative; prin ea „se recrează cvasiidentific lumea, dar accesul la noua imagine este limitat. Doar cei eliberați de lanțurile realității pot penetra apa înghețată a oglinzilor magice”<sup>26</sup>.

Perspectiva lui Jung pune în lumină posibila asociere dintre oglindă și intelect, pe linia gândirii schopenhaueriene:

„Oglinda”, ca „instrument de navigație necesar”, s-ar putea referi la intelectul care poate gândi și ne poate convinge că ne putem identifica cu propriile judecăți („oglindiri”). „Oglinda” este la Schopenhauer o metaforă predilectă pentru intelect. Ea este exact caracterizată prin expresia „instrument de navigație”,

<sup>20</sup> Doina Ruști, *op. cit.*, p. 149.

<sup>21</sup> Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2. Traducere de Olga Zaicik, p. 372.

<sup>22</sup> Mircea Eliade, *Uniforme de general*, în *op. cit.*, vol. 2, p. 298.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 304, p. 305.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 306.

<sup>25</sup> Smaranda Vultur, *art. cit.*, p. 100.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

pentru că este îndrumătorul indispensabil al omului pe mările neumblate. Dacă însă pierde pământul de sub picioare și începe să facă speculații, absorbit de intuiția care rătăcește fără limite, atunci totul devine primejdios<sup>27</sup>.

Potența oglinzii de a metamorfoza decorul este evidențiată de Ofelia Ichim; referindu-se la oglinda din *Uniforme de general*, ea relevază feeria, dezlănțuirea de culori și imagini, aduse parcă de oglindă, dintr-o altă dimensiune:

Asimilată de unii exegeți proiecției morții, credem că lumea din interiorul ei reprezintă lumea originilor. Oglinda, de dimensiuni nefirești, era acoperită cu draperii grele, întocmai neputinței profanului de a-și revela sacrul. În clipa în care draperiile sunt date la o parte, lumea oglinzii inundă salonul. Toți cei prezenți în încăpere se aseamănă unor figuri grotești și speriate ca niște caricaturi pe lângă adevărul spațiului și timpului primordial. Grote, ape, adâncul mării sunt realități prin care Ieronim, copilul-minune al teatrului, se simte în largul său. În acele clipe, dansând și declamând, vocea lui pare din altă lume; legătura sa cu acel univers se face într-o adevărată stare de transă; chipul, vocea, mișcările îi sunt transfigurate, pătrunse de bucuria contactului cu spațiul și timpul matrice [...]<sup>28</sup>.

Prin urmare, oglinda reprezintă o rupere de nivel, conectând diferite niveluri alte temporalități/spațialități. Primordialul iese din matcă și inundă, prin reflectare, profanul. Pentru a-l capta de pe suprafața oglinzii, este nevoie de o stare specială, de dans, de retorică, de vis.

## **BIBLIOGRAFIE**

- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1993.
- Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Traducere din franceză de Doina Cornea, București, Editura Humanitas, 2007.
- Eliade, Mircea, *Integrala prozei fantastice*, Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura Moldova, 1994.
- Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, București, Editura Humanitas, 2004.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Vox, 2007.
- Ichim, Ofelia, *Pădurea interzisă. Mit și autenticitate în romanele lui Mircea Eliade*, Iași, Editura Alfa, 2001.
- Jung, C.G., *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație*. Traducere de Carmen Oniți. București, Editura Teora, 1996.
- Olson, Carl, *The Theology and Philosophy of Mircea Eliade. A Search for the Centre*, New York, St. Martin's Press, MacMillan Academic and Professional LTD Houndmills, 1992.
- Pamfil, Alina, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Cluj-Napoca, Editura Dacopress, f.a.
- Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Vremea, 2005.
- Ursache, Petru, *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*. Ediția a III-a, revăzută și dezvoltată, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2008.

---

<sup>27</sup> C.G. Jung, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație*. Traducere de Carmen Oniți. București, Editura Teora, 1996, pp. 113 – 114.

<sup>28</sup> Ofelia Ichim, *Pădurea interzisă. Mit și autenticitate în romanele lui Mircea Eliade*, Iași, Editura Alfa, 2001, p. 195.

Vultur, Smaranda, „Secretul oglinzii”, în „*Dosarul*” *Eliade XIII. Conspirația tăcerii*. Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca. București, Editura Curtea Veche, 2007.

*Varia*



## THE PAWN-SHOP AS A MEDIATOR BETWEEN THE PUBLIC AND THE PRIVATE SPACE

The aim of this paper is to argue, from a cultural-historical and imagological perspective, that the pawn shop present in Fergus Hume's novel *Hagar of the Pawn-Shop* represents a mediator between the public and the private spheres and that it reflects the anxieties which existed during the Victorian period regarding the possibility that the domestic space would be corrupted by the dangerous public sphere. As a result, the degradation of the private sphere and the public institutions of the public space was viewed as a sign that the British Empire would eventually collapse.

**Key-words:** *Fergus Hume, pawn shop, imagology, cultural studies, Joep Leersen*

### I. Public and Private Spaces in Victorian England from a Cultural-Historical and Imagological Perspective

The aim of this paper is to argue that the pawn shop present in Fergus Hume's novel *Hagar of the Pawn-Shop* stands as a mediator between the public and the private space and that it reflects the anxieties which existed during the Victorian period, namely the fear that the domestic space would be corrupted by the grimy and dangerous public sphere, and the fear of the degeneration of the private space as a result of the degradation of public institutions and by extension, of the British Empire. In order to accomplish this goal, I will rely on Manfred Beller and Joep Leersen's theory on imagology, where they discuss self-images and hetero-images, both of which are very important when constructing social mentalities. These images are also used to highlight the existence of hybridity and the process of othering: "anything that deviated from accustomed domestic patterns is 'Othered' as an oddity, an anomaly, a singularity"<sup>2</sup>. The construction of the mentalities present in *Hagar of the Pawn-Shop* is largely dependent on these self and hetero images, which appear as a result of the need that the Victorians had to separate the public sphere from the domestic one and project an image of morality, as well as their rejection of the expansion of the public space as a result of migration.

In addition to this, Ginette Verstraete discusses gender imagology and how self and hetero images can be used when dealing with one's own identity and that of the opposite sex: "In imagology, gender concerns someone's (self-) perception as being male or female and the images of masculinity and femininity that go with it"<sup>3</sup>. This can be applied when discussing female detectives, whose presence and behaviour is viewed as an anomaly because it challenges the practices of the police force in

---

<sup>1</sup> University of Bucharest.

<sup>2</sup> Joep Leerssen, "Imagology: History and Method" in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*. Ed. Manfred Beller, Joseph Theodoor Leerssen. Amsterdam: Rodopi Press, 2007, p. 17.

<sup>3</sup> Ginette Verstraete, "Gender" in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*. Ed. Manfred Beller, Joseph Theodoor Leerssen. Amsterdam: Rodopi Press, 2007, pp. 328-329.

Victorian England and challenges society's views on how women should look and behave.

Furthermore, I will rely on cultural studies as a critical approach in order to study the context and mentalities that shaped the division between the public and the private sphere in the Victorian period based on factors such as class and gender. The separation between the public and the private sphere implied that women were confined to the latter space, and that going against this mentality was seen as going against God and against male authority. This also applies in particular to the female protagonist of *Hagar of the Pawn-Shop*, an amateur female detective and business owner who is othered and stereotyped because of her gender and ethnicity.

The need to separate the public and the private spheres became more prominent in the late eighteenth century, when one can notice the process of labelling clubs and coffeehouses as exclusively male spaces and the house as a feminine space and a shelter from the outside world. The notion of domesticity is heavily associated with the Victorian period and the "creation of the factory as a place of employment"<sup>4</sup>, which necessitated the existence of a peaceful sanctuary to offer protection and stability from the ever-changing public sphere. As employment steadily moved outside the confinement of the private sphere, with men and women from the working class becoming employees in factories, the two spaces became more and more separated and gendered and the domestic space became more and more complex. Judith Flanders highlights the changes which appeared in the nineteenth century as far as the segmentation of the domestic space is concerned:

In the eighteenth century and before, rooms had been multipurpose, and furniture had been moved and adapted to serve the different functions each room acquired in turn. [...] Now, in the nineteenth century, segregation of each function of the house became as important as separation of home and work; both home and work contained an aspect of both a public and a private sphere.<sup>5</sup>

Consequently, the Victorian domestic sphere included spaces categorized according to hierarchy (which included rooms destined for the exclusive use of the family or spaces meant solely for visitors and accommodation for the exclusive use of servants), function (as shown by the introduction of rooms which prioritized the exhibition of various items over utility), age (represented by spaces used exclusively for rearing children), and gender (which obviously includes the introduction of rooms meant to cater exclusively to either men or women). Thus, in the Victorian period one can notice the gradual division between rooms meant to receive visitors (dining rooms, drawing rooms, morning rooms), spaces destined exclusively for the use of the family (the study, bedrooms, boudoirs), and spaces reserved for the servants (servants' bedrooms, the scullery, the kitchen). Each division had its own subdivisions, as bedrooms for example, were split according to age and gender: "Parents no longer expected to sleep with their babies, and children no longer slept together – boys and girls needed separate rooms at the very least, and it was preferable that younger children be separated from older ones"<sup>6</sup>. As a result, rooms became smaller and houses

---

<sup>4</sup> Judith Flanders, *Inside the Victorian Home: A Portrait of Domestic Life in Victorian England*. New York: W.W. Norton & Company, 2006, p. 5.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 8-9.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 9.



became taller in order to accommodate the gradual changes which appeared in the Victorian household.

Interestingly enough, while the home was meant to be a private space destined for the exclusive use of the family, “in practice – unacknowledged – houses were another aspect of public life”<sup>7</sup>. The appearance and location of the private space were linked to the success and reputation of its inhabitants, while simultaneously serving as an indicator of the household’s level of domestic bliss. Therefore, it was important to project a positive, stable, and healthy image to the public world regardless of whether it was authentic, so as to avoid any scrutiny that would tarnish the reputation of the domestic space. As a result, the idea of having a spy in the private sphere was distasteful because it exposed to the public eye the true workings of the domestic space, a fact which is highlighted in Victorian texts such as Andrew Forrester’s *The Female Detective* and Mary Elizabeth Braddon’s *Thou Art the Man*.

Surveillance in the domestic sphere is an activity that has been negatively viewed throughout the nineteenth century. John Ruskin views the domestic sphere as a sacred and feminine space, where women are “protected from all danger and temptation”<sup>8</sup>, and contrasts it with the male-dominated public sphere. Judith Flanders highlights the influence of Evangelical ideas popularised by preachers such as Henry Melvill in the domestic sphere: “Evangelical ideas had linked the idea of womanliness to women carrying out their biological destiny – to being wives and mothers”<sup>9</sup> and that going against this notion was seen as going against God, who had allegedly appointed men to rule over women. Preachers highlighted that humans were inherently corrupt, but that could be saved by adhering to a very strict code of morality. The religious element in the development of domesticity is also present in Ruskin’s writings (which are influenced by Melvill’s sermons).

Ruskin links the domestic sphere to a temple, portraying it as “the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt and division”<sup>10</sup>. In his view, the domestic space has a sacred quality that cannot be tainted by the corrupt and dangerous outside world. Flanders confirms this assessment by highlighting the existence of a strong link between the state of the private space and the virtue of its inhabitants. In the eyes of the Victorians, if the domestic space is not properly cared for by the wife, then the husband is driven away to disreputable public spaces such as pubs: “The house, and its decoration, was an expression of the morality that resided within”<sup>11</sup>.

Consequently, the public sphere is seen as a place filled with danger and corruption which threatens the safety of the domestic space, highlighting the desire to separate the public sphere from the private one and, by extension, confining women to the domestic sphere. Christopher Wells also discusses the idea of separate spheres and links its development to the nineteenth century, focusing on the division which

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>8</sup> John Ruskin, *Sesame and Lilies*. Gloucester: Dodo Press, 2007, p. 44.

<sup>9</sup> Judith Flanders, *Inside...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>10</sup> John Ruskin, *Sesame...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>11</sup> Judith Flanders, *Inside...*, *op. cit.*, p. 18.

positions “women in a domestic sphere centred on the home, and men in the larger world of commerce outside the home”<sup>12</sup> and its role in marginalizing women.

As a result, the domestic sphere becomes a female dominated area, allowing for the birth of the Victorian female ideal known as the Angel of the House, a modest, loving, domestic and selfless individual. Elizabeth Langland also discusses this female ideal, highlighting the fact that “the feminine icon of the Angel in the House is also a middle class ideal built explicitly on a class system of difference where political and economic differences were rewritten as differences of nature”<sup>13</sup>. The Victorian woman is expected to conform to gendered political and economic practices by effectively managing the household: “The bourgeois wife decided upon the household help required, drew up job descriptions, advertised, interviewed, hired, supervised, paid, and fired”<sup>14</sup>. She is not only expected to model her behaviour based on accepted gender norms, but she is also expected to employ servants and regulate their behaviour based on similar gender and class norms. Flanders adds that the widely accepted view was that the domestic space was “a projection of the feminine, an encircling, encouraging, comforting aura that was there to protect a husband and children from the harshness of the world”<sup>15</sup>.

The domestic sphere develops simultaneously with the changes that appear in the Victorian household. As Thad Logan puts it, “a growing interest in privacy; a new inclination to rigid differentiation of the internal domestic space; and a desire to articulate social status”<sup>16</sup> have contributed towards the reconfiguration of the domestic space and the activities which are associated with it.

As Elizabeth Langland states:

The Victorian home became a physical theatre for staging one’s social status, and architecture in the nineteenth century changed in response. Elaborate sign systems such as etiquette, dress, and architecture reveal how Victorians bifurcated male and female.<sup>17</sup>

As a result, the domestic space itself was structured into spaces that were viewed as strictly masculine (smoking and billiard rooms) and strictly feminine (sitting rooms, boudoirs), with a clear hierarchy which dictated that while women were the rulers of the household, they could only rule while under the divine authority of the man.

Another important aspect was the location of the domestic space and the other private spaces which surrounded it. As Judith Flanders states, “It was essential to have neighbours of equal standing, so that a social homogeneity was achieved”<sup>18</sup>, which meant that shops and other businesses were separated from homes and situated in busier and more commercial areas. The domestic spaces were tucked away from prying eyes and located in quiet areas. Having a space that served as both a living and

---

<sup>12</sup> Christopher Wells, “Separate Spheres” in *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. Ed. Elizabeth Kowaleski. New York: Routledge, 2009, p. 519.

<sup>13</sup> Elizabeth Langland, *Nobody’s Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995, p. 41.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>15</sup> Judith Flanders, *Inside... op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> Thad Logan, *The Victorian Parlour*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 16.

<sup>17</sup> Elizabeth Langland, *Nobody’s... op. cit.*, p. 41.

<sup>18</sup> Judith Flanders, *Inside... op. cit.*, p. 24.

working space was not viewed as socially acceptable, particularly due to the fact that the perception of the domestic space was that of a refuge and “the idea that conformity to social norms was an outward indication of morality”<sup>19</sup> was a prevalent attitude.

With the gradual development of the public space due to technological advancements, the Victorian city was expanding at a rapid pace. The desire to separate the home from the public/professional life, combined with the introduction of gas lighting and the efforts to improve transportation, meant that it was easier to live in idyllic, private spaces that were located outside the city, away from the corrupting influence of the public sphere. The rejection of the city life manifests itself in different ways: one of them is represented by the appearance of suburbs (which were in turn divided according to social hierarchy, similar to the domestic space) and the other is the complete abandonment of the urban environment in favour of the rural space.

Michael J. Thompson discusses the notion of antiurbanism, which he defines as not being merely the hatred for city life, but as “an anxiety response to the threatening dynamic of urban life [...] the expression of certain ways in which moral worldviews are formulated and reproduced”<sup>20</sup>, deeply rooted in economic, political, social and cultural factors. In the second half of the nineteenth century, “a specific rural ideology was crafted around an ideal English life and an intense and negative reaction to the grime, chaos, and poverty of the industrial city”<sup>21</sup> began to emerge. The development of the public space was largely due to the technological advancements and the industrialization associated with the Victorian period, as well as the rapid expansion of the British Empire. These sweeping changes meant that more and more people started craving the stability and peace of the private sphere and the freedom of the rural areas, only to be faced with the reality that the rural population was decreasing as a result of migration, and prompting nostalgia for the English village.

According to Robert A. Beauregard, “rural nostalgia brought together gendered notions of domesticity, [and] nationalistic yearnings for the quintessential English landscape”<sup>22</sup> as a way to escape what the Victorians believed to be the degeneracy associated with the public sphere. This rural nostalgia influenced the manner in which the domestic sphere was divided and managed, as the countryside was perceived to be morally superior to the corrupt, crime-filled city and its slums. With that also came the need to establish a class-based hierarchy, defined by the location and the appearance of the house and its inhabitants.

In addition to this, the late nineteenth century was also marked by a fear of degeneration that was tied to the changing gender dynamics of the time, as well as the critique of the constrained Victorian morality. According to Lyn Pykett, “the discourse of degeneration also intersects with [...] the fin de siècle discourse of

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>20</sup> Michael J. Thompson, “What is Antiurbanism? A Theoretical Perspective” in *Fleeing the City: Studies in the Culture and Politics of Antiurbanism*. Ed. Michael J. Thompson. New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 10.

<sup>21</sup> Robert A. Beauregard, “Antiurbanism in the United States, England, and China” in *Fleeing the City: Studies in the Culture and Politics of Antiurbanism*. Ed. Michael J. Thompson. New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 41.

<sup>22</sup> Robert A. Beauregard, *Antiurbanism...*, *op. cit.*, p. 42.

imperialism”<sup>23</sup>. As the British Empire had reached its peak, the fear that British institutions were declining began to permeate, and many Victorians dreaded that the Empire would revert to a state of savagery because its hold over colonized territories started to weaken. The British Empire’s defeat in the First Boer War (1880-1881) seemed to confirm their fears. With the technological improvements that marked the Victorian period, transportation to distant corners of the Empire became much easier and it was no longer as complicated to travel from country to country. As a result, more people from the margins were able to travel to Britain (particularly its cities) and the Victorians began to develop a fear of reverse colonisation because of the phenomenon of migration. This fear is reflected in the fiction of the time, most notably in Bram Stoker’s *Dracula*.

During the period, one can notice different types of migration: one of them is the migration from the English rural areas to the city (which led to the decline of the countryside and the longing for an idyllic village life), and another one is the migration from either different territories of the British Empire or from independent states into England (both of which changed the relationship between the public and the private spheres).

## **II. Mediating Public and Private Spheres in Fergus Hume’s *Hagar of the Pawn-Shop***

Published in 1898, *Hagar of the Pawn-Shop* is one of Fergus Hume’s numerous stories in the mystery genre. His most famous novel, *The Mystery of the Hansom Cab* (1886) had been the highest bestselling detective novel of the Victorian period, exceeding Arthur Conan Doyle’s Sherlock stories in popularity and featuring not one, but two detectives. However, unlike Hume’s debut novel, *Hagar of the Pawn Shop* is most notable for featuring a Romani character as an amateur detective and as the protagonist of the story. The character in question, Hagar Stanley, is introduced in the book’s first chapter, as she seeks refuge inside her uncle’s pawn shop in London to escape an arranged marriage. Shortly after Hagar’s arrival, her uncle dies and she temporarily inherits his pawn shop, efficiently managing the business until the true heir is found.

The book is structured into twelve chapters, with each chapter focusing on a character, from England or from abroad, that visits the pawn shop and is embroiled in some type of mystery or crime. As a result, due to her occupation, Hagar becomes involved in the life of each of her customers and is in some capacity tasked with solving the corresponding mystery. The precise location of the pawn shop is in Carby’s Crescent, Lambeth, the famous location depicted in W. Somerset Maugham’s *Liza of Lambeth* (1897). Joseph A. Kestner believes this to be an attempt of the author “to capitalize on the notoriety of Maugham’s novella”<sup>24</sup>, which, combined with the notoriety of the Jack the Ripper murders, presents an image of London as a dangerous, grimy, and corrupted place.

In the first chapter, the reader is introduced to some of the key players of the story and comes to learn how Hagar went on to be in charge of the pawn shop. Among

---

<sup>23</sup> Lyn Pykett, “Introduction” in *Reading Fin de Siècle Fictions*. Ed. Lyn Pykett. New York: Longman, 1996, p. 16.

<sup>24</sup> Joseph A. Kestner, *Sherlock’s Sisters: The British Female Detective, 1864-1913*. Burlington: Ashgate, 2003, p. 107.

the characters, there is Jacob Dix, Hagar's uncle, whose appearance resembles that of the typical Victorian villain: "He was so old that no one knew his real age; so grotesque in looks that children jeered at him in the streets; so avaricious that throughout the neighbourhood he was called 'Skinflint'"<sup>25</sup>. In many ways, his avarice is poised to remind readers of an exaggerated and unredeemable version of Ebenezer Scrooge and his name, Jacob Dix, invites readers to stereotype and make a series of assumptions about his background, that Hume acknowledges, claiming that the character "was a pawnbroker, but not a Jew, notwithstanding his occupation and the Hebraic sound of his baptismal name"<sup>26</sup>. This assertion reflects the stereotypes circulating at the time, where characters of Jewish descent were frequently associated with occupations in the public sphere that involved some type of monetary transaction and were looked down upon because of their occupation and business practices, similar to how Shakespeare portrays the moneylender Shylock in *The Merchant of Venice*. Hume also immediately provides an account of Dix's everyday life: "In his pawn-shop he lived like an ogre in a fairy-tale castle and no one ever came near him save to transact business, to wrangle during the transaction thereof, and to curse him at its conclusion"<sup>27</sup>. While one can argue for the efficiency of having a shared living and working space, the practice itself was looked down upon during the Victorian period, as it was socially unacceptable for a respectable member of the middle class to have the private and the public sphere so closely intertwined, which is further evidenced by the lack of any division or subdivision within the space. It is a location destined purely for the use of commerce, and not for any other type of social interaction, which affects Dix's reputation in the neighbourhood.

Shortly after this brief introduction, Hume begins to give a detailed description of the pawn shop itself. Joseph A. Kestner refers to the pawn shop as "a microcosm of the world"<sup>28</sup>:

The pawn-shop--situated in Carby's Crescent, Lambeth--furthermore resembled an ogre's castle inasmuch as, though not filled with dead men's bones, it contained the relics and wreckage, the flotsam and jetsam, of many lives, of many households. Placed in the center of the dingy crescent, it faced a small open space, and the entrance of the narrow lane which led there from to the adjacent thoroughfare.<sup>29</sup>

Kestner's assertion is indeed very accurate. The pawn shop is located in the heart of the neighbourhood, it is very difficult not to notice it, and with the amount of objects picked up from various households that belong to different time periods, it represents a miniature world. The bones of dead men are replaced with relics of the past that carry different memories. However, what is also interesting is that the pawnshop itself serves as a representation of the state of the British Empire itself. The Empire is the centre and all the activity outside revolves around it (similar to how London or Britain is the centre of the Empire). It causes a feeling of dread and of hatred, similar to the image Dix projects in Lambeth. Yet, the version of the Empire

---

<sup>25</sup> Fergus Hume, *Hagar of the Pawn-Shop in 2 Detectives*. Greenville: Coachwhip Publications, 2013, p. 9.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Joseph A. Kestner, *Sherlock's...*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>29</sup> Fergus Hume, *Hagar...*, *op. cit.*, p. 9.

that Hume depicts is not one of great triumph and beauty. The windows are “begrimed with the dust of years”<sup>30</sup> and in that display the reader is presented with a series of domestic objects that are typically associated with England, such as silver teapots, gold watches, and an ivory mirror, with Hume stating that the appearance of those objects fails to accurately portray “the luxury, the meanness, the triviality and the decadence of latter-day civilization”<sup>31</sup>. The passing of time exposes the transitory quality of these domestic objects, similar to how historical events express the fact that the British Empire is not meant to survive forever. Therefore, both the private and public spheres are constantly subjected to change and that attempting to create a static and impermeable space is impossible.

The objects present in the pawn shop, however, are not purely domestic in nature. Hume highlights the great irony that in the pawn shop items that are both useful and useless co-exist, that “the trifles of frivolity were mingled with the necessities of life”<sup>32</sup> to such an extent that distinguishing one from the other becomes confusing. The items themselves are also not restricted to one geographical area. They are a reflection of the reach that the British Empire has: “The bandaged hand of a Pharaonic mummy touched an agate saucer holding defaced coins of all ages, of all nations”<sup>33</sup>. Here it can be seen that sacred objects from different cultures are defaced in the name of British imperialism and commerce, that past and present co-exist and that the former still influences the latter. Therefore, it is not surprising that the Victorians had a feeling of anxiety about the future of the Empire and Hume captures it via the appearance of the pawnshop and the people who enter it. The manner in which the foreign objects inside the pawnshop are described serves as an indication of how the Victorians viewed the Other and Hume provides commentary on the short life span of various cultures:

A Small cabinet of Japanese lacquer, black, with grotesque gilded figures thereon; talismans of coral from Southern Italy, designed to avert the evil eye; jewelled pipes of Turkey, set roughly with blue turquoise stones [...] all were overlaid with fine gray dust. Wreckage of many centuries; dry bones of a hundred social systems, dead or dying! What a commentary on the durability of empire – on the inherent pride of pigmy man!<sup>34</sup>

The foreign items are perceived as misshapen and gaudy, and, in some cases, as being associated with strange customs and superstitions. These objects were brought into the pawn shop from the outside and later abandoned, serving as containers of memory and instilling fear or awe, while also impacting the manner in which the space was perceived by others. The appearance of the “small and dark”<sup>35</sup> shop itself, with its dividing counters gives off a feeling of suffocation and decay. The pawn shop is divided into multiple parts, similar to how to the typical Victorian house had a number of divisions for a variety of activities, yet the pawn shop exposes the frivolity behind excessively dividing spaces and its state of decay symbolizes the impracticality and the difficulty in managing each space properly.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>34</sup> Fergus Hume, *Hagar...*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 10.

Another character that Hume introduces in the first chapter is Vark, who is Dix's solicitor and only friend. Vark's introduction is rife with stereotypes:

This particular friend was a solicitor named Vark, who carried on a shady business, in a shady manner, for shady clients. His name--as he declared himself--proved him to be of Polish descent; but it was commonly reported in the neighbourhood that Vark was made to rhyme with shark, as emblematic of the estimation in which he was held.<sup>36</sup>

Vark is another villainous character, who is compared at one point by Hume to Fagin from *Oliver Twist*. He is the typical Victorian villain, with a name that instantly suggests cruelty and mistrust and his appearance is described as follows: "a little, lean, wiggling creature, more like a worm than a man made in the image of his Creator"<sup>37</sup>, with a spotty face and shifty eyes. Vark's main goal in the story is to obtain Dix's pawn shop and money through dishonourable means, which is why he immediately suggests to Hagar that they marry so that Dix will disinherit his son James and leave his fortune to her, via a forged document which claims that James is conspiring to kill his father. Hume uses this unsuccessful plan to point out the prevalence of criminal activity, and that neither the public nor the private spaces are truly safe. An attempted act of crime is born in the public/capitalist world, yet its aim is to impact the domestic sphere and the familial relationships in that particular space.

The relationship between Dix and Vark is one of constant mistrust, yet the two continue to associate with each other for business practices:

Neither one believed in the other; each tried to swindle on his own account, and never succeeded; yet the two met nightly and talked over their [...] rascalities in the dingy parlour, with a confidence begotten by an intimate knowledge of each other's character. The reputations of both were so bad that the one did not dare to betray the other. Only on this basis is honour possible among thieves.<sup>38</sup>

The nature of the public sphere makes it impossible to escape from other people, especially those who are involved in various criminal activities. The appearance of the parlour is also unsuitable for receiving visitors and highlights the lack of respectability that the first owner projects. The influence of crime is so great that it taints the domestic sphere. Since the pawn-shop serves as both a private and a public space, what happens outside inevitable affects the domestic space, as shown by Vark and Dix's dealings, and later on by the characters that enter the pawn shop for business and bring with them various crimes that need to be solved in the shape of the objects they choose to pawn. One notable example can be found in chapter four, where one character pawns a crucifix which is secretly a poisoned dagger, showing that not even a religious item is too sacred when it comes to committing a crime, and that dangerous weapons can be concealed in the most innocuous of items and affect the people in the domestic space who use them. In this case, the dagger is used by a husband who kills his wife and her lover and, later, without knowing that the blade had been poisoned, accidentally kills himself by grazing his throat in an effort to pass the murders as an act of self-defence.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>38</sup> Fergus Hume, *Hagar...*, *op. cit.*, p. 11.

Finally, the first chapter of the book also includes the introduction of the protagonist, Hagar Stanley, a Romani woman who has fled her tribe in order to escape an arranged marriage to a man named Goliath. Unbeknownst to her at the time, Goliath happens to be Jacob Dix's son who is in prison for most of the story and only appears in the final chapter. Similar to Vark and Dix, Hagar's introduction comprises a series of stereotypical images:

The face was of the true Romany type Oriental in its contour and hue, with arched eyebrows over large dark eyes, and a thin-lipped mouth beautifully shaped, under a delicately-curved nose. Face and figure were those of a woman who needed palms and desert sands and golden sunshine, hot and sultry, for an appropriate background; yet this Eastern beauty appeared out of the fog like some dead Syrian princess, and presented herself in all her rich loveliness to the astonished eyes of the old pawnbroker.<sup>39</sup>

Joseph A. Kestner views Hagar's dramatic entrance as "worthy of the Victorian stage"<sup>40</sup>, and the Gothic influences cannot be denied. She appears late at night, during the foggy month of November, and is described as resembling Dix's dead wife so closely that the man mistakes the young woman for his wife's ghost. Hagar is not depicted in the grotesque manner in which Dix and Vark are, but she is still othered by being completely exoticized and portrayed as an object of lust for Vark, Goliath, and later Eustace Lorn, the latter being the first customer depicted in the novel once Hagar is left in charge of the pawn shop. Hagar's appearance is different from that of the typical Victorian woman, and her behaviour reflects that she is not preoccupied with respecting social hierarchy: "I'm civil to those who are civil to me"<sup>41</sup>. Dix immediately refers to her as a 'hussy' and a 'wild cat', yet ultimately accepts to shelter her due to the benefit of having a servant look after his house for free.

Hagar quickly takes on the duties of a housekeeper, in spite of her familial connection to the owner by scrubbing walls, mending clothes and preparing meals. However, her duties are not limited to the domestic sphere, as Dix begins to teach her how to conduct herself in the public/capitalist world. The fact that the pawnshop is a space that mediates between the private and the public sphere helps Hagar escape the confines of the domestic space:

The old pawnbroker taught her how to depreciate articles brought to be pawned how to haggle with their owners, and how to wring the last sixpence out of miserable wretches who came to redeem their pledges. In a short time Hagar became as clever as Jacob himself and he was never afraid to trust her with the task of making bar – gains, or with the care of the shop.<sup>42</sup>

Once Dix passes away, Hagar becomes the owner of the pawn shop and manages the business in such an effective and honest manner that "such a character was almost unknown amongst the denizens of Carby's Crescent"<sup>43</sup>. Vark remarks at one point that, due to her sharp mind he "found it impossible to trick her in any way"<sup>44</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>40</sup> Joseph A. Kestner, *Sherlock's...*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>41</sup> Fergus Hume, *Hagar...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>44</sup> *Ibidem*.



Dix, the representative figure of the Empire, is ultimately pushed out and replaced by a character from the margin with a different approach to commerce.

However, interestingly enough, Hagar does not wish to be a part of the public sphere and neither does she want to be confined to the domestic one or to her previous life with her tribe: “Stifled by the narrow shop in the crowded neighbourhood, she longed at times for the free life of the road”<sup>45</sup>. For Hagar, the freedom of the rural area represents an escape from the corruption of the public sphere, which has deeply affected the domestic space. Due to the fact that the pawn-shop serves as a meeting place between the decadent city and constricting domesticity, she is permanently in contact with people from different backgrounds who are associated with criminal activity. Vark and Goliath are the two obvious examples in this situation, with the former plotting to take over the pawn shop through dishonest means, and the latter having escaped from prison. In addition to this, during Hagar’s second investigation, Hume introduces a character named Bolker, who works as her servant assistant in the pawn shop. Bolker is another marginal character, which Hume portrays in a stereotypical and offensive manner, “a misshapen imp of sixteen, who for some months had been the plague of Hagar’s life. He had a long body and long arms, short legs and a short temper, and also a most malignant eye, which indicated only too truly his spiteful nature”<sup>46</sup>. He is described as “a deformed street Arab”<sup>47</sup>, inclined to criminal activity due to his tendency to lie and steal, though Hagar decides to keep him as her employee due to his ability to bargain and supervise the pawn shop. While Hagar is out solving various mysteries and confronting suspects, she frequently leaves Bolker in charge of the shop.

Eventually, Hagar’s desire for freedom becomes a reality when Goliath escapes prison and is successful in avoiding incarceration by conspiring to capture one of his associates. She is reunited with her first customer, Eustace Lorn, who had spent most of the story trying to find Goliath in order to vie for Hagar’s hand in marriage. In order to support himself, Lorn becomes a travelling bookseller and purchases a caravan that takes him through the country. Pleased with this development, Hagar marries Lorn, “glad to leave dirty Lambeth for the green fields of the country”<sup>48</sup> and the pawn shop passes to Goliath, who wastes his fortune and is forced to sell his business to Bolker, who “will grind the poor of Carby’s Crescent, and develop into a second Jacob Dix”<sup>49</sup>.

The ending of the story is simultaneously optimistic and disheartening. On the positive side, Hagar finds true freedom in a caravan, selling books away from the slums of London and the confines of the Victorian home, and away from the tribe she had run away from “where she would re-experience male-domination”<sup>50</sup> in the form of another attempted arranged marriage. Hagar marries the only respectable male character she meets by choice and rejects a marriage based on hierarchy and social constraints, while establishing her own version of domestic bliss.

On the other hand, the pawn-shop, the microcosm which, under Dix, used to represent the fragile state of the British Empire and the anxieties of the Victorians,

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>46</sup> Fergus Hume, *Hagar...*, *op. cit.*, p.51.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Joseph A. Kestner, *Sherlock’s...*, *op. cit.*, p.119.

falls once more into decay as it passes on to the wasteful Goliath, and then to Bolker, the reincarnation of Dix, signalling the circular progression of history and the continuous rise and fall of cultures with a desire to assert power over other communities. While Hagar is able to escape the corrupting influence of the public space and the imprisonment of the domestic sphere by establishing her own idyllic rural existence, she is a notable exception, especially among female detectives who do not have the luxury to “repudiate middle class existence”<sup>51</sup> and who return to their social class after the conclusion of their adventures.

### **Conclusion**

All in all, as this paper has shown, the pawn shop present in Fergus Hume’s *Hagar of the Pawn-Shop* serves as a space which mediates between the public and the private spheres due to the ability of its female owner to uncover various mysteries and negotiate with different members of the criminal underworld. The presence of a wide range of marginal characters that frequent the pawn shop, as well as their heavily prejudiced portrayal, illustrates the stereotypical imagery used during the Victorian period (regarding nationality, class, and ethnicity). Additionally, the presence of these characters highlights the anxiety which appeared as a result of the decay of the British Empire and the developments in transportation, which facilitated the travel of characters from remote geographical locations to the colonial centre.

### **BIBLIOGRAPHY**

- Beauregard, Robert A, “Antiurbanism in the United States, England, and China” in *Fleeing the City: Studies in the Culture and Politics of Antiurbanism*, Ed. Michael J. Thompson, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Flanders, Judith, *Inside the Victorian Home: A Portrait of Domestic Life in Victorian England*, New York, W.W. Norton & Company, 2006.
- Hume, Fergus, *Hagar of the Pawn-Shop in 2 Detectives*, Greenville, Coachwhip Publications, 2013.
- Kestner, Joseph A. *Sherlock’s Sisters: The British Female Detective, 1864-1913*, Burlington, Ashgate, 2003.
- Langland, Elizabeth, *Nobody’s Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995.
- Leerssen, Joep, “Imagology: History and Method” in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*, Ed. Manfred Beller, Joseph Theodoor Leerssen. Amsterdam, Rodopi Press, 2007.
- Logan, Thad, *The Victorian Parlour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Pykett, Lyn, “Introduction” in *Reading Fin de Siècle Fictions*, Ed. Lyn Pykett, New York, Longman, 1996.
- Ruskin, John, *Sesame and Lilies*, Gloucester, Dodo Press, 2007.
- Thompson, Michael J., “What is Antiurbanism? A Theoretical Perspective” in *Fleeing the City: Studies in the Culture and Politics of Antiurbanism*, Ed. Michael J. Thompson, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 118.

- Verstraete, Ginette, “Gender” in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*, Ed. Manfred Beller, Joseph Theodoor Leerssen, Amsterdam, Rodopi Press, 2007.
- Wells, Christopher, “Separate Spheres” in *Encyclopedia of Feminist Literary Theor*, Ed. Elizabeth Kowaleski, New York: Routledge, 2009.



**„O ACHITARE PĂTIMAȘ COMENTATĂ”. PEDEPSIREA  
ADULTERULUI CA ACT DE JUSTIȚIE PERSONALĂ ÎNTR-UN  
ROMAN DE CAMIL PETRESCU<sup>3</sup>**

“*An Exoneration Ardently Commented on*”. *The Punishment of Adultery as an Act of Personal Justice in a Novel by Camil Petrescu*

Taking as a starting point an excerpt from a modern novel written by Camil Petrescu, we have tried to analyse the conditions, prejudices, as well as the legal reasons which might have led to the formulation of a certain verdict following a trial in the Romania of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The respective literary episode refers to the decision of the Jury Court in Bucharest to acquit, in 1916, a husband who killed his unfaithful wife. The decision is a surprising one for most of the public opinion, since at that time women had already obtained certain rights, no longer being treated inhumanely, as it often happened in the previous centuries. In order to understand why such a decision was taken, the reconstruction of a certain thinking framework was required, one influenced by customs, traditions and prejudices, which was meant to justify the respective verdict. We have tried to outline such a reconstruction in this paper, while also making a brief incursion in the history of feminine adultery penalty from the (more or less) civilized world.

**Key-words:** *literary realism, Camil Petrescu, adultery, Roman law, the status of women*

1. Pe de o parte, literatura este definită (destul de frecvent) ca aprehensiune ori capturare a universalului în faptul concret<sup>4</sup>. Altfel spus, literatura artistică are darul de a surprinde ceea ce este esențial în manifestările umane. Din acest motiv, se și afirmă că literatura este atemporală: ceea ce exprimă ori simbolizează, de pildă, Homer, Dante ori Shakespeare prin personajele lor reprezintă trăiri sau atitudini etern valabile, ale oamenilor dintotdeauna. Pe de altă parte, despre literatură (mai ales când vine

---

<sup>1</sup> Universitatea „Danubius” din Galați.

<sup>2</sup> Universitatea „Danubius” din Galați.

<sup>3</sup> Precizăm că o versiune (de dimensiuni sensibil reduce) a acestui articol (îmbogățit acum cu fapte noi și cu unele referințe bibliografice) a apărut recent în limba engleză; vezi Andy Pușcă, Cristinel Munteanu, *The Issue of Adultery in a Novel by Camil Petrescu. Some Prejudices and Their Legal Implications from 100 Years Ago*, în Andy Pușcă, Cristian Sandache, Fănel Teodorașcu (Eds.), *Sexism – Topical Issues. Case Studies. Perspectives*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, 2016, pp. 122-133.

<sup>4</sup> Cf. Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, Antologie, argument și note de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2009, p. 165.

vorba de proza epică și de dramaturgie) s-a spus (și se spune în continuare) că oferă o imagine fidelă a unei societăți dintr-o anumită perioadă istorică<sup>5</sup>.

1.1. Ambele perspective sunt discutate, bunăoară, de G. Topîrceanu, cu referire la comediile lui I.L. Caragiale, într-o cronică din 1912 (*Deschiderea stagiunii. Săptămâna Caragiale*), deși teza întregului demers este aceea că „opera teatrală a marelui nostru scriitor va trăi, deoarece tipurile lui au destul fond general omenesc”<sup>6</sup>. Astfel, Topîrceanu notează în privința personajului Pristanda din *O scrisoare pierdută*:

Vechiul polițai e o figură atât de populară, încât nici n-a deschis bine gura, și lumea începe să râdă. Polițaii de astăzi nu mai sunt așa. Pristanda nu mai există. De aceea publicul a găsit că piesele lui Caragiale nu vor putea trăi, că ele sunt deja demodate, fiindcă tipurile lui au dispărut... [...] Să nu ne înșelăm însă. Pristanda a murit ca *tip*, dar trăiește și va trăi ca *om*.<sup>7</sup>

Pe această linie, poetul apreciază că Pristanda nu l-a făcut niciodată să râdă și că personajul în sine rezistă tocmai prin omenescul întruchipat. Constatările lui Topîrceanu merg și spre alte figuri ale literaturii universale, în aparență comice: „Cavaleri medievali nu mai există de 5 veacuri, dar Don Quijote trăiește”<sup>8</sup>.

1.1.1. Demonstrația este continuată de Topîrceanu în aceeași manieră, cu evidențierea ambelor perspective, luându-se în considerație, de data aceasta, chiar o triadă de personaje caragialești, relaționate conjugal și amoros:

Jupân Dumitrache Titircă *inimă-rea*, din [*O*] *Noapte furtunoasă*, nu e numai un personaj tipic social, reprezentantul unei clase; el e din întâmplare și tipul bărbatului pe care nevasta îl înșală chiar sub nasul lui, cu acela în care are mai multă încredere. Coana Veta e nu numai mahalagioaica tipică, dar e și *femeia* sentimentală, foarte puțin zvăpăiată, care a trecut de prima tinerețe și, în urma unui adulter îndelungat și comod, își iubește amantul cu o iubire aproape conjugală. Chiriac e nu numai sergentul din garda civică, dar și tipul șarlatanului aciuiat în casa omului căruia a reușit să-i câștige toată încrederea și pe care îl înșală fără rușine.<sup>9</sup>

1.1.2. Topîrceanu are dreptate favorizând prima perspectivă. Într-adevăr, ceea ce asigură un caracter universal și atemporal personajelor amintite mai sus este substratul lor „general omenesc”. Desigur, am fi putut apela la un teoretician literar pentru asemenea reflecții preliminare. L-am preferat, însă, pe Topîrceanu și din alte motive: fiindcă el subliniază (pe baza literaturii) universalitatea unui vechi păcat – *adulterul* – și pentru că intenționăm să revenim la final (nu neapărat din dorința de simetrie compozițională) la punctul său de vedere privitor la aceeași temă. Totuși, ceea ce ne interesează aici este îndeosebi a doua perspectivă, adică a *literaturii văzute ca mărturie*. În acest sens, unele secvențe dintr-un roman, bunăoară, (se) pot constitui

<sup>5</sup> Chiar și viziunea scriitorului despre lume (*Weltanschauung*) este una tributară unei anumite epoci, de vreme ce scriitorul însuși este un produs al istoriei.

<sup>6</sup> G. Topîrceanu, *Opere*, vol. II: *Proză literară. Jurnale. Articole. Corespondență*, Ediție îngrijită, note, variante, comentarii, cronologie, aprecieri critice și bibliografie de Al. Săndulescu, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2014, p. 171.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 170-171.

(în) probe referitoare la anumite prejudecăți existente la un moment dat într-o anumite societate.

**1.2.** În cele ce urmează, ne vom ocupa de un fragment dintr-un roman scris de Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (apărut în 1930). Fragmentul în cauză este interesant, fiindcă pune în evidență o serie de opinii (uneori divergente) privind problema adulterului și statutul femeii, opinii curente în România începutului de secol XX. De altminteri, discuția ni se pare cu atât mai interesantă, cu cât prezintă și implicații de natură juridică. După cum vom vedea, chiar punctul de plecare îl constituie un eveniment... juridic, adică un proces.

**1.3.** Până să analizăm fragmentul literar cu pricina, fie-ne permisă o scurtă caracterizare a realismului lui Camil Petrescu. În general, despre Camil Petrescu se spune că el este, în literatura română, promotorul romanului modern, subiectiv, de formulă proustiană, că promovează conceptul de autenticitate, că apelează la informații din știința recentă a psihologiei și din filosofia contemporană lui ș.a.m.d. Se trece, însă, mult prea ușor peste realismul său. De pildă, în romanul mai sus menționat există nu doar un plan subiectiv, generat de conștiința personajului principal, Ștefan Gheorghidiu, ci și unul obiectiv, dat de contextul real, adică particular-istoric, în care se petrece drama personajului însuși. Când autorul prezintă dezbaterile ridicole din parlament, pline de replici caragialești, legate de necesitatea intrării României în război în anul 1916, trebuie să-i acordăm credit: aceasta era starea de fapt și așa se purtau discuțiile în acea perioadă.

**2.** Să revenim acum la ceea ce ne interesează. În primul capitol al romanului *Ultima noapte...*, intitulat *La Piatra Craiului, în munte*, naratorul-personaj Ștefan Gheorghidiu își începe relatarea precizând că se afla în primăvara anului 1916, pe Valea Prahovei, „în concentrare”, ca proaspăt sublocotenent. O discuție aprinsă de la popota ofițerilor îi va servi ca pretext pentru declanșarea povestirii – în manieră subiectivă – a unor întâmplări dureroase, înlănțuite prin mecanismul asocierii. Dar evenimentul de la care se pornește este unul obiectiv și, dacă nu real, cel puțin realist: „Un proces dezbătut la Curtea-cu-jurați din București a sfârșit printr-o achitare, pățimaș comentată. Un bărbat din așa-zisa societate bună și-a ucis nevasta necredincioasă și a fost absolvit de vină de către judecătorii lui.”<sup>10</sup> Să notăm că bărbatul achitat făcea parte „din așa-zisa societate bună”. (Neavând alte informații, nu putem specula cu privire la un eventual caz de corupere a magistraților ori a juraților.) Odată faptul prezentat, ofițerii de la popotă se grupează în două tabere: (i) una *tradiționalistă* și (ii) *alta modernistă*.

**2.1.** Tabăra tradiționalistă, mai slab reprezentată<sup>11</sup>, îl are în centru pe căpitanul Dimiu, descris și citat de narator în felul următor:

---

<sup>10</sup> Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București, Editura pentru Literatură, 1962, pp. 8-9.

<sup>11</sup> Naratorul-personaj Ștefan Gheorghidiu îi dă dreptate lui Dimiu, dar din considerente preponderent filosofice, fiindcă nu are în vedere iubirea ca „regulă casnică”. Pentru Gheorghidiu: „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie. [...] Când e cu adevărat vorba de o iubire mare, dacă unul dintre amanți încearcă imposibilul, rezultatul e același. Celălalt, bărbat sau femeie, se sinucide, dar întâi poate ucide. De altminteri așa e și frumos. Trebuie să se știe că și iubirea are riscurile ei. Că acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt.” (Camil Petrescu, *op. cit.*, pp. 18-19).

Căpitanul Dimiu, comandantul batalionului, un soi de flăcău ardelean, fără să fie din Ardeal, voinic, cu mustața bălaie, regulată ca insigna de pe șapca cheferistă, ceva mai mare însă, aproba fără codire hotărârea juraților...

– Domnule, nevasta trebuie să fie nevestă și casa, casă. Dacă-i arde de altele, să nu se mărite. Ai copii, ai necazuri, muncești ca un câine și ea să-și facă de cap?... Ei, asta nu... Dacă eram jurat, și eu îl achitam.

Căpitanul Dimiu e un conformist. Întârziat mult în grad, om cu rosturi gospodărești, nu și-ar permite să poarte la vârsta lui chipiu franțuzesc, moale, turtit, așa cum poartă căpitanii tineri, ci a rămas la modelul «Regele Carol I», înalt, rigid ca de carton (că așa și era), teșit la spate numai.<sup>12</sup>

În pofida argumentelor celorlalți, el își păstrează neschimbat punctul de vedere:

– Nu știi, domnule – filosofă cu resemnare căpitanul Dimiu, stând mare, dar cuminte ca o fată, la masă – mie mi se pare că nevasta nu trebuie să-și facă de cap... mai e și obrazul omului în joc. [...] Nu știi cum vine, dar eu aș achita pe cel care și-a omorât nevasta din pricină că ea și-a părăsit bărbatul și copiii.<sup>13</sup>

**2.2.** Tabăra modernistă, cu mai mulți susținători, îl are ca exponent, în mod paradoxal, pe căpitanul Corabu:

Mai surprinzător părea că opinia contrară era susținută de căpitanul Corabu, tânăr și crunt ofițer, cu școală germană, justițiar neînduplecabil, «spaima regimentului». Acum era de nerecunoscut. Păstra asprimea frazei scurte, dar sentimentele acestea de apărător al dragostei nu i le bănuise nimeni, niciodată.

– Cu ce drept să ucizi o femeie care nu te mai iubește? N-ai decât să te desparți. Dragostea-i frumoasă tocmai pentru că nu poate cunoaște nicio silnicie. E preferință sinceră. Nu poți să-mi impui să te iubesc cu sila.<sup>14</sup>

La fel judecă și căpitanul Floroiu: „– Cum poți să ai cruzimea să siluiești sufletul unei femei? Dreptul la dragoste e sfânt, domnule... Da, da... [...] Îți spun eu... oricând... unei femei trebuie să-i fie îngăduit să-și caute fericirea.”<sup>15</sup>

**3.** În definitiv, ce dovedește dezbateră de mai sus? Că, în urmă cu un secol, societatea românească însăși (nu doar „colectivitatea” ofițerilor de la popota respectivă) era oarecum divizată între (1) cei care doreau pedepsirea exemplară a femeii adulterine, conform unor norme biblice sau chiar pre-biblice ori conform vechilor pravile sau, pur și simplu, în baza tradiției nescrise, după care bărbatul putea bate crunt sau ucide femeia vinovată de adulter, și (2) cei care manifestau mai multă îngăduință față de asemenea „derapaje”, militând pentru divorțul (mai mult sau mai puțin) amiabil.

**3.1.** În plus, episodul de mai sus pare să demonstreze că tabăra modernistă se afla în expansiune pe la 1916, în detrimentul celei tradiționaliste. Demn de semnalat este faptul că deja, încă din secolul al XIX-lea, putea fi constatată o atare tendință (spre libertate sau libertinaj?) în societatea românească, tendință explicabilă și prin

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 10.



contactul dintre „civilizația işlicului” și „civilizația jobenului”, cu consecințe profunde atât pentru instituția familiei, cât și pentru conștiința/sufletul individului<sup>16</sup>.

**3.2.** Și totuși, într-un atare context de „relaxare” a normelor și a prejudecăților, ce anume ar fi putut determina achitarea unui soț vinovat de uciderea unei soții necredincioase? Care vor fi fost „pârghiile” juridice și/sau „circumstanțele atenuante” pentru obținerea acestui verdict la începutul secolului al XX-lea? Pentru a înțelege mai bine motivația unei astfel de decizii, avem nevoie să lămurim câteva aspecte conexe: (i) care era, în cel moment, tradiția pedepsirii adulterului (feminin) în România și (ii) cum funcționa pe atunci, la noi, o „curte cu jurați”?

**4.** Tradiția sancționării adulterului din spațiul românesc nu poate fi tratată separat de tradiția restului lumii (mai mult sau mai puțin) civilizate în general, fiindcă felul în care a fost privit adulterul în țările române a fost profund influențat de felul în care au văzut (și vedeau în continuare) această problemă celelalte popoare. La început, adulterul (ca și alte păcate capitale) era sancționat de religie. Chiar și atunci când făcea obiectul unui articol dintr-un cod de legi, se credea că sursa de emisiune a respectivelor legi fusese o divinitate.

**4.1.** Astfel, în Antichitate și începutul Evului Mediu, primele sancțiuni referitoare la adulter sunt consemnate, de exemplu, fie în *Codul lui Hammurabi*, fie în *Biblie*, fie în *Coran* etc.<sup>17</sup> În *Codul lui Hammurabi*, pedeapsa prevăzută pentru adulter este de o severitate maximă:

129. Dacă soția unui bărbat este surprinsă (*in flagrante delicto*) cu un alt bărbat, amândoi vor fi legați și aruncați în apă, dar soțul își poate ierta soția iar regele, sclavii săi. [...] 143. Dacă ea este vinovată și își părăsește soțul, își distruge casa, neglijându-și soțul, această femeie va fi aruncată în apă.<sup>18</sup>

Din *Vechiul Testament* aflăm că păcatul adulterului era pedepsit la evrei tot cu moartea, numai că pedeapsa era dusă la îndeplinire nu prin înecare, ci (aproape cert) prin lapidare<sup>19</sup>. Și în lumea arabă cei vinovați de adulter erau aspru sancționați (mai ales după legea islamică *Sharia*). Totuși, ca influență directă asupra moralei și legislației românești, ne interesează aici cu precădere precizările din *Biblie*, asupra cărora vom și insista ceva mai încolo.

**4.2.** O anumită ieșire din această stare de „barbarie” (cum am judeca-o noi astăzi) poate fi constatată în lumea romană, cunoscută pentru progresele sale pe scara

---

<sup>16</sup> Cf. Cosmin Dariescu, „Sancționarea adulterului în dreptul românesc al veacului al XIX-lea”, în *Analele Științifice ale Universității «Al. I. Cuza» din Iași*, Tomul LVI, Științe Juridice, 2010, p. 42.

<sup>17</sup> Pentru o expunere concisă și corectă a acestei problematice, vezi *Encyclopaedia Britannica* unde *adulterul* este definit drept “sexual relations between a married person and someone other than the spouse” (<https://www.britannica.com>).

<sup>18</sup> Versiunea englezească din care am tradus aici sună așa: “129. If a man’s wife be surprised (*in flagrante delicto*) with another man, both shall be tied and thrown into the water, but the husband may pardon his wife and the king his slaves. [...] 143. If she is not innocent, but leaves her husband, and ruins her house, neglecting her husband, this woman shall be cast into the water.” (*The Code of Hammurabi*, translated by L.W. King; vezi <http://avalon.law.yale.edu/ancient/hamframe.asp>).

<sup>19</sup> Specialiștii au arătat că între *Codul lui Hammurabi* și unele versete din *Vechiul Testament* al *Bibliei* există similarități evidente (și explicabile, de vreme ce evreii au fost o lungă perioadă un popor rob de babilonieni).

civilizației și, mai ales, pentru contribuțiile perene pe care le-a adus la dezvoltarea și rafinarea domeniului juridic. Astfel, la Roma femeia începe să se bucure, la un moment dat, de un tratament mai bun decât cel întâlnit la alte popoare.

4.2.1. În măsura în care căsătoria *cum manu* iese din uz, asistăm la ameliorarea poziției sociale a femeii. Soții sunt obligați să-și poarte respect reciproc, femeia ia rangul social al bărbatului, iar acesta trebuie să-i dea întreținerea corespunzătoare, s-o apere în orice împrejurare și să acționeze pentru ea în fața organelor de judecată. Soții își datorau fidelitate unul celuilalt; cu toate acestea, numai adulterul soției era pedepsit. Până spre finele Republicii, capul de familie putea el însuși să pedepsească pe soția infidelă, dar prin legea *Iulia de adulteris* și prin alte acte normative posterioare, dreptul de a sancționa a trecut asupra statului<sup>20</sup>.

4.2.2. Cât privește divorțul, ca o soluție pentru situația generată de adulter, acesta a fost privit cu multă ostilitate în societatea romană primitivă. Legea nu îngăduia ca familia romană, celula de bază în procesul de producție, să se poată desface cu multă ușurință. De aceea, cei care divorțau fără temeii erau pedepsiți de cenzozi cu o observație (*nota censoria*), fapt ce atrăgea asupra lor consecințe negative. Deseori împărații interveneau, încercând în interesul statului sclavagist, amenințat cu disoluția morală, să îngreuneze despărțirile fără temeii. Rezultatele au fost, însă, neînsemnate, deoarece prin legi juridice nu se puteau remedia situații sociale condamnate de istorie. Împăratul Iustinian a fost nevoit să consacre situația de fapt, sancționând următoarele categorii de divorțuri: (i) divorțul prin consimțământ mutual (*communi consensu*), adică prin buna învoială a părților; (ii) divorțul motivat de un fapt justificat (*bona gratia*), dar care nu poate fi imputat celuilalt soț, ca de pildă căderea acestuia în prizonierat, impotența sa etc.; (iii) divorțul determinat de vina unui soț (*iusta causa*), ca în cazul adulterului. Într-un asemenea caz, soțul vinovat era pedepsit<sup>21</sup>.

5. În spațiul românesc, sancționarea drastică a adulterului (atunci când se aplica) își va fi avut justificarea multă vreme fie într-un „obicei al pământului” (o cutumă), fie în anumite versete din *Biblie*. Mai apoi, situația a fost (oarecum) reglementată de primele noastre coduri de legi, apărute pe la jumătatea secolului al XVII-lea, așa-numitele „pravile” (care aveau în vedere frecvent și devierile ori greșelile din viața preoțească și monahală): *Carte românească de învățătură* (numită și „Pravila lui Vasile Lupu”, publicată la Iași în 1646) și *Îndreptarea legii* (cunoscută drept „Pravila lui Matei Basarab”, tipărită la Târgoviște în 1652).

5.1. După cum se știe, *Biblia* a fost tradusă integral în românește și publicată ca atare abia în 1688. Este vorba de „Biblia lui Șerban-Vodă”, care a influențat profund limba și cultura română timp de mai bine de două secole. Până atunci, învățăturile *Bibliei* (inclusiv recomandările privind pedepsirea adulterului) vor fi ajuns la cunoștința credincioșilor prin traduceri parțiale ori, mai ales, grație predicilor rostite de preoți, care porneau preponderent de la texte scrise în limba slavonă. Evident, în *Noul Testament* Iisus își îndeamnă discipolii să nu comită păcatul adulterului (vezi *Matei* 5:27-28; *Luca* 18:20). Însă sancțiunile extreme în această privință se găsesc în *Vechiul Testament*. De pildă, în *Deuteronom* se spune foarte clar (în acea limbă română a secolului al XVII-lea): „Iară de să va afla om dormind cu muiare care au lăcuit cu

<sup>20</sup> Vezi Andy Pușcă, *Drept roman*, București, Editura Pro Universitaria, 2010, p. 140.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 147.

bărbat, să-i uciideți pre amândoi: pre omul cel ce doarme cu muiarea și pre muiare.” (Deuteronom 22:22; în versiunea de la 1688)<sup>22</sup>.

**5.2.** Referindu-ne acum la conținutul respectivelor „pravile” (întocmite după diverse manuale de drept și nomocanoane bizantine), precizăm că vom avea în vedere mai ales recomandările de sancționare severă în cazul adulterului feminin. Astfel, în „Pravila lui Vasile Lupu” (*Carte românească de învățătură*) se afirmă că bărbatului îi este permis să-și pună soția în lanțuri ori chiar să o țină închisă („ca în temniță”) ca pedeapsă pentru „preacurvie” (vezi *glava* 23, art. 10). Pentru adulter în formă continuată, soțul avea apoi libertatea de a-i face orice soției (adică să o bată crunt sau, probabil, chiar să și o omoare) fără „nicio certare de la giudeț” (*glava* 24, art. 6). Pentru aceeași vină, putea să o și gonească de acasă, dacă dorea (*glava* 25, art. 1). De altminteri, se considera că adulterul soției era la fel de grav ca încercarea acesteia de a-și asasina soțul<sup>23</sup>. Totuși, ca un fel de „circumstanță atenuantă”, se admitea că femeia „iaste mai proastă [...] decât bărbatul” (*glava* 41), trăsătură explicată prin „neputința și slăbiciunea firei” (*glava* 51). Întrucât „Pravila lui Matei Basarab” (*Îndreptarea legii*) preia foarte multe paragrafe din „Pravila lui Vasile Lupu”, nu ne mai miră faptul că sancțiunile indicate aici (vezi *glavele* 185-187) sunt identice cu cele din *Carte românească de învățătură*<sup>24</sup>.

**6.** Problema adulterului intră într-o nouă etapă în secolul al XIX-lea, când perspectiva se modifică substanțial, deoarece și statutul femeii din țările române se schimbă (adică se ameliorează) în acea perioadă. Deja, începând cu anul 1807, călătorii străini constatau că femeile din Moldova și Muntenia se emancipaseră: luaseră portul european, învățau limba franceză, căutau să înlocuiască dansurile populare cu valsuri, dansuri englezești, poloneze sau franțuzești<sup>25</sup>. Întrucât țările române s-au aflat adesea, în secolul al XIX-lea, sub ocupație militară străină (în special rusească) ori au servit ca teatru de război pentru marile puteri, influențele resimțite nu au fost întotdeauna dintre cele benefice. Prin urmare, a crescut considerabil și numărul cazurilor de adulter, mai ales printre soțiile marilor boieri români. Desigur, înmulțirea cazurilor de adulter a avut consecințe și asupra legislației epocii<sup>26</sup>, legislație care, de data aceasta, se raportează și la dreptul roman<sup>27</sup>. În acest sens, o analiză amănunțită a fost realizată de Cosmin Dariescu în articolul intitulat *Sancționarea adulterului în dreptul românesc al veacului al XIX-lea*, din care (din lipsă de spațiu) extragem doar concluziile. Trebuie observat, mai întâi, că există deosebiri între legislația de până la Unirea din 1859 și legislația de după acest moment istoric.

**6.1.** Astfel, în Moldova primei jumătăți a secolului al XIX-lea, adulterul

<sup>22</sup> Vezi *Biblia adevă Dumnezeiasca Scriptură* [1688], București, Editura Institutului Biblic, 1988.

<sup>23</sup> Vezi, pentru toate amănuntele, Andrei Rădulescu, Alexandru Costin *et alii* (editori), *Carte românească de învățătură*, ediție critică, București, Editura Academiei R.P.R., 1961, pp. 120-121.

<sup>24</sup> Vezi Andrei Rădulescu, Vasile Grecu *et alii* (editori), *Îndreptarea legii*, ediție critică, București, Editura Academiei R.P.R., 1962, pp. 184-187.

<sup>25</sup> Vezi C. Dariescu, *art. cit.*, p. 42.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>27</sup> Cf. Teodor Sâmbrian, *Receptarea în dreptul român a normelor de drept roman referitoare la condițiile de fond ale căsătoriei*, în „Revista de științe juridice”, nr. 3, 2006, pp. 5-23.

era sancționat cumulativ cu: amendă (gloabă), divorț, închiderea în mănăstire, interdicția de căsătorire între ei a celor doi amanți și cu pierderea zestrei și a darurilor primite de la soț (pentru soția adulteră) ori a zestrei, a darurilor făcute soției și a celor dinaintea nunții precum și a contravalorii a o treime din darurile dinaintea nunții (pentru soțul adulter).<sup>28</sup>

## **6.2. În Țara Românească, între 1818-1852, adulterul soților**

era sancționat cu amendă (percepută de dregătorii ce înfăptuiau cercetarea penală) și cu divorțul însoțit de pierderea unei jumătăți de zestre sau a întregii zestre, după cum cuplul avea sau nu avea copii (în cazul soției adultere) sau de pierderea zestrei și a jumătate din contravaloarea ei (pentru soțul adulter)<sup>29</sup>.

În aceeași epocă, bărbatul dovedit vinovat de a fi întreținut relații sexuale cu o femeie măritată era exilat timp de doi ani. După 1 ianuarie 1852, se produc unele modificări:

femeia implicată în relații extraconjugale era sancționată penal cu închisoarea între trei luni și doi ani (dacă era măritată) sau între două luni și nouă luni (dacă era nemăritată), în vreme ce bărbatul era pedepsit fie cu o amendă de la 50-2000 de lei (dacă amanta sa *en titre* – țitoarea era nemăritată) sau cu închisoarea între trei luni și doi ani plus o amendă de la 100 la 2000 de lei, dacă amanta sa avea statutul de femeie măritată<sup>30</sup>.

În plus, în afara acestor sancțiuni penale, persoanele căsătorite vinovate de relații extraconjugale suportau și divorțul, laolaltă cu sancțiunile patrimoniale aferente adulterului.

## **6.3. Mai târziu, în sistemul Codului penal și al Codului civil „Alexandru Ioan I”, adulterul**

era pedepsit cu închisoare de la o lună la șase luni, iar în plan civil era sancționat prin intermediul divorțului, al incapacității de a contracta o căsătorie cu complicele la adulter, al pierderii dotei cu dobânzile și fructele ei și a tuturor celorlalte avantaje patrimoniale primite de la celălalt soț și în mod excepțional prin instituirea unei pensii de întreținere de maxim o treime din veniturile patrimoniale ale soțului sau soției vinovate de adulter în beneficiul celui alt soț<sup>31</sup>.

**6.4.** O cercetare atentă a epocii în cauză ne arată că – în ceea ce privește eficacitatea legislației în această privință – distanța dintre așteptări și rezultate era destul de mare pe atunci. Concluzia lui Cosmin Dariescu este grăitoare: „în înalta societate a celor două Principate, doar sancțiunile civile ale adulterului se aplicau din când în când, probabil în situații în care adulterul devenea insuportabil, prin publicitatea lui, pentru soțul inocent”<sup>32</sup>. Până și în folclor (în poezia populară), care atestă răspândirea adulterului în acea vreme, este conservată mențiunea unei singure sancțiuni pentru adulter: amenda („gloaba”) care trebuia plătită autorităților.

**7.** Să ne reamintim că am pornit discuția de la o (ipotetică) hotărâre dată de Curtea cu Jurați din București în anul 1916. Dar ce era și cum funcționa o „curte cu jurați”? Plecând de la modelul francez (după adoptarea Constituției de la 1864),

<sup>28</sup> C. Dariescu, *art. cit.*, p. 50.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 58.

conform art. 3 din *Legea pentru organizarea judecătorească* din anul 1865, au fost înființate și la noi (printre altele) Curțile cu Jurați, menite să funcționeze pe lângă fiecare Curte de Apel „pentru aplicarea dispozițiilor Codului de procedură penală referitoare la procedura de judecată a crimelor”<sup>33</sup>. Începând cu 1868, au fost înființate Curți cu Jurați pe lângă Tribunale, având drept competență judecarea cauzelor criminale și a delictelor de presă și a celor politice. Curțile cu Jurați au fost desființate, prin lege, în 1938<sup>34</sup>. Curtea cu juri se compunea din (i) 12 jurați, fără pregătire juridică, dar aleși dintre persoanele educate și bine văzute în comunitatea respectivă, și (ii) un magistrat de carieră, care (în caz de vinovăție) stabilea pedeapsa. Se apreciază că o astfel de instanță de judecată nu era indicată în procesele cu încărcătură emoțională. Mai mult decât atât, istoria ne demonstrează că jurații s-au lăsat adesea influențați de diverse prejudecăți în cadrul proceselor.

8. Date fiind elementele și condițiile trecute în revistă mai sus, decizia achitării soțului criminal, în urma procesului amintit la începutul romanului lui Camil Petrescu, nu ne mai surprinde. Se vede că jurații vor fi fost aleși preponderent din tabăra tradiționalistă, lăsându-se influențați fie de recomandările din *Vechiul Testament*, fie de ecourile vechilor pravile, fie de un exacerbat sentiment al onoarei, fie de anumite prejudecăți curente (încă) în acea epocă. Achitându-l pe soțul care și-a ucis soția necredincioasă, jurații aprobă implicit și fapta acestuia, modul în care bărbatul și-a făcut singur dreptate. Și totuși, semnele dovedesc că la începutul secolului al XX-lea societatea românească în ansamblul ei, deși nu va fi aprobat adulterul în sine, nu mai era de acord cu uciderea femeii pentru o atare vină. Așadar, dacă verdictul din procesul respectiv i-a servit lui Camil Petrescu (și personajului său Ștefan Gheorghidiu) ca pretext pentru o desfășurare epică impresionantă, același verdict ne-a îndemnat să facem o scurtă incursiune în tradiția sancționării drastice a adulterului de la noi și să radiografiem, din acest punct de vedere, un moment din istoria dreptului românesc, pentru a căuta justificarea respectivului verdict.

9. Ca argument suplimentar pentru acceptarea demersului nostru, merită înregistrată și cercetarea etimologică (și de antropologie culturală, totodată) pe care un reputat lingvist ieșean, Stelian Dumistrăcel, a făcut-o cu privire la originea expresiei *a-și face de cap* (care înseamnă nu doar ‘a-și pune [cineva] capul în primejdie’, ci și ‘a avea o purtare reprobabilă’). După ce face trimitere și la unele contexte grăitoare din „Pravila lui Vasile Lupu” (1646), la care ne-am referit și noi (vezi *supra*, 5.2.), profesorul Dumistrăcel caracterizează și perioada mai târzie a „evenimentelor” de acest gen, ajungând la următoarea concluzie: „Iar sentințele de achitare, frecvente, în procesele din instanțele cu jurați, ale ucigașilor ultragiați sau geloși au perpetuat sentimentul împlinirii unui act justițiar având asentimentul societății.”<sup>35</sup>

9.1. Interesant este faptul că Stelian Dumistrăcel (care nu-l menționează și pe Camil Petrescu) își redactează articolul de dicționar, dedicat respectivei expresii idiomatice, pornind de la o secvență dintr-o poezie, *În jurul unui divorț*, scrisă de G. Topîrceanu. În versurile invocate este vorba despre o anume madam Popescu, „care

<sup>33</sup> Vasile-Sorin Curpăn, *Istoria dreptului românesc*, Iași, Editura Studis, 2014, p. 161.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>35</sup> Stelian Dumistrăcel, *Pînă-n pînzele albe*, Iași, Editura Institutul European, 2001, p. 75.

va să zică și-a făcut de cap”, de vreme ce a și fost prinsă „în flagrant delict” cu un oarecare Damian... Or, se observă că și căpitanul Dimiu, reprezentantul taberei tradiționaliste în textul lui Camil Petrescu (vezi *supra*, 2.1.), întrebuințează în replicile sale aceeași unitate frazeologică: „Ai copii, ai necazuri, muncești ca un câine și ea să-și facă de cap?” sau „...nevasta nu trebuie să-și facă de cap”.

9.2. Desigur, versurile lui Topîrceanu sunt citate de Dumistrăcel pentru a semnala aruncarea în derizoriu a expresiei *a-și face de cap* (care, inițial, denota ceva primejdios). Dar Topîrceanu, de altminteri, cunoștea prea bine duritatea cutumelor balcanice. Astfel, în cap. VII din cartea autobiografică *Pirin-Planina. Episoduri tragice și comice din captivitate* (publicată în 1936, dar bazată pe amintiri și impresii vechi, din prizonieratul suferit în Bulgaria, în anii 1916-1918), poetul descrie Macedonia, consemnând, printre altele: „Macedonie [...] țară de moravuri patriarhale și curate, unde o femeie prinsă cu altul este junghiată pe loc și tăiată bucățele, ca o simplă oaie, pentru respectul tradiției și onoarea gorilei ofensate...”<sup>36</sup>. Însă tot el adaugă ceva mai departe (folosind o expresie sinonimă celei discutate mai sus: *a călca pe de lături*): „S-ar putea întâmpla ca Macedonia să nu fie tocmai așa, cum încerc eu s-o zugrăvesc aici. [...] și nici moravurile nu sunt chiar așa de austere – femeile tot mai calcă și ele pe de lături câteodată, mai ales la vreme de război...”<sup>37</sup>.

10. Remarcasem mai sus (vezi 2.1.) că tabăra tradiționalistă este (în discuția de la popotă) mai slab reprezentată, în sensul că punctul de vedere al acesteia este apărat doar de căpitanul Dimiu. Cu toate acestea, vocea lui dă expresie unei mentalități deosebit de puternice, adânc înrădăcinată în spiritul popular. Dacă tabăra modernistă este asociată, mai degrabă, cu spațiul citadin dimpreună cu valorile și viciile sale (printre care își fac loc atât ideea de emancipare a femeii, cât și libertinajul), tabăra tradiționalistă, în schimb, încearcă să rămână în limitele unei morale/moralități vechi (dar nu întotdeauna învechită). Prin urmare, ni se pare foarte nimerit să încheiem acest articol cu o constatare făcută de același fin observator, G. Topîrceanu, într-o conferință (rostită, se pare, prin 1927 sau 1928), intitulată *Problema râsului și humorul românesc*:

M-a impresionat întotdeauna, de asemenea, și atitudinea morală, justețea cu care țaranul român știe să aleagă și să lovească numai ce trebuie... În snoavele și povestirile lui humoristice, niciodată nu vom avea ocazie să vedem că se creează o situație privilegiată unui personaj cu atitudine imorală sau suspectă. [...] D-voastră știți ce figură ridicolă este pentru un franțuz un bărbat pe care-l înșeală nevasta. De câte ori întâlnești un astfel de tip nenorocit în literatura humoristică franceză, el este invariabil un tip comic, ridicol. În snoavele lui, povestitorul popular român nu-și bate niciodată joc de bărbatul pe care-l înșeală nevasta, ci mai degrabă de ea și de complicele ei. Oricât de surprinzător ar părea, faptul este exact. Când într-o snoavă apare [sic] un ibovnic, o femeie și un bărbat înșelat – soțul este acela care întotdeauna biruie până la urmă, iar femeia și amantul rămân ridicoli și păcăliți. Și simțul este atât de puternic în firea povestitorului care creează snoava, încât covârșește celelalte cerinți artistice, de verosimilitate, de adevăr obiectiv: fie ibovnicul oricine o fi, boierul sau chiar preotul, snoava ni-l

<sup>36</sup> G. Topîrceanu, *op. cit.*, vol. I, pp. 539-540.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 540.

arată la urmă păcălit și ridicol, față cu bărbatul a cărui cinste a încercat s-o nesocotească...<sup>38</sup>

## **BIBLIOGRAFIE**

- \*\*\* *Biblia adecă Dumnezeiasca Scriptură* [1688], București, Editura Institutului Biblic, 1988.
- Coșeriu, Eugeniu, *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, Antologie, argument și note de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2009.
- Curpăn, Vasile-Sorin, *Istoria dreptului românesc*, Iași, Editura Studis, 2014.
- Dariescu, Cosmin, „Sanționarea adulterului în dreptul românesc al veacului al XIX-lea”, în *Analele Științifice ale Universității „Al. I. Cuza” din Iași*, Tomul LVI, Științe Juridice, 2010, pp. 41-60.
- Dumistrăcel, Stelian, *Pînă-n pînzele albe. [Dicționar de expresii românești] Biografii – motivații*, Iași, Editura Institutul European, 2001.
- Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [1930], București, Editura pentru Literatură, 1962.
- Pușcă, Andy, *Drept roman*, București, Editura Pro Universitaria, 2010.
- Rădulescu, Andrei; Costin, Alexandru *et alii* (editori), *Carte românească de învățătură* [1646], ediție critică, București, Editura Academiei R.P.R., 1961.
- Rădulescu, Andrei; Grecu, Vasile *et alii* (editori), *Îndreptarea legii* [1652], ediție critică, București, Editura Academiei R.P.R., 1962.
- Sâmbrian, Teodor, „Receptarea în dreptul român a normelor de drept roman referitoare la condițiile de fond ale căsătoriei”, în *Revista de științe juridice*, nr. 3, 2006, pp. 5-23.
- Topîrceanu, G., *Opere*; vol. I: *Poezii. Proză literară*, vol. II: *Proză literară. Jurnale. Articole. Corespondență*, Ediție îngrijită, note, variante, comentarii, cronologie, aprecieri critice și bibliografie de Al. Săndulescu, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2014.

---

<sup>38</sup> G. Topîrceanu, *op. cit.*, vol. II, pp. 40-41.





## **NIGHTCORE: VARIAȚIA ELEMENTELOR SUPRASEGMENTALE ȘI IMPLICAȚIILE EI COMUNICĂȚIONALE**

*Nightcore: modified suprasegmental elements and their communicational effects*

We aim to investigate a corpus of digitally processed songs, of those soundtracks have been altered by D-jays likemaikel631 and have been relabeled as nightcores. Various aspects of the nightcore phenom - technic, psychoacoustic, cultural, communicational, etc – are presented in this paper which finally compares the nightcores music with Hatsune Miku's music trying to answer the questions: What exactly are those nightcores ?

**Key-words:** *Nightcores, Hatsune Miku, remix, animé, minor chords and scales, digital culture*

### **1. O evidență**

În perioada în care am redactat precedentul articol despre Hatsune Miku, publicat într-un număr anterior al acestei reviste, am întreprins o documentare online pentru întocmirea videografiei lucrării. Ocazional, am identificat și elemente conexe, apte să susțină o abordare interdisciplinară a fenomenului. Astfel, am descoperit un corpus care inițial părea a se confunda cu Hatsune Miku, dar care, în realitate, are un alt specific. Puteți regăsi materialul care a stat la baza documentării pentru prezentul articol căutând cuvântul cheie ET (extraterrestrial) pe Youtube și selectând apoi clipurile etichetate cu termenul *Nightcore*, plasat în locul în care YouTube precizează de obicei numele formației. Totuși *Nightcore* nu este o trupă sau un band sau un nume de realizator. Mai mult, cu acest nume este etichetat un număr foarte mare de melodii. *Nightcore* este, credem, un fenomen remarcabil din domeniul comunicării digitale contemporane. În mod particular, unul destul de longeviv, câtă vreme el continuă din anii 2000 până în prezent.

Heath Harshman vede în fenomenul *Nightcore* „*The Next Breakout Genre*”. Opinia noastră este că avem de-a face mai curând cu un (meta)gen muzical care le prelucrează pe toate celelalte. Afirmăm aceasta fiindcă termenul *nightcore* este atașat la o largă paletă de piese muzicale, dintre care cităm câteva hituri, melodii de top și refrene, la origine din genuri diferite, găsite (și) în varianta prelucrată *nightcore*, pe YouTube: *ET (Extraterrestrial)*, *Y.M.C.A.*, *What don't kill you make you stronger*, *Roar* (Katy Perry pare a fi distribuită și promovată chiar așa, prin *nightcore*), *Listen to your heart*, *The Final Countdown – Europe*, *It's my life*, *Pokemon theme*, *Cântecul poporului mării* – din banda sonoră a seriei *Harry Potter*, *I will survive*, *I need a hero*, *Last friday night*, *Livin' la vida loca*, *Mambo number five*, *Macarena*, *Coco Jambo*, *Voyage voyage*, *Alejandro*, *Hijo de la luna*, *La camisa negra*, *Lambada*, *Numa Numa (Dragostea din tei)*, *Alabama song* – The Doors, *Ma Baker*, *Dady Cool*, *Sunny* –

---

<sup>1</sup> Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Boney M; *Wind of change, Still loving you* – Scorpions; *Another one bites the dust, Bicycle race, We are the champions* – Queen; *They don't care about us* – Michael Jackson – cu o imagine atipică, non manga, non animé; *Hotel California* – Eagles; *Jailhouse rock* – Elvis; *Mourir sur scène* – Dalida; *Blue Danube/ Dunărea albastră* – Strauss, ș.a.m.d.

Lista este mult mai lungă. Interesant este că practic fiecare ascultător, *indiferent de generația sa* și de muzica pe care a învățat să o asculte pare să găsească ceva în acest set de (re)prezentări muzicale. Personal, am găsit titluri și teme extrem de variate de la Pokemon(i), Jack Sparrow și melodia *Roar*, la muzica anilor '80 sau valsul lui Strauss, citat mai sus. Ca vechime, melodiile prelucrate sunt în unele cazuri mai vechi decât fenomenul nightcore în sine, ceea ce indică un potențial de extindere a fenomenului care duce la lărgirea granițelor temporale.

Fenomenul transcende atât genurile cât și naționalitățile. Există cel puțin o listă NightCore français, colecții de Nightcore de limba spaniolă și italiană (vedeți titluri pe lista de mai sus), dar și Nightcores românești și din alte limbi, pe lângă cele din limba engleză, iar dacă dăm crezare site-ului [en.wikipedia.org] există nightcore și în limba suedeză. Estimăm că lista limbilor va fi mai lungă în viitor.

De remarcat că sunt reprezentate sub formă de *nightcore* melodii din diferite genuri: vals, tango, rock, pop, house ș.a.m.d.

## 2. Origini

YouTube are o pagină specială în care sunt prezentate cronologic aceste nightcores, cu un pseudonim al „primului” autor înregistrat de ei, iar site-ul en.wikipedia.org conține o pagină web, în care recomandă două persoane, Dj SOS & Dj TNT, printre autori. Pe această pagină apare mai târziu nickname-ul primului autor citat de lista nightcore-urilor de pe YouTube: Maikel631, dar cu un an ulterior. După aceea, numele este revalorificat sau revendicat de un (alt) Maikel6311. În orice caz, fenomenul a pornit cu un grup foarte mic de persoane, una până la trei. În timp, s-a extins din 2000 până astăzi.

## 3. Ce este fenomenul *nightcore* (tehnic, psihoacustic, cultural)?

O examinare a clipurilor marcate cu termenul NightCore conduce la notarea următoarelor elementelor caracteristice pe care le au majoritatea clipurilor. Ocazional, nu toate elementele de mai jos sunt prezente. Totuși, la marea majoritate a clipurilor există următoarele:

- O înregistrare care are 160-170bpm în loc de 100bpm (beats per minute – bătăi pe minut).
- O bandă sonoră „*nightcored*” a cărei *frecvență* a sunetelor a fost mărită cu circa 25% față de piesa muzicală originală, (păstrând ritmicitatea dar nu și numărul de *bpm*) și ducând vocea interpretului sau interpretei în domeniul unor *sunete acute*.
- O imagine *animé-manga*, care servește ca imagine promoțoare a clipului sau reprezentare a temei.
- Un text este afișat ca o *subtitrare* în culoare variabilă în stil *karaoke* și însoțește imaginea, care de obicei este statică. La unele clipuri subtitrarea în stil *karaoke* poate lipsi.
- Uneori se adaugă un *element dinamic*, vizual, produs de un player software pe baza graficului (histogramei) frecvențelor, numit cu un termen tehnic și „vizualizare”. Este

folosită imaginea transformată de o transformare geometrică a ieșirii unui analizor de spectru. Așa ceva nu se putea face fără tehnologia plugin-urilor de vizualizare de la playerele video digitale sau un software cum este Virtual DJ.

- O melodie, cu autor, cântăreț, o orchestră care sunt autori ai interpretării *originare*, citați corect în prezentarea clipului *nightcore*, acesta fiind (un *remix* sau) un fel de *remake* electronic.

- O voce devenită acută sau chiar *foarte tristă* – așa o percep ascultătorii. Nu este însă o voce sintetizată din elemente înregistrate anterior așa cum au și oferă vocaloizii (programe de sinteza de voce).

- O melodie care deși ritmată este percepută ca *fiind tristă*.

Reacția ascultătorilor, amintită mai sus, nu este întâmplătoare. Din punct de vedere fizic, a avea o bandă sonoră cu 170 bpm în loc de 100 bpm înseamnă o creștere în frecvență similară aceleia de la *do* la *la*, care transformă gama muzicală majoră *do*, într-una minoră. Această creștere are circa 4,55 semitonuri după calculele noastre. Se poate calcula imediat că raportul frecvențelor dintre nota *la* (baza gamei minore, aflată cu 4 tonuri și un semiton mai sus de *do*) și nota *do* de jos (baza gamei majore, *do* major) este  $440/261.626 = 1.68179003615849$ , exact în gama 1.6 – 1.7. a creșterii de frecvență specifice pieselor *nightcore*. Cititorul poate consulta o tabelă a frecvențelor sunetelor muzicale, cea mai accesibilă fiind în domeniul [ro.wikipedia.org](http://ro.wikipedia.org), [2], (sau, la alegere, oricare alta).

Motorul de căutare Google (care funcționează și ca un colector de întrebări), a colectat printre altele și răspunsul la întrebarea despre diferența între gamele majore și cele minore: „The *difference between major and minor chords and scales* boils down to a *difference* of one essential note – the third. The third is what gives *major-sounding scales* and chords their *brighter, cheerier* sound, and what gives *minor scales* and chords their *darker, sadder* sound”. Concluzia rezultă și din alte articole, de ex [3]. Se observă aceeași dihotomie între veselia indusă de gamele majore, asociate cu lumina și strălucirea și gamele minore, asociate cu întunericul și tristețea.

#### 4. Ce nu este un clip din producția *nightcore*?

Am constatat, întâi, la începutul cercetării fenomenului *nightcore*, ca o evidență care se impunea, **ce nu este** un clip *nightcore*:

- *Nightcore* nu este o formație.
- *Nightcore* nu este un nume de artist.
- *Nightcore* nu este o voce.
- *Nightcore* nu este o voce sintetică (nu este un vocaloid sau un lauloid).
- *Nightcore* nu este un clip făcut cu ajutorul programului MMD – Miku Miku Dance.
- *Nightcore* nu este un film.
- *Nightcore* nu este un produs Future Media, cum sunt clipurile Hatsune Miku nici un produs al proiectului Diva Arcade.
- *Nightcore* nu este un personaj.

#### 5. Ce anume determină și explică interesul crescând al publicului pentru asemenea produse ?

Din paginile de comentarii ale internauților asupra produselor *nightcore* am selectat următoarele opinii pe care le considerăm mai relevante. Sunt citate așa cum

au apărut on line și relatează și efectele asupra ascultătorilor sau dorințele acestora. Traducerea ne aparține. Am menționat și *nickname*-urile autorilor opiniilor:

„Majoritatea cântecelor nightcore sunt pline de tristețe!” (nickname = Jimin's Favorite Apple)

„Mi-aș ascultă inima, dar îmi plouă (și îmi ninge – completarea noastră), fiind atât de deprimată.”

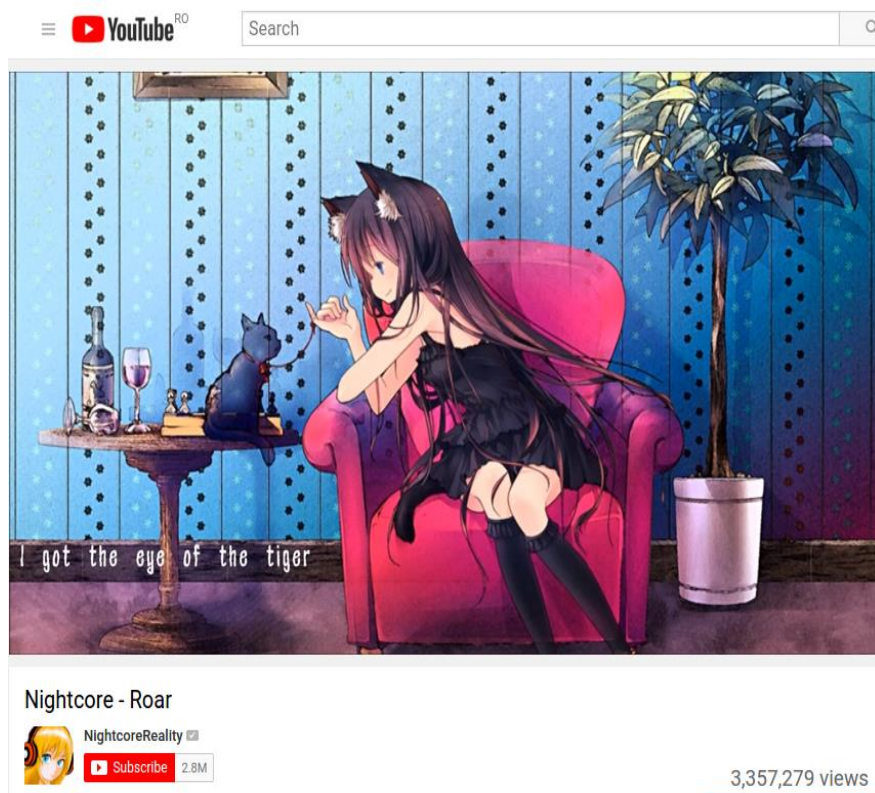
„Este ca Hatsune Miku cu părul tăiat.” (cf. imaginea de la clipul *Take Me to Church – Female version*, citat la finalul lucrării.)

„Ar trebui să mă auzi – MIAUU.” Semnează Sicc Ducc – posibila referire omofonică la Sick Duck . Comentariul se referă la versiunea nightcore a melodiei Roar, care de altfel are și un umor aparte, clipul Roar original având o felină de mari dimensiuni în „distribuție”, iar versiunea nightcore – doar o pisicuță. Pentru modul de alegere a imaginii clipului este relevant faptul că personajul animé din imaginea clipului poartă și el urechi de pet asemenea personajului InuYasha, semi demonul – parțial câine - din serialul animé omonim.

„Te rog, fă-l disponibil pentru mobile. Ascult pe mobil nightcore-urile tale (...).” Hylla Jackson

„Oh! My God! – obișnuiam să cred că (Nightcore) este o trupă adevărată.” SyrupWaffles.

„Abia acum, după ce am ajuns *dependentă de animé* de 3 luni, înțeleg aceste imagini.” Opinie semnată „mear-kat lynn”.



**Fig.1: Instantaneu umoristic din versiunea nightcore a piesei Roar.  
Multiplă corelare semantică între original și replică**

Din lectura acestor opinii, am extras următoarele: melodiile rezonează sau chiar pot accentua stări de spirit negative, frecvent răspândite într-o societate caracterizată prin crize de tot felul. Aceste melodii pot fi accesate oriunde de pe dispozitivele mobile și au devenit un corpus muzical la purtător, înlocuind melodiile ascultate în deceniile anterioare de pe celebrele casetofone *walkman*. Dependența de informație și de muzică sau de *animé* poate să fie, concluzionăm, o altă cauză. Și în filmele animé și în muzica interpretată de *vocaloizi* există sunete acute.

De asemenea, apariția YouTube și legile copyright-ului care îți interzic, deși tehnologia s-a „democratizat”, să distribui legal piesa muzicală originală, și care au dat naștere la un val de producții și remix-uri, pot fi adăugate printre cauzele tehnice și juridice. Orgoliul de proprietar al unui canal YouTube, nevoia de afirmare și presiunea de a produce postări și publicări, presiunea de a ieși din anonim, pot fi de asemenea cauze. Chestiunea rămâne deschisă unor eventuale cercetări sociologice.

## 6. Nightcore vs. vocaloizi

Întrucât investigația a pornit de la vocaloizii prezentați în lucrarea noastră precedentă, este de un real interes să punem cele două curente de producție media în paralel pentru a vedea asemănări și deosebiri între ele. Există o serie de veritabile coordonate ortogonale pe care putem analiza vocaloizii în comparația lor cu clipurile nightcore: tehnologiile folosite, aspectul estetic și geometric, instrumentele necesare pentru recepționarea conținutului, existența sau absența dansului, implicarea bugetelor mari sau mici în procesul de producție, existența manifestărilor în societate de felul concertelor sau al aparițiilor la târguri, *cosplay* (preferința fanilor de a purta costumul personajului) etc.

### Clipurile Vocaloizilor

**Tehnologic:** construite cu un număr restrâns de programe: Vocaloid de la Yamaha, Miku Miku Dance provenit de la specialiștii animatori japonezi. Folosesc o gamă limitată de programe.

**Estetic:** Modelele *animate în 3D* lui Hatsune Miku, Megurine Luka și a altor figuri de vocaloizi sunt foarte finisate și au trecut prin rafinări succesive. Impresionează prin mișcare și dans.

**Recepționare:** Unele clipuri 3D ale Hatsune Miku sunt distribuite ca *filme 3D*, *anaglifice* sau în alte formate fiind destinate televiziunii 3D și vizionării 3D cu ochelari speciali sau alt hardware specializat, inclusiv televizoare 3D.

### Clipurile Nightcore

**Tehnologic:** construite cu diverse softuri și playere audio. Gama este în creștere, pe măsura ce noi playere și alte instrumente de mixare și editare video și procesare se adaugă colecțiilor existente.

**Estetic:** Imaginile 2D care însoțesc majoritatea clipurilor nightcore sunt doar simple capturi din alte filme, făcute tot pe criteriu estetic, afectiv sau de similitudine, uneori fiind o abordare caricaturizată, umoristică a temei.

**Recepționare:** Clipurile nightcore sunt însoțite de o imagine 2D și nu au nevoie de gadget-uri tehnologice sau ochelari speciali ori bicolori pentru a fi vizionate. Nu au conținut 3D. Chiar și animația poate lipsi.

**Voce:** Vocea vocaloizilor este o voce sintetică produsă de un software Yamaha care reconstruiește pronunția unui text cântat din fragmente preînregistrate și racordate, modificate corespunzător cu partitura (digitală) de interpretat.

**Dans:** Clipurile vocaloizilor sunt animate, dansatorii fiind prezentați într-un dans în 3D realizat cu software-ul de simulare coregrafică MMD (Miku Miku Dance).

**Voce:** Vocea din *nightcore* este o voce umană accelerată de un software oarecare capabil să schimbe numărul de tați pe minut al melodiei de la 100 la circa 160-170 (bpm).

**Dans:** Nu există. Chiar dacă melodia este una de dans, avem doar o imagine statică ilustrativă pentru tema dată. Clipul video este realizat, în cel mai simplu caz prin multiplexare directă, adică alăturarea imaginii cu muzica pe ritm accelerat, într-un editor video sau prin filmarea / înregistrarea unui player.

**Firma:** Concertele vocaloizilor sunt adesea produse de Future Media sau susținute de firme mari ca Toyota. Atât acestea cât și filmele proiectului Diva Arcade sunt produse realizate de persoane cu înaltă calificare: muzicieni, animatori 3D de animé, cu anumite bugete.

**Firma:** Concertele *nightcore* chiar și când sunt (re)prezentări după Eurovision sunt mai curând produse media de buget redus, denotând mai puține abilități tehnice. Nu au modele 3D, nu au animație etc.

**Concerte:** Deși interpreți virtuali, vocaloizii dau concerte pe scenă, prin proiecție holografică.

**Concerte:** NU.

Campanii publicitare și alte acțiuni: Da Nu.

Cosplay: Da. Fanii obișnuiesc să adopte costumul sau machiajul personajului. Nu.

Există totuși, în ciuda acestor deosebiri, un punct de joncțiune. Există, astfel, clipuri cu Hatsune Miku, în care Miku este folosită ca orice imagine animé, dar care nu sunt clipuri vocaloid, ci *nightcores*.

*Observație:* În cursul producției clipurilor vocaloid, producătorul dispune de un mare grad de interactivitate, modelul 3D *rigged* al vocaloizilor permițând dirijarea acestora aproape la fel ca în jocurile video, cu mare flexibilitate. Nu întâmplător, o „concurrentă” a lui Hatsune Miku este un model al unui personaj feminin, dedicat mediului de producție de jocuri 3D, Unity, numită chiar Unity Chan (Chan – particula cu rol de diminutiv în limba japoneză, aplicată de obicei copiilor, așa cum San – domn, e aplicată numelui bărbaților adulți.)

## 7. Concluzii

Am investigat pe scurt, în acest articol, relația între producțiile examinate comparativ a două comunități de creatori și utilizatori pe de o parte ai YouTube, iar pe de alta, ai tehnologiilor digitale de producție media dintre care unii, comunitatea creatorilor de nightcore, folosesc drept instrument principal de modificare a discursului video realizarea de schimbări la nivelul elementelor suprasedimentale.

Este evident că, spre deosebire de epoca în care violonistul se baza doar pe memorie auditivă, mâini și vioară pentru a produce încă o (re)interpretare a unei piese, în lumea digitală modernă în care produsele de editare 3D și audio video s-au „democratizat” și se „democratizează” din ce în ce mai mult, posibilitățile de producție ale utilizatorului obișnuit le depășesc mult pe cele ale violonistului – posesor de instrument analogic – cu amintirea căruia am început acest paragraf. Din acest motiv asistăm la un nou fel de boom al producției (sub)culturale.

Inclusiv modelul Shanon al comunicării ar trebui, considerăm noi, redesenat. În aceste noi condiții, emițătorul și receptorul pot fi sau nu unul și același (emițătorii polifonici putându-se reuni într-unul singur), un conținut poate traversa de mai multe ori canalul (printr-un fel de procedeu de reinterpretare sau „remedializare”), iar recepția și emisia nu mai sunt sincrone, pe traseu intercalându-se un veritabil sistem de memorie (a)culturală – cum este YouTube-ul sau site-urile similare lui de la care a pornit în Japonia fenomenul Hatsune Miku.

Acum putem concluziona, pe puncte, ce este fenomenul transformării muzicii prin schimbarea de frecvențe cunoscută ca *nightcore* (care a dat și adjectivul *nightcored*), observând cu această ocazie și prin ce diferă de un alt fenomen, cel al clipurilor vocaloizilor. Fenomenul Nightcore este și cuprinde:

- Un ansamblu de tehnici de procesare a sunetului, folosit de DJ pentru a duce vocea în domeniul acutelor, beat-ul la 160-170 bpm și gama majoră în gamă minoră. Comunicarea are astfel modificate mai multe elemente suprasedimentale.
- Un instrument pentru a induce stări de tristete, sub aparența muzicii de dans, de club.
- Un mod de a evita copyright-ul și a transmite melodii făcându-le diferite de original. În consecință este:
  - Un mod de a promova clipuri care NU vor fi șterse de administrație, din site-uri, pentru violări de copyright.
  - Un mod de a redifuză concerte nedistribuibile altfel – a se vedea concursurile Eurovision.
  - Un set de clipuri care concurează și diferă de clipurile vocaloizilor.
  - Un mod de a difuza imagini animé preferate de realizatorii clipurilor.
  - Un efect secundar al „democratizării” instrumentelor software de procesare audio-video.
  - Un set de clipuri destinate adolescenților, care părăsesc vârsta animé-urilor și intră în cea a dansului.
  - O manipulare mai mult sau mai puțin subtilă a elementelor suprasedimentale care însoțiseră discursul muzical original pentru a produce diverse efecte.
  - O formă de sau o componentă dintr-o (sub)cultură digitală.

## **BIBLIOGRAFIE**

- [1] Heath Harshman, Why We Welcome Nightcore As The Next Breakout Genre  
<http://dancemusicnw.com/why-we-welcome-nightcore-as-the-next-breakout-genre/>
- [2] Înălțimea sunetelor  
[https://ro.wikipedia.org/wiki/Înălțimea\\_sunetelor](https://ro.wikipedia.org/wiki/Înălțimea_sunetelor)
- [3] Andrew Pouska, The Difference between Major and Minor  
<https://www.studybass.com/lessons/bass-scales/the-difference-between-major-and-minor/>
- [4] Dan Popa, „Fenomenul Hatsune Miku, avatar 3d sau cântăreață virtuală ???”, în *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, 34/2015, pp. 137-152  
[http://studiisicercetari.ub.ro/wp-content/uploads/2016/03/SCS\\_34-5.pdf](http://studiisicercetari.ub.ro/wp-content/uploads/2016/03/SCS_34-5.pdf)

## **VIDEOGRAFIE**

### **Referințele de mai jos sunt extrase din paginile YouTube ale clipurilor nightcore și reflectă stilul autorilor postărilor.**

Published on Dec 4, 2013

Music: Stay the Night - Zedd (feat. Hayley Williams)

<https://www.youtube.com/watch?v=eUEtFvjrqMg>

Published on Sep 24, 2015

Music: Heroes (We Could Be) - Alesso (feat. Tove Lo)

<https://www.youtube.com/watch?v=Wxwa4eZs-GA>

Published on Feb 20, 2014, [Requested by Jordan McGuire]

Music: Counting Stars - OneRepublic

<https://www.youtube.com/watch?v=cSpnJm1H24>

Published on Aug 14, 2014, [Request for Hylla Jackson]

Music: E.T. - Katy Perry

<https://www.youtube.com/watch?v=RDNLhQwL0Uo>

Published on Apr 1, 2015

Music: Part of Me - Katy Perry

<https://www.youtube.com/watch?v=Lj1G47cXn2U>

Published on Mar 29, 2015

Music: Headphones - Britt Nicole

[https://www.youtube.com/watch?v=IvMYDp\\_c66Q](https://www.youtube.com/watch?v=IvMYDp_c66Q)

Published on Jan 30, 2014, [Requested by Jordan McGuire]

Music: How Do You Love Someone - Ashley Tisdale

<https://www.youtube.com/watch?v=7RGTFmF-brI>

Published on Aug 21, 2015

Music: Young Blood - Bea Miller (from my collab with NightcoreMelodyRemix)

<https://www.youtube.com/watch?v=nTdMTBhX4Hg>

ALL NIGHTCORE 283

[https://www.youtube.com/watch?v=1nCh-](https://www.youtube.com/watch?v=1nCh-2C1dM0&list=PLkMRAPworbEelkUPJrQEF5pBTVgzNLxWG)

[2C1dM0&list=PLkMRAPworbEelkUPJrQEF5pBTVgzNLxWG](https://www.youtube.com/watch?v=1nCh-2C1dM0&list=PLkMRAPworbEelkUPJrQEF5pBTVgzNLxWG)

Published on Jul 7, 2014, [Request for Abigail Penguin]

Music: Hall of Fame - The Script (feat. will.i.am)



<https://www.youtube.com/watch?v=h2XTsWgN0CU>

40 de milioane de vizionari: Titanium după Sia.

Published on Oct 23, 2013

~english Nightcore~

Titanium - David Guetta feat. Sia (Cover by Madilyn Bailey)

<https://www.youtube.com/watch?v=Y-y79s5NTWA>

Listen to your heart, după Roxette

Published on Mar 20, 2012

Musik: Roxette - Listen to your heart

<https://www.youtube.com/watch?v=ftvWVV4-Ms4>

Published on Dec 19, 2013

Music: Demons - Imagine Dragons (Sam Tsui and Max Schneider Cover)

<https://www.youtube.com/watch?v=bOpLs6qfYoI>

Published on Jul 13, 2014

Music: Try - Colbie Caillat

<https://www.youtube.com/watch?v=x9WpVoAC3tk>

Published on Dec 19, 2014

Original: Take me to church - Hozier - Cover by Sofia Karlberg (Nightcored)

<https://www.youtube.com/watch?v=I5f3grxJPdk>

Sanuksanan Nightcore Channel

<https://www.youtube.com/channel/UCcN6yNedUqWN51dWiJJ5fTQ>

Published on May 12, 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=5vulA5vJH5Q>

Published on May 12, 2015

Nightcore - See You Again

<https://www.youtube.com/watch?v=tf1GbhdXMLc>

Nightcore - Last Friday Night

<https://www.youtube.com/watch?v=jHSHmyhuFmA>

Published on Aug 12, 2013

Music: Roar - Katy Perry

<https://www.youtube.com/watch?v=4QT2iNjbxVM>

The fox, Published on Sep 8, 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=yQVROEPDdvw>

Published on Dec 1, 2015

Song: DADDY

Artist: PSY (feat. CL)

Image: Aoi Sakurai, Haruka Koumi, Nana Iida, Sasshou Mari, Takayama Naoto and Shou Iwaizumi from Rail Wars.

<https://www.youtube.com/watch?v=t6JDBsUeJSY>

Published on Sep 26, 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=aimpptSMMfg>

GangNan style

Published on Aug 19, 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=jd3ms4IcRxg>  
Nightcore - Moves like Jagger

<https://www.youtube.com/watch?v=0JLBvoKO9jU>  
Nightcore - Last Friday Night – succesiune cadre cf text

<https://www.youtube.com/watch?v=1CVt1HWBaQg>  
Airplanes, Published on May 20, 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=IdJprt3lWzI>  
Nightcore - Stronger (What Doesn't Kill You Make you stronger)

<https://www.youtube.com/watch?v=ww5HKOG1rZ4>  
Queen Elsa-What Doesn't Kill You Makes You Stronger!  
MMD version mixata

<https://www.youtube.com/watch?v=iuBZHDbWypk>  
Kelly Clarkson - Stronger (What Doesn't Kill You)

<https://www.youtube.com/watch?v=Xn676-fLq7I>  
Y.M.C.A  
Published on Mar 6, 2015  
Original song by Village People, Performed by Touche, Krayzee.

[https://www.youtube.com/watch?v=a\\_x92uAgIBM](https://www.youtube.com/watch?v=a_x92uAgIBM)  
Nightcore - The Final Countdown, Published on Jan 9, 2012, Original by - Europe

<https://www.youtube.com/watch?v=mtsia5lnpTg>  
Nightcore - Pokemon Theme

<https://www.youtube.com/watch?v=gJeCtY90wwU>  
Nightcore S - I need a Hero (Shrek 2), Published on Dec 14, 2012  
Original: - Jennifer Saunders - I Need A Hero

<https://www.youtube.com/watch?v=SBktjqyiOi4>  
Nightcore - I need a hero (Bonnie Tyler)

<https://www.youtube.com/watch?v=e33VjJnCHoo>  
Nightcore - I Need a Hero –(ilustrație medievală)  
Published on Feb 23, 2015  
Song: I Need a Hero (By Bonnie Tyler)

<https://www.youtube.com/watch?v=UxyL1SrV5k8>  
Nightcore SM Livin' La Vida Loca HQ

<https://www.youtube.com/watch?v=2WDTjbQqCiY>  
Published on Oct 12, 2012  
Interpret: Kaoma, Song: Lambada

<https://www.youtube.com/watch?v=Kww7d70nbhs>  
MK Nightcore - Voyage Voyage  
Published on Sep 26, 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=nuREx4fCBEO>  
Hoy hos traigo esta cancion tan bonita espero que hos guste  
Hijo de la luna - Mecano  
Published on Jan 13, 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=kLxsZ9WDPcs>

Nightcore – Alejandro, Original song is by Lady Gaga, Published on Jul 29, 2010  
[https://www.youtube.com/watch?v=4\\_NytmeypAY](https://www.youtube.com/watch?v=4_NytmeypAY)

Nightcore - E.T. (Katy Perry)  
<https://www.youtube.com/watch?v=mY4IJQKlwmc>

Nightcore Eurovision 2009 - All 42 Songs  
<https://www.youtube.com/watch?v=xdSUXHTsze8>

Nightcore Eurovision 2006 - 36 songs! - comic efectul  
<https://www.youtube.com/watch?v=2eQLpcvYrag>

Nightcore- Eurovision 2005, Let Me Try (Romania)  
[https://www.youtube.com/watch?v=aLW1\\_IMOyRI](https://www.youtube.com/watch?v=aLW1_IMOyRI)

Romania - Eurovision 2005 - Luminita Anghel - Let me try (originalul pentru a face comparație)  
<https://www.youtube.com/watch?v=AsTgajjrL04>

Nightcore- Eurovision 2004, Shake it (Greece)  
<https://www.youtube.com/watch?v=jCdIuWEui90>

[Nightcore] - 1 Hour of Sia  
[https://www.youtube.com/watch?v=Lqw\\_hVkp7zc](https://www.youtube.com/watch?v=Lqw_hVkp7zc)

2700 videos  
[https://www.youtube.com/watch?v=oV7KXzcT74I&list=PLvIrVeov-hYE7lQqoj\\_eBZpKd8tfW7p13](https://www.youtube.com/watch?v=oV7KXzcT74I&list=PLvIrVeov-hYE7lQqoj_eBZpKd8tfW7p13)

NightCore - Every Hit Song From 2000-2016  
<https://www.youtube.com/watch?v=bxztuy54Cl4>

Original Nightcore songs (+3 were missing songs)  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLsIDe1rVuf18skd6eDkhddDYEpF8hQyWw>

How to Make Nightcore & Visual effects – Tutorial  
<https://www.youtube.com/watch?v=eiGc6telGM4>

How to make a Nightcore video on android!!!!  
[https://www.youtube.com/watch?v=kXOI\\_jqUS-Y](https://www.youtube.com/watch?v=kXOI_jqUS-Y)

Song: The Doors - Alabama Song  
Programs: Virtual DJ 7 Adobe After Effects CS6 By Katalin  
Published on Jan 31, 2017 Enjoy-Like-Subscribe  
[https://www.youtube.com/watch?v=Xtn\\_dVaL3tk](https://www.youtube.com/watch?v=Xtn_dVaL3tk)

Nightstep - Ievan polka , Published on Jan 26, 2015  
New nighstep here by me :3 Nightstep - Ievan Polkka  
Song: Remix of Hatsune Miku - Ievan Polkka (SHO! Remix)  
<https://www.youtube.com/watch?v=pdcmQjXqDMg>

Nightcore - Ievan Polkka (Remix)  
<https://www.youtube.com/watch?v=h8TcsmoJSDo>

Nightcore - Ievan Polkka (Vocaloid)  
<https://www.youtube.com/watch?v=fQba2daPRw8>

Originalul vocaloid: Miku Hatsune - Ievan Polkka  
<https://www.youtube.com/watch?v=qmf9JkedPR8>

Nightcore - Sweet Dreams, Sweet Dreams by Eurythmics.

<https://www.youtube.com/watch?v=-mdUIfhWQyQ>  
Instrumental NIGHT CORE - Jack sparrow- He is a pirate

[https://www.youtube.com/watch?v=MSj1g6\\_CeFs](https://www.youtube.com/watch?v=MSj1g6_CeFs)  
Nightcore - Numa Numa (Dragostea Din Tei)

<https://www.youtube.com/watch?v=VjRRwuT6or4>  
Nightcore - La Camisa Negra

<https://www.youtube.com/watch?v=xAQAbYP8IAQ>  
Nightcore – Africa -Toto C.

<https://www.youtube.com/watch?v=YKVSqgZ4EqU>  
NightCore - Wind Of Change

<https://www.youtube.com/watch?v=c4rUbsy0VtM>  
Nightcore - Another One Bites the Dust [Queen]

<https://www.youtube.com/watch?v=awrM7G7DreQ>  
Nightcore - Bicycle Race

<https://www.youtube.com/watch?v=Hy6uXEUrVRw>  
My Heart Will Go On (Titanic)

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_cI\\_vfeyje8](https://www.youtube.com/watch?v=_cI_vfeyje8)

## **RECENZII**



**Iulian Dămăcuș, *Manierism și pitoresc în literatura sudului românesc*, Cluj, Napoca Star, 2015**

Cartea lui Iulian Dămăcuș, *Manierism și pitoresc în literatura sudului românesc* (Napoca Star, 2015), propune, după cum o afirmă și titlul, recuperarea principalelor trăsături care țin de manierism și pitoresc în literatura unui spațiu cultural aparent facil de frecventat. Spațiul dunărean este unul al superficialității, atât sub raportul trăirilor pe care le insuflă literatura de inspirație dunăreană, cât și printr-o stilistică primară a sa, încadrând elemente de folclor, tradiții și obiceiuri, un mod de a lua lumea așa cum este. Pare a fi spațiul unei literaturi scrise pentru plăcerea citirii, în stilul unei povestiri, care nu se vrea a fi mai mult decât este. Iar descriptivismul, imagismul, pitorescul alcătuiesc un minim cadru necesar al povestirii.

În plus, cele două concepte aflate în centrul cercetării, manierismul și pitorescul, au o tradiție a interpretării lor mai mult într-un context etic decât într-unul estetic, termenii fiind asociați, sub umbrela balcanismului literar, cu o lipsă de adâncime a faptelor, cu o plasare în peisajul răsturnării de valori pe care îl oferă epoca turco-fanariotă – fapt semnalat și de către Mircea Muthu în *Balcanismul literar românesc*. Miza prezentului demers devine cu atât mai interesantă cu cât, pentru o analiză a manierismului și pitorescului în cele câteva opere selectate, cercetătorul trebuie mai întâi să delimiteze această literatură de miturile care o înconjoară.

Aspectul eseistic al cărții plasează demersul între știință și literatură, între obiectiv și subiectiv, ceea ce nu împiedică un parcurs analitic, așa cum și-l propune autorul. Dincolo de analiză, am putea afirma că sunt parcurse toate etapele unei integrări a literaturii sudice în tabloul balcanismului. Deși nu este vorba despre încadrarea unor opere într-un curent literar, există o încercare vădită de relevare a celor mai importante aspecte care conturează spiritul balcanismului, prin laturile sale nelipsite: manierismul și pitorescul. Analiza este îndreptată astfel spre toate nivelurile textului. Iulian Dămăcuș însoțește analiza pe text cu o anumită poeticitate – domeniul poeziei fiind cel în care el activează până în momentul de față – ceea ce transformă periplusul său literar în discurs, pentru a se ajunge la acea sensibilitate unică, regășibilă doar în spațiul dunărean.

Faptul că se urmărește un fir unic în receptarea literaturii sudice românești este vizibil în alegerea studiilor de caz – romanele *Fuga lui Șefki*, de Emanoil Bucuța, *Cartea Milionarului*, de Ștefan Bănulescu, *Ada Kaleh, roman de dragoste*, al lui Ilie Sălceanu și *Întâmplări din anul șarpelui*, de Ovidiu Dunăreanu marchează identitatea tematică și stilistică a unei orientări distincte într-o istorie a literaturii române. De aici se începe un efort integrator, pe care eseistul îl reușește, de la identificarea unei constanțe tematice și a unei amprente stilistice. Poate că acesta este și motivul pentru care titlul cărții ne trimite la întreaga literatură a sudului.

Demersul integrator este continuat de perspectiva exegetului asupra tuturor domeniilor în care activează scriitorii supuși analizei. Domeniul prozelor selectate poate fi înțeles doar prin apelul la istorie, etnografie,

folclor, baladesc, basm pentru că, așa cum am mai afirmat, ficțiunea sudului este o amplă istorisire a începuturilor lumii. Paradoxul literaturii sudice, surprins și în cartea de față, este că poziționarea într-un spațiu de la frontiera cu Imperiul Otoman, deci într-un spațiu marcat de sentimentele instabilității și ale veșnicei tranziții, nu afectează constanța psihologică a personajelor. Ele își trăiesc viața indiferente la marile schimbări ale istoriei, gândesc și acționează în tiparele impuse de locul de baștină, fapt observabil în crearea unor tipologii.

Se mai poate vedea acest lucru în romanele discutate prin lipsa unui subiect propriu-zis, a unei intrigi de natură să schimbe destinul implacabil al civilizațiilor mărginite de ape. Exemplul pe care ține să îl sublinieze autorul pentru a demonstra mersul paralel al acestei literaturi cu istoria se află în studiile etnografice ale lui Emanoil Bucuța. Fie că vorbește despre zona Vidinului sau despre Constantinopol, scriitorul exersează un cadru al ficțiunii din care nu lipsesc reflexele de manierism și pitoresc. Aceleași trăsături ale manierismului se manifestă apoi în proza lui Emanoil Bucuța. Putem observa acest lucru în puținele fragmente de dialog din romanul-povestire *Fuga lui Șefki*, unde vorbele sună artificial, spuse de personaje necreditabile. Cele mai firești rămân, deopotrivă în studiile etnografice și în roman, secvențele descriptive, pe care Emanoil Bucuța le exploatează cu întregul instrumentar manierist.

În continuare vom trece în revistă acele trăsături ale manierismului și pitorescului în jurul cărora autorul își structurează analiza romanelor menționate. *Fuga* este una din temele prezente în romanele sudului românesc și se află în concordanță cu *spiritul de aventură* al protagoniștilor. Apoi, *viața în oglindă*, prilej al unor ample secvențe descriptive în aceste proze, propune o acordare perfectă a trăirilor umane cu elementele naturii (să luăm drept exemplu numai fuga lui Șefki asemănată cu fuga unul vultur peste lanuri).

*Paralelismele* care se creează, procedee stilistice frecvente, marchează o dată în plus felul de a trăi primordial într-un spațiu ieșit în afara istoriei. În cadrul trăsăturilor manieriste, dintre care am amintit câteva, se înscrie și *impresia de imitație* pe care o lasă narațiunea, iar autorul eseului semnalează trecerea de la imitația involuntară în studiile și prozele lui Emanoil Bucuța spre imitația voluntară la ceilalți trei autori (Ștefan Bănuțescu, Ilie Sălceanu, Ovidiu Dunăreanu).

*Ștergerea oricăror granițe* în afara celor spirituale este prezentă mai ales în poveștile imposibile de dragoste care se petrec între oamenii de nații și credințe diferite, într-un amalgam care țese arabescul literaturii sudice. Imposibilitatea împlinirii în dragoste nu este cauzată de aceste diferențe, ci de o anumită profunzime a trăirii, care îndepărtează subiectul de propria ființă și îl îndeamnă mai mult la melancolie decât la o rezolvare omenească a situațiilor de viață.

*Fantasticul* se compune în paginile de literatură prin enigmele și iluzoriul unor spații, prin personajele purtătoare de mister (magicieni, vraci, ghicitoare), printr-un sentiment al nefirescului. Venirile și plecările din spațiile vrăjite ale insulei/ Dunării/ Mării sunt la fel de inexplicabile și lipsite



de consistență, drumurile sunt de ordin spiritual, pentru regăsirea identității sau cu motiv necunoscut, dar *călătoria* rămâne un mobil important al acțiunii personajelor. Din lipsa unui subiect propriu-zis, pentru a lăsa loc plăcerii de a povesti, precum și din situarea acțiunii într-un timp îndepărtat reiese *aspectul de povestire* al prozelor discutate.

Domeniul cercetării este deosebit de bogat și autorul cărții a intuit bine acest lucru, dacă ne gândim la diversitatea categoriilor literare pe care le abordează romanele amintite. Toate aceste date, reunite într-un tablou unitar al manierismului și pitorescului din literatura sudului românesc, denotă impresia unică, încărcată de melancolie și mister pe care o lasă spațiul sudic oricărui tip de privire aplecată asupra lui.

Peisajul literaturii sudice este întregit în cartea de față prin capitolele dedicate ecourilor contemporane ale manierismului și pitorescului. Cele trei studii de caz – constituite de romanele *Cartea milionarului*, de Ștefan Bănulescu, *Ada Kaleh, roman de dragoste*, de Ilie Sălceanu și *Întâmplări din anul șarpelei*, de Ovidiu Dunăreanu – sunt exemplele care susțin impresia că există un singur fel de trăire, specific sudului românesc – melancolia existenței insulare. Indiferent că acțiunea se petrece pe o insulă, cum este *Ada Kaleh*, sau la marginea unei ape, *Dunărea* sau *Marea Neagră*, ficțiunile vor transcrie singurătatea și reflexivitatea existențelor marginale.

Notele de originalitate aduse de fiecare dintre acești romancieri într-o literatură marcată de manierism și pitoresc ocupă un loc distinct în eseul de față. Un *axis mundi* al ficțiunilor îl reprezintă malurile Dunării, insula, uscatul; ele desfășoară topografic spațiul romanelor, joacă un rol important în viața personajelor și devin la rândul lor personaje, adesea ca ipostazieri ale feminității. Tehnicile manierismului – variațiunile pe teme date, descriptivismul, mozaicul lingvistic – se regăsesc toate în *Cartea milionarului*, de Ștefan Bănulescu, dar, pe lângă relevarea aspectelor manieriste ale romanului, putem identifica nota care aduce romanul în modernitate – umorul.

*Ada Kaleh*, „insulă a fericirii” așa cum era socotită de antici, „Insula fortăreață”, conform denumirii turcești, este spațiul izolării și al împlinirii speranțelor spre care tind personajele din romanul lui Ilie Sălceanu. Intensitatea trăirii, o anumită dependență a personajelor față de insula-femeie, declinul simultan al insulei și al civilizației sale vădesc o evoluție a manierismului sud-estic prin amplificarea tragismului încă neexploatat, mai ales în mod conștient, în alte opere de factură manieristă. Nu trebuie uitat faptul că, așa cum amintește autorul studiului, Ilie Sălceanu este un prozator pe atât de bun pe cât este istoric și arheolog.

Un caz interesant al adaptării manierismului în contemporaneitate este romanul lui Ovidiu Dunăreanu, unde mitizarea locurilor de lângă Dunăre se realizează prin elemente de absurd. Trăsătură definitivă a manierismului, absurdul este prezent în romanul *Întâmplări din anul șarpelei* prin fantasmalele percepute de personaje, nu prin văz sau auz, ci doar printr-un simț al lor comun cu natura. Un vapor care se aude trecând pe Dunăre, fără ca oamenii să îl vadă, este aceeași aparență a insulei, reprezentare a izolării și a visării

pe care le transmite literatura sudului. Legătura dintre cele trei romane este dată de pitoresc, prin atmosferele scăldate în lumină și prin minuțiozitatea detaliului de natură.

Cartea lui Iulian Dămăcuș este, în primul rând, o încercare eseistică reușită – adună aspectele esențiale despre spiritul literaturii sudice, configurând un model de receptare a acestuia în raport cu anumite realități geografice. În al doilea rând, ea se constituie într-o analiză bine fundamentată teoretic a conceptelor de manierism și pitoresc, având în vedere câteva studii de caz pe autori reprezentativi. Descriptivismul și imagismul din literatura sudului dominat de melancolie, precum și o anumită superficialitate stilistică vom observa că dau naștere unor ficțiuni aparte. Ceea ce realizează în cadrul cercetării trecerea de la un nivel pur descriptiv la unul cu valoare hermeneutică este aplicarea și verificarea funcționării conceptelor amintite la nivelul unor romane selectate pertinent, cu un acut simț al relevanței lor într-un peisaj literar destul de vast.

Bineînțeles că literatura sudului nu se rezumă la romanele și studiile etnografice ale lui Emanoil Bucuța – cap de afiș al demersului interpretativ – nici la cele trei „ecouri contemporane”. Totuși, studiile de caz pe care le propune autorul cu privire la aceste creații sunt menite să traseze legăturile necesare între opere aparținând aceluiași spațiu, reflectând același tip de sensibilitate, dar aparținând unor epoci diferite. Putem desprinde din acest demers diacronic, ce trasează punctele relevante ale culturii sudice, reușita unei întâlniri între ficțiunile care configurează la noi o poetică a melancoliei.

**Diana Zaharia<sup>1</sup>**

\*

## **POZITIVARE A NEGATIVULUI**

**Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc. Panoramic sud-est european. Confluente culturale*, Cluj-Napoca, Ed. Școala Ardeleană, 2017**

Ne-am obișnuit să apreciem balcanismul drept o însumare de mentalități considerate a fi specifice în sud-estul continentului nostru, dar, îndeosebi, ca pe o manifestare a unui comportament imoral, pervertit, corupt, versatil și tranzacțional, contaminant de la nivelul individual și al relațiilor interumane până la cel instituțional, administrativ, social și politic. Situația istorico-geografică aparte a poporului român implică o statuare revelatoare: localizarea în peninsulă, consecințele asupririi otomano-fanariote,

---

<sup>1</sup> Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava.

apartenența la latinitate și asumarea modernă occidentalizantă s-au coagulat într-un raport aparte cu balcanitatea – atât ca dat istoric, cât și ca fenomen moral și cultural –, amprentând o paradigmă distinctă în sfera sentimentului și la nivelul conștiinței. Prin urmare, balcanismul de coloratură românească este o categorie reinterpretată și reevaluată polemic, dovedind prin chiar aceasta că are valențe modelizante pentru existența istorică a românilor, dar și pentru devenirea culturii lor naționale.

De aproape jumătate de secol, Mircea Muthu este preocupat să demonstreze că această componentă esențială a spiritului românesc pe care o reprezintă balcanismul este o realitate culturală complexă, ce trebuie distinsă de înrădăcinata de acum conotație negativă în atitudinile luate și în evaluările emise mai ales în ultimul deceniu, după aderarea noastră la Uniunea Europeană. Universitarul clujean a avut mereu în conceperea cărților sale intenția fermă de a contura trăsăturile unui profil spiritual colectiv din Balcani (și, implicit, din spațiul românesc), într-un moment sau altul al evoluției geopolitice, socio-culturale și istorice din această zonă. Prin urmare, studiile sale au fost canalizate pe paliere multiple și convergente, într-un tip de cercetare work in progress care a însumat și contribuțiile critice ce păreau inițial că țin de fragmentarism: *Literatura română și spiritul sud-est european* (1976), *Permanențe literare românești din perspectivă comparată* (1986), *Dinspre Sud-Est* (1999), *Du côté du Sud-Est* (2001), *Balcanismul literar românesc*, vol. I–III (2002), *Balcanologie* (vol. I – 2002, vol. II – 2004, vol. III – 2007), *Panoramic sud-est european* (2012). Acestor apariții editoriale li s-a conturat unitatea sistemică în volumul *Balcanismul literar românesc* (2008), căruia i-a urmat (ca un corolar bibliografico-documentar despre complexitatea ansamblului sud-est european din punct de vedere geopolitic și cultural) *Europa de sud-est în memoria culturală românească. Bibliografie*, în 2011. Sinteza de dată recentă dedicată acestei problematice o reprezintă amplul tom *Balcanismul literar românesc. Panoramic sud-est european. Confluente culturale* (Cluj-Napoca, Ed. Școala Ardeleană, 2017), unde exemplificarea documentară, arondarea românismului balcanic și schițarea câtorva proiecte de cercetare din perspectiva confluențelor culturale justifică pe deplin caracterul de ediție revăzută și adăugită, dacă nu și pe acela de ediție definitivă.

Din analiza lui Mircea Muthu se degajă trei accepții extensive ale balcanismului (delimitat de balcanitate și de balcanizare încă de la începutul cărții, sub forma schematică a unor articole dintr-un dicționar de termeni culturali): 1. realitate politică și etnică regională fragmentată sau fărâmițată, generând conflicte armate (ce au dus la consacrarea unor sintagme precum „butoiul cu pulbere al Europei”); 2. dramă colectivă însoțită de reversul său parodic, dar și de bogata tipologie a lui homo duplex, integrabile unei veritabile filosofii a supraviețuirii, privită din perspectiva istoriei mentalităților; 3. răscumpărare prin artă, cu funcție compensatorie. Astfel, balcanismul ilustrează, din unghi axiologic, în ordinea imaginarului, și fenomenul de „pozitivare a negativului” prin intermediul creației, ca o formă

de libertate preponderent interioară pentru popoarele din peninsulă, în condițiile regimului turcocratic instaurat după cucerirea Imperiului Bizantin.

Motivul istoric tutelar al Bizanțului, modul cum amintirea căderii vulturului bicefal, în catastrofalul an 1453, și apoi imaginea Stambulului, sau a Țarigradului, se reflectă, diferențiat, în eposul din sud-estul european, favorizând prolificitatea unor constante motivematice, precum: roata ca motiv ontologic și expresie a fatalismului oriental; motivul gnoseologic al luminii din textele religioase; drumul ca motiv spațial în romanul istoric, unde individul și colectivitatea resimt în profunzime instabilitatea socială, economică și geopolitică din timpul Turcocrăției. Cert este, în concepția redutabilului cercetător, că s-a ivit un arhetip comportamental în fiecare dintre cele trei vârste istorice – bizantină, otomană (balcanică) și modernă (sud-estică). Acoperind un ideologem al memoriei răsăritene îndelung filtrat prin experiența culturală, sintagma „Bizanț fără Bizanț”, pe care o propune Mircea Muthu, este constitutivă balcanismului literar din secolul trecut. Mereu repus în discuție, balcanismul este definit de autorul sintezei nu doar prin ceea ce ține de predilecțiile și opțiunile tematice din literatură (populația amestecată și pitorescă a Balcanilor, dar și cea din spațiile de iradiere a acestui spirit; moștenirea bizantină; destinul istoric afectat de dominația otomană, precum și pecetea impusă de o astfel de supunere seculară), ci și prin conștiința necesarei asumări a unei dimensiuni incontornabile atunci când este să definim complexitatea identității românești.

Știm că majoritatea oamenilor noștri de cultură și a filosofilor și-au renegat moștenirea bizantină și așa da un citat dintr-o cunoscută carte de tinerețe a lui Emil Cioran: „Și când te gândești că România a viețuit secole sub blestemul spiritului bizantin!” („Schimbarea la față a României”, în *Opere*, vol. I, Academia Română și Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, p. 413). În contrapondere, nu pot să nu mă gândesc la elogiul adus spiritului bizantin din partea lui Constantin Noica. După ce deplânge faptul că până acum nu s-a găsit cărturarul care să glorifice sau măcar să contureze Bizanțul așa cum a fost conturată epoca Renașterii de către Jacob Bruckhardt, filosoful afirmă: „Acolo, în Roma cea mică întemeiată de primul împărat creștin, avea să se întâmple ceva fără precedent în antichitate și de necomparat cu oarbele încrâncenări nordice: timp de 450 de ani, întregi mase de oameni aveau să se bată pentru idei (s.a.). Disputele medievale de mai târziu, de la Sorbonna, aveau să rămână, pe lângă lupele Bizanțului, un simplu spectacol, ca turnirurile cavaleriești. Aici, în Bizanț, era pasiune și curgea sânge în numele ideilor. Este probabil că nici o explicație sociologică nu poate da socoteală până la capăt de o asemenea frenezie colectivă, prelungită peste veacuri, dacă ea nesocotește feroaia pentru idee” (*Modelul cultural european*, București, Ed. Humanitas, 1993, p. 69). Cu privire la „modelul cultural balcanic”, Mircea Muthu propune operatorul ontologic „între”, drept alternativă la „întru” din gramatica lui Constantin Noica, și care nu semnifică „nici aici, nici acolo”, ci are înțelesul de „și... și” mediatizator al Balcanilor, ce se află într-o dublă periferialitate, atât față de Occident, cât și față de Istanbul.

Dincolo de poncife cu accente peiorative la adresa trăitorilor în Balcani, există, indubitabil, un arhetip comportamental, cu numeroase concretizări de ordin tipologic și simbolic. Astfel, tipul tragic, înțeleptul, parvenitul sau haiducul – analizate cu finețe de Mircea Muthu din unghi comparativ – alcătuiesc tot atâtea variabile forme de manifestare selectate cu acuratețe în imaginarul literar-artistic din Sud-Est. Altele, precum levantinul, clericul, militarul, convertitul, intelectualul deschid largul evantai antropologic, deductibil din explorarea istorică și prelucrarea funcțională. Omul balcanic (neluat în seamă în cercetările făcute în descendența Școlii Analelor) trimite de fapt la o lume diversificată și cu o structură de panopticum, în funcție de starea modelului bizantin și apoi a Turcocrăției, aflată în decadență și degringoladă în secolul al XIX-lea. Cu alte cuvinte, au existat în lumea balcanică unele coagulări determinate structural și funcțional pe palierul duratei lungi (în cunoscuta accepție a lui Fernand Braudel), după cum o anumită perioadă istorică adaugă, subliniază sau reduce un anumit profil cu trăsături mișcate, obținute prin decantări succesive.

În partea noastră de continent, întregul câmp al manifestărilor în literatură și artă se află pus sub semnul unui gust al pitorescului, al etosului popular, al scepticismului ironic sau amar ludic, al orizontului estetic bogat în posibilități, propriu unei rafinate poetici a stilizării (nu am scris cuvântul „arabesc”, pentru a nu fi dus cineva cu gândul înspre alte spații culturale), al ambiguității și al tensiunilor oximoronice fecunde. Balcanismul literar este definit în paginile sintezei lui Mircea Muthu drept întâlnire a spiritului popular autohton cu cel balcanic și oriental în plăcere de a povesti, dispoziție digresivă, pitoresc și umor, bogăție paremiologică, ironie, realism, morală echilibrată, măsură a bunului-simț. La capătul studiului morfologic al epicului sud-est european, se ajunge la concluzia că haiducul, înțeleptul și parvenitul consolidează genul romanesc și asigură perpetuarea spiritului epopeic. Așa se explică faptul că balcanitatea tragică reprezintă o axiologie comună în perioada de asupraire otomană, iar romanul istoric are meritul de a o circumscrie estetic prin apelul la incursiunile anamnetice. Aproape fiecare dominantă din categoria tragicului apare și se cristalizează în raport cu un fapt ideologic, istoric sau artistic sud-est european consumat. Sunt accente diferite puse datorită istoricizării și stărilor conjuncturale specifice acestei arii culturale, unde categoria tragicului are un rol catalizator și finalitate recuperatoare, ea fundamentând balcanismul ca răscumpărare estetică.

Mircea Muthu atrage atenția că ne situăm într-o perspectivă a specificului regional greșită dacă mizăm neapărat pe sintagmele „spirit muntean” sau „spirit dunărean”, de vreme ce tipologii sau motive atribuite acestor specificități se regăsesc între numeroasele permanențe literare din zonă. În fond, substratul tragic, ce a irigat și cultura elină, conferă specificitate etnică unuia sau altuia dintre motive, apartenența la spațiul sud-est european explicându-se și prin identitatea dintre un motiv literar sau altul cu acela etnic. Este rațiunea pentru care avizatul balcanolog nu vorbește despre tipuri distincte ale vreunui motiv, ci de serii ale aceluiași tip, între ele fiind deosebire doar de grad sau de intensitate, iar nu de esență.

Balcanismul reprezintă un model mai mult respins decât acceptat în spațiul nostru cultural. Poate că această aserțiune ar fi de acoperit cu motto-ul unui capitol al cărții de față, ales din spusele unui personaj al lui Ștefan Bănulescu, din *Cartea de la Metopolis*: „În Bizanț au fost două feluri de lucruri. Care erau. Și care nu erau”. Analizele și interpretările lui Mircea Muthu asupra întregului evantai de motive, teme, tipologii, atitudini și izbânzi artistice configurează pe deplin balcanismul literar și fac să apară lucruri care, parcă, nu erau. Și așa încheia tot prin comentarea unui motto, primul dintre cele trei ale cărții, luat dintr-un studiu al lui Tudor Vianu: „Componenta balcanică din firea românului, mai cu seamă a valahului de la Dunăre, a fost de cele mai multe ori trecută cu vederea. Balcanismul a devenit chiar pentru reprezentanții intelectualului și țăranului român o categorie inferioară, demnă mai degrabă să fie combătută și, după puțină, anulată. Nu există însă lucru, în această lume, care, cercetat cu iubire, să nu dezvăluie în adâncimea lui laturi cu adevărat prețioase”. Mircea Muthu a cercetat cu iubire balcanismul și i s-au dezvăluit laturi cu adevărat prețioase, puse în evidență prin importantul tom *Balcanismul literar românesc. Panoramic sud-est european. Confluente culturale*, care îi încununează efortul științific de ani de-a rândul.

Vasile Spiridon<sup>2</sup>

\*

**Oliviu Felecan, *Limba română în context european*, Cluj-Napoca, Editura MEGA, 2009**

Astfel se intitulează cartea universitarului băimărean Oliviu Felecan, tipărită de Editura MEGA din Cluj-Napoca (2009), în colecția „Universitas”. Este de fapt o culegere de studii și articole produse în primul deceniu de viață academică (1998-2008), când autorul a participat la reuniuni internaționale (*Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, *The International Congress of Onomastic Sciences* ș.a.) și, desigur, naționale, ținute la Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, Arad, Baia Mare etc. Se înțelege că textele au fost publicate în volumele congreselor respective, dar intenția, lăudabilă, a lingvistului de la Facultatea de Științe și Litere a Centrului Universitar din Nord este de a le pune la dispoziția unui public mai larg decât cel al congresiștilor și, de asemenea, de a le sistematiza în numele temei anunțate pe coperta volumului.

Reproducem sumarul tocmai pentru a face cunoscute, și noi, subiectele tratate: 1. **Lingvistică și filologie romanică** (*Noțiunea „muncă” în latină și în limbile romanice; Diferențe și convergențe în limbajul religios românesc; Contra limbii moldovenești – un altfel de argument; Teribilisme*

---

<sup>2</sup> Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

lingvistice); 2. **Onomastică** (*Influența mass-mediei asupra numelor proprii românești după 1989; Influența limbilor romanice în onomastica românească după 1989; Vechi și nou în antroponimia maramureșeană; Interferențe româno-ucrainene în antroponimia din nord-vestul României; Interferențe româno-maghiare în antroponimia din nord-vestul României; transformări antroponimice în mediul monahal maramureșean; Nume de firme românești după 1989*); 3. **Lexicologie** (*Stilul și limbajul tinerilor din presa scrisă maramureșeană; Limba de lemn în mesajele funerare de la mica publicitate; Aspecte ale limbii române contemporane în muzica hip-hop; Aspecte ale limbii vorbite în muzica românească actuală; Probleme ale aspectului temporal în limba română contemporană; Creativitate lexicală contemporană sau despre „vulgarizarea” limbajului filozofic; Limba română în Ungaria; Aspecte ale influenței engleze în româna actuală*); 4. **Limbă și literatură latină; cultură și civilizație clasică** (*Lecturi ovidiene; Vita sine litteris mors est; Nec scire fas est omnia!; Omul roman; Să ne asumăm universalitatea; Nevoia de filozofie; Historia – magistra vitae*); 5. **Miscellanea** (*Biblioteca Sighet – mărturie a ororii comuniste; Diplomație culturală*). Un „Index auctorum et operum” și un „Index nominum et rerum” descompun tematic conținutul volumului și îmbie la o lectură profitabilă pentru filologi, dar de fapt pentru orice iubitor de cultură. Specializat în limbile clasice, Oliviu Felecan ne propune, într-un cuvânt-înainte, să medităm asupra adevărului din două dictoane latinești, pe care ni le oferă și în traducere: *Scientia est felicitatis effectrix* („Știința este făuritoarea fericirii”), respectiv *Solus sapiens dives est* („Numai înțeleptul este bogat”).

Scrisul universitarului din nordul țării se remarcă prin acribie și tematică superioară.

**Ioan Dănilă<sup>3</sup>**

---

<sup>3</sup> Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

