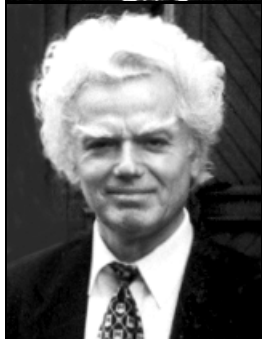
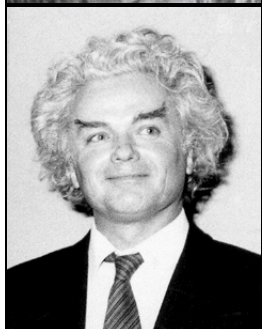


IN MEMORIAM PROFESSORIS
IOAN CONSTANTINESCU
(1938-2003)



Bibliografie selectivă

Selective Bibliography

Bibliographie sélective

Caragiale și începuturile teatrului european modern, București, Editura Minerva, 1974; ediția a doua, Iași, Editura Universitas XXI, 2003

Moștenirea modernilor. Eseuri de literatură comparată, Iași, Editura Junimea, 1975

Introducere în literatura clasică, Iași, Editura Junimea, 1978

Anotimpul haijinilor. Eseuri de literatură comparată, Editura Universitas XXI, Iași, 2001

Eminescu im europäischen Kontext, I. Constantinescu (hrsg.), mit Beitr. von Rupprecht Rohr, Augsburg-München, Universität Augsburg – Südosteuropa Gesellschaft, 1988

Mircea Dinescu, *Dichter und Bürgerrechtler. Neue Gedichte, Dokumente, Analysen*, hgg. von Ioan Constantinescu, Henning Krauß, Klaus P. Prem, Wißner Verlag Augsburg, 2. Auflage 1992

Mihai Eminescu, 1889-1989: Nationale Werte, Internationale Geltung, Ioan Constantinescu (hrsg.), München, Verlag Sudostdeutsches Kulturwerk, 1992

Despre exegeza extremei drepte românești. Însemnări polemice, Iași, Editura Junimea, 1998

Novalis, *Cântece religioase. Creștinătatea sau Europa*, traducere de Ioan Constantinescu, Iași, Editura Institutului European, 1996

Ludwig, Tieck, *Hanswurst als Emigrant/Hanswurst emigrant – Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater/ Despre teatrul de marionete*, ediție bilingvă, traducere, note și comentarii, tabel cronologic și postfață de Ioan Constantinescu, Iași, Editura Junimea, 1997

Don Juan sau Întoarcerea la dragoste (teatru), Iași, Editura Junimea, 1994

Bisidentul. Amphitryon (teatru), Iași, Editura Junimea, 1998

Perspective comparatiste: poetica comparată

Direcție complementară comparatismului militant, poetica comparată reprezintă una dintre cele mai dezbătute posibilități ale comparatismului contemporan. Poetica comparată caută să treacă de la raporturile de fapt la raporturile structurale, de la unic la generic, avînd ca miză majoră înglobarea acestora într-un ansamblu unitar, afit la nivel teoretic, cît și metodologic. În studiul de față ne vom apleca asupra principalelor linii dezvoltate de comparatistul american Earl Miner, unul dintre cei mai prolifici comparatiști militanți în această direcție. În ceea ce ne privește, deschizători de orizonturi au fost Ioan Constantinescu și, mai apoi, Adrian Marino, pentru care poetica înseamnă în primul rînd ipoteză de lucru, instrument pus în slujba complementarității și confruntării¹.

Desigur, comparația este o problemă de importanță centrală pentru mai multe tipuri de studiu științific și deseori este invocată și de științele sociale. Comparatistul american militează pentru o intensificare a eforturilor în direcția chestionării și fundamentării temeiurilor și limitelor comparatismului. Acesta susține că în urma confruntării definițiilor, din spații culturale diferite, a naturii și limitelor literaturii, a poeticilor, este posibilă formularea unei baze teoretice a poeziei comparate (universale). Condiția esențială pe care o presupune o astfel de abordare este renunțarea la perspectiva europocentristă, cerință anunțată încă de René Etiemble și îmbrățișată și profesată de profesorul Ioan Constantinescu. La rîndul său, Miner arată că utilizarea distincțiilor dintre liric, epic și dramatic este nu numai justificată, ci și validă. Numai aceste concepte fac posibilă înțelegerea emergenței sistemelor literare. Teza comparatistului american implică două aserțiuni: 1) un sistem literar implică o concepție a literaturii ca entitate cognitivă distinctă, și 2) elaborarea unor teorii ale literaturii². Poetica comparată ar răspunde perfect exigențelor contemporane ale literaturii comparate, care, prin însăși natura ei, era considerată de Ioan Constantinescu „o expresie a tendinței către unitate” (valorizînd perspectiva totalității fenomenului literar, vocația universalismului)³.

Orice teorie completă a literaturii ar trebui să se bazeze pe un set minim de concepte postulate în termeni literari: lumea, poetul, opera literară, textul, cititorul și poemul. De asemenea, pentru o abordare adecvată ar fi nevoie și de o concepție despre limbă și asupra condițiilor (condiționărilor) sociale ale literaturii.

O astfel de viziune impune lărgirea perspectivelor: cînd comparăm practicile și concepțiile literare coreene, chineze sau japoneze cu cele occidentale, ele ne apar opozabile. Accentul asiatic pus pe latura afectiv-expresivă este diferit de *mimesis*-ul din Occident: însăși ideea de *mimesis* ar ridica dificultăți în a fi

¹ Adrian Marino, *Comparatism și teoria literaturii*, traducere de Mihai Ungurean, Iași, Editura Polirom, 1998.

² Earl Miner, „Some Theoretical and Methodological Topics for Comparative Literature”, in *Poetics Today*, vol. 5, no. 2, (Winter, 1978), p. 125.

³ Ioan Constantinescu, „Comparatismul literar, astăzi”, în *Moștenirea modernilor. Eseuri de literatură comparată*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 110.

prezentată în limbile orientale. Miner consideră că istoria a confirmat următoarea ipoteză teoretică: liricul, dramaticul și epicul reprezintă entități valide, indiferent dacă sînt numite genuri sau altfel. Foarte importante în studiul sistemelor literare orientale se dovedesc antologiile, motivate de două mari cauze: dorința de păstrare și dorința de valorizare.

Faptul că poetica comparată echivalează cu adevăratul comparatism a fost sugerat permanent de teoreticienii orientali. Dacă plecăm de la ideea conform căreia concepția japoneză a sistemului literar diferă de cele occidentale sau de cea chineză, atunci și conceptele integrate în teorii diferă. După cum arăta Ioan Constantinescu, comparatismul japonez datorează foarte mult celui francez (liniei Tieghem – Carré), neexcluzînd totuși abordarea mai liberală a celui american: „Această nehotărîre a comparatismului japonez este aproape ciudată: un comparatist ca Saburo Ota afirma foarte exact (*Comparative Literature in Japan*, în «Jadavpur Journal of Comparative Literature», 3, 1963) că studiul literaturii japoneze a fost mereu comparatist. Adevărul acestei afirmații este aproape axiomatic: chiar prima lucrare de critică literară japoneză, prefața la celebra antologie *Kokin-waka-shu* (*Poezii antice și moderne*) din secolul al X-lea, redactată de poetul Ki no Tsurayuki, este concepută în perspectivă comparatistă: sînt mereu considerate relațiile poeziei vechi japoneze cu poezia chineză⁴.

Asimilînd contribuțiile aduse de teoria sistemului (Claudio Guillén) sau teoria influențelor (Harold Bloom, Dionyz Āurišin), Miner insistă asupra influenței considerată drept efect al unei dominații culturale și politice, indiferent de modul de propagare: prin intermediul prestigiului sau puterii politice. Prin sistem literar, Miner înțelege două lucruri distincte, dar relaționate: o istorie literară continuă și discretă a „ocurențelor” (creații literare în serii temporale) și un set de idei (continue) despre ce trebuie să fie, întîi de toate, un sistem (implică ceea ce în mod convențional se numește critică)⁵. Guillén include în discuția despre sisteme literare teoria genurilor și apariția genurilor literare, dar și normele literare și stilurile, figurile retorice, temele, miturile; de asemenea, include și relațiile structurale existente între aceste părți într-o anumită configurație sau epocă, tradiție națională⁶. În paranteză fie spus, lărgirea de paradigmă propusă de Miner amintește (explicit) de programul comparatist la lui H. H. Remak: obiectele supuse investigației comparatiste nu trebuie să fie restrînse numai la cîmpul literar – studiul comparat presupune înglobarea altor arte, în mod special muzica și pictura⁷.

Comparatiștii manifestă un interes deosebit pentru problemele teoretice ridicate de diferențele dintre literaturile naționale. Nu mai puțin adevărat, numeroși comparatiști au devenit atît de atrași de teorie încît au eliminat abordarea istorică. Dar istoria literară ne permite să diferențiem și să punem operele, curente, fenomenele literare în relație. Iar fără diferențiere și relaționare de un anumit tip,

⁴ Ioan Constantinescu, *op. cit.*, p. 107.

⁵ Earl Miner, “*On the Genesis and Development of Literary Systems: Part I*”, in *Critical Inquiry*, vol. 5, no. 2 (Winter, 1978), p. 341.

⁶ Claudio Guillén, “*Poetics as System*”, in *Comparative Literature*, vol. 22, no. 3, (Summer, 1970), p. 193.

⁷ Earl Miner, *art. cit.*, p. 136.

comparația nu este posibilă. Această realitate ne determină abordarea problemei absenței „principiilor comparabilului” necesare studiilor literare.

Evident, pentru ca o comparație să fie posibilă este necesar să existe diferențe care să fie identificate și abia apoi eventual comparate. Pe de altă parte, dacă diferențele sînt prea mari, comparația devine neviabilă pentru că rezultatele logice, teoretice sau practice nu mai satisfac.

Neasimilînd contribuțiile semioticienilor, comparațiștii nu au exploatat suficient conceptul de omologie, cel puțin nu în termeni teoretici. În primul rînd, omologia pe care trebuie să o aibă în vedere comparatistica este funcția. În societăți diferite și literaturi diferite, elementele care diferă pot îndeplini aceleași funcții, așadar pot fi comparate. Dacă în China istoria servește funcției căreia îi servește epicul în Occident, atunci avem de-a face cu o omologie suficientă pentru a întreprinde o comparație viabilă. Fără îndoială, există numeroase alte criterii, în afară de funcție, care să stabilească entități omoloage și în consecință comparabile. De asemenea, ar putea fi profitabil apelul la asimetrie ca alternative la omologii.

Premisa existenței diferențelor este fundamentală pentru literatura comparată – și pentru înțelegerea istorică. Teoria este utilă deoarece are tendința să lărgască zonele de apropiere și să organizeze relațiile și înrudirile, dar aceasta este virtutea ei diferențiatoare. Profesorul Ioan Constantinescu avertiza asupra acestei schimbări de paradigmă, invocîndu-l pe René Etiemble, care imagina studiul comparat al poeziei, încercînd să evite poziționarea literaturii comparate înseși în centrul cercetării literare.

Miner definește genurile (epic, liric, dramatic) în termenii poziționării unui sistem poetic în interiorul unei culturi. Cu alte cuvinte, există ipoteze explicite sau implicite cu privire la elementele „identice” în culturi literare diferite: emergența sistemelor poetice definite în termenii unui gen dat (liric, dramatic) și antologii, expresii ale conștiințelor literare identitare și colective. Această ipoteză ne conduce la diferențiere, de vreme ce detaliile a ceea ce este „identice” sau „universal” variază de la o cultură literară la alta. Miner susține ca și metodă pentru studiul comparat izolarea elementelor conceptuale, cognitive și istorice, care sînt numai formal, prezumtiv și categoric identice în sensul apartenenței comune la mai multe literaturi. O dată izolate aceste elemente, nu mai este nevoie de identitate, ci de omologie suficientă sau simetrie pentru a avea sens comparația. Miner propune chiar introducerea unui nou concept – „alienarea” – drept variantă de abordare în predare și în exercitarea criticii: altfel spus, o introducere deliberată a ceva înrudit și istoricește ne-asociazat istoric cu problema în cauză.

Lărgirea de orizont poate fi imaginată nelimitată. În sensul că nu numai problemele teoretice și metodologice ale literaturii sînt obligatoriu comparate (înscrise în aria comparatismului), ci faptul că poetica comparată este prin definiție comparatism. Pentru că este obligatorie conceperea literaturii și poeziei în mod pluralist, impunîndu-se asumarea tuturor problemelor legate de relativism. Și pentru că literaturi diferite au istorii diferite, aceste istorii trebuie abordate nu numai în termenii unui singur secol sau al unui curent. Asumarea unui studiu din perspectiva poeziei comparate este validă numai în măsura în care sînt valorificate

elementele interculturale și dacă acestea sînt extrase dintr-un spectru istoric rezonabil de larg.

„Poeticile” ar putea fi definite drept concepții, teorii sau sisteme literare; această definiție este coroborată, în viziunea lui Earl Miner, cu teoriile interculturale ale literaturii, care nu ar traduce altceva decît însuși termenul „poetică comparată”. De altfel, cea mai importantă și pertinentă observație a comparatistului american este următoarea: în practică, exercițiul comparației este dominant intracultural, chiar intranațional.

A lua în considerare toate varietățile de poetici înseamnă investigarea întregului „spectru heterocosmic” al literaturii⁸. Miner identifică două tipuri de poetică generală: una este implicită în practică, prezentă în fiecare cultură care consideră literatura drept activitate umană distinctă, în timp ce a doua este o poetică explicit „originativă” sau „fondațională”, acest din urmă tip de poetică fiind prezentă numai în anumite culturi. Postulatul general al genezei unei poetici explicit „originative” implică un angajament în direcția celor mai apreciate tipuri de literatură sau dezvoltări istoric-literare⁹.

Orice încercare de a fundamenta o poetică este sortită eșecului, dacă nu admite în centrul ei un model bazat pe cinci entități: *poet, operă, text, poem, cititor*¹⁰. Cu privire la criteriul dominant, Miner subliniază că în mod inevitabil orice poetică este parțială datorită elementelor limitate pe care le poate cuprinde. Alegerea unuia dintre cei cinci factori mai sus enumerați (sau a altor factori implicați în producerea de texte) este o alegere care guvernează în mod hotărîtor sistemul literar propus.

Existența diferențelor reprezintă temeiul fondator al poeticii comparate: trebuie să existe o bază pentru comparație între lucruri ce posedă elemente în comun, într-un grad mai ridicat de afinitate (în raport cu analogia sau asemănarea). Mare parte din efortul lui Miner dedicat definirii poeticii comparate merge în direcția propunerii unei teze asupra genezei sale, dezvoltării în interiorul culturilor.

Poetica comparată necesită două condiții: 1) o concepție satisfăcătoare și o practică a comparației dublată de 2) o atenție acordată poeticilor (concepțiilor asupra literaturii) care să se bazeze pe elementele existente și atestabile istoric. Potrivit lui Miner, poetica comparată reprezintă destinația finală a literaturii comparate¹¹. Marea realizare a studiului comparat intercultural este că permite evitarea impunerii localului în detrimentul universalului, a momentului în locul continuității.

Cătălin Constantinescu

⁸ Earl Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1990, p. 7.

⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 14-16.

¹¹ *Ibidem*, p. 238.

Criticul literar Ioan Constantinescu

La câțiva ani de la dispariția sa se schițează, de fapt, pentru prima dată, o imagine de ansamblu a ceea ce a însemnat Ioan Constantinescu pentru literatura română și pentru cea universală. Dintre activitățile sale de profesor, de critic și de teoretician literar, de animator, de polemist și de scriitor, am ales să vorbesc despre criticul literar. Critica sa se bazează pe o cunoaștere profundă a trecutului literar, a „clasicilor“ (vezi cărțile despre *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, 1974 și 2003, *Introducere în literatura clasică*, 1978), dar și pe intuiția prezentului și a modernului (*Moștenirea modernilor. Eseuri de literatură comparată*, 1975). Identificarea sistematică a precursorilor și a urmașilor nu este un simplu joc intelectual erudit, ci aparține procesului însuși de reevaluare, de recuperare a literaturii. Diacronia inversă, prin care trecutul luminează viitorul, la fel cum prezentul lămurește trecutul, este o regulă istorică fundamentală, pe care Tucidide o aplică în *Istoria războiului peloponezic*. În critica modernă o întâlnim sub forma „perspectivismului“, a „atitudinii prospective“, a „comparatismului temporal“. Opera este judecată din perspectiva celor precedente care, la rândul lor, vor fi reconsiderate prin apariția celei noi. Astfel Ioan Constantinescu face să apară în opera „clasică“ trăsături care nu puteau fi dezvăluite decât la lumina operei moderne. Prezentul modifică trecutul, așa cum și trecutul acționează asupra prezentului. Operele clasice au nevoie de o întinerire, operele noi, de o tradiție care să le susțină. Dubla relație *prezent/trecut – trecut/prezent* presupune o permanentă schimbare de perspectivă, o alternanță inevitabilă de actualitate și de istorie. Ioan Constantinescu *iese* din prezent, *intră* în trecut, pentru a se întoarce în prezent. Trecutul devine prezent, prezentul se transformă în trecut. Istoria și tradiția sînt absorbite de momentul actual, prezentul imediat este abolit și *uitat* în istorie. În primul caz – trecerea trecutului înspre prezent –, textele vechi permit, ba chiar provoacă o nouă lectură. Ele sînt *actualizate*, capătă semnificațiile prezentului. Toate explicațiile devin retrospective. Orice critică, proiectîndu-și punctul de vedere prezent asupra trecutului, este în principiu analeptică. Criticul literar Ioan Constantinescu și, cu atît mai mult, istoricul literar Ioan Constantinescu construiește un trecut în care regăsește întrebările timpului său – sau fuge de ele? Datorită acestei actualizări continue el devine contemporanul întregii istorii. Orice lectură a trecutului nu poate fi, în această accepțiune, decât prezentă, actuală. Dar, în același timp – în al doilea caz : trecerea prezentului înspre trecut –, trecutul acționează cu aceeași eficacitate asupra prezentului, pe care îl marchează și îl colorează. Trecutul este, inevitabil, punctul de plecare al interpretărilor sale actuale : fiecare fază a circuitului prezent/ trecut se desfășoară într-un context istoric, într-o anumită etapă de evoluție. Astfel el desprinde „ktema es aei“

(„patrimoniul veșnic“), reperatele perene de care vorbea Tucidide. Se detașează de comparațiile erudite, pur exterioare sau de simplele probleme, întotdeauna contingente, ale influențelor. Cu alte cuvinte, Ioan Constantinescu citește literatura trecutului din perspectiva prezentului și literatura actuală din perspectiva operelor precedente. Desigur o face fără să abuzeze, fără distorsiunea dimensiunilor reale. Pe de altă parte, opera, stilul, personalitatea unui scriitor pot *semăna* cu acelea ale unui alt scriitor dintr-o epocă diferită, dar între cei doi scriitori nu există nici o filiație.

Ioan Constantinescu a gândit critica literară ca pe o meserie care se formează și se perfecționează în practică. A preferat să mențină contactul viu cu textele, în loc să se lanseze în speculații pe marginea lor. În discursul său critic, teoria este insinuată în analiză, conceptele sînt subordonate impresiilor. *Însemnările* sale aparțin unui om care, conform preceptului senzualist, nu posedă nimic în intelect care să nu fi fost mai întîi perceput de simțurile estetice. În articolele sale, presărate în reviste din țară și străinătate, discută, uneori, opere incapabile să înfrunte timpul. Dar o carte fără valoare îi poate procura, ca și una de prim-plan, tema, adeseori polemică, a unei cronici. Anvergura discursului contrastează cu mediocritatea subiectelor. De aceea se întîmplă ca unele dintre referințele, analizele sau reflecțiile sale să se piardă, pentru că subiectele de la care au plecat nu ne mai interesează. Totuși exemplele pe care le propune sînt de bună-credință și dezvăluie preocuparea unei selecții și a unei metode. Criticul vorbea uneori despre ceea ce avea la dispoziție, adică despre autori inegali. În amestecul de generații, de opere, de stiluri, de încercări, cum putea el să facă un bilanț? Putea numai să semnaleze autorii de o calitate remarcabilă. Arta sa era prin urmare de a-i detecta, de a-i descoperi, apoi de a-i interpreta și de a publica rezultatele exegezei sale.

Discursul său critic s-ar putea rezuma în felul următor : opoziție față de locurile comune admise, polemică ascunsă sau, în majoritatea cazurilor, manifestă cu o opinie dominantă uneori greșită, judecarea faptului literar dintr-o perspectivă estetică. Transpunerea în operă este urmată de detașarea ironică, intuiția este corectată de categoriile raționale, plăcerea critică este intelectualizată, rectificată de luciditatea distantă, impresia, completată de erudiție și de știință. Scrierile sale sînt un spectacol intelectual seducător care, chiar dacă nu convinge întotdeauna, atrage prin acuitatea ideilor, fermitatea demonstrației, finețea analizelor. Ioan Constantinescu s-a plimbat prin literatura lumii ca printr-o grădină imensă și i-a gustat cu o egală plăcere pe clasici, pe moderni și pe contemporani.

Petruța Spânu

Eminescu văzut de Ioan Constantinescu

Aproape întotdeauna, în spațiul unei culturi există critici literari și esteticieni a căror preocupare esențială se istovește în sfera teoretizării unor concepte și fenomene artistice, și cercetători ai acelorași realități spirituale care, fără a nesocoti unele aspecte teoretice ale acestora, își concentrează întreaga atenție asupra domeniului aplicativ. Ioan Constantinescu aparține celui de-al doilea grup. Necesitatea de a reconsidera scriitorii români în perspectivă universală a constituit ideea fundamentală care a generat aproape toate studiile pe care profesorul le-a dedicat valorilor durabile ale literelor noastre.

Ocupându-se de „literatura comparată și comparatismul românesc”¹, Ioan Constantinescu relevă, cu argumentele de rigoare, permanența, de-a lungul întregii noastre critici și istorii literare, a existenței unui interes constant pentru demersul comparatist. În același timp, el remarcă ponderea pe care, în unele perioade, relațiile germano-române, nu numai cele francezo-române, au avut-o în constituirea unei culturi române moderne și, implicit, în întreținerea ideii unui comparatism critic: „Cît privește francofilia comparatismului românesc în acea vreme (adică, după primul război mondial, n.n.), deși ea intră, într-un anumit fel, în ordinea firească a lucrurilor, ar trebui să ne întrebăm dacă nu cumva, astfel, pe de o parte, erau blocate inițiativele teoretice autohtone (comparatismul francez traversa cea mai dogmatică perioadă a sa), iar pe de alta, dacă nu au fost neglijate relațiile germano-române ce se dovediseră cu adevărat catalizatoare în cazul unor mari creatori – de la Eminescu și Maiorescu, la Blaga și Ion Barbu – relații ce au imprimat un anumit ritm întregii noastre culturi”².

Însă, indiferent de modul în care a fost conceput comparatismul (studiu al raporturilor binare între opere, scriitori și literaturi, analiză a influențelor și a receptării lor, a paralelismelor etc.) cercetările românești de acest fel, datorate istoricilor și criticilor literari de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului următor, au contribuit, în mod decisiv, la o mai bună cunoaștere a legăturilor între literaturile europene și literatura română. Ele – constată I. Constantinescu – „au oferit culturii noastre, ca parteneră la schimbul de valori, imaginea dinamică a unui grup de literaturi străine, ca și, fapt mult mai important, pe aceea a literaturii române în mișcarea, în dialogul capodoperelor și în circuitul ideilor și formelor literare la nivelul literaturii generale”³.

Ulterior, prin confruntarea studiilor de specialitate, semnate de comparațiști renumiți (R. Étiemble, K. Waiss, U. Weisstein, F. Frost, R. Wellek, Al. Dima, Dan Grigorescu, A. Marino ș.a.) și pe temeiul propriei experiențe didactice și științifice, I. Constantinescu consideră că „ceea ce constituie astăzi principiul fundamental al comparatismului” este „analiza *structurilor literare* – iar ea presupune, din

¹ Ioan Constantinescu, „Literatura comparată și comparatismul românesc”, în vol. *Comparatismul azi*, București, Editura Victor, 2000, pp. 120-143.

² *Idem*, p. 130.

³ *Idem*, p. 130.

perspectiva sa, sinteza atît în conștutul operei unui scriitor, cît, mai ales, în acela al unei literaturi sau al literaturii generale”⁴.

Amplele sale studii critice consacrate lui Caragiale (*Caragiale și începuturile teatrului european modern*) și Eminescu (*Die irrealen Chromatik als Strukturelement im Werk Eminescus*⁵, *Cei doi Eminescu*⁶, *Eminescu und die Modernität seiner Zeit*, *Eminescu – autor de expresie germană*⁷, *Eminescu. Natură și poezie*⁸ etc.) au fost elaborate în acest spirit.

Situarea poetului și a operei sale la confluența marilor curente literare ale epocii (epuizarea resurselor mișcării romantice și afirmarea impetuoasă a unei poezii moderne, în frunte cu simbolismul), a reprezentat punctul de plecare al unui incitant demers critic. În acest context, racordarea interpretării liricii eminesciene la sensurile majore ale contemporaneității sale a devenit iminentă. „Ianus bifrons” – adică, după G. Călinescu, cele două fețe ale operei eminesciene – trebuia cunoscut în manifestarea ambelor sale expresii. „Poezia lui Eminescu – scrie I. Constantinescu – își are rădăcinile în *clasica și romantica* europeană, dar, în același timp, dă expresie specifică tendințelor și ideilor literare ale modernității”⁹.

În consecință, temele și motivele romantice (natura, moartea, erosul, călătoria etc.) s-au remodelat, treptat, în spiritul noilor exigențe ale sensibilității și imaginației. Astfel, viziunea romantică a unui univers armonios, ale cărui părți componente sînt confluente, a fost una din cauzele care a generat poezia naturii. La rîndul său, o atare înțelegere a determinat constituirea unei structuri stilistice specifice, care este prezentă în textele elaborate în prima perioadă de creație a poetului, cea *vizionară*: *Dacă treci rîul Selenei*, *Memento mori*, *În căutarea Șeherezadei*, *Miradoniz* etc. Dintre acestea, ultima, mai ales, „oferă imaginea sintetică a *universului-templu*, a *naturii-templu*, unul cuprinzîndu-l pe celălalt”¹⁰.

Însă alături de aceste reprezentări, meditația asupra *pustiului interior* și sentimentul unei acute *înstrăinări de sine*, consolidat de acțiunea disprețuitoare și destructivă a eului liric, a dus la dizolvarea stării de melancolie în *spleen* și, implicit, la năruirea *templului-om*, iar, de aici, la imaginea „unui univers sfîrțecat – *disiecta membra*” sau chiar la cea a unei neaturi ostile. „*Miradoniz* – scrie autorul – e substanțial dependentă de o lungă, atunci, tradiție romantică. *Melancolie* (cu variantele ei), dimpotrivă, se constituie la toate nivelele ca un text de ruptură ce aparține unei alte vârste a poeziei”¹¹.

Moment de răscruce în lirica eminesciană, *Melancolie* inaugurează o etapă nouă în opera poetului, în care conștiința desprinderii omului de natură devine precumpănitoare: „Începînd cu *Melancolie* și în întreaga etapă de creație numită de noi *revizionară*, natura este departe de a mai avea bogăția miraculoasă și paleta cromatică neobișnuită din *Memento mori*, *Miradoniz* ș.a.; ea devine în multe poeme o realitate restrînsă, săracită de o metamorfoză greu descifrabilă, o natură asemănătoare

⁴ *Idem*, p. 130.

⁵ Vezi, în acest sens, *Mihai Eminescu 1889-1989. Nationale Werte – Internationale Geltung*, München, 1992.

⁶ Vezi, în acest sens, *Studii eminescologice*, nr. 1, Clusium, 1999.

⁷ Vezi, în acest sens, *Studii eminescologice*, nr. 2, Clusium, 2000.

⁸ Vezi, în acest sens, *Studii eminescologice*, nr. 3, Clusium, 2001.

⁹ Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 61.

¹⁰ Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 16.

¹¹ Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 27.

cu cea din *Spleen* și poeziile din partea a doua a *Florilor răului*, uneori tangentă la/sau descinzând dintr-o irealitate pe care n-o putem numi decât senzorială”¹².

Departate de a înțelege lumea ca pe o carte enigmatică a naturii și a istoriei, care se lasă descifrată numai de către inițiați, Baudelaire – observă Henning Krauss – „a arătat că ea se constituie ca *disiecta membra* a căror relație unele față de altele nu mai îngăduie să fie determinată obiectiv”¹³. Ca atare, urmașii lui Baudelaire, Eminescu și Rimbaud au fost conștienți că integrarea armonioasă a omului în cosmos a devenit imposibilă.

Consecințele unei astfel de „metamorfoze” sfârșesc prin a transforma *eul planetar* al poetului, din perioada vizionară, într-unul al *extremei înstrăinări*. Altminteri spus, sublima consonanță cu un trecut plin de farmec și lumină cedează locul, în etapa următoare, unei viziuni existențiale sumbre. În același timp, eul poetic, care în lirica romantică era o calitate și un semn al vieții, chiar și atunci când se transforma într-o voce venită dincolo de mormânt, se identifică, ulterior, cu însăși imaginea morții. Distanța de la relațiile familiare sau chiar intime cu Moartea din poezia *Femeia?... măr de ceartă* („O, moarte, dulce-amică”) și pînă la fantomatica apariție a voievodului-poet din *Vis* sînt, în această privință, revelatoare: „Von den zahlreichen Beispielen, die hier angeführt werden könnten, gebe ich eins aus *Vis (Traum, 1876)*, einem Gedicht, in dem nicht so sehr von der Begegnung mit dem Selbst (oder mit seinem *Doppelgänger*) die Rede ist, als vielmehr von der Identität des Ich mit einem Toten: «Prin tristul zgomot se arată / Încet, sub vâl, un chip ca-n somn, / Cu o făclie-n mîna-i albă / În albă mantie de domn. / Și ochii mei în cap îngheață, / Și spaima-mi seacă glasul meu, / Eu îi rup vâlul de pe față... / Tresar... încremenesc, – sînt eu»”¹⁴.

În lirica occidentală, tendința interiorizării morții sau, mai exact spus, a transformării ei într-unul din componentele fundamentale ale viziunii poetice i se datorează, în mare măsură, lui Baudelaire și *volens-nolens* unui spirit al timpului (der Zeitgeist), care a făcut posibilă extensiunea unui asemenea fenomen: „Eindeutig gibt es bei dem Dichter der Fleurs du Mal eine Neigung zur Verinnerlichung des Todes. Ziemlich häufig in der Lyrik und in der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (er wäre also zu einfach, sie mit den Einfluss von Baudelaire zu erklären, da sie unterschiedliche Gründe hat, die auch auf der existentiellen Ebene zu suchen sind) ist diese Tendenz nach unserer Meinung bei Eminescu augenfälliger und öfter anzutreffen. Sie äussert sich vorwiegend durch das, was John E. Jackson auf Baudelaire bezogen als *l'identification du je à la mort* bezeichnet”¹⁵.

Totodată, în cuprinsul unor asemenea prefaceri structurale, subiectivitatea substanței poetice se rarefiază pînă la dizolvare, iar construcția poemului urmează axa „gîndirii reci”. „Seine Auffassung vom poetischem Schaffen gesteht einerseits eine Tendenz zur Entsubjektivierung (...) In dieser Hinsicht ist seine ästhetische Auffassung jener von Mallarmé oder Valéry vergleichbar...”¹⁶. Cu alte cuvinte, „Eminescu rechtfertigt aus der Perspektive der südosteuropäischen Literatur die

¹² Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 27.

¹³ Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 21.

¹⁴ Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 50.

¹⁵ *Idem*, p. 50.

¹⁶ *Idem*, pp. 59, 60.

bekannte Meinung von Hugo Friedrich, moderne Dichtung ist eine kühle Angelegenheit geworden”¹⁷.

În planul structurilor literare, comparînd una dintre poeziile *Spleen*-ului baudelairian, *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* cu *Melancolie*, I. Constantinescu relevă modul în care similitudinile de *Weltanschauung* conduc la o „rezolvare metaforică” și chiar la o „dispunere terminologică apropiată”: „Simbolurile spațiale ce păstrează/semnifică *lucrurile unui timp mort*, ca și actanții lirici care participă la această *metamorfoză* sînt, la cei doi autori, asemănătoare sau chiar identice”¹⁸.

Din punct de vedere al expresiei poetice, începînd cu Baudelaire și continuînd cu Rimbaud și Eminescu, lirica modernă se distinge de cea tradițională printr-o sumă de particularități stilistice asemănătoare. I. Constantinescu citează, din opera poetului, cîteva dintre cele mai neobișnuite: frecvența oximoronului („lumina neagră”, „corb alb”), predicate bizare („marea latră”, „rîde umbra neagră din păduri”), atribute stranii („aer de fier”, „rugăciune parfumată”), inversarea ordinii naturale („Din crengi de arbori mîndri să cadă stele coapte”), aglomerări ciudate („caravane de sori”, „Cîrduri lungi de blonde lune”), o cromatică ireală („lună albastră”, „soare albastru”) etc.

De fapt, atenția pe care o acordă criticul aspectului cromatic al liricii moderne constituie unul dintre cele mai puternice argumente în favoarea ideilor sale. Afirmația lui Baudelaire conform căreia poetul ar fi dorit să vadă cîmpii colorate în roșu și copaci colorați în albastru a devenit realitate estetică nu numai în poemele lui Rimbaud și în pictura artiștilor plastici din secolul al XX-lea, ci și în poezia lui Eminescu: „încet foșni mătasa pe podele, / Între rozele de Siraz și lianele *albastre*” (*Scrisoarea IV*).

Imaginea unui „soare albastru”, cuprinsă într-una din primele variante ale versului 561 din *Memento mori*, trecea, pentru Perpessicius, drept un *lapsus calami*. Pe temeiul unui examen atent al cromaticii eminesciene, I. Constantinescu amendează numaidecît opinia ilustrului editor: „Die Frage, die zahlreichen Texten Eminescus dichterische Bilder wie beispielsweise: «cer verde» («grüner Himmel»), «lună albastră» («blauer Mond»), «vînt verde» («grüner Wind»), «timp înverzît» («ergrünte Zeit»), «mireasmă albastră» («blauer Duft») u.a.m. zusammenträgt, dürfen sie dann als *lapsus calami* gewertet werden?”¹⁹.

În același timp, imaginea *soarelui negru* („die schwarze Sonne”), extrem de rară în poezia occidentală, dar care la Eminescu apare în șase contexte diferite, este semnul unei imaginații rare, înzestrată cu o putere neobișnuită de a crea irealitatea senzorială. „Ein dichterisches Bild wei jenes, in dessen Mitte sich die pluralisierte schwarze Sonne befindet – scrie criticul, referindu-se la un vers din *Gemenii*: «Unde din mări ca plumbul sori negri se ridică» – ein Bild von einer solchen Bedeutungsdichte besteht nicht mehr aus Elementen der sinnlichen Wirklichkeit, weist nicht mehr auf die Realität hin, wie im Falle der Mimesis traditioneller Dichtung, sondern, wie Hugo Friedrich über Rimbaud schrieb, verlangt bloss die Betrachtung des dichterischen Aktes, der diese sinnliche Irrealität schuf: dies ist der Akt der Phantasie-Erkenntnis. In Gegenwart von solchen Texten und Bildern befinden wir uns in einer Welt, deren Wirklichkeit nur als dichterische Sprache existiert”²⁰.

¹⁷ *Idem*, p. 60.

¹⁸ Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 23. A se vedea exemplele din studiu.

¹⁹ Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 57.

²⁰ Ioan Constantinescu, *Mihai Eminescu 1889-1989*, München, 1992, p. 75.

Parte constitutivă a universului cromatic eminescian, *negrul* („stelele negre”, „lună neagră”, „raze negre”, „lumină neagră” etc.) deschide zări spre straniu și groază: „Și soarele-a fi *negru* și luna roșă-n sînge” (*Gemenii*).

În sfîrșit, interesul pe care I. Constantinescu îl acordă scrierilor redactate, de către poet, în limba germană, deschide un capitol inedit în exegeza operei sale. Astfel, analiza stilistică și hermeneutică a poeziei *O, Lebensglück*, considerată de către editori drept o traducere a cunoscutei *S-a dus amorul*, îi dă prilej criticului să constate, prin compararea acesteia cu numeroasele variante ale celei din urmă, că deosebiri, mai mult decît asemănările dintre cele două texte, ne permit să vorbim despre o lucrare de sine stătătoare: „*O, Lebensglück* este, în comparație cu *S-a dus amorul*, un text mai concentrat”, mai „evoluat față de versiunea din ediția Maiorescu. El se scutură de zgura existențială în doi, amicul Amor nu se mai supune amîndurora, devine un eros fără partener, expresie cu atît mai modernă cu cît ea nu se mai referă la o relație erotică propriu-zisă, ci la una de lepădare reciprocă dintre poet și opera sa. Eul personal din *S-a dus amorul* se transformă și el, se depersonalizează, ca în *Melancolie*: accentul cade – și aici e vorba despre altă despărțire – pe cînturile sale, în contextul unei pure (și moderne) «cauzalități». Și tot ca în *Melancolie*, textul e pe punctul de a deveni metatext”²¹. În felul acesta, în consens cu tendința de depersonalizare a eului liric din poezia europeană postromantică, textul german este dovada unei „gewisse *Wahlverwandschaft* von Eminescu mit den Dichter seiner Generation – besonders mit Conrad Ferdinand Meyer”²².

În concluzie, grație cunoașterii temeinice a prefacerilor care au avut loc în fondul și forma lirismului de la mijlocul secolului al XIX-lea (remodelarea temelor și motivelor romantice, reorientarea raporturilor cu eul, diluarea substanței subiective a poeziei pînă la dizolvare, instituirea supremației „gîndirii reci” în procesul creației artistice etc.), temerara și convingătoarea exegeză a operei eminesciene, întreprinsă de I. Constantinescu, stabilește, la nivelul cunoașterii actuale a creației sale, locul pe care aceasta îl ocupă în cadrele literaturilor europene: „Der Autor des *Memento mori* ist ein *Wahlverwandter* von Novalis und Lenau, von Hölderlin und Leopardi, strukturell betrachtet gehört sein Werk jedoch der Dichtung der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts an. Er war ein Zeitgenosse von Rimbaud und Nietzsche, von Wagner und Mallarmé, von Van Gogh und Dostojewski, und er strebte auf vergleichbare Weise wie diese eine Synthese der Romantik und neueren Entwicklungen in der damaligen europäischen Literatur und Kunst an”²³.

Nu încapă nici o îndoială că una din cele mai originale contribuții românești din ultimul timp referitoare la clarificarea unor aspecte inedite ale operei lui Eminescu, își va afla locul pe care îl merită în bogata bibliografie critică a unei creații nemuritoare.

Leonida Maniu

²¹ Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 79.

²² *Idem*, p. 81.

²³ *Idem*, pp. 60, 61.

Caragiale și deriziunea absurdului la Ioan Constantinescu

La vremea când apărea studiul despre Caragiale al lui Ioan Constantinescu (*I. L. Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974¹), acesta reprezenta o adevărată cotitură în exegeza despre dramaturgul român, fiind, în același timp, unul dintre primele studii care apropia valorile literaturii noastre, în mod corect și cu mijloace critice pertinente, de valorile literaturii europene. Cu un aparat critic impresionant și cu o știință a mânăuirii discursului critic ce unea rigoarea academică cu impetuoșitatea criticii rebele, universitarul ieșean reușea să propună un *model* care avea să impună imaginea unui Caragiale integrat, convingător și interesant pentru o paradigmă culturală ce avea să unească Vestul cu Estul, sub semnul începuturilor teatrului modern.

Apropiindu-l pe dramaturgul român de Jarry („păpușile automate ale lui Caragiale și Jarry”), Ioan Constantinescu invocă o epocă și consecințele acesteia (omul crizei, omul dezorientat, deruta valorilor, alienarea, birocratismul tiranic, denaturarea justiției) și face trimitere la un text din tinerețe al dramaturgului, extrem de semnificativ, *Cronică fantastică*: „Aici este Casa *Justiției*. Ce severă fațadă! Totul respiră nepărtinirea și oarba dreptate. Întoarceți-vă privirile spre acel nenorocit chinez care sosește asudat și gâfâind cu o hârtie în mână și năvălește pe scara principală a Casei *Justiției*! Îl cunosc, este bietul Pim-Pim. Nu vă uitați că e slab și lihnit; era gras și burtos acum vreo cinci ani, când adversitatea soartei îl îmboldise să-i intenteze un proces unui vecin care îi răpise un pui de curcă din curte. Vedeți-l, iese din *Casa Justiției*! Ce tristă figură! O să fie silit bietul chinez să bea cinci cești de ceai și șapte doze de opiu pentru a-și recăpăta buna umoare. Dacă nu vă este antipatică figura lui Pim-Pim și doriți să-l mai vedeți, veniți aici și mâine și-n orice zi voiți, pe la orele astea; pentru dânsul procedarea d-adineauri este o sacră datorie pe care în toate diminețile o împlinește cu cea mai strictă fidelitate.”

Pornind de la acest text, universitarul român realizează un dublu act de comparativism: pe de o parte apropie acest text de cel al lui Kafka, intitulat *În fața legii*, urmărind asemănările celor două parabole și evidențiind, corect, plusul de enigmatic, de incomprehensibil, ce caracterizează proza kafkiană; pe de altă parte, investigând opera lui Caragiale de mai târziu, remarcă faptul că imaginea grotesc-tragică a lui Pim-Pim anunță, prin comportamentul său de automat, personaje mult mai elaborate, acele „păpuși mecanice” care sunt Leonida, Farfuridi, Cetățeanul turmentat, Dandanache, Catindatul etc. Lumea lipsită de busolă, lumea în degringoladă, o lume care se insinuează, formal, de la postularea lui Nietzsche potrivit căreia „Dumnezeu este mort”, impune o expresie artistică manifestă în teatru, ca și în roman, expresie decodată de autorul studiului la nivelul metaforei carnavalului (metafora „lumii pe dos”) și la nivelul unei aventuri a cuvântului, fără precedent, prin proporții și gravitate.

¹ Volum republicat postum: Iași, Editura Universitas XXI, 2003

Discutând despre carnavalesc, despre luarea în deriziune la modul benign, Ioan Constantinescu trece, mai întâi, prin etapele istorice ale acestei viziuni ce se apropie de viziunea artei în general, accentuând, în mod deosebit, perioada renescentistă, când aproape totul trecea printr-un proces de carnavalizare. Mai târziu însă, observă Ioan Constantinescu, de prin secolul XVII, „...carnavalul pierde din importanța și ponderea sa în viața socială, carnavalizarea devenind «o tradiție pur literară», sau, poate mai exact, pur artistică. Unele forme carnavalești se mai păstrează în comedia de bălci, în arta circului și a paiațeriei, în teatrul de marionete și în diversele spectacole ale lumii moderne: *music-hall*-ul, comedia filmică mută, pantomima ș-a”. În Principate, în schimb, înainte de Caragiale, carnavalescul era manifest și îl găsim, în deosebi, la Alecsandri, în *Chirițe*, în *Iașii în carnaval*, în *Cânticele comice*.

La Caragiale însă, după cum se arată, nu este vorba de o contemplare sau de o joacă a carnavalului ci de o trăire efectivă a acestei stări: farsa reprezentativă, *D-ale carnavalului*, este interpretată ca o cheie a tuturor comediilor caragialești, confirmând ideea *lumii ca spectacol*, așa cum este ea fixată de celelalte texte. Drumul spre absurd, spre reprezentarea unei *lumi pe dos*, alterarea, inversarea principiilor, imbecilizarea personajelor, răsplătirea vicilor, dispariția normalității arată că I. L. Caragiale epuizase acest motiv încă înaintea lui Jarry, apropiindu-se de vederi ulterioare ale lui Dürrenmatt, potrivit cărora lumii moderne îi este mai nimerit grotescul decât tragicul: „Motivul «lumii pe dos» îi permite lui Caragiale această transformare a unui tragic latent în grotesc. Funcționalitatea motivului atinge astfel punctul ei culminant în însăși evoluția modernă a formelor dramatice. Motivul «lumii pe dos» este încă fecund la Caragiale, dar, o dată cu el, forțat până la ultimele lui consecințe, motivul se epuizează. Autorul lui *Ubu* «repetă», în fond, la modul grotesc-apocaliptic, experiența lui Caragiale. Ca și în alte cazuri (fantezia verbală, masca etc.), o modalitate sau un motiv comic realizat la maximum începe să moară. Evoluția teatrului grotesc modern de la Jarry la Ionesco și Beckett a confirmat acest adevăr. La Caragiale începe să fie aplicabilă, chiar dacă nu în întregime, această observație a lui Jan Kott despre Beckett: lumea nu este răsturnată, este absurdă.”

Cealaltă „aventură” studiată de Ioan Constantinescu în al patrulea capitol din studiul său despre Caragiale privește funcționalitatea cuvântului, acesta concordând sau anunțând lumea unor personaje precum Leonida sau Dandanache. Problema prostiei omenеști, a clișeeilor și răspunsurilor mecanice (în sensul celor prinse de Flaubert ca supliment la romanul postum *Bouvard et Pécuchet*), relațiile cu automatismul vieții burgheze, degradarea iremediabilă a mecanismului uman și, mai cu seamă, felul în care acestea precedă structuri ale absurdului din piesele lui Eugène Ionesco reprezintă piste pe care se lansează autorul. Ceea ce este esențial privește natura personajelor: Ioan Constantinescu sesizează și numește, definitiv, natura personajului caragialesc, felul în care limbajul devine principala formă de mecanicism, de transformare a personajului într-un automat, un posesor și utilizator de clișee, îndepărtat definitiv de natura limbii inițiale și sugerând, până la capăt, devenirea limbajului ionescian: „Acea «caricatură de limbă falsificată» – Lovinescu – a multora dintre personajele caragialeene, forțată până la ultimele consecințe ale nonsensului, devine limba inutilizabilă din finalul *Cântăreței chele*.”

Fin cunoscător al textelor lui Caragiale, profesorul ieșean continuă cu detalierea problemei limbajului caragialesc, pe diferite paliere: gluma «absurdă» și nonsensul, «tehnica proliferării», tehnica «zigzag-ului» și, în final de capitol, deriziunea absurdului. Sunt comentate glume ce trimit spre social-uman, se analizează mecanismul glumei absurde, se fac relaționări de ordin comparatist inclusiv la nivelul tradițiilor folclorice, se face o incursiune doctă în literatura română spre a se evidenția tradiția paradoxului și a nonsensului, se comentează, în deplină cunoștință de cauză, aspecte ale poeziei nonsensului, din evul mediu până la Christian Morgenstern, într-un eșafodaj strălucit de idei, arătându-se faptul că dramaturgul român este altceva, determinând o tradiție a cultivării nonsensului ce îi va cuprinde pe Tristan Tzara, Urmuz și Ionesco.

Cât despre tehnicile utilizate de maestrul teatrului românesc, anticipator al structurilor de modernitate în plan european, două îi atrag atenția universitarului ieșean, cea a proliferării și cea a zigzag-ului. Desfășurarea progresivă înregistrată la nivelul personajelor are drept finalitate anihilarea structurii tradiționale a personajului. Caragiale vedea proliferarea materiei, remarcă Ioan Constantinescu, adăugând că această tehnică este fundamentală în construcția personajului și că și la acest nivel Ionesco avea să găsească numeroase pagini în care se observă progresia absurdului, acest procedeu unindu-i în timp pe cei doi dramaturgi și fixând un alt reper al modernității dramaturgului de la sfârșit de secol XIX: „Tehnica proliferării rămâne astfel, de la Caragiale la Ionesco, prin modalități specifice de la un autor la altul, o tehnică dramatică de revelare a unei condiții umane guvernate de o tiranie a progresiei dezlănțuite a lucrurilor, de un proces de alienare a individului într-un spațiu vital în care omul ocupă un loc mereu mai limitat.”

Relația dadaistilor cu textele caragialeene, inadecvarea limbajului la real, confuzia timpilor, viziunea monstruoasă, toate sunt analizate prin raportarea la metoda zigzag-ului, un fel de dadaism *avant la lettre* cum este considerat. În *Temă și variațiuni*, a patra variantă, se identifică inclusiv termenul *Dada*, termen pus în relație cu haosul existențial, desigur nu chiar în sensul lui Tzara, dar aproape de o posibilă rețetă dadaistă.

Deriziunea absurdului, din final, îl atașează pe Caragiale de tradiția absurdului, chiar dacă unii critici, Elvin, spre exemplu, nu îl consideră în acest sens. Ioan Constantinescu a știut să conducă firele unui studiu mustind de idei spre o concluzie logică: „Dramaturgul a văzut absurdul lumii sale și a profetizat câteva dintre elementele devenirii ei viitoare: omul alienat, «omul fără calități», «păpușa automată» etc.

Citindu-l și analizându-l pe Caragiale – cel din comedii – Ioan Constantinescu nu a ezitat nici un moment să îl alăture, să îl compare, să îl completeze cu cel din publicistică și din alte texte non teatrale, necesare însă pentru definirea și înțelegerea modalității de descoperire a absurdului. E o înfățișare și un refuz al absurdului, aspect esențial al teatrului lui Caragiale, pe care universitarul ieșean îl surprinde sintetic și plasticizant în același timp, într-o formulă sortită să rămână: *deriziunea absurdului*.

Constantin Dram

Don Juan sau Întoarcerea la dragoste de Ioan Constantinescu¹

După ce *comparatistul* Ioan Constantinescu, în bună înțelegere cu *istoricul literar*, au purtat motivul lui Don Juan prin istoria teatrului, după ce *teatrolologul* i-a cîntărit adevărul față cu mutațiile de gust și de sensibilitate ale unui public veșnic altul, a venit rîndul *dramaturgului* să și pună în text îndrăzneala de a-l aduce pe Seducător în plină modernitate.

Este, pentru Ioan Constantinescu, o prelungire a exegezei, cu întrebări ce nu-și epuizează răspunsurile, prima dintre întrebări stăruind invariabil: cum se face că, fără să de asemne de oboseală, personajul Don Juan îi păstrează dreptul de monopol pe scenele lumii? Exilul prelungit îi va fi dat și el profesorului Ioan Constantinescu șansa de a zăbovi asupra destinului – eșec ori izbîndă? – al celebrului personaj, de a-l resolicita la o nouă confruntare cu spectatorii lucizi, nu tocmai iertători cu legendele teatrale. Stă în firea teatrului să redescopere, fără servitute, mai vechi situații și fantasmе; *Don Juan* s-a ivit dintre plăsmuiri și gânduri de teatrololog, cu o identitate ce merită a fi comentată. Să trecem deci la treabă. S-o luăm cu metodă. Dramaturgul și-a scris piesa pe meleaguri care nici cu Tirso de Molina nu au a face, nici de Molière și nici de Max Frisch nu au a aduce aminte. Piesa *Don Juan sau Întoarcerea la dragoste*, alături de o alta – *Insula* –, a apărut într-un volum de autor la Edituar Junimea, în 1994.

Print-o îmbucurătoare coincidență – mai sînt și dintr-astea! – premiera absolută a avut loc la Festivalul *Don Juan* de la Iași, sub auspiciile unei forme de teatru mult ascultate, (mai) niciodată comentate. Am numit *teatrul radiofonic*, pe undele căruia voci celebre ale teatrului românesc de ieri și de astăzi au pătruns în cugetele și în inimile noastre, sute de spectacole ce meritau a fi păstrate pentru viitorime pot fi oricînd aduse în memorie. Și dacă Studioul de Radio Iași rezistă concurenței acerbe a nou venitelor posturi, blazonul de noblețe venerabila Doamnă și-l poartă mai cu seamă prin osîrdia împătimiților meșteri ai emisiunilor culturale. Profesioniștii presei vorbite, cum le place să li se spună, și-au văzut, cu modestie și iubire, de o meserie care nu atrage la rampa criticii nici omagii, nici hulă, ci doar tacită acceptare. Nu se va ști niciodată, măcar cu aproximație, care este numărul de spectatori ai teatrului de umbre, deși mulți dintre noi ne-am deprins să ascultăm vocile, să le recunoaștem fără greș, să deosebim grîul de neghina imposturii. Dramaturgi cu vocație își scriu piesele-scenarii special dăruite radioului, tinînd seama de cerințele, dar și de posibilitățile spectacolului destinat în exclusivitate rostirii și difuzării pe unde.

Ioan Constantinescu nici nu bănuia, pesemne, cu cîțiva ani în urmă, că piesa la care ține atît va trece prin furcile caudine ale redacției teatrului radiofonic, înainte de a deveni spectacol. Numeroasele indicații scenice, risipite în textul tipărit, dau seama de o anume adresare, ceremonios-tehnică, oamenilor din teatrul *văzut*.

¹ Cronică dramatică scrisă în 1997.

Piesa este construită, mai întâi și mai întâi, ca teatru de reprezentat pe scenă. Intrările, ieșirile, travestiurile, schimbul de măști, jocul de mâini – toate vizează aducerea la vedere a întrupării de replici. Gabrielei Cîmpeanu, redactorul-realizator al teatrului radiofonic, i-au trebuit pricepere și aplicație pentru a trece în undă un teatru vizual prin definiție. Rezolvate au fost situații de teatru prin aducerea lor spre vorbirea monologală. E de-ajuns să pomenesc aici un detaliu mai puțin cunoscut ascultătorilor – și anume, tendința primilor maeștri ai teatrului înregistrat în Fonoteca Radiodifuziunii Române de a introduce, în miezul celebrelor spectacole, voci de comentatori care citeau, pur și simplu, indicațiile de regie privitoare la locul și momentul acțiunii, la gruparea personajelor în scenă și altele. Astăzi nici un spectacol radio nu-și mai poate permite asemenea stîngăcii; e de datoria redactorilor să compenseze explicațiile prin replică, mai ales.

Don Juan-ul lui Ioan Cosntantinescu, la premiera sa absolută, aduce în eter nu promisiunea, ci certitudinea unui spectacol echilibrat, mușcător, în tonuri de farsă. Eliberat de vederile exegetului, textul încredințat punerii în undă este o întrupare ce oferă libertate mai vechilor îndoieli și fantasmе. Ce-ar fi, de pildă, dacă enigmaticului personaj i s-ar oferi de către dramaturg șansa de a relua, de la un punct, firul destinului cu care Max Frisch – mult amintit de personajele piesei lui Ioan Constantinescu – își înzestra, grotesc-tragic, eroul? Ce-ar fi dacă, în locul cufundării în adevărul geometriei, Don Juanul zilelor noastre, sătul de atîta senzualitate și hărțuire din partea victimelor, a neamurilor lor, a poliției spaniole, dar, mai cu seamă, din partea propriului mit de Seducător obligatoriu, s-ar retrage în spațiul protector al teatrului? Dacă tot îi plăcuse peste poate să se joace cu rolul de seducător profesionist, și-ar putea permite o odihnă printre ai săi, adică printre actorii profesioniști. Pînă una-alta, e musai nevoie să-și schimbe identitatea, așa că Leporello, fidelul său servitor și confident fără voie, va să-și schimbe numele și să devină, pentru alții, un Juan printre milioanele de juani spanioli. Apoi, cînd lucrurile se complică, lui Juan de ocazie i se încredințează rolul de Don Juan în chiar piesa lui Frisch (*Ce boom* ar fi spectacolul jucat de Don Juan-ul legendar chiar la Sevilla!).

Numai că, urmărit de aura irezistibilei sale senzualități (farmec misterios, mult nedorit de cel în cauză), Juan este obligat de soartă, de împrejurări, de partenererele sale să-și intre iar în rol, adică să devină ucigaș (spadasin) fără de voie, cuceritor, iarăși fără de voie, și să moară pe un pat de spital, în prezența ultimei sale iubiri – a Doamnei cu Coasa – și a Mariei, partenera de scenă.

Cu inteligență și sensibilă aplecare spre noul Don Juan, actorul Emil Coșeru, interpretul unui interesant Don Juan în spectacolul Ancăi Ovanec cu piesa lui Max Frisch, din urmă cu ceva ani, dacă nu decenii, își asumă un dublu rol în spectacolul de care ne ocupăm – este regizorul și interpretul rolului principal.

Ca regizor, își alege partenerii, cu exigența ce i-o cunoaștem din munca sa de profesor la Conservatorul ieșean; ca actor, va spune textul nuanțînd cu ironie și cu amară distanță critică intervențiile unui Don Juan dezabuzat, în căutare de sine și de liniște. Tirul de replici îl susține partenerul – de aventuri și travestiuri – Leporello,

ingenuu, puțin cabotin, puțin perplex, puțin îndrăgostit, puțin lăudăros, puțin Don Juan când situația în care intră îl face să ia masca drept realitate. Adi Carauleanu, interpretul servitorului care, cu timpul, se transformă în prietenul Rodrigo (din piesa elvețianului), imprimă rolului ironie, gravitate, măsură și înțelegere. Am spune chiar că, în viziunea dramaturgului Ioan Constantinescu, piesa acordă greutate egală celor două personaje, desprinzându-le astfel de canonul arhetipal. Pe Doina Deleanu, în rolul Mariei, am regăsit-o într-o formă actoricească foarte bună. Actrița rostește replicile cu senzuală căldură și firesc. Cornelia Gheorghiu este o Carmen (vedetă a trupei în care Don Juan este nevoit să interpreteze rolul de Don Juan) cu capricii, insinuări și provocatoare subînțeleșuri, așa cum o cere rolul. Gonzalvo, directorul trupei de actori ambulanti, care-i oferă lui Don Juan un refugiu vremelnic, este, în interpretarea lui Liviu Manoliu, o prezență hispanică, cu tirada condusă teatral, cu fanatică încredințare în nevoia de teatru, iar Petru Ciubotaru este un Don Tenorio tată de ocazie, om de afaceri, grav, prea grav ancorat în pragmatismul său pentru a mai reacționa la întâmplările nefericitului său fiu. Prestanță și abilitate aduce, în rolul episodic al unui comisar de poliție, actorul Valentin Ionescu.

Am ascultat într-o seară de joi un spectacol lucrat cu știința dozării vocilor, cu stil acolo unde textul dramatic îl cerea. Actorii, conduși cu mână sigură dinspre culisele teatrului nevăzut, acordă personalitate și firesc teatral unei piese care pășește cu dreptul în dramaturgia contemporană. La debutul său, autorului îi lipsesc inerentele stângăcii – de începător – în construirea replicilor, ca și tendința de a încredința vreunui personaj propriile păreri și convingeri. Adevărul, obiectivat cu umor și nepatimă, îl aduce pe Don Juan aproape de simțirea noastră, convingător și deschis îndoielii.

Sorina Bălănescu

Visul germanic

Relația dintre două popoare ori două culturi ascultă de legi misterioase pe care rațiunea explicativă nu le descoperă: este cazul Germaniei și al României. Atașați, vizibil, încă din zorii modernității noastre de aria latină și neo-latină – de la clasicii Școlii Ardelene pînă la pașoptiștii bilingvi în franceză – românii au avut cu limba și cultura germană relații mai degrabă sporadice, marcate pururi de o reticentă temătoare: nemții erau prea serioși și prea profunzi pentru noi! Nici valul pro-german din vremea Junimii și a domniei regelui Carol I nu a schimbat fundamental atașamentul galic al literaților români.

Ioan Constantinescu a debutat ca istoric literar în epoca cea mai nefastă pentru legături culturale internaționale din istoria modernă a României. La începutul anilor '70, deși lucrurile se mai îndreptaseră puțin, întunericul continua să apese din toate părțile. Dacă relațiile culturale cu lumea din jur ajunseseră la noi extrem de firave, cele cu lumea germanică se întrerupseseră aproape complet. Ficțiunea lugubră a realismului socialist se baza nu doar pe copierea în detaliu a modelului sovietic, ci și pe preluarea tuturor idiosincraziilor acestui model – între care atitudinea anti-germană rămăsese o constantă. Pentru Uniunea Sovietică, limba și cultura germană erau echivalentul Diavolului.

Atracția lui Ioan Constantinescu pentru Germania a fost însă puternică, transformîndu-se în opțiune gravă. Poate că amintirea prea recentă a terorii din Basarabia să fi avut și ea un rol, cu toate că afinitățile profunde nu ascultă, în general, de rațiuni politice. Și astfel – o bursă de cîteva luni, urmată de învățarea avidă a limbii germane: iată-l pe tînărul asistent, care abia ieșise din Facultate, că se îndreaptă decis spre cel mai atractiv orizont.

În prima lui carte importantă, dedicată modernității lui I. L. Caragiale, Ioan Constantinescu dovedise că poseda o cultură franceză reală, că stăpînea perfect teritoriul secolului al XIX-lea francez; cu alte cuvinte, că era încă legat de spiritul galic majoritar la noi. N-are importanță! Opțiunea germană se produsese deja, ca o „afinitate electivă” cu caracter definitiv.

După ce criteriile alege omul o altă țară atunci cînd ia hotărîrea de a se exila? Zecile de mii de români care, după 1970, și-au părăsit țara din disperare ascultau, aparent, de legea întîmplării, pentru că – aflat o dată și pentru puțină vreme în libertate – nu știau dacă se va mai ivi vreodată altă ocazie. Aparențele însă pot înșela: alegîndu-ți țara de exil, ascuți probabil de o comandă mai gravă decît întîmplarea. Lui Ioan Constantinescu, Germania i s-a potrivit ca o mînușă. Doar astfel se explică rapida lui integrare în mediul universitar german, impresionanta cantitate de contacte culturale româno-germane stabilite în doar cîțiva ani (colocvii internaționale, studii în limba germană pe chestiuni românești), naturațea cu care

ieșeanul s-a mișcat în țara de adopție. Iar aceasta din urmă și-a pus amprenta asupra a tot ceea ce Ioan Constantinescu a scris, începînd cu anii '80 – fie că era vorba de sursele lui Eminescu, fie de mari scriitori germani precum Novalis și romanticii congeneri, autori pe cît de subtili, pe atît de puțin familiari publicului românesc. A-i traduce pe aceștia și a-i comenta a devenit pentru profesor un privilegiu.

Dacă influența culturii germane asupra culturii române este minoritară cantitativ, iar limba germană este, din păcate, tot mai puțin cunoscută la noi, observăm în schimb că produsele intelectuale de factură germană au însemnat, pe teritoriul românesc, excelența și originalitatea profundă; constatarea, frapantă pentru secolul al XIX-lea, și-a menținut actualitatea și în secolul următor. Franța ne-a oferit modelele de bază, dar și o imensă cantitate de mimetism steril; Germania ne-a oferit cîteva modele excepționale și aproape niciodată maculatură. Nu este neapărat meritul autorilor în cauză – țările își vorbesc una alteia într-un limbaj care ne scapă. Putem doar constata rezultatele.

În ce privește propriile sale studii, profesorul Constantinescu a conceput cultura germană mai ales în relația ei cu cea română: o vedem nu doar din ansamblul lucrărilor publicate, ci și din faptul că, imediat după dispariția cortinei de fier, germanistul de vocație s-a întors la Iași, îmbogățit de experiența unui deceniu germanic, dar și cu speranța de a introduce în literele ieșene un spirit nou, făcut din ordine, cultul efortului, documentare exactă și seriozitate. Cîndva, cu aproape un secol în urmă, Universității „Al. I. Cuza” îi fusese propriu un astfel de spirit, prelungit, prin cîteva figuri excepționale, pînă în preajma ultimului război mondial. Dar după aceea... Ambiția proaspătului repatriat era în fond una limitată și modestă, așa cum îi stătea bine profesorului de la Universitatea din Augsburg – aceea de a relua firul unei tradiții onorabile, rupt printr-o intervenție străină și brutală. Adică revenirea la civilizație și nimic mai mult.

Liniile acestui program de acțiune, perceptibile cu toată claritatea, se degajă din tot ceea ce Ioan Constantinescu a scris pînă în anul 2001. Păcat că i-a fost dat doar să schițeze programul, fără a-l putea duce pînă la capăt în toată întinderea lui.

Mihai Zamfir

O moștenire care impune

Plecînd neașteptat și mult prea devreme, omul de cultură și profesorul Ioan Constantinescu a lăsat în urmă-i o serie de proiecte aflate în plină desfășurare și dezvoltare, toate pornite impetuos, dar cu hotărîre neînduplecată (nedomolită nici măcar de împrejurări nefavorabile sau de rezerva prudentă – uneori chiar opoziția – unor factori de decizie), proiecte gîndite pe termen mediu și lung, redactate foarte precis și riguros, de o minuție punînd magistral în valoare vizionarismul celui care le concepușe.

Profesorul Ioan Constantinescu a detestat mediocritatea și „cumințenia” plină de aprehensiuni, a detestat tiparele existențiale șterse, „prăfuite”. Fără echivoc (și, probabil, fără să-și fi pus vreodată cu adevărat problema alegerii – într-atît trebuie să-i fi părut de neatractivă alternativa), a preferat oricăror certitudini confortabile (și limitative prin caracterul lor „definitiv”) neliniștea fertilă; întotdeauna a preferat raporturilor călduțe, superficiale (în fapt, impersonale) polemica însuflețită (susținută metodic, neîndurător, dar întotdeauna cu urbanitate). Spirit funciarnent *nesupus* (decît rațiunii și exactității), extrem de exigent și de competitiv, partener de discuție „insuportabil” de atent și de concentrat, perfect înarmat cu argumente logice, imbatabile, firește că a fost un magistru, un coleg (prieten sau adversar), un cetățean – în general, un om – incomod, mai ales că (fatalitate!) mai mereu reușea să-și impună punctul de vedere (or, cine e lesne iertat dacă are de prea multe ori dreptate?!). Niciodată pe deplin mulțumit nici de sine, nici de colaboratorii și subalternii săi, nu era deloc darnic în laude (deși aprecia strădania și o încuraja), cerea mereu mai mult, provoca limitele, făcea lucrurile *să se miște*.

În anii de după întoarcerea în patrie, profesorul Ioan Constantinescu a întreprins cîteva acțiuni menite să scuture apatia din mediul academic și cultural ieșean. Cu prețul (greu pentru un intelectual de rasă) al renunțării la materializarea unor proiecte scriitoricești personale, cu riscul (stoic asumat) de a-și atrage împotrivire și antipatii (devoratoare de energie și surse de stres continuu), a reconstituit o Catedră universitară de Literatură comparată, a făcut să existe o Secție de *Literatură universală și comparată* și un *Masterat de Literatură comparată și Antropologie culturală* la Facultatea de Litere din Iași; a condus doctorate de literatură comparată și teatologie; a înființat un simpozion anual de eminescologie și revista anuală *Studii eminescologice*; a schițat planul unei reviste anuale de comparatistică (*Acta Iassyensia Comparationis*); a continuat să publice (traduceri din Novalis, Tieck și Kleist; eseuri de literatură comparată; piese de teatru) – deși probabil că mult mai puțin decît și-ar fi dorit și decît ar fi putut să publice în circumstanțe *normale*. Ne-a oferit nouă, celor din preajmă, un model (în România rar, din păcate!) de trudă, de stăruință intelectuală *plină de bucurie*. Ne-a impus ritmul favorabil performanței. „Ne-a contaminat” iremediabil cu „virusul” Tieck.

Profesorul Ioan Constantinescu nu a părut să aibă discipoli preferați și nu a desemnat „continuatori de linie”, însă noi, cei care astăzi, datorită lui, facem comparatistică la Iași, i-am moștenit prin voia sorții, neașteptat și fără condiții, o parte însemnată din *averea* care, prin întrebuițare, nu se împuținează și nu ruginește. Este aceasta, știm, o șansă considerabilă – dar și o mare datorie de onoare, pe care o purtăm mereu în gînd, cu grațitudine.

A Compelling Legacy

On his return from a long exile in Germany, the late Professor Ioan Constantinescu restored the former Chair of Comparative Literature at the Al. I. Cuza University of Iasi. He founded here a BA in Comparative Studies and a MA in Comparative Literature and Cultural Anthropology. He coordinated doctoral theses in comparative literature and theatre studies. He initiated an annual symposium dedicated to Mihai Eminescu and the corresponding journal *Studii eminescologice/ Eminescu Studies*. He laid the basis for a yearly academic journal of comparative studies (nowadays *Acta Iassyensia Comparationis*). He continued to publish prestigious books: translations from Novalis, Tieck and Kleist, essays of comparative literature, polemical commentaries on the Romanian extreme right, as well as original plays. He offered an inspiring model (saddly, rather unpopular among Romanians!) of *joyful* intellectual labour. He established a consistent pace for high performances. And he kindly conveyed to us the irresistible, spectacular Tieck “virus”.

The highly demanding Professor Ioan Constantinescu didn't seem to have favourite disciples and he designated no followers. Still, we, those who teach comparative literature at Iasi today, are the lucky beneficiaries of an extraordinary legacy – one that is never consumed by intense use; on the contrary. This is a tremendous professional and intellectual opportunity for us – an honour, but also a great duty that we gladly and gratefully accept.

Un héritage imposant

Après son retour d'un exil assez long en Allemagne, le feu Professeur Ioan Constantinescu a rétabli la Chaire de Littérature comparée à l'Université Al. I. Cuza de Iassy. Il y a fondé ensuite une Section de Littérature comparée et un Master en Littérature comparée et Anthropologie culturelle. Il a dirigé des thèses doctorales en littérature comparée et en théâtrologie. Il a initié un symposium annuel dédié à Mihai Eminescu et la publication d'une revue associée, *Studii eminescologice/ Études sur Eminescu*. Il a aussi envisagé la publication d'une revue annuelle de littérature comparée (*Acta Iassyensia Comparationis*). Cependant, il a continué à publier des traductions (Novalis, Tieck, Kleist), des essais de littérature comparée, des notes polémiques sur l'extrême droite roumaine, des pièces de théâtre originales. Il a été un modèle (peu populaire, hélas, parmi les Roumains !) de travail intellectuel hardi et *plein de joie*. Il nous a imposé un rythme d'étude soutenu. Et il nous «a contaminé» tous avec le «virus» Tieck.

Selon toute apparence, le très exigeant Professeur Ioan Constantinescu n'a pas eu de disciples favoris. Il n'a désigné aucun successeur. Mais, en enseignant la littérature comparée à Iassy aujourd'hui, nous sommes devenus les bénéficiaires d'un héritage extraordinaire, que l'emploi constant n'arrive pas à épuiser. C'est une chance prodigieuse pour nous – et un énorme privilège, que l'on assume avec une reconnaissance profonde.

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi