

TUDOR VIANU



STUDII DE LITERATURĂ ROMÂNĂ



CARTEA FUNDAMENTALĂ

Lucrare apărută cu sprijinul
Ministerului Culturii și Cultelor

© Editura Fundației PRO
București, România, 2003

ISBN: 973-8434-06-8

Toate drepturile rezervate Editurii Fundației PRO.
Nici o parte din acest volum nu poate fi copiată în scopul comercializării
fără permisiunea scrisă a Editurii Fundației PRO.
Drepturile de distribuție în străinătate aparțin în exclusivitate
Editurii Fundației PRO.

<https://biblioteca-digitala.ro>

TUDOR VIANU

**Studii
de literatură
română**

Ediție îngrijită de
VLAD ALEXANDRESCU

Editura Fundației PRO

<https://biblioteca-digitala.ro>

**Copertă realizată de
Mihaela ENCIU și Daniel NICOLESCU**

**Lector: Lucia CRĂCIUN
Tehnoredactor: Carmen ARBĂNAȘ
Corector: Ovidiu VITAN**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

VIANU, TUDOR

Studii de literatură română / Tudor Vianu –

București: Editura Fundației Pro, 2003

666 p. : cm.

Index.

ISBN 973-8434-06-8

821.135.1.09

Notă asupra ediției

A fost inițiativa Editurii Fundației Pro de a reedita volumul din 1965, *Studii de literatură română*, în care Tudor Vianu plănuiise să își adune studiile privitoare la scriitorii români, cu excepția celor de stilistică, proiectate să apară separat. Strângându-și textele în vederea volumului, Vianu argumenta, în prefața la proiectul volumului, că acestea au nu numai o unitate tematică, provenită din faptul că, încă de la începuturile carierei sale, revenise periodic către cercetarea acelorași scriitori sau a unor scriitori din aceeași epocă dar și o unitate metodologică, prin considerarea fenomenului literar în cadrul universal și în istoria culturii. *Prefața* proiectului este datată de Vianu la 25 aprilie 1964, mai puțin de o lună înainte de moartea lui, iar volumul a văzut lumina tiparului la Editura didactică și pedagogică un an mai târziu.

În acest volum, Vianu avea de gând să adune într-adevăr studii din epoci diferite, cum ar fi memoriul premiat și publicat de Academia Română în 1933 despre *Influența lui Hegel în cultura română*, *Poesia lui Eminescu*, din 1930, introducerile la cele patru volume ale ediției pe care le îngrijise din *Operele* lui Alexandru Macedonski, publicate la Fundația Regală pentru Literatură și Artă între 1939 și 1946, capitolele redactate de el despre scriitorii *Junimii* din *Istoria literaturii române moderne* publicată în 1944 împreună cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, introducerea la ediția *Operele* lui Alexandru Odobescu, din 1955, precum și alte studii apărute în împrejurări diverse. Nici unul dintre aceste texte nu mai fusese publicat de la prima apariție, încât unele dintre ele deveniseră rarități în bibliotecile românești. Confruntat cu misiunea de a reedita acest volum, am făcut câteva observații care m-au ajutat în munca mea. Editura didactică și

pedagogică a făcut în 1965 un număr impresionant de intervenții în textele lui Vianu, atât în studiile mai vechi de 1947, cât și în studii mai noi. Aceste intervenții, cu caracter ideologic evident, sunt ușor de pus în lumină prin compararea textului publicat în 1965 cu textul în prima ediție, atunci când există o publicare mai veche. Ele constau cel mai adesea din omisiuni ale unor fraze, paragrafe sau chiar pagini, dar și din adăugiri, sub unica răspundere a redacției (autorul nu mai era în viață!), al căror rost era de a face gândirea lui Vianu conformă cu directivele ideologice din acea perioadă. Din nefericire, identificarea textului original nu este totdeauna posibilă, căci câteva dintre texte sunt în volum la prima lor apariție.

În arhiva Vianu am descoperit două articole publicate în reviste culturale românești, cu însemnări autografe pe margine. Primul, unul din puținele articole publicate de Vianu înainte de 1955, în speță într-un număr al *Gazetei Învățământului* din 1952, are ca titlu *Câteva aspecte ale limbii lui I.L. Caragiale*. Pe marginea lui, autorul a notat, datându-și însemnarea la 7 februarie 1952, următoarele cuvinte: "*Articol împănăt cu adaosuri ale redacției; prost corectat. Falsificare!*". Doi ani mai târziu, pe marginea unui articol despre *Mesajul lui Gorki*, publicat în *Veac nou*, la 15 octombrie 1954, Vianu notează: "*Acest articol a apărut cu totul altfel decât l-am dat eu: pasagii adăugate, pasagii scoase, fraze schimbate. Ideea fundamentală a articolului: elementele estetice ale moralei lui Gorki, nu se mai întrevede. Citațiile mele au fost omise. Analize întregi ale unor opere au fost escamotate. Cum s-a putut proceda în felul acesta, fără să fiu avertizat?!*".

Constatările pe care le-am făcut în colaçionarea textelor pentru care am avut la dispoziție o ediție dinainte de 1947 sau manuscrisul, pe de o parte, însemnările autografe citate mai sus, pe de alta, m-au hotărât să colaçionez pentru ediția de față textul studiilor publicate aici cu manuscrisele lor, ori de câte ori acest lucru a fost posibil. Socotesc că este o îndrumare care trebuie urmată în editarea tuturor textelor din perioada 1947-1989, și cu osebire în acei ani în care cenzura comunistă era deosebit de agresivă. Observații se pot face și în legătură cu selecția textelor în volum. Așa, de pildă, este sigur că Tudor Vianu dorise să reediteze și studiul său despre Ion Barbu, niciodată reapărut după 1935. Dar în 1965, Ion Barbu era încă un poet pus la index, ceea ce explică absența studiului din volum.

Vlad ALEXANDRESCU

Generalități

Metoda de cercetare în istoria literară

Acum câțva timp, scriind despre *Predarea în Universități*, observam că literatura problemei este ca și inexistentă, așa încât mă vedeam constrâns să folosesc rezultatele experienței proprii. Astăzi, abordând un subiect analog cerut de împrejurarea consfătuirii cu unii colegi mai tineri, trebuie să remarc că, în legătură cu această nouă temă, literatura este mult mai bogată. Mulți istorici literari au simțit nevoia, într-un moment relativ înaintat al cercetării lor, să înfățișeze principiile care li s-au clarificat în cursul acestei cercetări, pentru a dobândi mai multă siguranță în propriile lor lucrări viitoare sau pentru a le recomanda aceluia care încep și se pregătesc să-i urmeze pe drumurile investigației. Totuși, nici de data aceasta, deși mi-ar fi mult mai la îndemână, nu voi da un referat asupra stării problemei, înfățișând ce au găsit și ce au recomandat alții, chiar dacă aceștia au fost maeștri reputați ai disciplinei noastre, ci mă voi limita, și acum, să extrag regulile metodei în istoria literară, așa cum mi s-au limpezit mie însumi în șirul anilor consacrați unor astfel de probleme. Metoda este un capitol al reflecției practice, așa cum este morala, chiar dacă ea se va aplica unor îndeletniciri teoretice. Metoda este ansamblul principiilor de comportare în științe, adică al atitudinilor practice și active pe care un cercetător le ia față de problemele lui. Într-un astfel de domeniu, prețuiește mai mult decât ce ai putut învăța de la alții, ceea ce ți-a apărut ție în timpul lucrărilor tale. Este interesant de remarcat, în această privință, că părintele metodologiei moderne, Descartes, în *Discours*

de la méthode, prezintă ideile sale așa cum le-a cucerit în timpul unei vieți pline de evenimente și, prin urmare, ca pe un capitol al autobiografiei lui. Rezultă oare de aici că un cercetător n-are nimic de învățat de la predecesori și că, în cursul generațiilor, reflecția asupra metodei trebuie mereu reluată de la început? Nu, nicidecum. În metodologia cercetării științifice rezultatele se pot însuma și progresul este incontestabil, dar cerem neapărat celui care i se consacră să fi dat o parte a vieții sale științei și să pună la baza principiilor lui experiența personală. Fără acest ecou uman, topit în rezultatele lor, regulile metodologilor științei mi se par puțin convingătoare. În acest spirit notez, mai jos, câteva reflecții personale.

Cercetarea ca formă de viață

Cercetarea în istoria literară, ca orice cercetare științifică, este o formă de viață. Acesta este primul principiu pe care trebuie să-l notez, cel mai însemnat din câte se pot formula. Zadarnic ne-am înarma cu metodele cele mai bune și ne-am înconjura cu toate instrumentele științei, bibliografii bogate, lucrări de referință, întreaga literatură a problemei luată în considerare. Toate acestea îți vor fi de puțin ajutor, dacă nu faci din știință ocupația ta de căpetenie, scopul vieții tale. Nu poți fi istoric literar dacă dai o parte întinsă a timpului tău altor îndeletniciri decât aceluia ale specialității. Continuitatea preocupărilor, o anumită direcție dată atenției, miile de lucruri învățate într-o epocă mai mult sau mai puțin lungă, cunoștința tuturor izvoarelor, chiar a celor mai modeste, îndemânarea tehnică în strângerea, sistematizarea și conservarea referințelor, toate acestea garantează succesul în lucrările istoriei literare, ca în lucrările oricăror altor științe. Evident, există învățați cu o sferă variată de preocupări și care au putut deveni specialiști temeinici în mai multe domenii. Voi cita cazul unui H. Taine, ale cărui rezultate sunt în multe privințe depășite, dar care, în epoca lui, a adus contribuții importante în istorie, istorie și critică literară, istoria artelor, psihologie și estetică. Asemănător, întrucâtva, a fost cazul lui Al. Odobescu, scriitor, arheolog, folclorist, filolog. Întinse și foarte variate preocupări au avut și B.P. Hasdeu și N. Iorga. Astfel de cazuri sunt însă destul de rare, încât le putem considera ca pe niște excepții. Ele au apărut mai ales în faze anterioare ale științelor, când exista nevoia organizării mai multor domenii dintr-o dată. Aceste cazuri reapar apoi în acele momente când

specializarea prea minuțioasă, pierderea punctului de vedere al totalității, nevoia de a apropia domeniile între ele și a pregăti sintezele necesare impun nevoia unor astfel de învățați. Când însă nu ți-e dat să faci parte din rândul acestora, atunci consacrarea statornică sarcinilor cercetării de istorie literară este cea dintâi dintre condițiile succesului ei. Nu poate fi istoric literar decât acel care trăiește ca istoric literar, dând partea cea mai întinsă a timpului activității și gândurilor sale, problemelor lui. Discontinuitatea, munca întreruptă sau întâmplătoare, improvizația sunt primejdiile cele mai mari ale cercetării, ale oricărei cercetări.

Profesor și cercetător

Poate un profesor (din învățământul superior sau mediu) să fie și cercetător ? O astfel de întrebare se ivește neapărat la începutul unei expuneri ca cea de față. Profesorul transmite cunoștințe; cercetătorul le îmbogățește. Nu cumva atunci între cele două îndeletniciri există o deosebire, prin care exercitarea uneia face imposibilă pe cea de-a doua ? Am cunoscut profesori corecți care, în timpul unei cariere întregi, n-au putut aduce nimic nou în disciplina predată de ei. Singura preocupare a acestora era să asimileze temeinic cunoștințele unui domeniu, la un nivel oarecare al specializării, să le clarifice și să le sistematizeze mai întâi pentru ei înșiși, în scopul de a le înfățișa apoi elevilor sau studenților lor. Mărturisesc că un astfel de tip profesional îmi inspiră stimă, deși limitarea lui este evidentă, cum voi arăta ceva mai departe. Am întâlnit și profesori consacrați cercetării, capabili să sporească adevărurile științei lor și, uneori, o îmbogățesc de fapt, dar care la catedră sunt distrați, puțin punctuali și neconștiincioși. Printre acești din urmă profesori se remarcă tipul profesional al aceluia care scoate din consacrarea sa unei sarcini, judecată ca mai înaltă, scuza felului inexact de a-și îndeplini îndatoririle. Din categoria acestor titulari de istorie literară fac parte aceia care invocă neconținut alibiul lucrărilor proprii și dispar pentru intervale mai mult sau mai puțin lungi de la catedre, apoi toți profesorii care nu expun, în cursul lor, întreaga legătură de fapte și de idei ale specialității, ci numai părți ale ei, pe cele ale cercetării întreprinse la un moment dat. Pe aceștia din urmă îi pot admira, mai cu seamă când rezultatele lor științifice sunt cu totul remarcabile, dar stima pe care le-o pot da ca profesori este mult mai mică.

Există însă posibilitatea de a fi în același timp cercetător și profesor ? Cred că această posibilitate există. Ba chiar socotesc că existența cercetătorului în profesor este o condiție a bunei întocmiri profesionale a acestuia din urmă. Studiind domeniul specialității sale, pentru a-l transmite aceluia care-și așteaptă de la el inițierea în acest domeniu, nu se poate ca profesorul să nu observe punctele în care rezultatele investigației anterioare au rămas incomplete sau contradictorii. Chiar sarcina bunei asimilări și clarificări a unei sfere de cunoștințe îl obligă pe profesor a le întregi și a le pune de acord. Transmisiunea unei științe îndeamnă deci la cercetarea ei. Profesorul se întregeste, în chip firesc, prin cercetător. Între cele două tipuri profesionale nu există opoziție. Și, de fapt, toți istoricii literari de oarecare însemnătate au fost și profesori, și lucrările lor științifice s-au desfășurat în legătură cu activitatea lor la catedră. Este motivul pentru care pot adresa aceste considerații asupra metodei în istoria literară unei adunări de profesori.

Alegerea temei de cercetat

Prima grijă a istoricului literar trebuie să fie alegerea și precizarea temei de cercetat. Multe lucrări ale științei nu ajung la rezultatele dorite și așteptate din pricina felului vag, imprecis, în care este formulată tema lor. În alte cazuri, tema este destul de precis formulată, dar cel ce și-a asumat-o nu izbuteste să rămână între limitele ei, dă expresiei din titlu un înțeles prea larg și, din această pricină, se pierde în considerații lăturalnice, pe care nu ajunge să le unifice, să le facă a converge către un rezultat precis. Numim un astfel de neajuns: **prolixitate**. În cursul unei activități didactice destul de lungi, am avut adeseori de examinat lucrări de doctorat, de aspirantură sau altele, uneori foarte întinse, care sufereau de defectul prolixității. Porneam, după indicația temei, formulată în titlu, dar eram mereu atras pe cărări ocolite, din pricină că tema nu se precizase mai întâi în mintea autorului. O dată am citit o lucrare intitulată: *Elementul popular în poezia lui Eminescu*. Un astfel de titlu făgăduia ceva. Îmi închipuiam că autorul îmi va arăta temele folclorice ale poeziei eminesciene, procedeele de stil sau formele de versificație culese din același izvor, lexicul și variantele morfologice populare și regionale, locuțiunile, expresiile sau proverbele împrumutate de Eminescu din vorbirea poporului. Cercetarea cuprindea câte ceva din toate acestea, expuse de altfel

într-o anumită neorânduială, dar dând formulei: **elementul popular** un înțeles cu mult prea larg, paragrafe sau capitole întregi îmi vorbeau despre reflectarea vieții istorice a poporului român în poezia eminesciană, despre simțământul patriotic al poetului, despre atitudinile lui populare, încât, încâlcând toate hctarele și amestecând mai multe domenii, întregul devenea prolix și confuz. Dău acest exemplu pentru a arăta ce primejdie poate pândi o lucrare de istorie literară și cum precizarea foarte strictă a temei este prima ei îndatorire.

Precizarea unei teme presupune două acțiuni simultane: una de **excludere**, alta de **concentrare**. Multe sunt ademenirile la care este supus un autor cae ia condeiul în mână. Asociațiile de idei se pot prezenta cu îmbelșugare în fiecare moment. Prima datorie a cercetătorului este să reziste la ademenirile acestor asociații de idei. Măiestria în cercetare se arată, în primul rând, înputerea de a sacrifica o parte din gândurile care se prezintă, de a exclude pe unele și de a reține pe altele, de a alege și de a limita. După ce te-ai înarmat astfel împotriva solicitărilor neesențiale și întâmplătoare, după ce ai ocolit pericolul prolixității și confuziei, mai trebuie să știi să te concentrezi asupra obiectului care a dobândit, pentru tine, un relief precis și limite clare. Găsește, pentru a indica un astfel de obiect, o expresie potrivită. Anunț-o în titu. Ține-te de acesta. Nu încerca să dai altceva decât făgăduiești. Nici mai mult, nici mai puțin. Nu fi nici prolix, nici sărăcăcios.

Inițierea în bibliotecă

Nu totdeauna și, mai ales nu totdeauna la începuturile activității lui, un istoric literar lucrează în vederea unei cercetări anume, adică urmărind un subiect cert și propunându-și să compună o lucrare destinată publicării. Este nevoie de o fază de inițiere într-o bibliotecă. Astfel de faze se pot intercala apoi între răstimpurile acordate unor cercetări cu obiect precis, pentru a întregi acea inițiere bibliotecară, nu ușor de obținut într-o scurtă vreme și dintr-o singură dată.

Ce înseamnă a te iniția într-o bibliotecă, într-o mare bibliotecă, cum trebuie să fie aceea pe care un istoric literar se cuvine a o alege ca locul principal al nedeletnicirilor lui, acolo unde își va petrece timpul ani de zile, zeci de ani de zile? Mai întâi a-i cunoaște foarte bine fișierul, ca și toate acele instrumente de evidență pe care o mare bibliotecă le publică. Trebuie să ajungi a cunoaște tot ce

cuprinde o bibliotecă în sfera intereselor tale științifice, ca periodice, cărți și manuscrise, și tot ce continuă a intra în depozitele ei, în același sens. O astfel de sarcină pare cu neputință de executat, când este vorba de o bibliotecă cu sute de mii sau milioane de titluri, încât ea alcătuiește mai mult termenul ideal către care trebuie să se silească istoricul literar și de care, prin hărnicia lui, se apropie într-un grad mai mic sau mai mare. Față de imensitatea sarcinii, se impune și revenirea la activitatea de inițiere în bibliotecă, în toate răstimpurile lăsate libere de încheierea unei cercetări anumite.

Un istoric literar, cu o bună pregătire, trebuie să fi avut în mână și să fi parcurs toate operele autorilor de oarecare însemnătate din istoria unei literaturi. Trebuie să cunoască toate edițiile lor și particularitățile acestora. Trebuie să fi răsfoit toate periodicele literare și celelalte publicații care au consacrat literaturii o parte din sumarele lor. Cunoașterea amănunțită a periodicelor este mai ales esențială pentru o literatură cum este literatura română, unde prea puțini autori s-au bucurat până acum de prezentarea lor într-o ediție critică. Se impune, la fel, cunoașterea manuscriselor sau a acelor colecții care le-au publicat. Când este vorba de manuscrise aparținând unor secole care au folosit un sistem deosebit de scriere sau prezintă forme de limbă diferite de cele de azi, istoricul literar, doritor să se specializeze pentru perioadele mai vechi ale evoluției literare, trebuie să dobândească cunoștințele unui paleograf și ale unui istoric al limbii.

În timpul dăruit inițierii într-o bibliotecă, se înțelege că istoricul literar nu trebuie să rămână pasiv. El trebuie să noteze mereu și cu hărnicie, constituindu-și bibliografiile analitice pentru uzul propriu. Și fiindcă rareori o bibliotecă este atât de completă încât cercetătorul să se poată dispensa de cunoașterea altor colecții importante de periodice, cărți și manuscrise, este recomandabilă și deplasarea la acestea din urmă, pentru a ajunge să cunoască toate izvoarele sau, cel puțin, locul unde ele se găsesc. Evident, bibliografiile existente, generale și speciale, publicate ca volume separate sau incluse în tratate sau monografii, apoi tablele de materii ale marilor periodice, cataloagele de documente și corespondență, toate acestea ajută pe istoricul literar să se informeze și îi deschid drumurile către surse.

Ar fi, desigur, binevenit un catalog colectiv de istorie literară, analog aceluia care s-au făcut pentru medicină și chimie, adică o publicație care să indice biblioteca publică unde se găsesc diferitele ediții de opere, periodicele (cu însemnarea exactă a anilor sau numerelor existente), manuscrisele. Nevoile cercetării reclamă, de asemenea, o bibliografie generală a literaturii

române. O astfel de lucrare se pregătește, în prezent, la Biblioteca Academiei, și ea va cuprinde, conform planului de lucru elaborat din vreme, pe lângă datele biografice sumare ale fiecărui autor, indicarea revistelor cu mențiunea anilor în care apare colaborarea fiecăruia, lista completă a volumelor antume și postume cu toate edițiile lor, a traducerilor în limbi străine, a referințelor biografice, critice și istorice, apărute în țară sau în străinătate, a documentelor iconografice. Când această lucrare va vedea lumina tiparului, cercetările de istorie literară vor fi înzestrate cu un instrument de lucru de o deosebită însemnătate.

În ce ordine trebuie să se succedă lucrările de inițiere în bibliotecă ? Cel care se pregătește pentru activitatea istoriei literare trebuie să înceapă cu primele epoci ale acesteia și să înainteze treptat către epocile mai noi ? Nu cred că este necesară această ordine rigidă în munca de inițiere. De obicei, cei care se pregătesc pentru disciplina noastră (sau chiar cei care au și ajuns la unele rezultate ale cercetării), procedează într-un mod mai puțin riguros, amintind procedările naturii. Cine a răsfoit vreodată un tratat de embriologie a întâlnit, desigur, printre figurile care-l ilustrează, pe cele ale oaselor în formația lor treptată. În cartilajul menit a deveni un os se formează diferite puncte de calcificare, oarecum îndepărtate între ele, dar care, la un moment dat, se unesc. Din mai multe puncte ale calcificării se formează, până la urmă, osul întreg. Tot astfel, lucrând într-o bibliotecă și strângând informația pentru o problemă sau alta, din epoci diferite, și lăsând ca legăturile să se stabilească oarecum de la sine, ajungi la un moment, pe care nu trebuie să ți-l închipui prea apropiat, să stăpânești întregul evoluției literare și să desăvârșești inițierea în bibliotecă.

Filologie și istorie literară

După o anumită sistematizare a științelor, istoria literară este o ramură a filologiei, aceasta din urmă fiind știința textelor scrise, mai ales a textelor literaturii frumoase. Zic: **mai ales**, fiindcă, în realitate, filologia își poate propune și cunoașterea altor texte, politice sau filosofice. În acest din urmă caz, prin studiul atent al textelor publicate sau manuscrise, s-a format o filologie marxistă sau o filologie kantiană, cu rezultate de seamă în secolul al XX-lea. După părerea reprezentată aici, istoria literară nu se poate reduce la filologie, fiindcă, pornind de la textele literare, ea tinde să le lege de întreguri mai largi,

să le explice ca pe niște documente ale istoriei unui popor și ale culturii lui, să le aprecieze ca pe niște lucrări de artă. Istoria literară se leagă astfel cu toate științele spiritului și, ca atare, menținerea ei în simplul plan filologic o condamnă la o îngustime a perspectivei, depășită de multă vreme de dezvoltarea modernă a științei.

Dar dacă istoria literară nu este numai o ramură a filologiei, aceasta rămâne temelia ei indispensabilă. Prima lucrare a istoricului literar este aceea a cunoașterii foarte atente și complete a textelor, pe care urmează apoi să le explice istoric și să le aprecieze estetic. Am asistat, pe vremuri, la o polemică literară care m-a făcut să reflectez la primejdiile legate de parcurgerea distrată, fără disciplină filologică, a textelor. Un critic literar, cu un rol destul de însemnat în epoca lui și nelipsit de merite, analizând poezia *Somnoroase păsările* de Eminescu, susținuse ideea că urarea cuprinsă în fiecare strofă: *Noapte bună, Dormi în pace* etc. se adresează ființei sau ființelor evocate în aceeași strofă. Deci, în strofa:

Doar izvoarele suspină,
Pe când codrul negru tace;
Dorm și florile-n grădină –
Dormi în pace !

criticul credea că urarea de la sfârșitul strofei se adresează florilor. Un replicant a observat atunci că dacă urarea s-ar fi adresat florilor, poetul n-ar fi zis **dormi în pace**, ci **dormiți în pace**. Criticul a răspuns că observația poate fi justă din punct de vedere gramatical, dar că estetic este adevărat altfel, fiindcă este mai frumos. Răspunsul nu era serios. Necitind atent, filologiceste, criticul nu înțelesese deloc poezia lui Eminescu, care este un cântec îmbietor la somn, un *cântec de leagăn*, adresat unui copil sau unei iubite, reprezentate ca un copil. Mai cunosc câteva cazuri de același fel, care depășesc nivelul bunului-simț, suficient în cazul de față, și pe care poate le voi povesti o dată, dacă voi găsi timpul să scriu amintiri.

Deci cunoașterea foarte exactă a textelor, întreprinsă cu **acribie** (un cuvânt grecesc întrebuițat de filologi pentru a desemna exactitatea minuțioasă în lucrări) este prima condiție a cercetărilor de istorie literară. Această atitudine nu se poate mulțumi cu lectura care reține dintr-un text, de pildă dintr-o narațiune, numai înlănțuirea faptelor narate, subiectul ei. Istoricul literar, dublat de un filolog, trebuie să observe toate faptele de limbă, de pildă variantele fonetice

sau morfologice populare sau regionale, fiindcă stabilirea acestora îl va ajuta să priceapă legătura autorului cu un anumit mediu social, prin care explicația textului va deveni mai lesnicioasă. Tot atât de relevatoare este observarea sferei lexicale a unui text. Deși un autor are, la dispoziția lui, toate cuvintele limbii și le poate întrebuița pe toate sau un mare număr din ele, există autori cu o sferă verbală mai mult sau mai puțin întinsă. S-a observat astfel că sfera lexicală a clasicilor este mai puțin bogată decât a romanticilor. Pe de altă parte, autorii folosesc cu precădere cuvintele dintr-un anumit sector al sferei lexicale generale. Limba autorilor, în textele lor, are un caracter structural, adică acestea prezintă între ele anumite afinități și întregesc o unitate. Este caracteristică, de pildă, pentru Mihail Sadoveanu, mulțimea cuvintelor care desemnează aspectele naturii, fauna, flora, relieful și alte aspecte peisagistice, fenomenele meteorologice etc. Printre cuvintele unui text, unele cuvinte apar mai des, fiindcă se leagă de tema lui sau de felurile obișnuite ale reacțiunii emotive sau intelectuale a autorilor studiați. Sunt așa-numitele **cuvinte-temă** sau **cuvinte-cheie**, niște expresii cu care lucrează cercetările lingvistice și stilistice mai noi. Pentru înțelegerea filologică a unui text, mari servicii mai poate aduce notarea locuțiunilor, a expresiilor, a proverbelor lui, a tuturor unităților frazeologice, prin care devine evidentă lumea de unde vine un scriitor, mediul lui social. Pentru caracterizarea unui text, o deosebită însemnătate are și studiul construcțiilor unui text, relativa frecvență a frazelor nominale sau verbale, juxtapunerea frazelor, ca în exprimarea orală, sau construcțiile cu multe determinări subordonative, ca în stilul scriptic sau în vorbirea autorilor. Nu voi enumera aici toate problemele pe care le poate urmări un istoric literar într-un text examinat din punctul de vedere al particularităților lui lingvistice și stilistice, adică drept un document al unei anumite situații sociale, ca și al modului scriitorilor de a se exprima, prin care devin evidente natura fanteziei lor, viziunea lor despre lume și caracterele reacției lor intelectuale și afective față de realitate.

O astfel de cercetare, adică citirea în adâncime a unui text, citirea lui cu metode filologice, nu este posibilă decât dacă istoricul literar s-a bucurat de o bună pregătire lingvistică. În această privință se poate stabili un principiu care poate fi recomandat celor doritori să se consacre istoriei literare. Ca profesor al Facultății de Filologie din București, am observat printre studenți două categorii, dintre care una se simte mai atrasă de problemele limbii, pe când cealaltă manifestă mai mult interes pentru literatură. Fiecare din aceste categorii privește cu un fals sentiment de superioritate față de cealaltă. Practica cercetării mi-a arătat însă că studiul

limbii nu poate atinge toate rezultatele lui virtuale decât în acela al textelor literare, iar studiul acestora din urmă este imposibil fără pregătire lingvistică. Un istoric literar neatent la faptele de expresie alunecă ușor către generalizarea superficială și spre frazeologia impresionistă. Nu se poate deci recomanda îndeajuns istoricilor literari o bună inițiere lingvistică prealabilă.

Analiză și sinteză

Un învățat străin a spus o dată că, după treizeci de ani de analiză, își poate permite o singură oră de sinteză. Acest învățat era un istoric, și din butada lui se poate extrage îndrumarea că orice lucrare de sinteză, adică de expunere a unui întreg domeniu, trebuie pregătită printr-o minuțioasă cercetare a detaliilor, adică printr-o lungă și laborioasă activitate de analiză, de strângere a întregii informații necesare, de cunoaștere a tuturor izvoarelor, de grupare a tuturor faptelor. Învățatul despre care vorbesc era un cercetător din epoca pozitivismului, și directiva acestui curent a fost de mare folos pentru crearea metodelor menite să dea științei întreaga ei temelie necesară de fapte. Oricâte rezerve am avea față de pozitivism, nu putem să nu-i recunoaștem utilitatea în acțiunea lui de a asigura bazele concrete ale științei. Înainte de pozitivism, istoria proceda cu prea mare ușurință la sinteze, și expunerile filosofic-sintetice ale istoriei, apărute în romantism, s-au învechit cu ușurință, din pricina infirmării pe care le-a adus-o analiza minuțioasă a documentelor și cunoașterea mai exactă a faptelor.

Dar, deși un sfat ca acela împărtășit de savantul amintit își păstrează întreaga valoare, știu foarte bine că tocmai tinerii cercetători au adeseori tendința de a trece cu grabă la lucrările de sinteză, fără să aștepte temeinica lor preparație analitică. În această privință, vreau să amintesc o împrejurare pe care Karl Groos, fostul meu profesor din Germania, a povestit-o în autobiografia lui intelectuală (*Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, II. Bd., 1921). K. Groos povestește că una din primele lui lucrări purta pe copertă titlul *Einleitung in die Aesthetik von Karl Groos* și că cuvintele acestui titlu erau astfel grupate încât se putea înțelege că estetica despre care era vorba nu era estetica în general, ci tocmai estetica lui Karl Groos. Împrejurarea este caracteristică, fiindcă mulți dintre tinerii cercetători, și nu cei mai lipsiți de talent, au înclinarea să pornească îndată la sistematizarea întregului lor

domeniu. Îmi amintesc că eu însumi, atunci când meditam la primele lucrări, a trebuit să combat această înclinație și că am simțit ca un semn al progresului intelectual momentul când am izbutit să mă limitez, alegându-mi teme de cercetare mai puțin pretențioase, mai restrânse, teme analitice.

Un istoric literar pornește deci pe un drum bun atunci când începe prin lucrări de critică de texte, comparând edițiile între ele, pe acestea cu manuscrisele, când le comentează din punct de vedere filologic și istoric, adică atunci când prepară o ediție critică. O astfel de lucrare formează disciplina viitoare. Desigur, ediția critică a întregii opere a unui autor este o lucrare vastă, și există cercetători care și-au consacrat întreaga lor existență unei astfel de opere. Mă gândesc mai ales la acele ediții care conțin în aparatul lor critic note atât de bogate referitoare la implicațiile istorice și istoric-literare ale textelor, la geneza lor urmărită în succesiunea variantelor manuscrise și în raport cu împrejurarea istorică și biografică din care au răsărit, la răsunsetul lor în epocă și mai târziu, la mobilizarea întregului material de referințe în legătură cu ele, probleme atât de numeroase și care cer o informație atât de întinsă încât un cercetător la începuturile lui nu poate singur să le soluționeze. De aceea, nu este de recomandat unui tânăr istoric literar să se angajeze într-o lucrare atât de grea, ci numai pentru o parte a ei, propunându-și, de pildă, editarea critică a unui text relativ restrâns.

Alte lucrări analitice recomandabile pentru începuturile unei activități de istoric literar sunt bibliografiile analitice, publicarea de documente literare, cum ar fi colecțiile de scrisori, memoriile sau jurnalele intime, date biografice noi, culese din manuscrisele autorilor, din izvoare literare contemporane cu autorii sau din fonduri arhivistice. Înainte de a privi larg peste un domeniu și de a cuprinde cu vederea întreaga linie a orizontului, îi este necesară cercetătorului investigarea amănuntului. Se formează astfel acele deprinderi de muncă exactă și minuțioasă, acele virtuți ale caracterului în cercetare, care îi vor fi de folos istoricului literar în timpul întregii lui cariere. Dar deși această fază a lucrărilor este absolut necesară, există istorici ai literaturii care n-o depășesc niciodată. Cunoscătorii mediilor științifice au întâlnit, desigur, pe acei răbdători glosatori, care nu părăsesc niciodată locul lor din bibliotecă și, în timpul unei vieți întregi, nu izbutesc să dea mai mult decât rezultatele lungii și migăloasei investigații a cărților vechi, a periodicelor, a manuscriselor. Am o deosebită simpatie pentru acest tip omenesc, pentru modestia, onestitatea și statornicia lui, dar n-aș îndrăzni să-l dau ca exemplu. Materialul de fapte cere prelucrarea lui, introducerea lui într-un

edificiu, sinteza. Aștept deci pe istoricul literar să ajungă la lucrările de sinteză. Dar care sunt aceste lucrări ?

Una dintre ele este biografia. Biografia este și un gen literar. L-au ilustrat mari maeștri, începând cu Sainte-Beuve. Studiul biografiilor, în operele acestora, ne arată însă că o astfel de lucrare nu este făcută numai din gruparea tuturor datelor relative la viața unui autor, dar și din așezarea lui în epoca activității lui, în stabilirea legăturilor acesteia cu evenimentele sociale ale vremii, cu mișcările de idei, cu întreaga cultură a timpului când scriitorul a apărut, s-a format și a produs operele lui. Am mare neîncredere în biografiile prezentate ca "*vieți romanțate*", lucrări în care se șterge limita precisă dintre documentul autentic și fantezia biografului. Prefer, fără ezitare, biografia științifică, dar recunosc că talentul, adică facultatea de a cunoaște și exprima individualitatea unui caracter și atmosfera vremii lui, are un rol de seamă și în biografia condusă de cel mai riguros scrupul științific. Lucrările biografice au o mare însemnătate, fiindcă prin ele se stabilește legătura între autor și operă cu epoca lor și se fac, astfel, pașii hotărâtori către înțelegerea acestora.

Secolul trecut a creat dipticul "*Viața și opera*" cutărui sau cutărui scriitor. Este o schemă științifică oarecum îngustă, deoarece pornește de la postulatul că geneza unei opere stă în împrejurările particulare ale vieții unui autor. Dar aceasta din urmă trebuie pusă în legătură cu întreaga ei epocă, așa încât, dacă păstrăm, în titlul unei lucrări de istorie literară, dipticul amintit, trebuie s-o facem cu lărgimea de vederi necesară. O cercetare asupra vieții, dar mai cu seamă asupra întregii opere a unui scriitor, este una din cele mai dificile lucrări de sinteză. Experiența lecturii ne aduce în față opere diferite ale unui autor; punerea lor în legătură, pentru a constitui o unitate mai largă și pentru a o caracteriza, presupune o îndemânare și o măiestrie specială a puterii de sinteză. Un istoric literar nu poate ajunge la o astfel de lucrare decât în faze relativ înaintate ale activității lui.

Dar lucrarea de sinteză atinge și unități mai cuprinzătoare, atunci când stabilește afinitatea dintre operele unei epoci întregi, ale unui curent sau ale unei școli literare. Astfel de afinități pot să existe între temele, ideile, limba sau procedeele de stil sau de compoziție comune mai multe opere. Legarea acestor largi unități de împrejurările lor de timp pune istoricului problema periodizării unei literaturi naționale. Este una din problemele cele mai grele, fiindcă relativa unitate a unei epoci este uneori depășită de unitatea unui curent sau a unei școli literare, care poate trece de limitele epocii. Așa, pentru a lua un exemplu din literatura noastră, aproape toți istoricii literari sunt de acord că de la începutul

secolului al XIX-lea până în epoca Unirii Principatelor se întinde o epocă untară, legată de luptele burgheziei naționale pentru libertate, pentru independență și pentru formarea statului național. După Unire, până la sfârșitul secolului, se desfășoară noua epocă a marilor clasici, în care literatura reflectă alte împrejurări sociale și folosește alte mijloace de artă. Totuși, în această nouă epocă, un poet ca Al. Macedonski și școala sa se leagă, prin multe particularități tenatice și lingvistice, de poezii munteni din epoca Unirii și de după începutul secolului al XX-lea. Periodizarea literară trebuie să țină seama de această complexitate a legăturilor dintre opere, elaborând conceptul unor epoci deschise, în care curente și școlile să poată fi plasate fără a se simți stingherite de limitele epocale. Literaturile care au fost mult studiate au ajuns a fi sistematizate desul de bine, încât epocile lor au dobândit, în istoriile literare, fizionomii oarecum precise. Astfel s-au petrecut lucrurile, de pildă, cu literatura franceză, unde secolele al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea au ajuns a fi prezentate ca niște unități relativ omogene. Totuși, o dată cu progresele cercetării, epocile literaturii franceze au apărut drept cadre prea strâmte sau ca prolusele unor generalizării nu destul de întemeiate, așa încât, pentru secolul al XVI-lea, a trebuit să se admită existența a două curente succesive: pre-clasicismu sau barocul și clasicismul propriu-zis; iar, pentru secolul al XVIII-lea s-a stabilit existența a două curente simultane; acela la luminilor și acela al preomantismului sau al sensibilității. Rezultatele operațiilor de periodizare și al aceora de stabilire a unor curente sunt, așadar, provizorii, fiindcă înmulțirea observațiilor poate duce la sfârșirea cadrelor fixate la un moment dat.

Folosind toate felurile de lucrări amintite aici, analitice și sintetice, se ajunge la istoria unei întregi literaturi naționale. Secolul al XIX-lea a dat numeroase lucrări de acest fel datorite unor cercetători individuali. Dar secolul al XX-lea, o dată cu progresul specializării, a adus și opere colective consacrate evoluției unei întregi literaturi. O astfel de lucrare colectivă, un tratat în mai multe volume de *Istoria literaturii române*, se elaborează astăzi la Academia R.P.R. și este așteptat cu un legitim interes de publicul cel mai larg al țării.

Istorie literară și critică literară

Istoria literară se ocupă de autorii și operele trecutului mai mult sau mai puțin îndepărtat. Desigur, actualitatea face parte și ea din istorie, totuși față de

actualitate avem altă atitudine decât față de trecut. Trăim în actualitate și luăm o parte activă la întocmirea ei. Chiar omul cel mai modest, prin faptele și gândurile lui, prin toate amănunțele existenței, prin cuvintele sau unitățile frazeologice pronunțate împreună cu alții, contribuie la crearea construcției colective a unei civilizații, a curentelor de opinie care o străbat, la moravurile și limba ei. Trecutul este ceea ce nu mai poate fi schimbat. Dar până la câți pași în urma noastră se întinde trecutul ? Este o întrebare pe care oamenii ajunși la un punct relativ înaintat al vieții și-o pun uneori, atunci când, rămânând activi și luptători, sunt nevoiți să facă deosebirea între ceea ce se supune și ceea ce scapă acțiunii lor. Această parte a existenței unui om este trecutul lui.

Aplicând aceste distincții în cercetarea literară, facem deosebirea între istoria și critica literară. Este o distincție provizorie, pe care va trebui s-o amendăm îndată. La prima vedere, istoria literară se ocupă numai de operele trecutului, pe când critica literară studiază operele literare ale actualității, cu scopul de a le caracteriza, a le lega de împrejurările lor, a le prețui și a le impune aprecierii generale, după meritul lor relativ. Repartizarea după valoare pare o lucrare încheiată pentru operele studiate de istoria literară. Această repartizare așteaptă să fie făcută pentru operele actualității. Este misiunea criticii literare s-o facă și, cu acest înțeles, s-a spus că lucrările ei sunt creatoare de valori, fiindcă le recunoaște și luptă să le impună. Toți criticii literari mai de seamă au slujit o reputație și au promovat un curent. Dacă în statele de serviciu ale unui critic nu există cel puțin o bătălie literară, putem spune că menirea lui a eșuat. Există însă destui istorici literari care nu s-au ocupat decât de valorile consacrate, dar au arătat incomprehensiune pentru creația în desfășurare și n-au izbutit niciodată să adauge meritelor lor și pe cele ale unui critic literar.

Dar, deși deosebirea dintre istoria și critica literară pare destul de categorică și de clară, suntem de părere că între ele există relații care merită a fi puse în lumină. Căci cum va putea un critic să înțeleagă o operă a actualității, dacă nu o leagă de antecedentele ei istorice ? Oricât de puternică ar fi originalitatea unei creații literare, ea nu s-a format din nimic, fără nici un raport cu ceea ce trecutul a transmis vremii de azi. În literatură, ca în toate celelalte domenii ale culturii, nu există începuturi absolute, generații spontanee. Activitatea culturii este neîntreruptă și oricare dintre operele ei se alcătuiește din achizițiile trecutului îmbogățite cu ceea ce le-a adăugat geniul, răspunzând unei chemări a zilei. Când a apărut Eminescu, contemporanii au trăit impresia unei revelații, a unei mari noutăți. Dar critica literară a arătat ce datora Eminescu poeziei populare, cronicilor românilor, clasicismului greco-latin,

filosofiei și poeziei romantice germane, filosofiei indiene. Înțelegerea și caracterizarea unui mare poet se fac prin atașarea lui de mai multe serii istorice ale culturii, care se încrucișează în el și constituie elementele unei creații. Grandoarea unui poet nu constă în izolarea de munca de cultură a trecutului, ci în puterea de a absorbi și de a o transforma, introducând-o într-o sinteză personală și a timpului său. Dar, dacă este așa, criticul literar are nevoie de cea mai întinsă și mai bogată perspectivă asupra istoriei literare, asupra întregii istorii literare a lumii. Nedisponând de această perspectivă, el este lipsit și de mijloacele hotărâtoare ale caracterizării literare.

Cerem, de asemenea, istoricului literar atitudinea critică față de autorii, operele, curente, școlile și chiar față de întreaga literatură națională de care se ocupă. Istoria literară nu este un depozit de materiale moarte, retrogradate în regnul anorganic, decât pentru cercetătorul fără misiune, izolat de viața timpului său. O operă a trecutului nu este o urmă fosilă, o falcă de mamut. Creațiile datorate autorilor de altădată trăiesc în timp, își schimbă neîncetat semnificația și valoarea, astfel încât una dintre cele mai însemnate operații ale istoriei literare este ceea ce s-a numit **reconsiderarea** operelor trecutului. Cine studiază nu numai istoria literară, dar și istoria istoriei literare, are prilejul să culegă multe exemple de acest fel. Se cunoaște ignorarea în care a fost menținută, timp de secole, marea literatură franceză a secolului al XII-lea și al XIII-lea, adică literatura marilor poeme epice ale Franței, poezia lirică a trubadurilor și truverilor, romanul cavaleresc. Denis Nisard, care a dat pe la mijlocul secolului trecut o istorie a literaturii franceze din punctul de vedere al gustului clasicist, expunea în câteva pagini întreaga poezie epică a Franței medievale. Acest Nisard socotea că istoria literară nu trebuie să ia în considerare decât "numele care au supraviețuit", reputațiile constituite. I s-a opus Gaston Paris, un învățat cu mari merite pentru cunoașterea și revalorificarea literaturii medievale. Aceasta și-a redobândit locul său o dată cu progresele studiilor romanice. Ronsard a fost uitat în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, dar a fost redescoperit de romantici și de unii din criticii lor, de pildă de Sainte-Beuve. Shakespeare, el însuși, a trecut printr-o zonă de umbră, până la noua lui glorie, în secolul al XVIII-lea, când trezește cel mai larg și mai entuziast ecou public, nu numai pe continent, unde devine obiectul unei adevărate descoperiri, dar și în propria lui țară, în Anglia, unde fusese doar uitat. Stendhal trecea drept un diletant în timpul său, dar devine, către sfârșitul secolului al XIX-lea, unul dintre cei mai mari romancieri realiști ai Franței. Reputația lui Baudelaire s-a impus, și ea, cu destulă greutate. Un

istoric literar cu mare influență, Gustave Lanson, îl socotea, acum vreo cincizeci de ani, un reprezentant al romantismului de speță inferioară (*le bas romantisme*), dar a fost recunoscut, de atunci, drept unul dintre cei mai mari poeți ai lumi. Nenumărate sunt cazurile autorilor "uitați" sau "nesocotiți" pe care istoria literară îi readuce în actualitate sau îi așază pe o altă treaptă a valorii decât aceea ocupată de ei până la un timp. În toate aceste împrejurări, istoria literară lucrează cu metodele și finalitățile criticii creatoare de valori și, astfel, separarea radicală dintre aceste două discipline nu se poate menține.

Istoria internă și externă a literaturii

După ce toate izvoarele au fost desfundate și după ce, cu cel mai mare scrupul filologic, au fost citite toate operele; după ce s-au cules toate datele biografice ale autorilor și s-au întreprins toate lucrările analitice și sintetice, scoțându-se din documente toate amănuntele și distingându-se marile perioade, epocile, școlile și curente; după ce operele și reputațiile trecutului au fost reconsiderate din punctul de vedere al gustului și tendințelor actuale, readucând în circulația valorilor tot ce a produs fantezia creatoare a trecutului; după ce, așadar, toate aspectele unei literaturi naționale au fost prelucrate pe atâtea căi și în vederea atâtor rezultate, mai rămâne de dat explicația lor. Explicația faptelor literare alcătuiește punctul cel mai înaintat al metodelor cu care le elaborăm și acela în care ni se limpezește întreaga lor semnificație.

A explica un fenomen înseamnă a-l lega de cauzele lui și a-l înțelege prin acestea. Dar tocmai în jurul explicației literare se pronunță contrastul cel mai izbitor în câmpul cercetărilor de azi. Acum câțiva timp, făcând, în fața unui public de specialiști străini, o expunere de principii oarecum asemănătoare cu aceasta și exprimând necesitatea explicației literare, unul dintre cei de față mi-a replicat în discuția finală: "*Dar ce faceți cu monștrii ?*" A trebuit să răspund că monștrii, adică excepțiile și, prin urmare, geniile - căci pe aceștia îi avea în vedere obiecția exprimată într-o formă atât de surprinzătoare - sunt și ei explicabili, pot fi introduși într-o legătură causală, ca orice lucru pe această lume. Explicația unui fenomen cum este individualitatea unui artist și a operei lui poate fi grea și delicată, nu trebuie făcută în spiritul unei simplificări vulgare, dar nu putem admite că este imposibilă dacă nu aderăm la teza iraționalității lumii și, prin urmare, la limitările științei prin postulatele

credinței. Istoricul literar este un om de știință și investigația lui nu se poate opri niciodată, nici chiar atunci când, după ce a descoperit, a grupat și a valorificat toate faptele literare, ajunge, în fine, să le explice.

Explicația faptelor literare se poate obține, până la un punct, prin alte fapte de același ordin. Stabilirea unor filiații pur literare pentru a explica geneza autorilor, a operelor și a curentelor constituie ceea ce s-a numit "*istoria internă a literaturii*". A explica un fapt literar prin alt fapt literar, printr-un izvor și printr-o influență particulară sau printr-o tradiție largă și difuză, nu este deloc greșit, dar nu este îndestulător. Să ne închipuim că ne aflăm în fața obligației de a explica *Luceafărul* lui Eminescu. Ce putem spune? Eminescu a citit basmul reprodus de Kunisch și l-a prelucrat, cum mai făcuse și cu alte basme românești, a introdus în prelucrarea sa diferite motive literare, folosite de el și ală dată, ca de pildă motivul byronian al "*demonului*", acela de origine schopenhaueriană al "*geniului*" detașat de lumea practică sau motivul stoic al "*renunțării*", a dat, în felul acesta, un poem care tratează sentimentul "dorului", exprimat de atâtea ori de literatura populară, pe care Eminescu o cunoștea atât de bine și care a exercitat o influență atât de adâncă asupra tuturor marilor scriitori români, constituind atmosfera propriu-zisă a literaturii noastre. Istoricul literar care ar stabili toate aceste influențe, a prototipului literar popular, a byronismului, a stoicismului, a lui Schopenhauer, a folclorului în general, acest istoric n-ar părași, în explicația *Luceafărului*, domeniul faptelor literare și ar scie, astfel, un capitol din istoria internă a literaturii române și comparate.

Dar, procedând astfel, istoricul literar n-ar ajunge la sfârșitul explicației sale, fiindcă, din suma influențelor posibile, ar mai rămâne de explicat motivul pentru care Eminescu a reținut tocmai influențele emantate din literatura populară și din celelalte izvoare amintite. Un pas mai departe se poate executa înocând împrejurările speciale ale biografiei poetului, de pildă cunoașterea filosofiei lui Schopenhauer în timpul studiilor la Viena sau temperamentul lui individual, care îi dădea o receptivitate specială pentru această filosofie sau pentru alte expresii de cultură capabile a se compune cu ea. S-ar mai putea înoca și celelalte condiții de viață ale lui Eminescu, multele decepții ale existenței lui, viața sa rătăcitoare și mereu neîmpăcată în orânduirea vremii, prin care poetul ajunge a simți solitudinea lui, destinul unui geniu în societatea burgheză în mijlocul căreia a trăit. Un poet, întocmai ca oricine, trăiește într-o societate, și soarta, ca și opera lui sunt determinate de împrejurările acestei societăți, adică de toate acele condiții care dezvoltă pornirile lui individuale și aleg influențele de cultură exercitate asupra lui. Istoria internă a literaturii

trebuie să se completeze cu istoria ei externă, adică cu studiul atent, întemeiat pe documentele existente, al părții foarte întinse și hotărâtoare prin care factorii extraliterari, mai ales cei sociali, au intrat în geneza unei opere. A pune un scriitor în legătură cu societatea lui, într-unul din momentele speciale ale acesteia, și a obține, pe această cale, explicația operei lui, descoperind tendința socială exprimată și propagată de el, ca și felul special al culturii din care s-a hrănit, fiindcă a găsit-o drept cea mai potrivită cu năzuințele lui sociale, încheie astăzi pentru noi lucrările cercetării literare. Istoricul literar se înconjură de toate documentele, le studiază cu acribie filologică și le critică, mobilizează toate datele concrete extrase din izvoare, ține seama de toate faptele care explică geneza unei opere, dar le leagă de starea societății și de momentul ei special, când toate aceste fapte au atins gradul hotărâtor al eficacității lor și au putut lucra ca factori determinanți. Înlăturând această etapă finală a lucrărilor sale, oprindu-se înaintea ei, explicațiile istoriei literare ar rămâne incomplete.

Istoria comparată a literaturii

Ne-am ocupat până acum în metodele cercetării menite să asigure stabilirea adevărului în legătură cu problemele unei literaturi naționale. Ideea de a strânge toate datele privitoare la autorii și operele unei astfel de literaturi a apărut relativ târziu. Abia în secolul al XVIII-lea un grup de învățați a început a constitui o istorie a literaturii în Franța, ale cărei opere s-au înmulțit neconținut până în veacul nostru. Este renumita *Histoire littéraire de la France*, începută în 1733 de benedictinii de la Saint-Maur și al cărei ultim volum, al treizeci și optulea, a apărut în 1949. Este o operă monumentală, a cărei idee fundamentală a fost reluată în multe locuri, încât istoria unei literaturi naționale s-a constituit ca o știință, una din ramurile cele mai studiate ale disciplinelor istorice, ilustrată în toate țările de cultură de savanți și opere de seamă. Dar, începând chiar din secolul următor, s-a făcut observația că explicarea faptelor literare reclamă și cunoașterea influențelor provenite din alte literaturi decât din aceea națională. Astfel a luat naștere și a ajuns la forma închegării ei mai complete, abia către sfârșitul veacului al XIX-lea, istoria comparată a literaturilor, înțeleasă mai întâi ca studiul izvoarelor externe ale operelor literare, adică ale izvoarelor aparținând unei literaturi străine. Atunci, în ultimele două decenii ale secolului din urmă, au apărut și primele catedre de istoria literaturii comparate, și primele reviste

consacrate acestei științe, ca și primul ei congres la Paris, în 1900. Numărul dovezilor că diferitele literaturi naționale au întreținut relații între ele s-a multiplicat atât de mult, încât astăzi pare bine asigurată metoda de a expune orice literatură în legăturile ei cu toate celelalte. Bunurile de cultură și, printre ele, cele literare nu s-au constituit niciodată într-o singură țară și prin geniul unui singur popor. În ciuda războaielor și a atâtor altor cauze care împiedică schimbul bunurilor de cultură dintre națiuni, aceste bunuri au continuat să se propage de la unele la altele, obținând munca solidară de cultură a omenirii întregi. Când s-a cucerit acest adevăr, s-a văzut că nu se mai pot face istorii literare separate prin bariere verticale, adică istoria unei literaturi naționale ca o unitate închisă, fără comunicare cu alte literaturi, dar că este absolut necesar să se procedeze la sistematizarea orizontală a literaturilor, adică la distincția acelor straturi succesive, legate de diferitele niveluri ale timpului, prin care trec și se comunică de la popor la popor diferitele curente literare. Literatura Evului Mediu și a Renașterii, clasicismul, literatura Luminilor și preromantismul, romantismul, realismul critic, naturalismul și simbolismul, ca și toate celelalte curente care le-au urmat n-au aparținut unei singure literaturi, ci au constituit curente literare europene sau chiar mondiale, efectul acelei circulații a valorilor literare, interesant în sine a fi cunoscut și indispensabil a fi evocat, chiar atunci când lucrezi numai în domeniul unei singure literaturi.

Printre metodele istoriei literare trebuie deci trecută și metoda comparatistă. Adoptând această metodă, trebuie să ne ferim însă de unele dintre neajunsurile și primejdiile ei. Zelul depus pentru a afla izvoarele externe ale unei opere a produs adeseori acea exagerare care constă în îndemnul de a căuta și de a crede că ai găsit un astfel de izvor pentru fiecare amănunt al unei opere. Stabilirea unui izvor extern nu se poate face decât atunci când punerea în paralelism a două texte, a unui străin mai vechi și a unui național mai nou, se însoțește cu dovada sigură că autorul celui din urmă din aceste texte a cunoscut textul mai vechi. Stabilirea acestei succesiuni nu este, de altfel, singura operație executată de comparatist, deoarece îi mai rămâne să arate motivul acestei succesiuni, cauza influenței literare, așa cum poate fi găsită în acele particularități ale momentului istoric prin care un autor s-a deschis unui model străin și a făcut din influența absorbită de el o adevărată alianță ideologică.

Stabilirea izvoarelor externe și a curenților literare propagate de la popor la popor nu sunt, de altfel, singurele probleme pe care istoria comparată a literaturilor și le poate pune. Alteori, această disciplină urmărește dezvoltarea unei teme poetice de-a lungul timpului și în diferitele literaturi,

pentru a arăta felul cum a fost tratată, semnificațiile și soluțiile ce i s-au dat de fiecare dată. Altă problemă este aceea a difuzării unei literaturi în teritoriul unei alteia, prin traduceri, adaptări, imitații sau prin activitatea jurnalistică literară și a criticii. Dar și aceste probleme, ca și toate celelalte pe care comparatismul și le poate pune, trebuie legate de studiul atent al împrejurărilor sociale prin care fenomenele produse de circulația valorilor literare devin explicabile. Creată și ajunsă apoi la o treaptă înaintată a dezvoltării ei în epoca pozitivismului istoric, adică a acelei îndrumări care își recunoștea menirea ei numai în investigația minuțioasă a documentelor și în stabilirea relațiilor de succesiune dintre fapte, literatura comparată a neglijat adeseori explicația acestor fapte. Dar această explicație, adică legarea faptelor de cauzele lor, care în ultimă analiză nu pot fi decât sociale, fiindcă literatura este un fenomen social, alcătuiește exigența nouă îndreptată acum către disciplina a cărei harnică anchetă din trecut nu poate fi tăgăduită, dar trebuie întregită.

Istoria literară și celelalte discipline sociale

Am notat, în paginile din față, acele principii metodice ale cercetărilor de istorie literară, așa cum mi s-au lămurit în cursul anilor și ca rezultatul revenirii neconținute la problemele ei. Aș dori să mai adaug un singur cuvânt, să formulez un ultim principiu, care mi se pare și cel mai important din toate câte se impun istoricului literar. Poate, de altfel, că s-a văzut și din considerațiile precedente că un istoric literar, pentru a atinge ținta cea mai înaltă a cercetărilor lui, trebuie să dispună de întregul orizont al culturii umaniste și să lucreze cu toate rezultatele ei. Când deschid o carte de istorie literară, o cercetare asupra unei probleme speciale, o monografie sau o lucrare de sinteză, îmi dau seama îndată dacă am de-a face cu opera unui simplu strângător de fapte, a unui istoric care a grupat mai multe documente sau a unui filolog capabil de a fi strâns câteva observații făcute asupra textelor, sau dacă mi se lămurește fapta unui savant în stare să fi îmbrățișat totalități complexe și largi și de a fi pătruns până la rădăcinile mai adânci ale lucrurilor. Am încercat să arăt cum se formează un istoric literar, prin ce faze succesive se cuvine a trece lucrările lui, ce procedee ale investigației trebuie să adopte, ce exigențe trebuie să-și impună. Dar încă n-am spus că istoricul literar are nevoie să-și completeze neîncetat cultura, mai ales cultura lui umanistă,

înmulțind cunoștințele lui de istorie generală, de istoria diferitelor ramuri ale culturii, cunoștințele lui de limbi străine în care i se va deschide tezaurul altor literaturi, cunoașterea filosofiei și a științei societății, pentru a-i deveni limpezi nenumăratele legături ale operelor literare cu întreaga muncă spirituală a omenirii. Un istoric literar își face cu onestitate datoria lui dacă, lucrând cu hărmicie într-o bibliotecă, pune în legătură mai multe texte, dar n-atinge treapta cea mai înaltă menită lui decât atunci când vede larg în jurul său.

Un scriitor a spus o dată că nu putem pricepe nici măcar plutirea unei scânduri pe întinderea oceanului, dacă nu ținem seama de toate forțele universului, prin care scândura se menține la suprafața apei, se cufundă din când în când și reapare la suprafață, stă nemișcată într-un punct, pornește apoi la dreapta sau la stânga și se reîntoarce din drumul ei. Neliniștita bucătică de lemn, desprinsă dintr-o corabie naufragiată sau azvârlită de pe țărm, ca un lucru netrebnic, pare solicitată de toate energiile lumii, și mișcarea ei, parcă lipsită de sens, nu poate fi explicată decât prin acțiunea tuturor acestor energii. La fel, orice faptă a spiritului omenesc, orice produs al puterii de expresie a omului în literatură, plutește de-a pururi pe oceanul culturii și este explicabil prin toate forțele universului moral.

Așază amănuntul în ansamblul ei, cuvântul în text, pe autor în epoca sa, opera lui în totalitatea literaturii naționale și comparate, înțelege-o pe aceasta ca pe un rezultat al întregii activități spirituale a omenirii. Este principiul cel mai înalt al cercetării în istoria literară.

1961

Formarea și transformarea termenilor de istorie literară

Obstacolele pe care le întâmpină la tot pasul cercetarea adevărului în știință au fost atribuite uneori neclarității termenilor pe care aceasta îi folosește. Fără a socoti confuzia în terminologie drept singura piedică pusă în calea investigațiilor spiritului, este totuși evident că limpezimea noțiunilor și a termenilor care le exprimă contribuie mult la succesul cercetării științifice. Un termen cu înțeles clar și distinct presupune un proces de analiză și reprezintă, ca atare, o etapă relativ avansată a cercetării. Științele exacte și ale naturii reușesc mai ușor să ajungă la această etapă, grație caracterului convențional al terminologiei lor, ca și posibilității de a o reînnoi și de a o îmbogăți ori de câte ori progresul analizei și al observației impune o noțiune nouă și un termen inedit. Situația nu este întru totul aceeași pentru științele spiritului, în care terminologia s-a format în cursul unui trecut îndelungat, când înțelesul noțiunilor s-a putut multiplica sau schimba de mai multe ori și în care, foarte adesea, ideile și cuvintele s-au format în condiții străine de orice preocupare critică. Clarificarea terminologiei științelor spiritului reclamă deci studiul originilor și al evoluției termenilor pe care acestea le folosesc. Așa se explică cele câteva observații pe care le vom face asupra formării și transformării termenilor de istorie literară. Am gândit de altfel aceste pagini ca un simplu punct de

plăcare pentru dezbaterile noastre și, poate, pentru studiul aprofundat a cărui lipsă este viu simțită de toți istoricii literari.

Un prim strat de termeni întrebuințați de istoria literară modernă s-a format în lucrările filologice, ca și în acelea ale vechilor poetici sau retorici care au precedat această disciplină. Oricât s-au căutat rădăcinile studiului istoric al literaturii în acele *vitae* și *indices* ale cercetătorilor Antichității, istoria literară rămâne o disciplină modernă, constituită în epoca preromantismului și a romantismului și hrănită de spiritul acestor două mari curente ale culturii europene. Dar în momentul în care, prin lucrările unui Herder, ale unui August Wilhelm Schlegel sau ale unui Friedrich Schlegel, ale Doamnei de Staël și ale lui Villemain, erau puse bazele a ceea ce istoria literară trebuia să devină în secolul al XIX-lea, cunoașterea literaturii parcursese deja ciclul lucrărilor estetice, hermeneutice și critice, datorate Antichității, Evului Mediu și Renașterii, în decursul cărora s-au format termeni ca: *formă, subiect, temă, motiv, fabulă, izvor, idee, loc comun* și toate denumirile de *genuri și subgenuri literare (epopee, tragedie, dramă, comedie, roman, nuvelă, odă, imn, elegie, baladă, sonet etc.)* ca și denumirile *figurilor de stil (alegorie, eufemism, hiperbolă, ironie, litotă, metaforă, metonimie, perifrază, personificare, sinecdocă etc.)*, termeni de care istoria literară modernă avea să continue să se slujească. Toate aceste noțiuni și cuvintele care le corespund sunt produsul studierii estetice și filologice a literaturii, dar sunt în același timp categorii folosite și de istoricii literari, așa cum o dovedesc cercetările asupra izvoarelor, circulației și a nenumăratelor transformări ale temelor poetice (așa-zisa *Stoffgeschichte* a germanilor), a genurilor și a subgenurilor literare, a tropilor și a *topoi*-lor, urmărite într-o singură literatură sau în mai multe literaturi, în perioade mai mult sau mai puțin lungi de timp, și a căror bibliografie este atât de bogată încât nu ar putea fi schițată aici.

Epocile vechi ne-au lăsat de asemenea genul biografic, prin acele *vitae* ale anticilor, prin legendele hagiografice ale Evului Mediu, prin colecțiile biografice ale Renașterii. Cercetarea modernă a dat însă o nouă dezvoltare studiilor biografice, conferindu-le țeluri pe care vremile trecute nu le-au avut deoc în vedere. Aceste țeluri sunt de două feluri. Prin biografia autorilor, cercetătorii speră să reconstituie condițiile generale, de ordin istoric, în stare să explice geneza operelor, ca și rolul pe care acestea l-au putut juca în vremea lor. O astfel de finalitate a fost atribuită oricărui studiu biografic de Goethe, care scria la începutul operei sale *Dichtung und Wahrheit*:

"Iată tema principală a oricărei biografii: a descrie omul în împrejurările epocii sale și a arăta în ce măsură lumea în totalitatea ei i s-a opus sau l-a favorizat și în ce mod, când este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepțiile lor au lucrat la rândul-le asupra lumii înconjurătoare".

Trebuie totuși să remarcăm că acest scop al cercetării, formulat cu atâta precizie de Goethe, care făcea din orice biografie un capitol de istorie, a fost pierdut din vedere atunci când, în perioada pozitivismului, biografii au devenit atenți la miile de fapte diverse ale vieții autorilor, convinși că prin cercetarea acestora explicarea operelor ar putea obține toată claritatea necesară.

E cunoscut postulatul lui W. Scherer care voia să canalizeze lucrările de istorie literară spre cunoașterea, cât mai exactă cu putință, a ceea ce autorii au moștenit, a ceea ce au învățat și a ceea ce au trăit (*das Ererbte, das Erlernte și das Erlebte*). În toate studiile de istorie literară regăsim tripticul lui Scherer, care, punând povestirea vieții autorilor înaintea descrierii și explicării operelor lor, a stabilit schema: *viața și opera*, reluată în titlul atâtor cărți de istorie literară din epoca mai nouă. Și astăzi încă se mai publică multe studii asupra vieții și operei cutăru poet, scriitor sau artist, dar au început să se nască îndoieli în ce privește importanța care se acorda mai înainte acumulării de documente biografice, chiar dintre cele mai mărunte și mai puțin semnificative.

Monografiile despre viața și opera scriitorilor, oricât de îndepărtată ar fi originea lor, nu reprezintă totuși în forma lor modernă decât încercări de sinteză apărute destul de târziu. Sintezele de istorie literară, cuprinzând expunerea literaturii unei națiuni, a unei domnii, a unei epoci, au precedat cercetările monografice. Chiar de la începutul secolului al XVIII-lea benedictinii din Congregația Saint-Maur au început să publice monumentală Istorie literară a Franței, al cărei ultim volum, al XXXVIII-lea, a apărut în 1949 sub auspiciile Academiei Franceze de Inscricții și Litere (*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*). Dar lucrările de istorie a literaturilor naționale s-au înmulțit mai ales în momentul în care, datorită romantismului, cu adâncă lui cufundare în trecutul cel mai îndepărtat al națiunilor, și datorită istorismului, în care nostalgia paseistă a romanticilor își dobândește forma ei științifică modernă, studiile istorice, și îndeosebi cele consacrate diferitelor ramuri ale culturii, dobâdesc o nouă vitalitate. Termenii folosiți de istoria literară sunt, în această perioadă, împrumutați din istoria generală. Se scrie, atunci și imediat după aceea, nu numai istoria literară a unei națiuni, ci în interiorul acesteia, sau chiar ca obiect îndeosebi de cercetare, istoria literară a

unui secol, a unei domnii, a unei epoci dominate de un mare eveniment istoric. Regăsim această metodă și termenii de istorie literară care îi corespund chiar și în lucrările cele mai recente ale disciplinei noastre. Astfel, capitolele din *Istoria literaturii franceze*, 1923, publicată sub direcția lui Joseph Bédier și Paul Hazard, se referă succesiv la literatura medievală de la origini până la cruciada a patra, de la cruciada a patra până la începutul războiului de o sută de ani, apoi de la războiul de o sută de ani până la sfârșitul secolului al XV-lea etc., etc. O astfel de împărțire a istoriei unei literaturi naționale, și toate cele care i se aseamănă, bazate deopotrivă pe o concepție pragmatică a istoriei, au determinat titlul unui număr mare de lucrări. Au fost studiați astfel poezii elisabetani, literatura engleză în epoca Restaurației Stuartilor, epoca victoriană și atâtea alte epoci literare legate de o personalitate sau de o casă domnitoare. În astfel de lucrări a fost păstrată vechea concepție, potrivit căreia istoria nu ar fi decât cronologia prinților și a faptelor lor, a războaielor pe care aceștia le-au purtat și a tratatelor încheiate de ei.

Evident că o concepție atât de superficială asupra istoriei nu poate să mai satisfacă exigențele spiritului modern. Trebuie deci să menționăm ca un progres în integrarea fenomenelor literare încercarea de a grupa aceste fenomene pe secole. S-a creat astfel o nouă terminologie în istoria literară și anume aceea care apare în operele lui Villemain, în Franța, sau ale unui Hettner, în Germania, cu privire la literatura secolului al XVIII-lea, apoi toate celelalte lucrări consacrate literaturilor naționale din alte secole. Francezii mai ales, cu marele lor dar de a reduce la unitate o masă mare de fenomene particulare, au știut să prezinte ceea ce s-a numit adesea *cele patru mari secole ale literaturii franceze* (al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea) ca tot atâtea unități bine delimitate și, oarecum, autonome. Această tendință este foarte vizibilă în titlul lucrării lui Villemain, *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*. Un tablou este un tot simultan, o varietate pe care poți s-o îmbrățișezi dintr-o singură privire și, în felul acesta, s-a încercat să se înfățișeze diferite secole ale literaturii franceze, și nu numai ale acesteia, prin tablouri unitare. Dar există oare un spirit unitar și o omogenitate a secolelor? N-a trebuit să se recunoască faptul că începutul secolului al XVII-lea este foarte diferit de cea de a doua jumătate a lui și că nu e nici un chip să faci să intre în aceeași unitate *Francion* de Charles Sorel și *La Princesse de Clèves* a Doamnei de Lafayette? N-a trebuit să se admită că secolul al XVIII-lea nu este deloc omogen, căci a văzut coexistând iluminismul și preromantismul, ca și activitatea literară a unor personalități atât de diferite

ca Voltaire și Jean-Jacques Rousseau? Astfel sistemul *secolelor literare* s-a dovedit șubred și, astfel, prin intermediul altor metode, împrumutate din alte ramuri ale științelor umanistice, a fost introdusă o nouă terminologie în domeniul istoriei literare.

O parte din acești termeni noi ne-au venit din filosofie. *Les lumières*, *die Aufklärung*, *l'illuminismo*, folosiți mai întâi pentru a desemna curente de idei, au ajuns să denumească un grup de fenomene literare. În cartea, mult discutată pe vremuri, a lui E. Krantz, s-a căutat, de pildă, să se construiască o *Estetică a lui Descartes* (1882), pentru a prezenta "*raporturile dintre doctrina carteziană și literatura clasică franceză din secolul al XVII-lea*". Și într-o cercetare mai recentă, în lucrarea bine cunoscută a lui H. A. Korff, *Geist der Goethezeit* (1923 și urm.), s-a încercat să se aducă opera poezilor sub incidența anumitor termeni filosofici, prezentându-se de exemplu *Nathan der Weise* al lui Lessing, *Iphigenia* și *Torquato Tasso* ale lui Goethe ca manifestări ale unui *Naturidealismus*, dramele lui Schiller, începând cu *Wallenstein* și până la *Wilhelm Tell*, ca forme de expresie ale unui *Vernunftidealismus*. Poezia idealismului naturii sau aceea a idealismului rațiunii nu constituie decât puține exemple printre numeroasele pe care le-am putea culege în lucrările de istorie literară din ultimele decenii. Fără să contestăm interesul pe care îl prezintă lucrările ce-și propun să stabilească raporturi între curente de idei și operele poezilor, nici faptul dovedit istoricește, că anumiți gânditori au avut o înrâurire asupra unui poet sau a altuia, ca de exemplu influența lui Spinoza asupra lui Lessing și a tânărului Goethe sau a lui Kant asupra lui Schiller, suntem obligați totuși să recunoaștem că filosofia și poezia, ca produse ale omului în societate, necesită descoperirea unor factori mai profunzi ca să explicăm geneza lor și influența pe care gânditorii au putut-o avea asupra poezilor. De ce tânărul Goethe a fost receptiv la influența lui Kant? Desigur că astfel de împrejurări nu se datoresc întâmplării, lecturilor sau prieteniiilor personale, ca acelea care au legat pe Goethe de Jacobi, pe Schiller cu Körner, nici acțiunii temperamentului individual, căruia trebuie să-i recunoaștem totuși un anumit rol în primirea unei filosofii, ci mai degrabă situației lor respective în societate, unghiul din care priveau lumea, problemelor impuse lor de societatea vremii și cărora ei le găseau dezlegarea în filosofia maeștrilor aleși drept călăuze ale viziunii lor despre lume și viață. Terminologia filosofică ne apare deci insuficientă în istoria literară pentru că nu poate exprima toată complexitatea fenomenelor. Pentru același motiv devine necesară introducerea altor

termeni, adică a altor concepte, în stare să subordoneze aspecte mai adânci ale realității literare.

Se poate spune același lucru despre termenii pe care istoria literară i-a împrumutat de la teoria și istoria artei. Aceștia sunt foarte numeroși. Fr. Nietzsche, în primele sale *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873 și urm.), a extins noțiunea de stil artistic la toate produsele culturii, considerată în epocile ei de mare fecunditate. Astfel a luat naștere "morfologia culturii" în opera unui Nietzsche, Frobenius, Spengler și atâția alții. Obiectul acestei discipline este studiul analogiilor stilistice dintre diferitele aspecte ale unei culturi omogene, descrierea marilor forme de cultură, deducerea lor dintr-un principiu superior și clasificarea lor. Dar dacă fiecare cultură poate fi privită și ca o operă de artă, adică ca un ansamblu de forme organizate de o intenție stilistică comună, nu s-ar putea extinde și la descrierea operelor literare noțiunile făurite mai întâi pentru creațiile arhitecturii, ale picturii, ale sculpturii și ale artelor decorative? Mai ales după ce H. Wölfflin a caracterizat cu mult succes în ale sale *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, diferențele formale care există între arta Renașterii și cea a Barocului, s-a crezut că diversele concepte, create de Wölfflin cu această ocazie, ar putea fi aplicate și la literatură. O. Walzel este acela care a ajuns la această concluzie în micul său studiu metodologic: *Die wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917. Cu un deceniu mai înainte, esteticianul și istoricul artei R. Hamann încercase, într-o carte foarte cunoscută, să grupeze sub noțiunea de *impresionism* nu numai operele artelor plastice, pentru care această noțiune fusese mai întâi propusă, dar și unele opere filosofice (Mach, Avenarius, Nietzsche) și o mulțime de opere literare (acelea ale lui Anatole France, Maeterlinck etc.). Tot în același fel *barocul* și *rococoul* au devenit termeni ai istoriei literare, primul pentru a indica unele aspecte ale literaturii europene de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, al doilea pentru a denumi literatura madrigalescă a secolului al XVIII-lea, în Franța și în Germania.

Față de noua terminologie, apărută pe această cale, trebuie să observăm că noțiunile de impresionism, baroc și rococo, trecute din domeniul artelor plastice în cel al literaturii, sunt produsele unei elaborări sistematice, iar nu a unei istorice. Cercetătorii care le folosesc și ne dau, chiar prin această folosire, o indicație precisă asupra naturii problemelor pe care doresc să le rezolve părăsesc terenul propriu-zis al istoriei. Toți cei care se silesc să regăsească impresionismul, barocul și rococoul în literatură dau un sens

tipologic cercetării lor și încetează, chiar prin aceasta, de a face istorie. Este ceea ce s-a întâmplat lui Hamann în cartea sa, amintită mai sus, asupra impresionismului (*Der Impressionismus im Leben und Kunst*, 1907), sau lui Fr. Strich cu lucrarea *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1922, care prezintă un interes pur sistematic, și nu unul istoric.

Se cuvine deci să ne îndreptăm tot către termenii și conceptele obținute prin studiul succesiunii faptelor literare. Unii dintre acești termeni se datoresc scriitorilor înșiși, care i-au folosit pentru a indica literaturii noi căi. *Sturm-und-Drang* se datorește dramei lui Maximilian Klinger. Se cunoaște rolul lui Victor Hugo în răspândirea termenilor de **romantic** și **romantism**. Prefețele la *Cromwell*, 1827, și la *Hernani*, 1830, sunt manifeste ale romantismului și prin aceste texte fundamentale termenul a pătruns definitiv în știința literară. E. Zola impune noțiunea de **naturalism** în *Le roman expérimental*, 1880. Catulle Mendès și Xavier de Ricard publică, în 1866, revista *Le Parnasse contemporain* și dau cu *Le Parnasse, parnassiens* un nume poeziei care înflorește în jurul lui Th. Gautier, Th. de Banville, Leconte de Lisle. *Simbolismul* își datorește numele lui Moréas, care a semnat sub această numire un manifest într-un număr din *Figaro* (1886). Cuvântul a prins și a ajuns să însemne un mare curent poetic, care a traversat, începând cu Mallarmé, toată literatura europeană; germanii i-au preferat însă uneori cuvântul de *Neuromantik, neoromantism*. Cercul pictorilor și poezilor *prerafaeliști* și toată mișcarea *prerafaelitismului* își datorează denumirea lui Dante Gabriel Rossetti, care a înființat încă din 1848 "*confreria prerafaeliță*". *Futurism* ne vine de la Marinetti, *suprarealism* de la G. Apollinaire și A. Breton, *dadaism* de la Tristan Tzara. N-am terminat niciodată dacă ar fi să întocmim lista completă a tuturor manifestelor literare, ajunse atât de numeroase după succesul manifestelor romantice și care au introdus în istoria literară o terminologie atât de bogată. Dar toată această terminologie spontană, apărută în focul luptelor literare, nu a fost elaborată într-un spirit critic. Pentru acest motiv, înșiși autorii termenilor pe care i-am amintit, de multe ori se încadrează cu greutate în curentele denumite de ei, așa cum este cazul lui Moréas în ceea ce privește *simbolismul*.

Suntem departe de a fi arătat toți termenii istoriei literare cuprinzând un ansamblu de opere, dominate de principii estetice comune. La aceia pe care i-am amintit, trebuie adăugate formațiile de origine savantă, ca *Renaștere*, inventată de Michelet, reluată și popularizată de Jacob Burckhardt, și care, indicând mai întâi o întreagă epocă de cultură, a putut

denumi în urmă literatura aceleiași epoci. *Clasicism* este un cuvânt relativ recent, deoarece Voltaire nu-l folosește încă în *Le siècle de Louis XIV* pentru a caracteriza operele și scriitorii care au adus strălucirea acestui veac. **Secol** este un cuvânt împrumutat din terminologia temporală. Uneori au fost folosiți termeni geografici, așa cum a făcut Doamna de Staël în *De la littérature*, 1802, vorbind de *literaturile Nordului și Sudului*, sau alți autori vorbind de *poezia provensală*. S-a urmărit alteori legarea faptelor literare de locurile care le-au văzut născându-se, așa cum au făcut atâția istorici germani care stabilesc diferențele între *romantismul din Heidelberg, din Jena și din Berlin*. Dar încă din Antichitate s-a recurs la termeni geografici când, la Cicero sau Quintilian, s-a vorbit de *asianism și atticism*, pentru a indica două curente contrastante ale elocinței și ale literaturii, și aceleași noțiuni au cunoscut în zilele noastre o vitalitate reînnoită, pentru că au fost chemate să denumească fie seria operelor care tind la imitarea realității, fie acelea care își propun să exprime viziunile fanteziei (cf. Hocke, *Der Manierismus in der Literatur*, 1960). Uneori s-au folosit nume de scriitori, de opere care s-au bucurat de un mare răsunet, de un anumit mediu literar, adică nume proprii care au devenit substantive abstracte. Gongora a dat *gongorismul* și Marino, *marinismul*. Regăsim romanul lui John Lyly, *Euphues*, în *euphuism* și pe prețioșii care se adunau în salonul Marchizei de Rambouillet, în *prețiozitate*. Aceasta din urmă a fost studiată în lucrarea lui René Bray, ca una din marile direcții ale întregii literaturi franceze.

Se pune totuși întrebarea dacă toate noțiunile citate, clasicism și iluminism, preromantism și romantism, naturalism, impresionism și simbolism etc., pot fi considerate ca *epoci* sau *perioade*, ca *școli*, *curente* sau *mișcări literare*. Acești din urmă termeni au fost deopotrivă întrebuințați fără ca diferențele care îi separă să fie vreodată precizate. *Epocă*, format din grecescul *epoché* - punct de plecare al unei perioade - a ajuns să însemne perioada însăși. Se folosesc deci *epocă* și *perioadă* ca termeni sinonimi. *Școală*, care implică reprezentarea unui învățământ, a fost mai întâi întrebuințat de istoria artei, unde nu se poate face abstracție de faptul că majoritatea artiștilor s-au format în atelierul unui maestru și că învățătura primită acolo explică unele trăsături ale operelor lor. Învățământul artistic este mai puțin vizibil în formarea unui scriitor, dar prin analogie cu școlile de pictură sau de sculptură, s-a putut vorbi de *școli literare*, în numeroase lucrări, printre care mă mărginesc a cita numai cartea lui Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, 1870. Se poate stabili o deosebire între școală și curent? Această diferențiere pare greu de făcut, pentru

că Georg Brandes, care intitulează marea sa lucrare despre literatura europeană în prima jumătate a secolului al XIX-lea *Curentele principale ale literaturii în secolul al XIX-lea (Hauptströmungen der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts, 1871-1890)*, dă celor două părți importante ale acestei lucrări titlurile de *Școala romantică în Germania, Școala romantică în Franța. Școala este deci un curent (Schule=Strömung)*. Ce să mai spunem despre mișcarea literară? *Differentia specifica* a acesteia față de *curent* sau *școală* este încă mai anevoie de făcut.

Tot ceea ce am spus aici arată îndeajuns că termenii de istorie literară nu au, în general, rigoarea care ne-ar fi plăcut să le-o recunoaștem. Le lipsește precizia necesară, fie pentru că reprezintă o împărțire a timpului căreia îi lipsește rațiunea suficientă, fie pentru că sunt legați de metode și de țeluri care pentru noi nu mai au aceeași valoare, fie că încearcă să înlocuiască istoria prin tipologie, fie pentru că au un caracter accidental și că nu ating esența lucrurilor, fie că nu sunt marcați prin diferențe specifice clare. La toate acestea se adaugă faptul că unii termeni prezintă mobilitate și fac parte dintr-o mișcare de evoluție care nu a ajuns încă la ultimul ei stadiu. Să luăm termenii **clasic** și **clasicism**. Istoria acestor cuvinte s-a făcut de multe ori. **Clasici** erau la Roma, după reforma lui Servius Tullius, cetățenii care aparțineau celei mai înalte clase censitare. Dar Aulus Gellius întrebuița deja cuvântul într-un sens metaforic, aplicându-l la literatură, unde deosebește existența scriitorului de cea mai înaltă clasă: *classicus adsiduusque scriptor*. Modernii au făcut să pătrudă în categoria *clasicilor* pe toți marii scriitori ai Greciei și Romei. Francezii recunosc aceeași calitate scriitorilor lor din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Dar Sainte-Beuve este de părere că trebuie lărgit domeniul clasicismului pentru a cuprinde pe toți autorii care au îmbogățit spiritul uman, care au descoperit un adevăr moral, care s-au exprimat frumos și au avut un stil ușor comprehensibil (cf. *Qu'est-ce qu'un classique*, în *Causeries du Lundi*, III, 21 oct. 1830). Am ajuns oare la cea din urmă etapă a cuvântului *clasicism*? Citiți considerațiile lui E. R. Curtius (în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, pg. 251 urm.) și veți găsi schițată acolo o nouă concepție a clasicismului, purificată de reminiscențele școlare care o mai însoțesc.

Se observă aceeași oscilare și pentru termenul de *realism*. Cuvântul provine din artele plastice. Gustave Courbet este acela care se pare că l-a pronunțat pentru prima oară. Dar după ce a devenit un termen literar, a exprimat curentul care a urmat romantismului și care, pornind de la

observarea realității sociale, a fost ilustrat de nume ca Balzac și Stendhal, Dickens și Thackeray, G. Keller și C. F. Meyer, Gogol, Tolstoi, Saltîkov-Scedrin și Turgheniev. *Realismul* cuprinde deci toate momentele mari ale artei și tinde a deveni sinonim cu *clasicismul*. S-a simțit deci nevoia de a se adăuga un determinativ cuvântului realism, pentru a-l face să exprime mai bine faptele literare la care se aplică, vorbindu-se astfel de realismul uneia sau altele din marile epoci ale artei.

Incertitudinea termenilor literari este încă sporită de ceea ce putem numi "*încrucșarea sferelor*". S-a observat că atunci când este vorba de un anume autor, de un grup de opere, de literatura unei epoci, este posibilă legarea lor de mai multe curente. Istoricul și filosoful român Alexandru Xenopol a introdus, prin lucrarea sa *La Théorie de l'histoire*, 1908, noțiunea de serie istorică, adică acea înlănțuire de fapte unice pe care o opune legilor cu care lucrează științele naturale, științele care se ocupă de fapte repetabile. Istoria literară stabilește și ea serii istorice. Dar nu se întâmplă adesea ca același fapt literar să poată aparține la două sau mai multe serii? Astfel opera lui Corneille reprezintă o etapă în seria clasicismului, dar și un moment în dezvoltarea Barocului. În opera lui Dante se încrucșează Evul Mediu și Renașterea la începuturile ei. S-a observat uneori în opera lui Balzac, alături de realismul său, metoda clasică în construirea caracterelor dominate de o pasiune unică, ca și estetica vizionară a romanticilor. Această încrucșare a sferelor face nesigură atribuirea unei opere unui anume curent literar. Pentru a trece peste această dificultate, cercetătorii s-au văzut uneori obligați să introducă un termen nou între cei întrebuițați mai înainte, ca de pildă *manierismul* între Renaștere și Baroc, sau de a crea termeni noi prin adăugarea unei particule, ca în *preclasicism*, *preromantism*. Dar prin aceste singure mijloace nu se pot elimina toate dificultățile.

Cred că la sfârșitul acestor considerații aș putea formula nevoia teoretică de a se proceda la refacerea termenilor de istorie literară, în așa fel încât ei să poată oglindi desfășurarea faptelor în relația lor cu mișcarea generală a societății. Nu se poate păși către acest rezultat decât printr-o analiză exactă a terminologiei tradiționale, a evoluției ei și a curenților pe care le prezintă adesea. O nouă terminologie a istoriei literare nu ne poate fi dată decât de o nouă periodizare a acesteia. Calea către acest scop consistă într-un studiu foarte atent al dezvoltării societăților, așa cum s-a produs prin schimbările profunde intervenite în viața acestora, cu tot ceea ce aceste schimbări implică în planul politic și moral. S-ar putea oare explica

clasicismul francez fără a se ține seama de curtea regelui absolut și de disciplina mondenă a saloanelor? Cercetarea anterioară a vorbit de *drama burgheză* în Anglia, în Franța și în Germania. Dar ascensiunea burgheziei în secolul care a pregătit Revoluția franceză explică deopotrivă apariția romanului sentimental și acea reînnoire a lirismului care ne face să presimțim romantismul. Trebuie de altfel să se țină seama de diversele curente care străbat aceeași epocă socială, și prin urmare să nu se dea termenilor literari, oricare ar fi ei, sensul absolut cu care ne-au obișnuit manualele. Este poate rezultatul cel mai important produs de analiza termenilor de istorie literară, a formării și a transformării lor.

1962

Filologie și estetică

Interpretarea literară, obiectul statornic al preocupărilor noastre, parcurge mai multe etape, pe care am încercat a le descrie, într-o adunare a Societății de științe istorice și filologice. Nu pot reveni acum asupra unor lucruri spuse, altă dată, mai pe larg. Mă mărginesc a reaminti, în câteva cuvinte, că după stabilirea textului autentic, al celui mai fidel față de intenția ultimă a scriitorului, studiul unei opere își pune problemele istorice în legătură cu ea, adică, atunci când este cazul, cele despre atribuirea ei, apoi toate cele trezite de situarea ei în epoca în care a luat naștere și pe care o exprimă în tendințele ei sociale, pentru a ajunge la stabilirea și aprecierea valorii ei de artă. Interpretarea literară parcurge deci etapa filologică, istorică și estetică.

Stabilind aceste etape, vreau să previn îndată o consecință eronată, pe care o trag mulți dintre cei care se consacră lucrărilor literare. Este eroarea acelorora care socotesc că cele trei etape n-au nici o legătură între ele și că problemele puse de fiecare treaptă a interpretării pot fi soluționate în totală neatârnare de întrebările impuse de celelalte trepte și de soluțiile lor. Pentru a nu fi ținut seama de întrepătrunderea problemelor apare tipul filologului îngust, al aceluia care consideră lucrarea literară ca pe o simplă problemă de text și socotește că a ajuns la termenul îndeletnicirilor sale îndată ce a obținut o lecțiune justă. Acestuia i se alătură istoricul fără sensibilitate estetică, acela pentru care opera frumoasă nu este decât un document de epocă, fără nici o legătură cu năzuințele lui actuale, asemănător cu orice altă piesă documentară

extrasă din arhive. Tot astfel apare estetul fără scrupul filologic și fără orizont istoric, acela care, în operația interpretării artistice, substituie fantezia sa personală studiului atent al textului și al multelor lui implicații istorice. Erudiții fără orizont și amatorii de artă fără temeinicie sunt atât de numeroși, încât a-i aminti numai pe unii din ei, ar însemna a-i cruța pe toți ceilalți. Le putem deci acorda tuturor beneficiul tăcerii.

În realitate, întreitul grup de probleme, evocate mai sus, stau într-o strânsă relație. Astfel, printre argumentele capabile a restabili o bună lecțiune, unele sunt de natură istorică, altele de natură estetică. Nu vom admite deci o formă de limbă inexistentă în epoca în care textul a luat naștere. Vom îndepărta toate anacronismele provenite din greșeli de transcriere sau din interpolații, ca și toate greșelile editorilor anteriori ai unui text care, neținând seama de unitatea de stil a unei opere, fiindcă nu și-au însușit-o niciodată ca pe o expresie de artă, au putut comite acele greșeli. Toate acestea sunt principii adeseori formulate și binecunoscute, dar dacă, în ciuda clarității și răspândirii lor, ele sunt adeseori trecute cu vederea, rezultă că e necesar a le reaminti mereu, cerând filologului, istoricului și criticului literar pregătirea multiplă prin care opera literară poate fi dominată ca o totalitate vie.

Mai puțin cunoscută și, după cum cred, niciodată formulată este relativa opoziție dintre cele două capete ale interpretării literare, între punctul de vedere al filologului și cel al criticului estetic. În adevăr, în timp ce editorul de texte, adică filologul, aspiră către forma **ne varietur** a operei, interpretul estetic al acesteia recunoaște în ea tot alte și alte semnificații artistice și o poate supune unor valorificări, nu numai deosebite, dar și opuse, mergând de la aprecierea ei pozitivă la cea negativă și, uneori, înapoi la prima ei prețuire. Așadar, în timp ce filologul afirmă, ca pe unul din postulatele lui, posibilitatea de a obține forma stabilă a operei, căci altfel n-ar avea nici un rost minuția cercetării lui în notarea formei autentice de limbă sau a aceluia modest semn al interpunctuației, criticul estetic postulează existența operei în timp, neîncetata ei devenire în felul de a o înțelege și simți al generațiilor succesive, căci dacă n-ar fi așa nu s-ar înțelege și n-ar avea nici o justificare faptul substituției succesive a interpretărilor estetice, despre care istoria criticii literare ne dă atâtea exemple. Fixitatea filologică și oscilația estetică alcătuiesc deci termenii opoziției, pe care o formulăm ca pe o problemă, vrednică a primi un răspuns.

Desigur, cu toată năzuința spre stabilitate a filologului, munca sa va ajunge rareori la rezultatul dorit, încât există nu numai ediții deosebite ale

aceleași opere, dar și o istorie a edițiilor. Aceasta din urmă, istoria edițiilor, s-a constituit printr-o infiltrație a gustului estetic, cu oscilațiile lui inerente, care poate fi descrisă. Astfel, pentru a cita un singur exemplu, istoria publicării poeziilor lui Eminescu începe cu edițiile lui Titu Maiorescu care adună în aceleași volume, împreună cu bucățile tipărite de poet în timpul vieții sale, pe toate cele culese din manuscrise și judecate ca definitive de editor. Cercul postumelor se lărgeste în cele cinci ediții maioresciene, dar rămâne încă închis pentru întregul material din manuscris care nu cădea sub incidența gustului editorului. Când, pe la începutul secolului nostru, Ion Scurtu publică, grupându-le după speciile lor literare, poeziile lui Eminescu sub titlul *Lumină de lună*, editorul propune, prin însuși acest titlu, o imagine ilustrativă pentru felul său de a concepe arta marelui poet. Este Eminescu numai, sau în chip predominant, un poet al luminii de lună? Mi se pare că sugestia degajată din titlul lui Scurtu constituie un act de ingerință. Alți editori, un Ibrăileanu, un Călinescu, selectează și ei, în materia poeziilor lui Eminescu, pe cele care li s-au părut caracteristice pentru poetul ajuns la deplina conștiință a originalității lui, grupând în anexe poeziile de tinerețe, cele care făceau să se audă un alt timbru artistic, judecat inferior sau, în tot cazul, heterogen față de cel al operelor de mai târziu. De la aceste ediții până la una din cele din urmă, aceea în care Perpessicius a publicat, la Editura pentru literatură, împreună cu poeziile apărute în timpul vieții poetului, partea cea mai întinsă a postumelor, s-a desfășurat un drum lung, acela al evoluției gustului estetic. Bucăți inacceptabile după gustul lui Maiorescu și al celor mai mulți dintre editorii ulteriori, care ratificau, de fapt, imaginea maioresciană a lui Eminescu, își găsesc locul în edițiile de azi, unde apare o imagine deosebită, mult lărgită, modificată esențial, în acord cu alte criterii artistice. Istoria edițiilor este un capitol din istoria gustului estetic.

Dar acest gust se manifestă nu numai în selectarea și gruparea operelor cuprinse într-o ediție sau alta, dar și în felul transcrierii acestor opere. Un principiu al pregătirii edițiilor cere menținerea tuturor formelor de limbă ale scriitorului, dar nu și pe cele ale ortografierii lor. Principiul este însă greu aplicabil în cazul lui Eminescu, care nu și-a publicat el însuși poeziile într-un volum, ci numai în reviste, mai ales în *Convorbiri literare*, unde redacția a putut interveni. Este sigur că Eminescu vorbea o limbă cu multe particularități regionale, fonetice și morfologice, dar studiul manuscriselor lui arată, alături de formele respective, altele în sensul limbii literare, în evoluție biruitoare încă de pe atunci. Întocmai ca alți scriitori ai secolului al XIX-lea, întocmai de

pildă ca Odobescu, manuscrisele eminesciene reprezintă un moment de instabilitate lingvistică; ele sunt pline de forme contrastante ale zicerii și ale transcrierii. În fața acestei situații haotice, ce a făcut Perpessicius, ultimul editor al operelor lui Eminescu? A păstrat formele regionale, când ele sunt constante în manuscrise, dar a preferat formele literare, când ele puteau fi semnalate în aceleași manuscrise, ca unele care corespundeau probabilei evoluții lingvistice a poetului. A fost oare acesta singurul motiv? Mi se pare că, în tendința lui de literarizare, Perpessicius s-a condus și de un criteriu estetic, care îl făcea să respingă unele forme regionale, simțite de el ca lipsite de frumusețe. Se știe că această procedură a trezit critica colegului nostru Ion Crețu, care dorește restabilirea tuturor formelor regionale ale zicerii lui Eminescu și, în acest sens, a pregătit o nouă ediție. Dacă această ediție va apărea, nu sunt sigur că ea va satisface gustul estetic al cititorilor de astăzi.

Dar deși oscilația estetică există și în lucrarea curat filologică a publicării edițiilor, principiul călăuzitor al acestora este existența unei forme invariabile, pe care filologul dorește s-o restabilească în adevărul ei. Motivul estetic este rareori mărturisit de filolog, și el se introduce, cum am văzut, pe o cale ocolită în lucrările stabilirii textului, într-atât diferitele momente ale interpretării literare se găsesc în continuă comunicare. Același motiv funcționează însă pe față și în formă declarată în interpretarea estetică a operei, care nu manifestă nici o ezitare în înlocuirea unei vechi înțelegeri și aprecieri artistice printr-una nouă.

Există, în această privință, nenumărate exemple. Voi cita numai pe unele dintre ele. Se cunoaște cazul lui Ronsard. Contemporanii l-au înconjurat cu cea mai mare admirație.

"Ronsard, scrie Sainte-Beuve (în Tableau de la poésie française au XVI^e siècle, I), a exercitat asupra literaturii și a poeziei, din momentul în care a apărut, o suveranitate imensă care, în timp de cincizeci de ani, n-a cunoscut nici adversari, nici rivali. Dacă am vrea să căutăm în istoria noastră un alt exemplu al unui astfel de ascendent, n-am putea să-i opunem decât pe cel al lui Voltaire".

Suveranitatea literară a lui Ronsard nu numai că se primează în secolul următor, într-al XVII-lea, dar este chiar înlocuită prin depreciere. Noul secol nu mai are sensibilitatea lirică a celui anterior. Gustul pentru genurile obiective și pentru rațiune în poezie o înlocuiește. Inspirația pindarică și cea anacreontică nu mai trezesc ecou în inima epocii. Limba însăși a lui Ronsard, cu multele ei neologisme de proveniență greacă și latină

sau cu vocabularul ei împrumutat, în parte, meseriilor vremii, pare nefirească unui secol care prefera fie termenii generali, fie aluzia sau perifraza. Boileau rezumă atitudinea întregului secol clasic față de Ronsard, când scrie renumitele-i versuri în *L'Art poétique*, I:

Ronsard qui le suivit, par une autre méthode,
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa Muse, en français parlant grec et latin,
Vit, dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
Ce poète orgueilleux, trébuché de si haut,
Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.

Nu pot urmări aici întreaga istorie a reputației lui Ronsard, așa cum a făcut Sainte-Beuve în studiul pe care i l-a consacrat. Deprecierea lui Ronsard s-a menținut până în epoca romantismului, când restaurația lirismului și reforma, prin îmbogățire, a limbii literare, refac înțelegerea și gustul pentru Ronsard. Expresia acestui reviriment se găsește în studiul citat al lui Sainte-Beuve, care, după ce analizează limba și procedeele poetului, după ce pune în evidență frumusețile delicate ale operei sale, conchide cu mândrie: "*Sunt fericit dacă am putut să răzbun fără fanatism și să ridic din nou, fără superstiție, o mare amintire căzută*". A trebuit deci ca vremurile să se schimbe, și ca gustul literar, în strânsă legătură cu această transformare a împrejurărilor, să evolueze, pentru ca să i se acorde lui Ronsard reparația de care fusese lipsit atât timp.

Un alt exemplu, al lui Diderot. Materialul a fost grupat de Jean Thomas, în *L'Humanisme de Diderot*, 2^e éd., 1938. Secolul său l-a prețuit pe Diderot în gradul cel mai înalt. Rousseau scria: "*Acest cap universal va fi privit de departe, cu o admirație amestecată cu uimire, așa cum privim astăzi capul lui Platon și al lui Aristot*". Voltaire scria la rândul lui: "*Totul intră în sfera de activitate a geniului său... Este poate singurul om capabil să facă istoria filosofiei*." Dar când, spre sfârșitul secolului, evenimentele Revoluției provoacă reacțiunea cercurilor antirevoluționare, un reprezentant al acestora, La Harpe, crede că maximele lui Diderot "*au devenit codul vițiului și al crimei*" și că filosoful descinde totdeauna "*de la sublimul tenebros la grotesc*". Reprezentanții aceluiași cercuri mențin multă vreme pe Diderot în aceeași depreciere. Unul îl numește "*sofist*", altul "*energumen*". Momentul reabilitării

sosește tot în epoca romantică, după 1830. Sainte-Beuve vede în Diderot un "geniu superior", Michelet recunoaște în el "un izvor imens și fără fund; după o sută de ani, rămâne încă înfinit". Entuziasmul se menține de-a lungul întregului secol, dar către sfârșitul acestuia, din cercurile catolice și conservatoare, se ridică vocea lui Barbey d'Aurevilly pentru a denunța în filosof pe "un șarlatan strălucitor", "un saltimbanc", "un spirit fals" (*esprit faux*). Când însă Diderot pare a reveni în aprecierea opiniei generale, Brunetière, care provenea el însuși din cercurile conservatoare și catolice, se alarmează, scriind în 1882: "De câțiva ani filosoful a ajuns la modă. Lumea îl uitase, ce zic? îl crezuse îngropat sub apăsătoarea grămadă a volumelor **in-folio** ale Enciclopediei sale, dar iată că se ridică din adâncă lui cădere și că, grație ediției noi a operelor sale, numele lui circulă din nou, ca altădată, din gură în gură și sub condeiul oamenilor. Este momentul să-l citiți, deoarece moda fiind trecătoare, nu este sigur că veți mai avea curând ocazia".

Profeția lui Brunetière nu s-a realizat. Diderot n-a încetat să crească în prețuirea generală. Semnele recunoașterii îi vin din toate părțile și, consultând bibliografia stabilită de Jean Thomas, se poate spune că abia vremea noastră, mai ales după 1920, i-a acordat atenția susținută, studiul conștiincios de care fusese lipsit într-o foarte lungă epocă. Cazul lui Diderot este unul din cele mai ilustrative pentru înțelegerea oscilației permanente a aprecierii literare.

Dar față de această continuă transformare a criteriilor, a gustului și a aprecierii, nu există oare posibilitatea ancorării într-un teren ferm? Nu se poate oare opune schimbării neîncetate a opiniilor esența profundă și stabilă a operei însăși, pe care am putea-o cuprinde prin metode apropiate? Este ceea ce credea fostul meu profesor la Facultatea de Litere din București, Mihail Dragomirescu, în opera lui, *Știința literaturii*. Dragomirescu nu ignora că fiecare operă se răsfrânge într-un chip deosebit în spiritul oamenilor care iau contact cu ea. Dar față de această diversitate a răsfrângerilor, opera însăși alcătuia, după părerea lui Dragomirescu, un **prototip**, un model inalterabil, o **speță cu un singur individ**. Datoria criticii estetice ar fi atunci să reducă diversitatea reflexelor psihologice ale operei și să le unifice, descoperind prototipul lor, ceea ce Dragomirescu credea a putea face încadrând fiecare operă într-un sistem complex de coordonate și fixând-o într-o clasificare generală a capodoperelor literaturii universale. Cred că încercarea lui Dragomirescu, cu tot interesul ei pentru istoria ideilor, a eșuat. Știința literaturii n-a ajuns niciodată la termenul ei. Cauzele acestui insucces sunt multiple. Mai întâi Dragomirescu lucra cu un concept cu totul învechit, cu conceptul de origine platonice al **prototipului**,

transmis probabil prin estetica lui Schopenhauer. Prototipurile, **ideile eterne** despre care vorbește Platon, reprezintă, în istoria științei, prima fază, impregnată încă de amintiri mitice, ale **conceptelor**, pe care știința le obține prin generalizare asupra experiențelor particulare. Se poate, fără îndoială, vorbi de un concept al fiecărei opere literare, dar acesta nu poate fi decât reziduul ei abstract, lipsit de viață, curățat de toate amintirile sensibile, de toate reprezentările fanteziei și de toate zvâcnirile inimii pe care opera ni le-a provocat. Poate fi oare cunoașterea **prototipului** scopul însuși al interpretării literare? Desigur că nu. A substitui un concept general impresiei vii pe care opera ne-o lasă mi se pare a fi cea mai rea dintre toate metodele pe care studiul literaturii le poate propune. În al doilea rând, sistemul lui Dragomirescu este alcătuit din elemente destul de heterogene. Împreună cu aspirația metafizică a sesizării prototipurilor, autorul *Științei literaturii* făcea să intre, în sistemul său, năzuința naturalistică de a obține o clasificare. Succesul lucrărilor lui Linneus, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care izbutise să dea o clasificare rațională a organismelor animale și vegetale, acel succes care vorbise destul de puternic și imaginației lui Sainte-Beuve, fără să-l fi dus de altfel mai departe de stadiul unei simple veleități, inspira acum și pe Dragomirescu, care își propunea o clasificare a capodoperelor. Dar operele literare sunt produsele vieții istorice și ale geniului individual al creatorilor lor. Ele apar ca rezultatele inventivității nescutate a spiritului omenesc, astfel încât categoriile generale și cadrele fixe ale unei clasificări sunt sfărâmate de iureșul creației istorice și geniale. Iubitorul de artă, cel care primește de la operele ei imagini tumultuoase și vii, nu găsește decât cadavrul operei în raclele în care Dragomirescu le închide. În fine, teoreticianul nostru operează și cu noțiunea **capodoperelor**. Este un cuvânt care ne invită la cea mai mare prudență. Desigur, recunoaștem calitatea unor mari opere ale artei literare tragediilor lui Eschil și Sofocle, *Divinei Comedii* a lui Dante, dramelor lui Shakespeare, romanelor lui Cervantes, Tolstoi și Dostoievski și, desigur, altor multe opere ale timpurilor mai vechi și mai noi. Dar până unde, în ierarhia valorilor, poate să descindă această calificare? Dragomirescu, care era conducătorul unui cenaclu literar și un spirit atât de generos încât scriitorii vechii generații și foștii lui elevi îi evocă cu emoție amintirea, făcea să descindă zisa calificare foarte jos, proclamând cu ușurință capodopere lucrări literare de o valoare cu totul modestă. Aplicațiile metodei prevăzute cu o armătură teoretică impresionantă dădea rezultate foarte contestabile. Contestația a provenit, nu numai din partea esteticienilor, dar și a filologilor, când, publicând o ediție a poeziilor lui Eminescu, pe care voia să le

apropie de prototipul lor, Dragomirescu a intervenit uneori în text, pentru motivul că în felul acesta ar fi restabilit frumusețea lor ideală și eternă. Relativismul estetic, ca și acribia filologică, nu puteau fi deci satisfăcute cu lucrările lui Dragomirescu.

S-a propus, desigur, și un alt mijloc, în afară de metafizica prototipurilor, pentru a găsi un punct ferm în neîncetata oscilație a opiniilor estetice. Fiindcă operele de seamă ale trecutului sunt înțelese tot în alte moduri, fiindcă epocile succesive le atribuie tot alte și alte semnificații și le însoțesc cu simțiri mereu schimbate, este poate cazul să ne dăm osteneala de a reconstitui felul în care le-au priceput și le-au resimțit autorii și epoca nașterii lor. Oscilația și relativismul estetic s-ar putea suspenda, dacă, în loc de a le da propria noastră interpretare, am depune efortul de a înțelege intenția mai adâncă a autorului și reacția afectivă a publicului căruia acesta i s-a adresat cu siguranța că îl va putea mișca după voia lui.

Există nenumărate exemple ale unei astfel de reconstituiri estetice. Vom cita pe unul singur dintre ele. Este cazul comediei lui Molière, *Mizantropul*, jucată pentru prima oară, la Paris, în ziua de 4 iunie 1666. Alceste, om virtuos și amar, trăiește toate revoltele inspirate de mediul său, dar mai ales pe aceea provocată de ușuratică Célimène, până când se hotărăște să se retragă în singurătate. Comedia s-a bucurat de un succes modest în vremea compunerii ei, dar a provocat, mai târziu, una din cele mai lungi și mai pasionate dezbateri literare. În secolul al XVIII-lea, Jean-Jacques Rousseau o supune unei contestații răsunătoare: *Mizantropul* ar fi ridiculizarea virtuții. În *Lettre à d'Alembert*, Rousseau scrie:

"Voind să expună râsului public toate defectele opuse calităților omului amabil, ale omului de societate, după ce a exploatat atâtea alte trăsături ridicole, îi rămâne să exploateze pe aceea mai puțin iertată de lume, ridicolul virtuții; este ceea ce a făcut Molière în Mizantropul".

Pentru Rousseau, piesa lui Molière este totuși o comedie, o compunere dramatică menită să trezească hohotele de râs ale publicului, în timp ce romanticii o resimt ca pe produsul unei inspirații triste, vrednice mai degrabă a provoca lacrimile spectatorilor. Acest fel nou al reacției estetice a fost exprimat de Alfred de Musset în poemul lui *Une soirée perdue*:

"J'étais seul l'autre soir au Théâtre français,
Ou presque seul; l'auteur n'avait pas grand succès,
Ce n'était que Molière, et nous savons du reste,

Que ce grand maladroït qui fit un jour Alceste,
 Ignore le grand art de chatouïller l'esprit
 Et de servir à point un dénouement bien cuit...

J'écoutais cependant cette simple harmonie,
 Et comme le bon sens fait parler le génie,
 J'admiraïs quel amour pour l'âpre vérité,
 Eut cet homme si fier en sa naïveté;
 Quel grand et vrai savoir des choses de ce monde,
 Quelle mâle gaîté, si triste et si profonde,
 Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer..."

Un istoric literar al vechii generații, René Doumic, face observația că interpretarea romantică, **tragedizantă** (dacă-mi este permis termenul) a *Mizantropului*, a perseverat până târziu. Descriind felul în care îl juca, în 1922, unul din interpreții lui mai noi, actorul Lucien Guitry, Doumic scrie într-o cunoscută explicație a textului (*Le Misanthrope de Molière*, Mellotée, pg. 261-262):

"O figură devastată de vârstă și suferință... O mască imobilă: nici un semn de viață în afară de ochii care măsoară pe oameni de sus, mai mult decât privesc, și o gură crispată, gesturile reduse la minimum. O statuie a durerii și a disprețului, vorbindu-ne despre o amărăciune și o ironie digerate de mai multe ori. Un act extatic care se transformă, din când în când, în atacuri intempestive. Un supraom, martir al superiorității sale solitare, a judecat pe oameni și s-a judecat pe sine. În timp ce toți oamenii sunt vicleni și lași, în timp ce femeile sunt cochete și frivole, a constatat că el singur este drept, generos, dezinteresat..."

Dominic nu este de acord cu această interpretare. O numește o *"deformare a rolului"* și-l acuză pe Lucien Guitry de a-i fi dat *"interpretarea cea mai falsă"*. Încă mai înainte de aceasta, un alt actor vestit al vremii, Coquelin-l-aîné, observase tendința, provenită din romantism, de a face din Alceste un fel de Hamlet, de Faust, de Manfred, *"un om al durerii, o ființă simbolică, un mit, virtutea încarnată, idealul uman"*. A interpreta astfel *Mizantropul*, scria Coquelin-l-aîné în broșura pe care i-a consacrat-o, citată de Doumic, înseamnă a trece peste titlul ei: comedie. Vechiul actor și istoricul literar mai nou doresc deci ca interpretarea piesei lui Molière să se înapoieze la intenția ei primitivă, la aceea pe care i-a dat-o poetul însuși și publicul lui contemporan, intenția de

a provoca râsul. Alceste ar fi unul din geloșii vechii comedii, un Arnolphe, un Bartholo. Interpretarea romantică a fost o simplă "deformare".

Nu depreciez nicidecum o cercetare ca a lui Doumic. Încercarea de a reconstitui sensul original al unei opere literare este legitimă și binevenită. O astfel de încercare este o prelungire a interpretării filologice și istorice, dar nu chiar interpretarea estetică despre care mă ocup aici. După cum editorul unui text, adică filologul, urmărește să-l reconstituie în forma lui autentică, după cum istoricul încearcă să-l explice prin condițiile sociale care l-au generat, tot astfel acești oameni de știință pot să-și propună a investiga intenția proprie a unui autor mai vechi, în opera lui, și modul în care a reacționat publicul vremii. O cercetare, ca aceasta din urmă, face parte din treapta filologică și istorică a interpretării. Mulți critici literari, ba chiar mulți actori sau regizori, nu depășesc niciodată această treaptă. Când aceștia din urmă se interesează cum era jucată altădată o dramă de Shakespeare sau o comedie de Molière, și când, după strângerea documentării necesare, montează un spectacol în forma mai mult sau mai puțin exactă a trecutului, ei se comportă ca filologi și ca istorici. Dar ceea ce ei obțin este o reconstituire de caracter științific, mai mult decât o nouă creație de artă, o piesă de muzeu, având răceala operelor smulse din ambianța lor. Tot astfel procedează și izbutesc a face criticii care ne arată ce a fost o operă pentru trecut, dar nu și ceea ce poate însemna ea pentru noi, oameni ai zilelor de astăzi, cu gusturile, tendințele, sufletul vremii noastre.

Realitate estetică, adevărată valoare de artă, n-au decât operele coordonate cu aceste gusturi și tendințe, cele care ne vorbesc, cele cărora le putem răspunde. Nu ne mai interesează atunci dacă înțelesul pe care-l dăm unei opere a trecutului este cel confirmat de documente. Și, în această privință, pot evoca o amintire personală. Sunt trei sau patru decenii de când l-am văzut jucând *Avarul* lui Molière pe Ion Brezeanu. Nu-l voi uita niciodată cu acutele vocii lui, cu sprinteneala lui parcă bătută de vânt, cu mișcarea brațelor în juru-i, ca și cum ar fi căutat un punct solid și ar fi vrut să se sprijine de ceva. Era ceva straniu, oarecum îngrijorător, în apariția și atitudinile lui. Râsul pe care-l stârnea sublinia o bufonerie imensă, un grotesc din vecinătatea fantasticului. Te întrebai dacă Harpagon nu este cumva un nebun. Dar când, de frica hoșilor care i-ar fi putut periclita comorile, se învârtea bălăbănindu-și brațele, dar prinzându-se numai pe sine însuși, când, după dispariția casetei, se prăbușea la rampă, implorând publicul să i-o restituie, spectatorii simțeau un fior tragic, ca în fața unei teribile deteriorări a naturii umane, provocată de iubirea nemăsurată a aurului. Cred că Ion Brezeanu

făcea parte din șirul actorilor, ieșiți din romantism, care au dat viață nouă repertoriului clasic. Este probabil că jocul lui urma o linie a adâncirii vechilor semnificații, acordată cu gustul modern, mai puțin dispus să se amuze de comicul frivol. Ne găsim în faza unei maturități mai înaintate, îmbogății prin atâtea experiențe ale istoriei, capabili de a azvârli sonde mai adânci în sufletul omenesc, încât nu mă pot împiedica de a înnoi semnificațiile operelor de altădată și nici nu pot condamna pe artiștii sau pe interpreții literaturii care mă ajută să le înnoiesc.

Opera literară trăiește în timp și își renovează neconținut înțelesul. Constatarea aceasta este cu atât mai adevărată cu cât opera este mai complexă, mai bogată, mai profundă. Când o ghicitoare întrebă: "*Cine geme nebolind și caută nepierzând ?*", persoana care găsește răspunsul, spunând: "*porcul*", atinge singura și stabila semnificație a acestei metafore. Dar care este semnificația lui *Hamlet*, a lui *Don Quijote*, a lui *Faust*? Epocile succesive ale culturii le-au dat mereu alte înțelesuri, substituind celor vechi pe altele noi. Una din temele cele mai interesante ale literaturii comparate este tocmai istoria receptării unei opere și a reputației unui scriitor. Fiindcă o astfel de cercetare este posibilă, înseamnă că nimeni, în decursul timpului, n-a atins semnificația invariabilă a marilor opere ale trecutului și că a fost nevoie, neconținut, a înlocui pe una din ele printr-o alta. Iată cazul, adeseori studiat, al lui Virgil. Contemporanii lui August vedeau în el pe marele poet național al Romei, proslăvitorul vechilor tradiții, poetul pietății și al pământului italic. Evul Mediu îl recunoaște ca pe unul din profeții creștinismului. *Egloga a IV-a* ar fi anunțat noua eră. Dante îl alege drept călăuză lui. Umaniștii admiră perfecțiunea formei lui și fac din el modelul stilului poetic, după cum Cicero devine modelul prozei. Secolul clasic găsește în Virgil toate cuviințele, **les bienséances**, cerute de estetica vremii. Este un rod al civilizației. Prețuirea aceasta se propagă până târziu. O anecdotă, transmisă prin Sainte-Beuve (*Etude sur Virgile*, 1857, pg. 321-322), povestește că Frederic II a întrebat odată pe Gellert: "*Preferăți pe Homer sau pe Virgil?*". Comparația dintre cei doi poeți devenise tipică din vremea umanismului. "*Homer este original*", a răspuns Gellert. "*Du*", a confirmat Frederic, dar "*Virgil este mai civilizată*" (*Virgile est plus poli*). Este tocmai motivul pentru care prețuirea lui devine mai rece în zorile romantismului, mai ales în Germania. Gustul vremii mergea către poezia spontană a vechilor popoare, nu către imitația ei rafinată. Hegel, în *Estetica* lui (III, 3, 3, 6) rezumă o întregă evoluție, când scrie: "*Viziunea poetului este cu totul deosebită de lumea pe care ne-o*

descrie, și zei lui n-au frăgezimea unei vieți proprii". În ultimele decenii s-a produs însă un reviriment în prețuirea poetului, apreciat acum, de către un Burckhardt, Curtius, Haeckert, ca reprezentantul sintezei de cultură a Occidentului. Care este, în această varietate de opinii, adevăratul Virgil? Adevăratul Virgil este de fiecare dată altul, altfel văzut, altfel valorificat. Transmisiunea unui poet nu este asigurată decât de neîncetata lui reconsiderare. Încremenirea imaginii unui poet este un semn sigur al morții lui, al ieșirii din circuitul viu al istoriei, prin care acesta își schimbă neconținut chipul și este asociat cu valori noi. Interpretarea estetică a operei literare are misiunea s-o privească din unghiul propriu al epocii ei de cultură și s-o lumineze prin fascicolul de raze proiectat de această epocă.

Înseamnă oare că mobilitatea interpretării estetice poate rămâne indiferentă față de lucrarea filologului, care aspiră către stabilirea textului autentic și invariabil, și față de cercetarea istoricului, care urmărește plasarea operei în vremea ei și aflarea condițiilor care au generat-o? Desigur că nu. Istoria criticii este plină de gafele interpreților estetici neatenți la datele filologiei și ale istoriei. Scaliger, în *Poetica* lui de la mijlocul secolului al XVI-lea, a luat o dată pe Musaios, cântărețul legendar prehomeric, despre care vorbește Virgil, drept autorul povestirii elenistice *Hero și Leandru*, pe care o prefera eposurilor homerice. Este cunoscută polemica în jurul lui **totuși** din ultimul vers al poeziei *Floare albastră* de Eminescu, citit uneori ca **totul** și determinând, în această lecțiune, o altă interpretare a poeziei decât aceea pe care o impune adversativul **totuși**. Așa-zisul *Panegiric al lui Ștefan cel Mare* a putut fi luat drept un text al veacului al XVI-lea, și admirat ca atare, până când Densusianu a arătat că era o fabricație din prima jumătate a secolului al XIX-lea, după modele franceze. Inconsiderarea datelor filologice și istorice compromite interpretarea estetică, care devine atunci arbitrară. Interpretarea estetică cu drepturile ei de a lumina opera din diferite puncte de vedere și de a scoate din fondul ei nelimitat tot alte și alte valori nu se poate mișca, dacă nu vrea să rătăcească, decât în cadrul ferm, stabilit de filologie și de istorie.

Între diferitele trepte ale interpretării literare, oricât de deosebite ar fi obiectivele lor, nu există contradicție, ci o cooperare pe care, propunându-ne-o ca ideal, trebuie s-o urmărim prin formație multilaterală și prin cercetare interdisciplinară.

Influența lui Hegel în cultura română

*Premiat de Academia Română
cu premiul Năsturel 1933*

I. Introducere

Centenarul morții lui Hegel a provocat în multe din țările de cultură ale lumii o bogată literatură consacrată examinării sistemului său și a influenței pe care acesta o deține în mișcarea filosofică a timpului nostru. Este în adevăr o temă ispititoare a cercetării măsurarea răsunsetului pe care îl are încă printre noi o cugetare care cu o sută de ani în urmă se găsea într-o netăgăduită ascensiune vertiginoasă, cucerind pentru punctul său de vedere toate domeniile speciale ale filosofiei, revoluționând științele istorice și înrâurind adânc viața statului. N-a existat poate un alt gânditor pe care, întocmai ca pe Hegel, sfârșitul vieții să-l fi aflat într-o poziție mai dominatoare a geniului său și căruia posteritatea apropiată să-i fi adus mai multe semne ale recunoașterii și adeviziunii. Împrejurarea centenarului era deci nimerită pentru a stabili în legătură cu un anumit caz particular care este valoarea sistemelor filosofice și care sunt condițiile vieții și evoluției lor.

Pentru noi, românii, centenarul lui Hegel devenea însă prilejul unei cercetări mai speciale, căreia paginile de față ar dori să-i aducă contribuția lor. Gloria hegelianismului la mijlocul veacului trecut coincide cu epoca de modernizare a Principatelor române. Acest însemnat proces istoric trebuie

trecut pe seama a două categorii de condiții. Împrejurări politice și economice și influențe spirituale au colaborat fără îndoială pentru a produce în viața Principatelor române trecerea decisivă de la stilul răsăritean la stilul apusean al culturii. Dar printre aceste din urmă influențe spirituale, filosofia lui Hegel intră oare cu o măsură anumită?

Hegelianismul a așternut o plasă complicată de influențe pe întinderea continentului nostru. În Franța, în Anglia și în Italia, mișcarea filosofică a primit adâncă întipăritură a hegelianismului. În Rusia, filosofia lui Hegel a fost primită în albia panslavismului și, depășind cadrul mai restrâns al specialiștilor filosofiei, a orientat puternic destinele culturii naționale¹. Oare influența filosofiei lui Hegel să se fi oprit la granițele Principatelor române? Adâncă sete de cultură a bărbaților care au inițiat România modernă să nu se fi adăpat oare din nici un izvor hegelian? Cu răspunsul acestor întrebări se însărcinează cercetarea de față.

Dar pentru că este vorba de un studiu de influențe, într-un cadru comparativ de culturi, se cuvine a face o distincție.

O anumită operă filosofică aparținând unei literaturi străine poate să-și exercite influența sa asupra unei anumite opere filosofice naționale. Opera filosofică a lui Hegel a influențat astfel pe aceea a filosofului francez H. Taine. Alteori influența nu se stabilește de la o anumită operă către o anumită operă filosofică precisă. Influența se poate preciza în cazul acesta între două curente filosofice, adică între două grupe de opere aparținând unor literaturi deosebite. În acest înțeles s-a putut vorbi de o influență a sensualismului englez asupra filosofiei franceze a "Luminilor" în veacul al XVIII-lea. Alteori, în sfârșit, anumite opere sau curente filosofice pot determina opere sau curente dintr-un alt domeniu al activității spirituale, decât cel filosofic. Influența hegelianismului asupra panslavismului rus reprezintă astfel o componentă filosofică în orientarea unor anumite idei politice.

Dintre cele trei categorii de influențe pe care le-am deosebit aici, numai cea dintâi și cea din urmă își pot găsi o aplicare în cercetare pe care ne pregătim a o întreprinde. Despre o înrăurire a curentului hegelian asupra vreunui curent filosofic românesc nu poate fi vorba. Tânăra noastră mișcare filosofică trăiește în câteva opere răzlețe și în câteva figuri, între care nu se poate lămuri vreo legătură de convergență care să permită încadrarea lor într-un curent. În schimb, influența lui Hegel ca un izvor literar precis poate

¹ C. E. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, tome II, fascicule III, p. 796 urm.

fi recunoscută în unele împrejurări. Tot astfel atmosfera hegeliană de la mijlocul veacului trecut pare să fi avut partea sa de contribuție asupra îndrumărilor culturii românești în acea epocă.

II. Radu Ionescu și Titu Maiorescu

O dovadă a atingerii cercurilor noastre culturale cu ideile filosofice ale lui Hegel, chiar în timpul când acestea din urmă cucereau pentru ele un public din ce în ce mai larg, îl alcătuiește cazul lui Radu Ionescu, un publicist uitat astăzi, dar cu unele inițiative interesante în vremea lui. Radu Ionescu face parte din seria acelor studenți români în străinătate, care au mijlocit pe la mijlocul veacului trecut, pentru țara noastră, un contact mai întins cu cultura apuseană. După datele adunate de d-l Radu Dragnea¹, Radu Ionescu, care se născuse pe la 1833, studiază după 1855 la Paris, de unde se înapoiază doctor în drept. Într-o existență scurtă și chinuită, căci moare în 1873 cu "*mintea turburată*", ziaristul și poetul Radu Ionescu, colaborator la *Buciumul* lui Rosetti, autor al volumului de poezii *Cântări intime* (București, 1854), găsește timpul necesar redactării unor studii mai întinse, în care se demonstrează necesitatea întemeierii principale a criticii literare. În *Revista română* (1862) a lui Odobescu, Radu Ionescu publică studiul *Principiile critice* în care biograful său recunoaște cu drept cuvânt unele ecouri din estetica lui Hegel, chiar peste lungile citate pe care se complace a le extrage din acest filosof.

În adevăr *Principiile critice* conțin deosebirea hegeliană dintre știință și artă, o deosebire fundamentală pentru o critică de principii, ca aceea pe care dorea el s-o întemeieze:

"Știința, scria Radu Ionescu, este rezultatul inteligenței și ne expune adevărul prin abstracțiuni; arta se întemeiază mai mult pe imaginație, și arătându-ne adevărul prin imagini plăcute, ne face a-l înțelege cu mai multă facilitate... Studiul serios al marilor adevăruri filosofice care ne transportă mintea la înălțimea legilor care guvernează lumea morală și intelectuală este de cea mai mare folosință pentru dezvoltarea și perfecționarea artei. Și când arta ajunge a înțelege și a realiza acest mare scop al misiunii sale, înalta știință a filosofiei simte atunci o dulce mulțumire de a vedea în producțiunea

¹ *Un critic literar de tranziție, în Gândirea*, III, 1963, p. 138 urm.

artei obiectul etern al adâncilor sale meditațiuni, înaltele cugetări ale inteligenței, pasiunile arzătoare ale omului și toate dorințele și luptele sufletului omenesc. Aceasta este legătura intimă ce unește știința și arta, al căror scop este descoperirea adevărului. Dar știința ne arată adevărul curat și fără vâl după cum îl concepe inteligența, o abstracțiune anevoie de pătruns, arta ni-l înfățișează prin imagini frumoase care mișcă și impresionează simțurile noastre.”

Deosebirea dintre filosofie și artă, dar și profunda lor unitate, este fără îndoială o idee hegeliană. D-l Radu Dragnea, care are meritul sublinierii acestor ecouri hegeliene în studiul lui Radu Ionescu, nu ne dă însă textele din Hegel care să justifice apropierea. Aceste texte se găsesc în *Prelegerile de estetică*, în momentul în care, punând premisele generale ale sistemului său, Hegel se aplică să arate pe de o parte unitatea adevărului cu frumosul, pe de alta deosebirea dintre cristalizările lor în filosofie și artă.

Arta, religia și filosofia sunt deopotrivă, pentru Hegel, manifestări ale Ideii absolute, forme prin care se realizează treptata cunoștință de sine a acesteia. În mișcarea lui dialectică, spiritul se poate cuprinde pe sine fie într-una din întrupările sale sensibile, și în cazul acesta avem creațiile frumoase ale artei, fie în reprezentările intime ale pietății religioase, fie prin conceptele filosofiei. Dintre variatele dezvoltări pe care le dă Hegel acestei idei, iată pe una din ele¹:

*“Spunând că frumosul este Idee, urmează că frumosul și adevărul sunt pe de o parte unul și același lucru. Frumosul anume trebuie să fie în sine adevărat. Mai de aproape privite lucrurile, frumosul și adevărul se deosebesc între ele tot pe atât. **Adevărată este Ideea, în sine însăși și ca principiu general și întrucât e cugetată ca atare... Dar Ideea trebuie să se realizeze și exterior și să câștige o existență determinată ca obiectivitate naturală și spirituală. Adevărul în forma aceasta există mai departe. Întrucât însă figurează pentru conștiință în această existență a sa exterioară și conceptul rămâne într-o unitate nemijlocită cu aparența sa externă, Ideea devine nu numai adevărată, dar și frumoasă. Frumosul se determină prin aceasta ca reflexul sensibil al Ideii”.***

Citirea unui astfel de pasaj dezvăluie cu limpezime izvorul folosit de Radu Ionescu și a cărui prelucrare populară, lipsită de aparatul tehnic și terminologic al originalului, apare în articolul său.

¹ *Vorlesungen über die Aesthetik*, 1842, *Werke*, Vollständige Ausgabe, vol. X, I, p. 141.

Dovezile că Radu Ionescu ar fi împrumutat deosebirea dintre știință și artă din însăși cunoștința izvorului original lipsesc cu desăvârșire. În schimb este foarte probabil ca fostul student la Paris, care, pe lângă Drept, studie „*Filosofia, ocupându-se mult și cu Literatura universală*”, să se fi apropiat de estetica lui Hegel prin intermediul traducerii în extrase a lui Ch. Bénard, care în acea epocă apăruse în întregime¹. Interesul pentru ideile estetice ale lui Hegel era destul de puternic în Franța către mijlocul veacului trecut. Acestui interes îi datorim faptul că un elev al traducătorului francez al lui Hegel, tânărul Hippolyte Taine, se consacră cu o rară pasiune studiului ideilor acestuia din urmă, după cum o dovedește seria schițelor și adaptărilor găsite printre manuscrisele sale². D. D. Roșca are dreptate să vadă în aceste încercări de tinerețe germenii viitorului sistem al lui Taine din *Philosophie de l'art*. Dar în timp ce influența personală a lui Bénard îndruma pe acela care trebuia să devină cel mai de seamă estetician francez³, traducerea pe care el o dăruia publicului francez găsea un răsunet și în mintea cititorului său român.

Interesant este de observat că penetrația ideilor estetice ale lui Hegel în mediul studioșilor români este în această epocă mai generală. Tinerii care căutau împlinirea culturii lor în universitățile germane găseau și aici influența lui Hegel destul de vie. Unul din aceștia, Titu Maiorescu, adoptă la rândul lui deosebirea dintre adevăr și frumos, pe care o folosește mai târziu în studiul său *O cercetare critică asupra poeziei române*, 1867, scriind: „*Cea dintâi și cea mai mare deosebire dintre adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă*”⁴.

Nu este deloc întâmplător faptul că primele înrâuriri hegeliene pe care le întâmpinăm se produc în legătură cu această deosebire dintre adevăr și frumos. Cultura noastră se găsea la mijlocul secolului trecut în acea fază a confuziei dintre valori, în care insuficienta distincție dintre artă și știință nu

¹ *Cours d'Esthétique*, par Fr. Hegel, analysé et traduit en partie par M. Ch. Bénard, 1840-1850.

² *Traité du Beau* (1848), *Idées générales sur la littérature et les arts* (1852). Cf. D. D. Roșca, *Influence de Hegel sur Taine*, Paris, 1928, p. 335 urm.

³ Asupra influenței lui Bénard asupra lui Taine, vd. propria mărturie a celui dintâi într-o scrisoare adresată lui V. Giraud și reprodusă în lucrarea acestuia, *Essai sur Taine*, 1901, p. 289 urm.

⁴ Acest răsunet hegelian în studiul lui Maiorescu a fost semnalat de autorul acestor pagini în studiul *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, 1924.

putea produce decât fie o artă plină de reci intenții didactice, fie o știință fantezistă și sterilă. Drumul înaintării noastre culturale trebuia deci să înceapă cu o justă delimitare a feluritelor domenii ale spiritului, restituite scopurilor și metodelor proprii. În acest scop încearcă Maiorescu să elibereze frumosul din asociația lui nefirească cu adevărul sau practicul, făcând din această lucrare opera capitală a vieții lui.

Numeroase sunt aplicările pe care le dă Titu Maiorescu acestei diferențieri a valorilor. Încă din 1867, are el ocazia să atragă atenția asupra confuziei dintre poetic și politic. *“Este probabil, scrie el, că politica ne-a surpat mica temelie artistică ce o puseseră în țara noastră poezii adevărați, Alecsandri, Bolintineanu, Gr. Alexandrescu. Atât cel puțin este sigur că cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre de la un timp încoace sunt cele ce au primit în cuprinsul lor elemente politice. Și cauza se înțelege ușor: politica este un product al rațiunii; poezia este și trebuie să fie un product al fanteziei (altfel nici nu are material): una dar exclude pe cealaltă”*¹. Critica lui Maiorescu va urmări deci tot ce este simplu *“articul de jurnal pus în rime”*. Căci nu încapă nici o îndoială că politica fiind aplicarea unei reflecții teoretice asupra societății, deosebirea ei de poezie este tot atât de mare cu a științei. *“Ideea sau obiectul exprimat prin poezie, notează Maiorescu, este totdeauna un simțământ sau o pasiune și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică”*². Studiul din 1867 nu ostenește să aprofundeze această distincție, chiar atunci când, părăsind terenul dialectic al opozițiilor hegeliene, încearcă a le recâștiga cu mijloacele mai noi ale psihologici. Rezultatele ei de astăzi sunt întrecute de cele de mâine. Cercetând apoi șirul nesfârșit al cauzelor, inteligența științifică se găsește într-o veșnică mișcare. Poezia însă frânge valul timpului și prilejuiește repausul minții. Este adevărat că poezia este amenințată să-și confunde sfera ei cu a științei, prin natura materialului pe care îl întrebuințează, deopotrivă, limbajul omenesc. Împrejurarea creează însă, pentru poet, datoria de *“a-și îndrepta atenția spre diferența între aceste două sfere deosebite și de a distinge mintea obosită de perpetua cauzalitate.”*³ De nenumărate ori a revenit Maiorescu asupra acestor idei, în care trebuie să

¹ *Poesia română, Critice, I, p. 23.*

² *Ibid., I, p. 27.*

³ *Poesia română, Critice, I, p. 31.*

recunoaștem adevărata armătură a criticii sale. A separa valorile din confuzia lor, a le îndruma astfel încât să se poată menține în puritatea lor, este opera pe care o urmărește Maiorescu neconținut. O știință adevărată și o poezie adevărată, ceea ce înseamnă o poezie care știe să-și păstreze limitele ei față de știință și de aplicațiile ei practice, este ținta pe care Maiorescu n-o pierde nici un moment din vedere. Dar pentru că înaintarea către această țintă a fost servită de distincția teoretică dintre adevăr și frumos, împrumutată de scriitorii români din filosofia lui Hegel, *nu este nicidecum exagerat a spune că dialectica spiritului absolut a avut partea ei de contribuție în opera de orientare și normalizare a culturii noastre.*

III. I. Heliade Rădulescu

În vremea în care Radu Ionescu și Titu Maiorescu aduceau în scrierile lor aceste ecouri din filosofia lui Hegel, apare în românește opera cu titlu hegelian a lui I. Heliade Rădulescu: *Equilibru între antithesi sau Spiritul și Materia*, 1859-1869. Preocupările lui Heliade Rădulescu aveau de altfel, după cum vom vedea îndată, afinități mai întinse cu sfera de probleme a hegelianismului. Este în adevăr meritul lui Hegel de a fi înviorat către mijlocul veacului trecut interesul pentru filosofia istoriei. Această disciplină ocupă în sistemul lui Hegel un loc așa zicând central. Căci filosofia lui Hegel nu este altceva decât teoria spiritului universal în mișcarea lui ascendentă, în desfășurarea treptatei lui cunoștințe de sine și în neconținută realizare a libertății lui inerente. Istoria universală este câmpul acestor din urmă procese. Studiului istoriei universale, al instituțiilor și al produselor spirituale ale umanității, al felului în care ele înșirându-se manifestă o unitate de direcție, îi consacără Hegel, printre altele, opera sa capitală, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, apărută postum în 1837.

Punând istoria în centrul meditației filosofice, Hegel continua îndrumarea dată cu o vârstă de om mai înainte de compatriotul său Johann Gottfried Herder și cu o sută de ani mai devreme de italianul Giovanni Battista Vico. Dacă însă nici Vico, nici Herder nu izbutiseră să acorde problemei filosofiei istoriei actualitatea pe care o cucerește mai târziu Hegel pentru ea, împrejurarea se datorește criticismului lui Kant, care mobilizase cercetarea în jurul problemei formale a întinderii și valorii cunoștinței umane.

Regalitatea lui Kant menține mai multe decenii filosofia în cadrul speculației epistemologice. Hegel sparge însă în cele din urmă cercul vrăjit și în ierarhia întrebărilor pe care le pune, problema formală a cunoștinței este înlocuită cu problema materială a conținutului și sensului istoriei universale¹.

Noua orientare pe care o dă Hegel filosofiei își are ecoul ei în Franța. Propriile izvoare ale unui Hegel încep să trezească interesul francezilor, al lui Michelet, care dă o prelucrare a operei lui Vico sub titlul *Principes de la philosophie de l'histoire*, 1828, al lui Ed. Quinet, care traduce pe Herder în 1827-1828. Dar publicul dorea să cunoască înseși ideile promotorului contemporan al filosofiei istoriei, și acestei nevoi îi răspunde profesorul napolitan A. Vera cu a sa *Introduction à la philosophie de l'histoire*, 1855. I. Heliade Rădulescu, care trăiește în acest timp ca exilat la Paris, nu rămâne străin curentului de cercetări consacrate filosofiei istoriei. Opera sa postumă, *Istoria critică universală*, 1892-1893, scrisă după cât se pare în acest timp, aduce ecoul întârziat și mărturia preocupărilor filosofice ale lui Heliade în anii pribegiei la Paris. *Istoria critică universală* este în adevăr o sinteză a dezvoltării umanității, reflectată în succesiunea marilor sisteme religioase și amintind în unele privințe pe aceea a lui Hegel.

Întocmai ca *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, opera lui Heliade Rădulescu începe printr-o parte consacrată principiilor, punând astfel expunerea dezvoltării umanității pe o temelie filosofică. Deopotrivă cu Hegel, Heliade Rădulescu afirmă o concepție progresivistă a istoriei. Obiectul istoriei universale, ne spune autorul român, este "istoria omului fizic, intelectual și moral, istoria progresului omenirii în cătetrele aceste ramuri precedată de creația universului și a omului și însoțită de istoria globului și a revoluțiilor sale"². Tot astfel pentru Hegel, istoria este terenul unui necurmat progres. "Istoria universală este progresul în conștiința libertății", sună puternica formulă a lui Hegel³. Apoi, pentru Hegel ca și pentru Heliade Rădulescu există o continuitate între procesul natural și procesul istoric. Dar pe câtă vreme

¹ Preponderența problemei istoriei în filosofia lui Hegel a fost adeseori observată. Vd. între alții W. Windelband: *Darum ist Hegels Philosophie wesentlich historisch, eine systematische Verarbeitung des ganzen Gedankenstoffs der Geschichte (Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, 1921, p. 517).*

² *Op. cit.*, p. 6.

³ *Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit*, cf. Hegel, *Philosophie der Geschichte*, ed. Reclam, p. 53.

Hegel atribuie studiul procesului natural *Filosofiei Naturii*, Heliade Rădulescu îl anexează *Istoriei critice universale*, cu care face să înceapă expunerea sa. Când în sfârșit, șirul ideilor ajunge la punctul în care începe dezvoltarea propriu-zis istorică a umanității, unele amănunte ale planului amintesc de asemenea lucrarea lui Hegel. Popoarele sunt făcute a defila pe scena istoriei din Orient către Occident. Dar pe când Hegel își impune norma de a nu face să intre în expunerea sa decât popoarele care au format state¹, scriitorul român introduce mai întâi pe etiopieni, pe care îi socotește “*cei mai antici oameni ce apărură pe fața pământului*” și pe egopozi, nani, troglodiți și ichtyophagi, “*stirpele cele mai puțin inteligente, cele mai aproape de animale*”, despre care știri putea afla în Herodot și Diodor Sicilianul. Numai după pomenirea acestora ajunge Heliade la mongoli, printre care face însă să intre, printr-o eroare regretabilă față de nivelul contemporan al cunoștințelor, și pe locuitorii vechii Indii.

Între acestea, *Istoria critică universală* nu-și poate propune numai povestirea vieții umanității, considerată în motivarea ei lăuntrică, filosofică și religioasă, dar și o judecată a valorii pe care o deține fiecare din etapele acestei dezvoltări, a greșelilor trecutului și a chipului în care adevărul s-a instaurat treptat printre oameni. Istoria universală va deveni astfel istoria umanității și a înfrângerii lor. “*Weltgeschichte ist Weltgericht*”, spusese la rândul său Hegel. Pricina adâncă a erorilor umane stă, pentru Heliade Rădulescu, în postularea unei dualități contrarii sau antipatice la temelia lucrurilor, în timp ce adevărul și binele, ce izbutesc până la urmă să le înlocuiască, provin din afirmarea unor dualități fundamentale simpatice. Partea principală a operei trebuia deci să procedeze la stabilirea acestora din urmă, pentru a cizela instrumentul de evaluare, căreia istoricul umanității și judecătorul ei liberal și raționalist avea să-i dea în urmă o întrebuintare atât de vehementă și necruțătoare, ca atunci când era adusă să divulge toate “*minciunile colosale*” ale vechilor religii, toate “*erorile*” și “*superstițiile*”, ba chiar “*păcatele tuturor călugărilor și ciocoilor din lume*”².

Teoria dualităților ne readuce însă la celebra operă a lui Heliade Rădulescu, la amintitul *Equilibru între antithesi*, ciudata scriere în care schițe filosofice se amestecă cu digresiuni ziaristice și polemice, după un plan care nu poate fi niciodată bine lămurit. Principiul că viitorul popoarelor atârnă de

¹ Hegel, *ibid.*, p. 102.

² *Op. cit.*, p. 142.

felul doctrinelor filosofice pe care ele le adoptă este formulat și în primele pagini ale *Equilibrului*. Prilejul era deci nimerit pentru a încerca o sistemă a acestor doctrine, un fel de "tipologie" filosofică generală, în care toate marile încercări de explicare a lumii să-și găsească locul lor natural, o dată cu valoarea ce li se cuvine.

Heliade distinge deci mai întâi doctrinele *unitare*, acelea care afirmă existența unui singur principiu în lume. Doctrinile unitare nu favorizează însă progresul, căci "*punctul până e un singur punct nu poate forma linia nici înapoi, și că unitarii până sunt unitari exclusivi nu pot fi decât staționari, nu pasă nici înaintea, nici înapoi; între unitari nu se vede nici un progres.*"¹ Doctrinelor unitare li se asociază cele *dualiste*, printre care trebuie distinse două tipuri deosebite. Căci există *dualități pozitiv-negative* sau *himerice*, afirmând existența a două principii, dintre care unul negativ. Astfel de dualități sunt acelea care afirmă deopotrivă ființa și nimicul, lumina și întunericul, viața și moartea. Dar nici doctrinele întemeiate pe astfel de dualități nu favorizează progresul, căci, spune Heliade, "*omul în credința lui se crede dualist, și în adevăr nu este decât unitar; se crede că se mișcă de la un punct la altul, și în adevăr stă locului, căci celălalt punct nu există*"². În sfârșit, dualitățile *himerice* se deosebesc de dualitățile *pozitiv-pozitive* sau *monstruoase*, care, afirmând existența a două principii pozitive și învrăjbite, sunt tot atât de fatale progresului și libertății, căci "*distru-gându-se un termen pe altul, niște asemenea dualități mai curând sau mai târziu ajung la unitate, la monarhia absolută, la despotism, la rău – cu un cuvânt*"³.

Înlăturarea doctrinelor unitare și dualiste, lasă loc liber doctrinelor *trinitare*, acelea în care termenii unor dualități corelative, simpatice și creatoare sunt făcuți să intre în sinteze noi. Lupta învrăjbită sau inerția sunt excluse din asociații ca aceea dintre *lucrător* și *material*, a căror unire dă *edificiul*, dintre *maestru* și *discipol* care fac laolaltă școala sau dintre *progres* și *conservație* întrunite în noțiunea unei *perfectibilități* infinite. Echilibru nu poate fi stabilit decât între astfel de antiteze.

"*Acestea și celea asemănătoare acestora în infinit, scrie Heliade, sunt singurele dualități naturale, singure cum se văd la creație, destinate prin amorul divin și universal de a crea, a produce în infinit și nemărginit. Luptă nu e între ambii lor termeni, ci simpatie; unul e necesar celuilalt, unul e*

¹ *Op. cit.*, ed. P. Haneș (Minerva), p. 14.

² *Op. cit.*, p. 15.

³ *Op. cit.*, p. 16.

complinirea sau întregirea celuilalt; unul fără altul nu se poate... Impii și inumane sunt doctrinele ce pun luptă între suflet și corp, între progres și conservare, între guvern și popor, între pasiv și activ – cu un cuvânt. Datoria noastră este a stabili echilibrul între dănele, recunoscând că sunt create de la început de a fi în eternă nuntă și armonie”¹.

Critica filosofică justifică deci singurele doctrine trinitare, provenite din afirmarea dualităților corelative și simpatice. Cu atât mai mult ni le recomandă considerațiile practice de ordin politic intern și extern, pe care, amintindu-ni-le în treacăt, Heliade ne permite să strecurăm o privire nu numai în sfera motivelor logice ale sistemului său, dar și în aceea a condiționărilor sale psihologice:

“Pentru noi, ni se spune, binele stă în echilibrul antitezelor. De va trage mai mult autoritatea sau guvernul, avem tiranie, despotism; de va trage mai mult libertatea sau poporul, se naște libertinagiul, demagogia, anarhia; din ruperea echilibrului rezultă răul”. Tot astfel “binele nu-l putem vedea decât în echilibrul puterilor care ne-au garantat existența noastră politică; cât însă va trage sau va apăsa sau va influența una mai mult, nu poate rezulta decât răul pentru noi.”²

O maximă de înțelepciune politică pe care Heliade o putea recunoaște drept o adevărată constantă istorică în trecutul poporului nostru.

Echilibrul antitezelor este teza care a permis de cele mai multe ori să se vorbească de hegelianismul lui Heliade. Unul din cei dintâi care a crezut a putea surprinde asemănarea a fost d-l I. F. Buricescu, în răspunsul dat d-lui P. V. Haneș cu ocazia reeditării *Equilibrului*:

“Când cetești teoria antitezelor lui Heliade, scrie d-l I. F. Buricescu, nu poți să nu te duci cu gândul la teza, antiteza și sinteza lui Hegel și mai ales nu poți să nu faci aceasta când îl vezi vorbind despre diade, care după exemplele adesea vulgare pe care le dă, nu sunt decât teza și antiteza lui Hegel, și despre triade care ar cuprinde la un loc: teza, antiteza și sinteza”³.

Apropierea se poate face în adevăr, dar ea rămâne cu totul superficială, dacă privind mai atent conținutul doctrinelor respective găsești, dincolo de asemănările terminologice, deosebiri care trebuie reținute. Căci, mai întâi, termenii dualităților simpatice despre care vorbește Heliade nu sunt de fapt antitetici. Între timp și spațiu, lucrător și material, maestru și discipol, popor și

¹ *Op. cit.*, p. 17.

² *Op. cit.*, p. 3.

³ Vd. prefața ed. P. V. Haneș, p. XV urm.

gubern, nu este antiteză. Termenii aceștia nu se resping între ei. Dimpotrivă, ei se atrag și raportul lor este de corelație. Echilibrul pe care încearcă Heliade a-l stabili nu se produce între principii antitetice, ci între principii corelative. Iată o primă împrejurare care trebuie să facă prudentă apropierea de Hegel.

În al doilea rând, termenii dualităților simpatice ale lui Heliade nu sunt succesivi, ca în procesul dialectic descris de Hegel, ci simultani. Societatea, de pildă, rezultă pentru gânditorul nostru din simultaneitatea poporului cu guvernul. Ea nu e un produs dinamic condiționat de dispariția termenilor antitetici anteriori, într-o unitate sintetică nouă¹. În produsul de corelație care este societatea, poporul și guvernul își păstrează individualitatea lor, ceea ce nu se întâmplă în sintezele hegeliene, pentru teza și antiteza premergătoare. Nici din acest punct de vedere așadar apropierea de Hegel nu este îndreptățită.

Dar nici chiar simplul răsunset terminologic pe care îl putem admite n-are nevoie de explicația atingerii nemijlocite cu izvorul hegelian. Este chiar mai probabil că înrâurirea s-a petrecut prin mijlocirea filosofului social P.-J. Proudhon, cu care Heliade avusese unele legături în anii exilului său la Paris. Activitatea de ziarist a lui Heliade în capitala Franței îl dusesse în adevăr și prin redacțiile ziarelor lui Proudhon, *Le Peuple* și *La Voix du Peuple* (1849-1850), unde îl vedem susținând în câteva rânduri interesele românilor². Cunoștința personală a directorului va fi trezit în mintea lui Heliade interesul pentru scrierile sale. Proudhon publicase de curând una din operele sale capitale, *Système de contradictions économiques* (1846), în care încercarea de a mijloci o soluție între cele două mari teze ale economiei politice, între liberalism și socialism, putuse sugera ideea unui adevărat echilibru între antiteze. Sinteza liberalismului cu socialismul era de fapt o aplicare a metodei dialectice. Karl Marx o recunoscuse în *La Misère de la Philosophie*, scrierea polemică îndreptată împotriva lui Proudhon, deși deplângea în același timp falsa aplicație pe care o dădea gânditorul francez punctului de vedere extras din

¹ Pentru a înțelege mai bine caracterul dialecticii hegeliene, de care echilibrul antitezelor lui Heliade este atât de deosebit, iată de pildă una din triadele lui Hegel: ființa-neființa-devenirea. Primii termeni sunt aici în adevăr antitetici, ca unii care se exclud, în timp ce al treilea termen (devenirea) este un concept superior, în care conceptele anterioare au fuzionat.

² Vd. G. Opreșcu, *L'activité de journaliste d'Heliade-Rădulescu pendant son exil à Paris*, în *Dacoromania*, 1927.

citirea operelor sale și din contactul personal cu el¹. De altfel nu numai Karl Marx își putea atribui meritul relativ al acestei infiltrații hegeliene. Karl Grün și Bakunin aveau dreptul să-și împartă responsabilitatea cu el². Influența lui Hegel în opera lui Proudhon apare astfel mai presus de orice îndoială și de aici ea poate să fi găsit calea către Heliade cu al său *“echilibru între antiteze.”*

Cel dintâi cercetător care a stabilit această înrâurire a lui Proudhon a fost d-l G. Oprescu într-un documentat studiu de literatură comparată consacrat influențelor franceze în opera lui Heliade Rădulescu³. *“Titlul Echilibru între antiteze, scrie d-l G. Oprescu, îi vine direct de la Proudhon”*. Încă în *Discours sur la célébration du Dimanche* (Besançon, 1839, ed. IV, Paris, 1850), găsim că *“l’harmonie est l’équilibre dans la diversité”*. Ceva mai târziu Proudhon reia această idee și, sub influența lui Hegel, o dezvoltă și o precizează. Este de notat că Proudhon n-a cunoscut direct opera lui Hegel. El nu știa nemțește și primele traduceri ale acestuia sunt posterioare *Sistemei contradicțiilor economice*. A cunoscut pe Hegel după explicațiile unui elev al acestuia, Grün⁴. Ideile filosofului german, așa cum ele reieșeau din lămuririle lui Grün, sunt adoptate imediat de Proudhon, fuzionate cu ideea antinomiilor lui Kant și aplicate la economia politică. Totul pe lume se prezintă ca un compus din doi termeni opuși, teza și antiteza, care tind să se distrugă reciproc și care se rezolvă, se conciliază, se identifică, după cum spune în discursul făcut la Curtea cu Juri, la 29 martie 1849 (*Mélanges*, II, pg. 74, 177), într-un al treilea termen de ordin superior, sinteza. Același lucru va fi exprimat și în *La Philosophie du Progrès* (Bruxelles, 1853, pg.

¹ Vd. în această privință, Karl Marx, *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la Misère de M. Proudhon*, Paris, 1896, Appendice I, p. 249: *“Pendant mon séjour à Paris, en 1844, j’entrai en relations personnelles avec Proudhon. Je rappelle cette circonstance parce que, jusqu’à un certain point, je suis responsable de sa «sophistication», mot qu’emploient les Anglais pour désigner la falsification d’une marchandise. Dans de longues discussions, souvent prolongées toute la nuit, je l’infestais de hégélianisme, à son grand préjudice, puisque, ne sachant pas l’allemand, il ne pouvait pas étudier la chose à fond. Ce que j’avais commencé, M. Karl Grün, après mon expulsion de France, continua. Et encore ce professeur de philosophie allemande avait sur moi cet avantage de ne rien entendre à ce qu’il enseignait”*.

² Cf. și C. Bouglé. *La philosophie de Proudhon*, 1911, p. 122.

³ G. Oprescu, *Heliade Rădulescu și Franța, Dacoromania*, III, 1923, p. 99 urm.

⁴ După cum am arătat mai sus, nu numai Grün, dar și Karl Marx și Bakunin au contribuit la inițierea hegeliană a lui Proudhon.

98) câțiva ani mai târziu: “*La Religion, comme l'état, comme toutes les institutions humaines, se manifestent en une suite de termes essentiellement opposés et contradictoires*”. În *Avant-Propos* (*ibid.*, pg. 14) zisese: “*Tout est opposition, balancement, équilibre dans l'Univers. Această idee de echilibru a contrariilor, a antitezelor, va zice Heliade, și nu a identificării, a rezolvării lor, va fi reluată în De la justice dans la révolution et dans l'église (Paris, 1858). Iată originea titlului operei lui Heliade.*”

De altfel influența lui Proudhon asupra lui Heliade și a *Echilibrului între antiteze* nu se produce numai în ce privește titlul și tema fundamentală a acestei lucrări. “*Am putea zice chiar, scrie G. Oprescu, că umbra lui Proudhon plutește peste toată această carte*”¹. Chiar întinderea acestei influențe constituie însă o nouă întărire a dovezii privitoare la originea temei principale a scrierii lui Heliade. Fără îndoială că nu putem merge mai aproape aici pe urma acestor numeroase ecouri, dar dacă adăugăm la cele arătate mai sus, faptul că Proudhon este adeseori citat de Heliade², și proba oarecum materială a aflării operelor filozofului francez în biblioteca existentă încă a scriitorului român³, nu încapă îndoială că din frecventarea ideilor proudhoniene s-a aprins în mintea lui Heliade formula echilibrului între antiteze⁴.

¹ *Op. cit.*, p. 98.

² Proudhon este citat de Heliade cu intenții polemice în *Biblicele* (p. 73, cf. *Echilibru*, p. 300, cf. Oprescu, *op. cit.*, p. 80) pentru a combate ideea Divinității considerată ca “*Răul*” în lume, apoi în legătură cu formula celebră “*la propriété c'est le vol*” (I. Heliade-Rădulescu, *Biblioteca portativă*, II, *Diverse*, p. 353, cf. Oprescu, *op. cit.*, p. 116), în fine în legătură cu o nouă organizare a comerțului (*Echilibru*, p. 346, cf. Oprescu, *op. cit.*, p. 121). De altfel d-l G. Oprescu subliniază și alte influențe din Proudhon în opera lui Heliade, produse fără citarea numelui celui dintâi.

³ Asupra bibliotecii lui Heliade, vd. G. Oprescu, *op. cit.*, p. 64.

⁴ Ideea coborâtoare din Hegel a triadelor, devenise, sub influența filozofului german, o adevărată obsesiune a epocii lui Heliade. G. Oprescu (*op. cit.*, p. 69 urm.) amintește pe un adevărat maniac al triadei, pe Pierre Leroux, autorul operei *De l'humanité, de son principe et de son avenir* (I-II, 1840-45), un filosof umanitarist de o mare prolixitate care recunoștea pretutindeni triada: la fundamentul religiei, în organizarea societății, etc. și care, din această pricină, fusese poreclit “*Le Trinitaire*”. Deși “*Trinitarul*” stărnise vehemența lui Proudhon (Oprescu, *op. cit.*, p. 102), este posibil ca nebuloasele lui formule să fi vorbit spiritului înclinat către misticism al lui Heliade. Asupra lui Leroux alte informații în Überweg-Heinze, *Geschichte der Philosophie*, vol. IV, 1902, p. 368.

Dacă se poate deci vorbi de o influență a lui Hegel asupra lui Heliade, lucrul nu e posibil în legătură cu vreo penetrație a metodei dialectice în scrierile sale, pe care el de fapt n-a aplicat-o decât după litera, nu și după spiritul său, cât mai degrabă în legătură cu acea orientare filosofic-istorică, din care se alimenta în vremea sa liberalismul întregii Europe¹. Dar și primul răsunset terminologic și a doua influență mai reală au trebuit să ocolească mai întâi prin mediul francez.

IV. Mihail Kogălniceanu

Pentru a întâlni urmele unor înrâuriri hegelice extrase din însăși cunoașterea izvoarelor originale sau cel puțin din atmosfera pe care acestea o degajau în patria filosofului, trebuie să cercetăm opera scriitorilor români care s-au format în Germania, în epoca în care învățământul superior sau mișcarea ideilor generale erau încă dominate de marea lui figură. Cercetarea întâmpină aici o mărturie interesantă în schița autobiografică pe care și-a făcut-o M. Kogălniceanu în *Discursul rostit la jubileul de 25 de ani ai Academiei*². Evocarea Universității din Berlin, “a doua mea mamă”, cum o numește Kogălniceanu, este de fapt aceea a unui mediu intelectual hegelian. Toți profesorii de care își amintește în această împrejurare festivă bătrânul istoric și bărbat politic întrețineau în vremea lor o legătură oarecare cu sfera de idei a hegelianismului.

Iată-l mai întâi pe “Gans, profesor de dreptul natural, care era de o elocvență atât de mare, de un liberalism în idei atât de larg, încât din toate

¹ Un răsunset hegelian în opera altui gânditor liberalist român, a lui N. Bălcescu, semnaleză d-l Ion Lupaș în *Influența lui Hegel în scrisul lui N. Bălcescu și M. Eminescu* (Universul, 7 februarie 1932). Cartea I a scrierii lui Bălcescu, *România supt Mihai Vodă Viteazul*, cuprinde în adevăr identificarea de spirit hegelian a ideii de libertate cu ideea de Dumnezeu: “... Cei ce se luptă pentru libertate se luptă pentru Dumnezeu”. Motivul revine în expresia “înzeita libertate” și în considerațiile cuprinse în articolul *Mersul revoluției în istoria Românilor*, pe care N. Bălcescu îl publică în *România Viitoare*, Paris, 1850.

² Vd. M. Kogălniceanu, *Opere*, comentate de N. Cartoian, ed. *Scrisul Românesc*, p. 105 urm.

părțile Germaniei și chiar din alte țări alergau cu miile studenții ca să-asculte vorbirea și elocvența sa, dulce ca o melodie; astfel încât a trebuit a se abate păreții la două săli pentru a lărgi sala unde el predica știința tinerei generațiuni germane”. Gans, de care bătrânul orator își amintește cu atâta fervoare și care trebuie să fi vorbit cu multă putere minții și inimii tânărului său student de altădată, era însă unul dintre savanții care au contribuit mai mult la orientarea științei dreptului prin noile idei ale hegelianismului. Opera sa principală, *Das Erbrecht in weltgeschichtlicher Entwicklung*, 4 vol., 1824-1835, este o încercare de aplicare a categoriilor hegeliene în studiul dezvoltării universale a dreptului succesoral. Situația sa de hegelian emerit îl indica pe Gans de a prelua editarea operelor de filosofie juridică și istorică ale lui Hegel, și astfel, în ediția operelor complete care încep a se publica îndată după moartea filosofului, fostul profesor al lui Kogălniceanu este cel pe care îl vedem îngrijind importante volume VIII și IX, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* (1833) și *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837). Liberalismul atât de larg, pe care îl profesa în cursul său profesorul Gans și de care își amintește acum fostul său autor, devenit el însuși unul din promotorii liberalismului în România, era fără îndoială acela al lui Hegel¹.

Tot astfel Leopold von Ranke, marele istoric german, profesa niște idei foarte înrudite cu ale lui Hegel, deși într-o împrejurare anumită el a tăgăduit în ce-l privește influența directă a filosofului. Totuși, în strânsă legătură cu Hegel, Ranke admitea că ideile mișcă viața istorică a omenilor. Rămânând multă vreme în umbră, ele așteaptă epoca cea mai potrivită pentru realizarea lor, când asociindu-și energia unor mari și puternice personalități, izbutesc să cucerească lumea pentru ele². Această concepție în același timp idealistă și individualistă a istoriei, oricare ar fi fost geneza ei, se revărsa în albia hegelianismului și sprijinea tendințele care se degajau din învățătura filosofului.

¹ Vd. în același sens N. Iorga, *Mihail Kogălniceanu, Scriitorul, Omul politic și Românul*, ed. Fund. I. V. Socec, p. 10: “*Murise Schleiermacher, un reformator filosofic al religiei reformate, și din Hegel, care-și isprăvise abia zilele, nu rămăsese decât imensa influență care străbătea viața națională în toate ramurile ei. Și Kogălniceanu, care-și aduce aminte și de lecțiile de drept ale unui Gans, ale unui Savigny - un adevărat creator - fu străbătut de acel spirit în antagonism hotărât cu vechile doctrine prusiene.*”

² Asupra ideilor lui L. v. Ranke, vd. Paul Barth, *Die Philosophie der Geschichte als Soziologie*, I. Teil, 1897, p. 275.

Cât despre Savigny, învățatul romanist al Universității din Berlin, era departe de fi un hegelian, prin împotrivirea sa față de marile construcții sistematice. În vastele sale lucrări consacrate materiei posesiunii și obligațiilor dreptului roman în Evul Mediu și în perioada contemporană, metoda de interpretare filologică a textelor se opune spiritului marilor sinteze romantice, propagate de Hegel și de școala sa. Jurist și nu filosof, Savigny contribuie totuși ca nimeni altul la orientarea generală a științei dreptului în vremea sa, când la propunerea lui Thibaut¹ de a se da un cod civil comun întregii Germanii, răspunde cu mica scriere epocală *Vom Berufe unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* (1815), în care se arată că legislația unei țări nu poate fi opera abstractă a unor juriști savanți, ci produsul spontan al devenirii istorice.

“Dreptul, spune Savigny, nu este un produs al arbitrarului, ci unul al întregului trecut al națiunii; el nu se formează într-un mod întâmplător, ci într-unul natural. Dreptul trebuie să fie astfel precum este și nu altfel; el este adică rezultatul necesar al organizației interne a națiunii și a istoriei sale. Fiecare epocă are îndatorirea să-și desfășoare activitate sa specială întru cuprinderea, întinerirea și reînsofletețirea acestei materii date.”

Nu este nevoie să insistăm asupra înrudirii acestor idei cu acelea pe care le va profesa Hegel ceva mai târziu în operele consacrate filosofiei dreptului². Tendințele lor decurg în acest moment paralele și se caracterizează deopotrivă ca niște manifestări ale istorismului activ în prima jumătate a veacului trecut³. Este însă locul să observăm că dacă istorismul juridic a păstruns în cultura românească, împrejurarea a devenit posibilă prin acest fost student al lui Savigny, care, în renumitul *Discurs asupra îmbunătățirii soartei țăranilor* (1862), avea ocazia să-i dea o frumoasă aplicație.

¹ În lucrarea *Über die Notwendigkeit eines allgemeinen bürgerlichen Rechts für Deutschland*, 1814.

² Cu toată apropierea de idei între Hegel și Savigny în ce privește fundamentul istoric și național al dreptului, o deosebire există cu toate acestea între ei. Astfel, Hegel în *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, §211, se ridică împotriva interdicției de codificare pe care o pronunțase Savigny în memoriul său, caracterizând-o drept o adevărată insultă națională. Căci nu e vorba, observă Hegel, de a produce un sistem nou de legi, ci de a stabili și aplica *“conținutul legislativ actual”* (*op. cit.*, ed. Meiner, p. 171).

³ Asupra apropierii între Savigny și Hegel, vd. interesante considerații în K. Joel, *Wandlungen der Weltanschauung*, vol. II, Tübingen, 1930, p. 427-428.

Discursul lui Kogălniceanu caută în adevăr a dovedi că proiectul de împrumutarea a țăranilor se poate justifica prin antecedentele istorice ale proprietății la români. Kogălniceanu nu ostenește a repeta că proprietatea funciară a românilor nu este prin originile ei istorice și nu trebuie deci să rămână proprietatea absolută a apusenilor, că, de fapt, "*marginile proprietății funciare au variat pururi după secol, după țări și după legi*", că "*proprietatea teritorială a noastră este mărginită, este supusă la legi, la condițiuni altele decât acelea la care este supusă proprietatea în occidentul Europei*"¹. Astfel de argumente presupuneau deopotrivă principiul școlii istorice în drept pe care Kogălniceanu l-a putut extrage din învățământul lui Savigny, dar și al altora dintre profesorii săi hegelieni, și anume că opera legislativă trebuie să se adapteze la realitatea istorică a societății pe care pretinde a o governa.

Atmosfera hegeliană a Universității din Berlin n-a rămas astfel fără răsunset asupra îndrumării ideilor politice ale lui Kogălniceanu. De asemenea, școala istorică în drept, dezvoltată în conexiune cu hegelianismul, pare a fi avut influența sa asupra reformei țărănești pe care Kogălniceanu a preconizat-o și realizat-o.

V. Titu Maiorescu

Am stabilit mai sus, în legătură cu distincția lui Maiorescu între "*adevăr*" și "*frumos*", unul din izvoarele hegeliene ale cugetării sale. Este timpul a completa acum expunerea, scoțând în evidență legăturile cu mult mai numeroase pe care le întreținuse Maiorescu cu ideile hegeliene ale timpului său și răsunsetul cu mult mai întins pe care acestea par a-l fi avut asupra gândirii sale. În 1858, când Maiorescu ajunge la Universitatea din Berlin, influența hegeliană era încă vie, deși atenuată. Printre profesorii care o reprezentau și cu care Maiorescu se leagă mai strâns, trebuie trecut în primul rând Karl Ludwig Michelet (1801-1893), autorul unei variate opere de morală, filosofie religioasă și filosofie a dreptului, redactor al revistei hegeliene "*Der Gedanke*", și Karl Werder (1806 până la 1893), autorul unei logici, concepută ca un comentariu și o întregire a logicii lui Hegel (*Logik, als Kommentar und Ergänzung zu Hegels Wissenschaft der Logik*, I. Abth.,

¹ M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 102.

Berlin 1841). Într-o scrisoare pe care Maioreescu a adresat-o în 1906 lui I. Petrovici¹ ni se arată cum Werder, hegelian zdruncinat în credința sa, sfătuește pe tânărul său student român să se ocupe cu Schopenhauer, vechiul adversar neîmpăcat al lui Hegel, descoperit acum de curând de către lumea filozofică. Prin Schopenhauer, studiosul român putea găsi calea către *Critica rațiunii pure* a lui Kant, “un izvor ce ar trebui din nou desfundat”.

Sfatul lui Karl Werder a fost ascultat mai târziu de Maioreescu. Influența lui Schopenhauer asupra criticului român, în discuții, de pildă, ca acelea purtate cu Gherea asupra “*impersonalității în artă*”, este absolut notorie. Filozofia lui Kant a devenit de asemenea una din piesele principale ale învățământului împărtășit de Maioreescu². Inițierea hegeliană a anilor studenției nu va fi fost însă nici ea zadarnică, și, deocamdată, două manifestări literare ale tinereții lui Maioreescu ne permit a completa și preciza ideile noastre în această privință.

Una din ele este scrierea pe care o publică Maioreescu în 1861, la Berlin, sub titlul *Einiges Philosophische in gemeinfaßlicher Form*. Această concisă lucrare, puțin originală, dar foarte interesantă pentru cine studiază formația ideilor lui Maioreescu, cuprinde mai multe capitole psihologice, pe baza cărora ajunge a stabili unele concluzii privind morala și filozofia religiei. Două înrâuriri se încrucișează în această operă de tinerețe. Fundamentul psihologic este împrumutat de la Herbart, în timp ce concluziile de morală și filozofia religiei sunt orientate de Feuerbach. Ludwig Feuerbach este însă unul din reprezentanții cei mai de seamă ai așa numitei “*stânge hegeliene*”.

Hegel făcuse să atârne întreaga cultură omenească, toate formele pe care aceasta le îmbrăca, de dezvoltarea conștiinței omenești. Pe această bază nu se putea oare ajunge la concluzia că însăși ideea de Dumnezeu și de Suflet nemuritor, concepute de filozofia tradițională ca niște realități autonome, nu sunt decât produsele individualității noastre mărginite și trecătoare? Hegel n-a tras niciodată aceste concluzii. Le-a tras însă Feuerbach, în opere celebre ca *Das Wesen des Christentums* (1841), *Das Wesen der Religion* (1851), *Die Unsterblichkeitsfrage vom Standpunkte der Anthropologie* (1846). Pentru Feuerbach, Dumnezeu este o proiecție a aspirațiilor ideale ale conștiinței omenești. Viața de dincolo a sufletului nu este decât viziunea idealizată a

¹ I. Petrovici, *Titu Maioreescu*, București, 1932, p. 160.

² I. Petrovici, *Kant și cugetarea românească*, în vol. *Studii istorico-filosofice*, București, 1929.

singurei vieți cu puțință, a vieții de aici. Feuerbach dorește deci să elimine vechea discrepanță dintre dincolo și dincoace, să înfrângă orice transcendență, pentru a netezi oamenilor treziți în fine la conștiința menirii lor calea către prelucrarea și perfecționarea adevăratei lor existențe, a singurei existențe cu puțință.

Astfel de idei revin acum și sub pana lui Maiorescu. *“Dumnezeu nu este altceva, scrie acesta, decât umanitatea abstractizată; conceptul Dumnezeirii nu e decât conceptul umanității”*¹. Și în altă parte:

“Din toate cele de mai sus rezultă că Dumnezeu, pe care unii vor să-l înțeleagă ca pe o ființă suprapământeană, nu este decât una exclusiv umană. El este nobil în cei nobili, curat în cei curați, obscur și intolerant în credincioșii eretizați. Conceptul său progresiv este măsura civilizației omenirii; căci el este reflexul celui mai bun și mai clar spirit al acesteia; el e nemuritor pentru că omenirea e nemuritoare, pentru că conceptul trăiește într-o tinerețe eternă, fără bătrânețe, stâlp nezguduit pe care se poate clădi un loc de refugiu pentru reprezentările noastre ușuratece și trecătoare”.²

Tot astfel, în acord cu Feuerbach, ruinarea gândului despre nemurirea sufletului, strămutarea hotărâtă în imanență, i se pare lui Maiorescu o condiție a progresului moral. *“Oamenii își fac o reprezentare fundamental greșită, scrie Maiorescu, când socotesc că lipsa credinței în nemurire lasă în suflete un gol sau chiar că îi mână către imoralitate. Tocmai pentru că nemurirea lipsește, viața muritoare dobândește mai mult conținut; tocmai pentru că nu mai există o altă viață, trebuie să o întrebuițăm bine pe aceasta; tocmai fiindcă după moarte nu există nici răsplată nici pedeapsă, trebuie să facem binele pentru el însuși și să ocolim răul pentru că este rău. Aceasta este enorma importanță morală a tăgăduirii nemuririi”*.³

Prin aceste concluzii în spiritul lui Feuerbach, Maiorescu putea găsi drumul către filosofia idealismului absolut a lui Hegel. În realitate drumul fusese găsit mai înainte, și o altă manifestare a tinereții lui Maiorescu ne pune într-un contact direct și absolut probant cu izvorul hegelian al ideilor sale estetice.

În 1861 când apare *Einiges Philosophische*, Maiorescu este solicitat să țină la Berlin o conferință în folosul unui fond destinat ridicării unui

¹ *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*, Berlin, 1861, p. 154.

² *Op. cit.*, p. 170.

³ *Op. cit.*, 185.

monument lui Lessing¹. Conferința, tratând despre *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*, a fost repetată apoi la Paris în *Cercle des Sociétés savantes* și la *Philosophische Gesellschaft*, societatea berlineză de studii hegeliene de sub conducerea lui K. L. Michelet, în care Maiorescu este în aceeași vreme cooptat cu un alt român, prințul G. Sturdza². Textul rezumativ al acestei comunicări, împreună cu discuțiile care i-au urmat, a fost publicat în organul societății, *Der Gedanke* (t. II, p. 112 urm.). Pentru că acest text a devenit astăzi foarte rar și pentru că el prezintă o deosebită însemnătate pentru cine studiază formația personalității lui Maiorescu, am crezut nimerit a-l publica, împreună cu traducerea lui românească, în *Anexele* acestei lucrări.

Cercul în fața căruia își repetă Maiorescu conferința este compus din hegelieni de strictă observație. Printre vorbitorii care iau parte la discuție întâlnim pe Michelet însuși, despre care a fost vorba mai sus, pe Adolf Lasson, care de atunci avea să cucerească un loc de frunte în propagarea ideilor lui Hegel, pe Max Schasler, estetician hegelian și autorul renumitei *Kritische Geschichte der Aesthetik* (1871-1872), pe Friedrich-August Maercker, care semnase cu aproape douăzeci de ani mai înainte opera de spirit hegelian *Die Willensfreiheit im Staatsverbande* (1845), pe italianul Pasquale d'Ercole, care trebuia să devină unul din factorii transplantării hegelianismului în Italia. Cu excepțiunea unui oarecare Foerster, în care s-ar putea recunoaște totuși pe colaboratorul lui Ludwig Baumann în publicarea volumelor XVI și XVII din prima ediție a operelor complete ale lui Hegel, nu este unul din contrazicătorii lui Maiorescu al cărui nume să nu se fi împletit cu soarta hegelianismului în secolul trecut.

În fața unei astfel de asistențe, fundamentele hegeliene ale comunicării trebuiau bine controlate. Maiorescu pornește în adevăr de la definiția hegeliană a frumosului ca "*deplina pătrundere a ideii cu aparența sensibilă*", o

¹ Vd. Soveja (S. Mehedinți), *Titu Maiorescu*, în vol. *Primăvara literară*, București, 1914, p. 141.

² *Der Gedanke*, II, p. 75. Prințul Sturdza despre care se vorbește nu poate fi altul decât Grigore Sturdza, fiul lui Mihail Sturdza, Domnul Moldovei, fostul coleg al lui Kogălniceanu la Lunéville și Berlin și autorul de mai târziu al operei *Les lois fondamentales de l'Univers*, Paris 1891. Această operă păstrează amintirea terminologiei hegeliene, ca una care vorbește despre "*Ideea absolută*", pe care o conține însă în sens științific drept "*ansamblul legilor spațiale*".

definiție pe care am văzut-o apoi apărând în studiul critic de la 1867. Echilibrul momentelor constitutive ale frumosului este compromis pe de o parte în cazul "*sublimului*", care marchează o preponderență a momentului ideal sau logic, pe de altă parte în cazul "*fermecătorului*", cu preponderența momentului sensibil. Primul caz este al tragediei lui Corneille și al muzicii lui Wagner, în care momentul logic al armoniei covârșește pe cel sensibil al melodiei, preponderent în muzica italiană. Între Corneille și Wagner se putea face astfel o legătură destul de neașteptată, dar capabilă să orienteze spiritele în discuțiile pasionate pe care muzica lui Wagner, "*muzica viitorului*" cum se spunea pe atunci, le trezea printre spiritele contemporane.

Discuțiile care urmară relevă patru puncte în comunicarea lui Maiorescu:

1. caracterizarea tragediei; 2. comparația muzicii italiene cu muzica lui Wagner; 3. opoziția dintre "*sublim*" și "*fermecător*"; 4. semnificația momentului "*ideal*" sau "*logic*" în constituția frumosului.

În ce privește caracterizarea tragediei franceze, se ridică Michelet pentru a susține că preponderența factorului ideal în sufletul eroilor corneillieni nu este exclusivă și nu este obținută fără nici o luptă cu tendințele și înclinațiile sensibile, adică cu pasiunile. Prezența coliziunii tragice în sufletul eroilor corneillieni satisface deci condiția necesară a frumosului. Împrejurarea o contestă însă la urmă Maiorescu invocând nu numai cazul tragediei *Horace*, pe care o folosise de la început în argumentarea sa, dar și prefața teoretică la *Nicomède*.

Comparația muzicii italiene cu muzica lui Wagner o ratifică d'Ercole, dar nu și prețuirea cu rezerve a celei dintâi. Este adevărat că muzica italiană se caracterizează prin precumpănirea melodicului, dar împrejurarea stă în firea lucrurilor, deoarece melodia este veșmântul cel mai potrivit al afectelor pe care muzica dorește să le exprime. Foerster adaugă într-acestea că vechea muzică italiană religioasă a găsit armonia și că deci melodia nu este domeniul ei exclusiv. Maiorescu lasă fără răspuns obiecția lui d'Ercole, dar observă că dezvoltările sale n-au avut în vedere decât muzica italienească mai nouă.

Cât despre remarcă lui Schasler că definițiile pe care vorbitorul le propusese pentru "*sublim*" și "*frumos*" sunt capabile să se înlocuiască una prin alta, Maiorescu are ocazia s-o respingă cu mult succes. Nu este deloc adevărat așadar că sublimul arhitectural ar rezulta din exagerarea dimensiunii materiale și ar fi de o calitate sensibilă și nu ideală, după cum se afirmase. Dimensiunea colosală are tocmai rolul de a oferi spiritului prilejul de a se concepe superior materiei și prin urmare pe acela de a releva factorul ideal în

noi. Referința la teoria kantiană a sublimului este aici evidentă și este chiar de mirare cum un cunoscător atât de expert al doctrinelor de estetică, cum era fără îndoială Schasler, n-a prevăzut obiecția.

În sfârșit, în legătură cu lungă și prolixă intervenție a lui Adolf Lasson, Maiorescu scoate în evidență pe de o parte încercarea terminologică inutilă de a înlocui perechea de concepte: ideal-material, cu aceea a termenilor: subiectiv-obiectiv, o încercare absolut irelevantă cât privește fondul lucrurilor, ba chiar creatoare de confuzii, după cum o dovedea cazul recent al unui istoric literar. Pe de altă parte, mărginirea "logicului" în artă, la partea ei tehnică, ar fi dat dreptate tezei estetice formaliste, pentru care frumosul se constituie din simple raporturi formale capabile a fi stăpânite prin procedee tehnice. Se știe însă care a fost în veacul trecut gradul de încordare între formalismul herbartian și idealismul hegelian. O obiecție ca a lui Maiorescu, în fața unei asistențe stăpânite de un spirit ca acela evocat mai sus, era deci menită să găsească aprobarea cea mai călduroasă. Maiorescu nu mai avea deci nevoie să-și întărească triumful său, asociindu-și părerea pe care Schasler o opusese lui Lasson și după care "logical" în artă, departe de a se mărgini la tehnic, este mai degrabă o forță plastică embrionară.

Interesantul text pe care l-am analizat constituie o dovadă deplină a inițierii hegeliene care stă la baza ideilor estetice ale lui Maiorescu. Acest text nu este însă complet. Maiorescu suprimase din el un întreg pasaj, despre care face aluzie nota care îl însoțește și în care se vorbea despre "complexul social al acestor fenomene artistice". Aceste considerații ar fi fost pentru totdeauna pierdute, dacă o dare de seamă asupra conferinței la prima ei debitare în Berlin, apărută în *Der Gedanke* (I, p. 250) nu ne-ar fi păstrat o indicație. Iată această scurtă dare de seamă, în traducere românească:

"D-l profesor Maiorescu a vorbit în ziua de 10 martie asupra vechii tragedii franceze și muzica viitorului a lui R. Wagner, pe care cu multă dibăcie o puse în legătură cu Lessing, în beneficiul monumentului căruia conferința a avut loc. După cum francezii sunt ideologii propriu-ziși, și în această calitate au solicitat dezvoltarea istoriei universale, dar în același timp s-au aruncat sau în extremitatea realității practice și comune sau în entuziasmul idealurilor vide ale intelectului, pe când germanii au năzuit pururi către realizarea idealurilor lor, tot astfel eroilor vechii tragedii franceze, de pildă unui Horace al lui Corneille, le lipsește pathosul, ca unii care se mulțumesc numai cu exprimarea principiilor lor abstracte, cu o goală declamație verbală, după cum a numit-o Schiller. Întorcându-se apoi către

muzica lui Wagner, conferențiarul observă că aceasta scoate în evidență armonia în paguba melodiei, sublimul în paguba frumosului. Când aceasta se întâmplă, lucrurile stau mai rău pentru muzică, decât pentru societate. Căci dacă ne gândim că peste artă stă domeniul pur spiritual al științei, atunci atât vechea tragedie a lui Corneille cât și muzica lui Wagner au pregătit societatea viitorului, în care vorbitorul compară pe fiecare om cu o lampă pusă într-o sală întunecoasă și pe care aceasta o luminează. Tot astfel razele cugetării intime luminează întreaga lume, și această strălucitoare lumină a minții se leagă totdeauna cu epoci de începuturi, ca acelea cărora le-a deschis drum critica lui Lessing. Întovărișim pe d-l Maiorescu, cu cele mai bune urări ale noastre, către frumoasa sa patrie sudică, în care se pregătește să răspândească cunoștința filosofiei Apusului civilizată, pentru a o face să ne revie de acolo mai însuflețită."

Analizând această dare de seamă întâmpinăm două idei, pe care textul rezumativ al conferinței, așa cum îl publicase Maiorescu însuși, nu le cuprinde. Mai întâi, analogia dintre spiritul revoluționar francez și spiritul vechii tragedii clasice, a unui Corneille de pildă. De o parte și de alta aceeași înclinație către abstracțiune, același raționalism, care lipsește acțiunea politică de terenul practic al realizărilor și suprimă din zugrăvirea caracterului moral al eroilor tragici orice patetism, aspectul oricărei lupte cu înclinațiile materiale, cu pasiunile sufletului. Fără îndoială însă că în felul acesta gândirea politică devine mai puțin operantă și psihologia eroilor tragici mai puțin convingătoare.

A doua idee nouă pe care o aduce darea de seamă corectează dintr-un anumit punct de vedere asprimea cu care fusese judecat mai înainte raționalismul artei unui Corneille și Wagner. Căutând să pătrundem înțelesul explicațiilor la care se face trimitere, socotim a-l putea restitui în felul următor: Fără îndoială că raționalismul este păgubitor pentru artă, căci arta trebuie să reprezinte sinteza ideii cu sensibilitatea. Când însă această sinteză este dizolvată, conținutul ideal al artei se constituie ca un obiect al cunoștinței filosofice. Desfășurată din scutecele sensibilității, arta raționalistă reprezintă un progres pentru cunoștință și, deci, un avantaj în raport cu mișcarea ascensională a vieții sociale către scopurile de îmbogățire a conținutului ei ideal. Artiștii raționaliști ar înfățișa ca atare o scădere întru cât privește arta, dar o înaintare către țintele societății viitoare, pe care ei o pregătesc în acest fel.

Să adăugăm acum că ambele idei noi ale dării de seamă sunt hegeliene prin excelență. Pentru a începe cu cea din urmă, iată în adevăr că ea nu poate

fi deplin înțeleasă decât punând-o în raport cu acea schemă generală a filosofiei hegeliene, despre care a fost vorba și mai sus. Pentru Hegel, arta și filosofia au același conținut, ideea, dar pe când una exprimă ideea în material sensibil, cealaltă o exprimă prin mijlocul mai adecvat al conceptului. Considerând însă că, pentru Hegel, scopul vieții istorice este realizarea ideii prin cunoștința cea mai adecvată despre sine, se înțelege că în ierarhia valorilor, filosofia este superioară artei. Această afirmație este una din cele mai semnificative în sistemul lui Hegel. Acestei afirmații îi va fi dat aplicare Maiorescu, precizând, după cum ne transmite darea de seamă, că *“peste artă stă domeniul pur spiritual al științei”*. Tot în legătură cu această vedere, putea acorda Maiorescu artei raționaliste un sens favorabil în raport cu scopurile viitoare ale societății. Numai cu aceste referiri hegeliene ne putem lămuri întregul înțeles al dezvoltărilor amintite mai sus.

Tot astfel, condamnarea mentalității raționaliste franceze, creatoarea marii revoluții, cu un entuziasm pentru *“idealurile vide ale inteligenței”*, căruia i se putea opune năzuința germană de a realiza practic, era de asemenea un motiv tipic al hegelianismului. Filosofia istoriei a lui Hegel cuprinde în adevăr, după recunoașterea importanței ei epocale, o critică a Revoluției franceze, inspirată din acea *“filosofie, care nu este decât cugetare abstractă și nu înțelegere concretă a adevărului absolut”*¹. În această din urmă direcție întrevăde dimpotrivă Hegel sensul contribuției germane în istoria universală. Învățătura lui Hegel a inspirat deci expunerea lui Maiorescu și în această privință.

Maiorescu n-a folosit de altfel aceste îndrumări numai în amintita manifestare izolată a tinereții sale. Critica pe care el o aplică mai târziu, în epoca maturității, civilizației românești se resimte de vechiul său contact cu hegelianismul. Atitudinea împotriva raționalismului politic, în sensul

¹ Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ed. Reclam, p. 551.

În același loc dezvoltă Hegel motivele care îl fac să se opună raționalismului revoluționar. Astfel îi impută el mai întâi greșeala de a fi dat întreaga putere publică în mâinile puterii legiuitoare. A face legi bune, conforme rațiunii, nu poate înlocui însă nevoia unei bune administrații. Raționalismul care invocă neconținut virtutea s-a servit apoi de cumplita armă a teroarei, căci rațiunea este despotică. Raționalismul, în fine, afirmând prezența rațiunii autonome în fiecare cetățean, determină un atomism social potrivnic oricărei încercări de organizare colectivă. Același atomism favorizează apoi spiritul de opoziție care anulează orice consecvență în munca guvernelor. Raționalismul revoluționar este astfel, după Hegel, pricina unor numeroase neajunsuri.

Revoluției franceze, dublată de preocuparea de a nu pierde niciodată de sub picioare terenul realităților concrete, caracterizează tot timpul critica maioresciană. Civilizația românească modernă era pentru Maiorescu produsul unei adaptări la izvoarele revoluționarismului francez.

*“Cufundată până la începutul secolului XIX în barbaria orientală, scrie el, societatea română pe la 1820 începe a se trezi din letargia ei, apucată abia atunci de mișcarea contagioasă prin care ideile Revoluțiunii franceze au străbătut până în extremitățile geografice ale Europei.”*¹

Dar acest contact cu ideile Revoluției franceze pătrunsese mentalitatea românească cu un raționalism inoperant, cu o seamă de năzuințe abstracte cărora legătura cu împrejurările concrete și reale ale țării le lipsea cu desăvârșire. Criticând deci lipsa de *“concepție reală”* a oamenilor de la 1848, *“amalgamul lor de idei nebuloase”*, imitate după *“broșurile frazeologilor din alte țări”*², Maiorescu făcea să funcționeze unul din criteriile cu care îl putuse înzestra cea cunoștință a filosofiei hegeliene a istoriei, despre care ne documentează amintita conferință din tinerețe.

Una din urmările cele mai caracteristice ale mentalității sociale raționaliste este fără îndoială înzestrarea unui popor, pe cale legislativă, cu instituții care nu corespund împrejurărilor istorice ale vieții sale și geniului său. În *Filosofia istoriei* Hegel criticase în Revoluția franceză preponderența care se dăduse puterii legislative³. Hegel a dat de altfel o variată aplicație acestei vederi. Căutând însă un loc în care principiul este formulat cu mai multă forță, îl găsim în *Filosofia dreptului*, în legătură cu acea instituție fundamentală a popoarelor care este constituția lor. În această privință Hegel formulează în termeni răspicați principiul:

“Întrucât spiritul, scrie Hegel, este în realitate ceea ce el se cunoaște a fi și întrucât Statul, ca spirit al unui popor, este legea care pătrunde suma tuturor relațiilor sale de viață, moralitatea și conștiința indivizilor care îl compun, urmează că constituția unui popor anumit atârnă de particularitățile și formația conștiinței sale de sine. În aceasta stă libertatea sa subiectivă și o dată cu ea realitatea conștiinței sale. A voi să dai apriori unui popor o constituție care, prin conținutul ei, ar putea fi mai mult sau mai puțin

¹ T. Maiorescu, *În contra direcției de astăzi în cultura română*, 1868, *Critice*, I, p. 117.

² T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, vol. I, *Introducere*, p. 45-46.

³ Hegel, *op. cit.*, p. 555.

rațională înseamnă a trece cu vederea tocmai momentul prin care o constituție este ceva mai mult decât un simplu obiect al cugetării (*Gedankending*). Orice popor are deci constituția care i se potrivește și care îi aparține”¹.

Un astfel de principiu își putea găsi aplicația sa utilă și în împrejurările românești cărora Maiorescu le opunea oglinda conștiinței sale critice.

În 1868, adică puțini ani după ce Maiorescu se înapoiase de la studiile sale în străinătate, problema Constituției era încă vie în Statul român. Cu doi ani mai înainte, România primise noua ei Constituție, al cărei “*prematur liberalism*”² Maiorescu nu se oprește a-l remarca. În același timp, anumite cercuri influente în societatea intelectuală ieșeană agitau ideile defunctului profesor Simion Barnuțiu, care propusese adoptarea vechiului drept public al romanilor. Ciudata doctrină era unul din ultimele valuri ale latinismului ardelenesc în forma unei aplicații politice și juridice. Ea întâmpină rezistența lui Maiorescu, întocmai ca ruda ei apropiată care era latinismul lingvistic. Mica scriere polemică îndreptată *Contra Școlii Barnuțiu* face parte din primele succese ale tânărului profesor ieșean. Absurditatea ideii de a voi să adopți sistemul juridic al unui popor de care te despart două milenii de viață istorică deosebită apărea cu atât mai evidentă cu cât însuși modelul propus este arătat că stătuse sub legea devenirii istorice. Ce moment anumit din mișcarea de transformare a dreptului roman ni se propune spre imitație? Dar chiar admitând că precizarea este posibilă, este oare sigur că introducerea dreptului roman poate să provoace acea îmbunătățire a soartei poporului nostru, predicată de apostolul latinist? Întrebarea îi permitea lui Maiorescu să formuleze unele considerații cu privire la valoarea constituțiilor impuse prin voința abstractă a legiuitorilor, într-un spirit care amintește de aproape ideile lui Hegel înfățișate mai sus.

“*Faceți întâi pe poporul român mai cult și mai activ, scrie Maiorescu, dați-i prin școli bune și prin o bună dezvoltare economică lumina și independența de caracter a adevăratului cetățean, și apoi forma juridică, după care își va întocmi el relațiunile sale publice și private, va veni de la sine și va fi acomodat stării sale de cultură. Dar nu începeți cu regulamentare administrativă și cu constituție, căci de când e lumea nu s-a regenerat nici un popor prin legi și guvern: ci legile și guvernele au fost*

¹ Hegel, *Philosophie des Rechts*, §274, ed. Meiner, p. 225.

² Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, I, *Introducere*, p. 12.

numai expresia incidentală, rezultatul extern al culturii interiere a unui popor, și a aștepta cultura de la jurisprudență și de la guvern vrea să zică a răsturna ordinea naturală, a introduce spiritul centralizării și patronajului guvernamental, a lua cetățeanului încrederea în sine însuși, acel prețios **self-government** care el singur plătește mai mult decât toate codificațiile publice și private, și care este unica bază solidă a adevăratei democrații”.¹

Anul în care publică Maiorescu scrierea *Contra Școalei Barnuțiu* este și acela în care lansează el răsunătoarea formulă a *formelor fără fond*. Critica formelor fără fond este extinderea și generalizarea criticii pe care o aplicase Maiorescu improvizațiilor juridice ale generației sale. Căci nu numai o constituție neadecvată la “cultura interioară” a poporului i se dezvăluie asprului critic al timpului său, dar și “o academie osândită să existe fără știință, o asociațiune fără spirit de societate, o pinacotecă fără artă și o școală fără instrucțiune bună”², tot atâtea forme izbite de nedemnitare și pe cale de a se face disprețuite și imposibile, chiar atunci când dezvoltarea fondului corespunzător le-ar reclama ca utile.

Când în sfârșit în 1876, Maiorescu ajunge în fruntea Departamentului Instrucțiunii Publice, va încerca el să sporească numărul instituțiilor neadecvate la realitatea vieții noastre publice, adâncind neajunsul pe care știuse să-l divulge cu atâta putere? Larga reformă școlară pe care o aduce Maiorescu în discuția Parlamentului, fără a izbuti s-o facă votată până la urmă, se inspiră din principiile a căror neîncetată afirmare, din momentul manifestării sale oratorice din Berlin, am încercat s-o înfățișez în cele de mai sus. Legea cu care Maiorescu se prezintă Parlamentului ne este înfățișată ca izvorând din “convingerea că orice lege este cu atât mai bună cu cât este mai mult întocmită după trebuințele țării în care se face, și că nici o lege străină nu se poate aplica într-un stat fără a cauza o perturbare în dezvoltarea lui normală”³. Greșeala care fusese deci a legiuitorilor care între 1864 și 1865 reformaseră întreg sistemul juridic al țării nu dorește să devie a sa. Propria reformă pe care tinde s-o realizeze acum pornește deci de la o limpede examinare a stărilor noastre sociale.

Astfel, în materia învățământului primar, proiectul de lege corectează ceea ce în Constituție putea apărea drept un “*liberalism prematur*”, mărginind

¹ T. Maiorescu, *Contra Școalei Barnuțiu*, 1868, *Critice*, II, p. 239.

² Maiorescu, *În contra direcției de azi în cultura română*, *Critice*, I, p. 155.

³ T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, I, p. 396 și urm.

obligativitatea învățământului numai la localitățile unde se găseau școli și numai pe timpul iernii, când țăranul agricultor se putea lipsi de ajutorul copiilor săi.

Întrucât privește învățământul secundar, menținut pe baze exclusiv umanistice de către vechea lege de la 1864, Maiorescu observă că el nu putea pregăti decât cel mult oameni de carte, înși capabili să traducă o pagină dintr-un autor clasic sau să interpreteze un text de lege, profesori, literați și avocați, dar nu și producători de bunuri în complexul vieții economice a țării. Și doar existența acestora, existența unei burghezii active și producătoare, este singura temelie posibilă a unui regim democratic constituțional ca acela ale cărei forme politice de viață fuseseră adoptate de statul român. Regimul constituțional reprezintă în adevăr cucerirea acestei burghezii intercalată între vechea aristocrație de naștere și țăranime și menținută în locurile ei de influență, prin hărnicia și talentul ei. În loc de a promova această clasă de oameni, singura menită să confere realitate constituționalismului român, învățământul secundar al timpului a scos elemente cărturărești improductive, postulanți la funcțiunile statului sau avocați, adică speculatori ai unui regim juridic neadaptat la nevoile și înțelegerea poporului. Maiorescu are în această ordine de idei o ieșire împotriva avocaților, care emoționează Camera, dar care rezuma în sine atitudinea sa constantă față de acel raționalism politic care se exprima în preponderența puterii legiuitoare și a feluritelor ei anexe și pe care știuse a-l demasca încă din anii primei tinereți. Pentru a remedia această stare de lucruri, se propune deci crearea unui învățământ real în care vechiul învățământ exclusiv umanistic să-și găsească complementul și corectarea.

Când în sfârșit proiectul de lege ajunge să se ocupe cu învățământul superior, Maiorescu constată că frecventarea facultății de drept este comparativ mult mai însemnată decât aceea a facultăților de litere și științe. Prelungirea și specializarea cursurilor la facultatea de drept, o dată cu obligația titlurilor academice pentru toți profesorii învățământului secundar, erau cele două măsuri menite să modifice orientarea tineretului. Crearea unei înalte școli politehnice la Universitatea din Iași trebuia să lucreze în aceeași direcție. În chipul acesta reforma școlară a lui Maiorescu încerca a da un conținut de măsuri politice precise directivelor mai mult formale cuprinse în *Criticele* sale.

Este drept că între timp poziția lui Maiorescu a primit unele modificări. Pe când în *Critice*, formele contemporane ale vieții publice sunt criticate din pricina lipsei fondului corespunzător, din lipsa unei "culturi interioare" care să le dea realitate, acum, chemat fiind să guverneze, Maiorescu se dedă la o

operă de legiferare, menită să stimuleze “*fondul*” socotit absent. Pentru că “*forma*”, adică regimul constituțional, fusese creată și nu se mai putea renunța la ea, era evident că acțiunea politică trebuia să tindă la crearea conținutului sufletesc pe care această formă avea misiunea să îl exprime. Acest “*fond*” îl întrevide Maiorescu în spiritul unei burghezii naționale productive, în stare a fi determinat pe calea orientării tineretului către profesiuni dependente de învățământul științific.

De altminteră Maiorescu n-a rămas niciodată un prieten al legiferărilor cu orice preț, ci numai în strânsă legătură cu realitățile sociale preexistente operei legiferării. În 1891, Titu Maiorescu revine asupra problemelor care îl preocupaseră cu cincisprezece ani mai înainte. Numai că de data aceasta, proiectul de lege prezentat Corpurilor legiuitoare nu mai cuprinde totalitatea învățământului public, ci numai câteva aspecte particulare ale lui¹. Douăzeci și șase de ani de aplicare a legii din 1864 creaseră un material viu de profesori, institutori, directori, învățători și școlari, de o întrecută mentalitate de care reformatorul trebuia să țină seamă, pe care nu o putea nesocoti fără a nu “*zdruncina totul din temelie și a introduce pe lângă reformele ce trebuie să le introducă, o inovație radicală, încât să se dezorienteze toată deprinderea de mai înainte și să nu știe oamenii a doua zi cum să mai lege firele din trecut și unde să înceapă*”. Mărginit deci numai la câteva puncte, proiectul din 1891 consideră problema școlilor reale de o asemenea importanță, încât ea este singura pe care o discută în legătură cu învățământul secundar. Și de data aceasta se arată că rezultatul liceului umanistic este “*o tendință a tinerimii spre lucrări literare, spre lucrări de cărți, spre interpretări de texte, spre o activitate oarecum artificială, fără o privire mai practică asupra naturii, asupra pământului țării noastre cu comorile lui*”. Astfel din școlile noastre secundare au ieșit numai legiști, profesori și funcționari. La aceste neajunsuri trebuia să remedieze liceul real. Și Maiorescu se înfățișează pe sine ca instrumentul unui proces istoric, ca unul care înființă primele gimnazii reale bugetare în 1875, adică tocmai în momentul când, negociindu-se convenția comercială cu Austro-Ungaria, “*se putea încerca pentru prima oară a obține un tarif care să aibă puțința de a încuraja industria noastră născândă*”. Principiul că opera legiferării trebuie să țină seama de realitatea socială își găsea astfel o nouă aplicare.

¹ T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, IV, p. 474 urm.

*

Am căutat să grupăm elementele sistemului politic al lui Maiorescu, în jurul acelei valorificări negative a raționalismului politic, ale cărei premise le-am întâmpinat încă din amintita manifestare hegeliană a tinereții sale. Aceasta nu înseamnă nicidecum că gândirea politică și socială a lui Maiorescu a stat într-o continuă dependență față de modelul hegelian, ci numai că acesta a avut rolul său în formarea cugetării criticului român, după cum dovada întinselor sale legături cu hegelianismul ne îngăduie a o crede. Influența lui Hegel s-a putut întâlni în spiritul lui Maiorescu cu înrâuriri pornite din alte izvoare. Rezistența față de raționalismul revoluționar, adică față de aspirația de a organiza viața socială pe temeiul reprezentării unui om în genere și, prin urmare, pentru toate timpurile și locurile, este o tendință mai generală a cugetării europene, în epoca zisă a "Restaurației"¹. Revoluția întâmpină o deopotrivă opoziție în spirite ca acelea ale lui Chateaubriand și De Bonald, Joseph de Maistre, Saint-Simon și Auguste Comte. În Germania, opoziția față de Revoluție și de veacul raționalist care a precedat-o se confundă cu înseși tendințele romantismului. Considerat în acest cadru, Hegel apare ca unul dintre filosofii Restaurației². Imensul avânt reformativ al feluritelor Adunări

¹ "Această idee a caracterului pur negativ al Revoluției – scrie E. Bréhier – este postulatul comun al aproape tuturor filosofiilor până în 1848: toate își atribuie misiunea de a căuta un principiu pozitiv constructor, capabil de a reface o societate solidă. Pentru toate deopotrivă și prin înseși condițiile problemei, acest principiu trebuie să fie o realitate independentă de arbitrarul uman și de voința reflexivă. Nu este vorba de a crea acest principiu, ci de a-l descoperi și de a-l enunța. Toate greșelile imputate cugetării veacului al XVIII-lea și Revoluției provin dintr-un același izvor, din falsă credință că principiile, fie intelectuale, fie politice, sunt instituite de oameni și că ele pot fi stabilite plecând de la un fapt elementar precum senzația sau nevoile; aceste principii sunt, dimpotrivă, rebele analizei și întrec debila putere a rațiunii omenești" (*Histoire de la philosophie*, I, p. 580-581).

² Asupra lui Hegel ca filosof al Restaurației, vd. K. Joel, *Wandlungen der Weltanschauungen*, II, p. 428. I. Erdmann, renumitul istoric al filosofiei (*Grundriss der Geschichte der Philosophie*, I-II, 1852) și discipol al lui Hegel din ramura dreptei hegeliane, citat de Joel, pare a fi fost primul care l-a caracterizat pe Hegel în același fel, relevând în filosofia lui trei motive critice ale Restaurației: 1. restaurația metafizicii; 2. a dogmei; 3. a principului etic-politic organologic.

ale Revoluției se temperează prin toți aceștia, și spiritul timpului caută un regulator al vieții popoarelor în însăși viața lor istorică. Din acest punct de vedere se poate spune că gândirea socială a lui Maiorescu este un moment al Restaurației europene, ajunsă însă pe târâmurile noastre după ce își împlinise rolul său în Occident. Pentru a ne explica în întregime gândirea lui Maiorescu ar trebui s-o punem în legătură cu întreaga filosofie a Restaurației. Lucrul nu e însă cu putință aici. Și pentru că paginile de față sunt consacrate exclusiv cercetării influenței lui Hegel în cultura românească, a trebuit să ne mulțumim cu scoaterea în evidență a unui singur fir din țesătura care-l fixează pe scriitorul român în cultura europeană a veacului său. Pentru completare trebuie să adăugăm însă că acestor influențe coborâtoare din Hegel și din întreaga gândire a Restaurației li s-au putut adăuga oarecari întăriri din partea evoluționismului englez. Evoluționismul îngăduia în adevăr o aplicație a categoriilor câștigate în studiul speciilor biologice la viața istorică a omenirii. Pentru punctul de vedere al evoluționismului, raționalismul revoluționar era deopotrivă lichidat. Căci după cum nu poți crea după voie, prin simple decrete ale rațiunii, specii animale și vegetale, lucrul nu e posibil nici pentru forma și chipul de manifestare al societăților omenești. Societățile se dovedeau în acest fel supuse aceluiași legi ale devenirii ca și speciile biologice, și determinate în formele lor succesive de viață de aceleași condiții concrete și particulare ale mediului natural. Rezultatele evoluționismului se potriveau în chipul acesta cu acelea ale filosofiei Restaurației. Maiorescu le-a putut primi pe amândouă, fără a introduce o divergență în unitatea ideilor lui.

Căutând însă să se înțeleagă pe sine, Maiorescu confirmă unele din aceste izvoare, dar nesocotește pe altele și printre acestea pe Hegel, cu a cărui filosofie tinerețea sa a întreținut totuși raporturi atât de active. Vorbind astfel despre cărțile hotărâtoare în stabilirea punctului său de vedere și al amicilor săi de la *Junimeu*, Maiorescu amintește de Buckle, autorul celebrei *Istorie a civilizației în Anglăteră*, 1857, o lucrare în care se dădea o largă aplicație ideii evoluționiste a influenței mediului în dezvoltarea societăților umane; după cum caracterizând modul de judecată al cercului său în opoziție cu acela al liberalilor munteni, el îl definește "mai mult englezește evoluționar; decât franțuzește revoluționar"¹. În realitate însă Maiorescu n-a aplicat niciodată punctul de vedere evoluționist al influenței mediului asupra formelor pe care le ia viața socială în felul în care o făcuse Buckle. Caracterizarea și critica pe care

¹ T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, vol. I, *Introducere*, p. 44-45.

Maiorescu o aduce civilizației românești, după norma evoluției interioare a culturii poporului, este mult mai apropiată de gândirea filosofic-istorică a lui Hegel. Faptul că în 1897, când publică considerațiile de mai sus, lui Maiorescu îi place să-și atribuie mai degrabă izvoare evoluționiste își are explicația firească. Hegelianismul era la această dată o filosofie întrecută și chiar compromisă, încât scriitorul, doritor să dea ideilor sale mai multă temeinicie lasă în umbră vechea sa inițiere hegeliană, reclamându-se cu exclusivitate de la evoluționismul ținut pe atunci în mare cinste. *Socotim însă că cele ce precedă au putut stabili dovada că Maiorescu a marcat un capitol însemnat al influenței lui Hegel în cultura românească, atât prin ideile sale estetice, cât și prin premisele criticii sociale pe care el a exercitat-o.*

VI. Mihai Eminescu

Despre hegelianismul lui Eminescu s-a vorbit uneori de către cercetătorii operei sale. Astfel I. Scurtu, editorul scrierilor politice și literare ale lui Eminescu, afirmă o dată această influență, fără a încerca s-o precizeze mai de aproape.

“Urmând mai departe pe Kant și pe Hegel, scrie I. Scurtu, Eminescu proclamă necesitatea echilibrului în stat, care-i dreptul, și ajunge pe calea asta la teoria conservatoare a armoniei intereselor sociale prin păstrarea deosebirilor de clasă”¹.

De la I. Scurtu afirmația a trecut în lucrarea recentă a lui D. Murărașu, despre *Naționalismul lui Eminescu*, dar nici aici cunoștința directă a izvoarelor nu sprijină adevărul întrezărit². O contribuție mai importantă la studiul ecourilor hegeliene în opera lui Eminescu a adus acum, în urmă, d-l I. Lupaș. Dar despre aceasta va veni vorba în curând. În ce moment a luat Eminescu contact cu sfera ideilor hegeliene se poate spune aici cu oarecare siguranță.

În anii de studenție la Viena, printre numeroasele preocupări ale lui Eminescu, ideile lui Hegel și-au avut parte lor. Printre filosofii care i se păreau mai vrednici de a fi studiați nu figurează însă în primul rând Hegel, ci

¹ I. Scurtu, în *Introducerea la M. Eminescu, Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 16.

² D. Murărașu, *Naționalismul lui Eminescu*, București, 1932, p. 298.

Schopenhauer și Kant. În această privință există o mărturie a lui I. Slavici, interesantă a fi reprodusă, pentru că reamintește sfatul pe care Karl Werder îl dase lui Maiorescu și care rezuma desigur o opinie generală în lumea germană:

“Aceasta mă-ndeamnă, scrie așadar I. Slavici, să fac mărturisirea că pe mine, tânăr lipsit cu desăvârșire de cultură generală, Eminescu m-a îndrumat încă pe la sfârșitul anului 1869 să nu-mi pierd timpul cetind scrieri de ale filosofilor ca Fichte, Hegel și Schelling și nici scrieri de ale lui Kant să nu cetesc decât după ce le voi fi citit pe ale lui Schopenhauer”¹.

Filosofia lui Kant, Schopenhauer și a lui Herbart, răspândită la Universitatea vieneză de către discipolul acestuia, Robert Zimmermann², alcătuiau obiectele principale ale sârguinței depuse de tânărul student Eminescu.

Nici influența lui Hegel nu pare cu toate acestea a fi rămas străină de cercul ideilor sale în această vreme. Curând după 1869 ea se vestește cu siguranță. Într-o scrisoare-adresă din 3/15 august 1871, pe care Eminescu o trimite lui Dumitru Brătianu, în legătură cu proiectul serbării comemorative de la Putna³, citim aceste reflecțiuni de filosofia istoriei, al căror spirit hegelian a fost de curând semnalat de către I. Lupaș⁴.

“Dacă serbarea s-ar întâmpla într-adevăr, scrie Eminescu, ca să aibă acea însemnătate istorică pe care i-o doriți d-voastră, dacă ea ar trebui să însemne piatra de hotar ce desparte pe planul istoriei un trecut nefericit de un viitor frumos, atunci trebuie să constatăm tocmai noi, aranjatorii serbării, cum că meritul acesta, eroismul acestei idei nu ni se cuvine nouă. Dacă o generațiune poate avea un merit, e acela de a fi un credincios agent al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care îl ocupă înlănțuirea timpurilor. Și istoria lumii cugetă - deși încet, însă sigur și just: istoria omenirii e defășurarea cugetării lui Dumnezeu. Numai expresiunea exterioară, numai formularea cugetării și a faptei constituiesc meritul individual ori al generațiunii; ideea internă a amândorura e latentă în timp, e rezultatul unui lanț întreg de cauze, rezultat ce atârnă mult mai puțin de voința celor prezenți,

¹ I. Slavici, *Amintiri*, București, 1924, p. 105.

² Vd. scrisoarea lui Eminescu către Maiorescu din 5 februarie 1874, în M. Eminescu, *Opere complete*, ed. A.C. Cuza, p. 652.

³ Vd. Eminescu, *Opere complete*, ed. A.C. Cuza, p. 650 urm. și *Scrieri politice și literare*, ed. I. Scurtu, p. 419 urm.

⁴ I. Lupaș, *Influența lui Hegel în scrisul lui N. Bălcescu și M. Eminescu*, în *Universul* din 7 februarie 1932.

decât de a celor trecuți. Cum, la zidirea piramidelor, acelor piedici contra păsurilor vremii, fundamentele cele largi și întinse purtau deja în ele intențiunea unei zidiri monumentale, care e menită de a ajunge la o culme, astfel în viața unui popor munca generațiilor trecute, care pun fundamentul, conține deja în ea ideea întregului. Este ascuns în fiecare secol din viața unui popor complexul de cugetări, care formează idealul lui, cum în sămburele de ghindă e cuprinsă ideea stejarului întreg. Și oare oamenii cei mari ai României, nu-i vedem urmărind cu toți, cu mai multă ori mai puțină claritate, un vis al lor de aur, în esență același la toți și în toți timpii? Crepusculul unui trecut apus aruncă prin întunerecul secolelor razele lui cele mai frumoase, și noi, agenții unei lumi viitoare, nu suntem decât reflexul său. De aceea, dacă serbarea întru memoria lui Ștefan va avea însemnătate, atunci va fi o dovadă mai mult cum că ea a fost cuprinsă în sufletul poporului și s-a realizat pentru că a trebuit să se realizeze; dacă va trece însă neînsemnată, atunci va fi o dovadă cum că a fost expresiunea unor voințe individuale necrescute din sămburele ideilor prezentului. E o axiomă a istoriei că tot ce e bine e un rezultat al cugetării generale și tot ce e rău e produsul celei individuale.”

D-l I. Lupaș a avut dreptate să identifice în acest text mai multe motive hegeliene: hegeliană este în adevăr părerea că “istoria omenirii e desfășurarea cugetării lui Dumnezeu”. Hegeliană este sensibilizarea procesului organic al istoriei prin comparația cu stejarul care se găsește virtualmente în sămburele de ghindă. Hegeliană este apoi ideea continuității procesului istoric, care face din generația contemporană un reflex al trecutului și un agent al viitorului. Hegeliană e în sfârșit prețuirea înaltă acordată cugetării generale a istoriei și subevaluarea cugetării particulare a indivizilor. Această din urmă idee o pune d-l I. Lupaș în legătură și cu afirmația lui Hegel că rațiunea istorică se folosește în urmărirea scopurilor ei de pasiunile și tendințele conștiințelor individuale, exercitând o adevărată “viclenie” (*List der Vernunft*)¹. Analiza d-lui

¹ Asupra noțiunii “*List der Vernunft*”, vd. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ed. Reclam, p. 70. Ideea hegeliană a “vicleniei rațiunii” a fost folosită și de un alt gânditor român, de Al. Xenopol, care, în *Teoria istoriei*, afirmă că “ceea ce numim greșeală, lipsă de energie, de prevedere sau abilitate, supleț, inteligență a afacerilor, nu sunt în definitiv decât mijloacele pe care inconștientul le întrebuițează pentru a-și realiza scopurile!” Asupra înfăuririi hegeliene în acest text, amestecată cu reminiscențe din Schopenhauer și Hartmann, vd. O. Botez, *Alexandru Xenopol, teoretician și filosof al istoriei*, București, 1928, p. 96.

I. Lupaș a pus astfel în lumină unele din ideile hegeliene care îl preocupă pe Eminescu în anii săi de studenție la Viena. Începutul contactului lui Eminescu cu gândirea filosofului german datează prin urmare din această epocă.

În semestrele petrecute la Universitatea din Berlin, atingerea lui Eminescu cu hegelianismul se intensifică și poate fi de asemenea aprobată. Într-adevăr, Eminescu audiază la Berlin, în semestrul aprilie-august 1873, printre alte prelegeri, și pe acelea ale lui Althaus, relative la *Expunerea și critica filosofiei lui Hegel*¹. Răsunetul acestor preocupări apare limpede în scrisoarea prin care Eminescu răspunde îndemnului lui Maioreescu de a se pregăti în vederea ocupării unei catedre de filosofie la Universitatea din Iași.

Acest interesant document² manifestă adeziunea lui Eminescu la filosofia lui Schopenhauer, cu o rezervă totuși, provenită din faptul că "*filosofia dreptului de stat și a istoriei sunt indicate numai la Schopenhauer*", deși "*cheia unei expuneri adevărate a acestora e cuprinsă în metafizica sa*". Eminescu mărturisește însă că nu poate rămâne indiferent față de aceste discipline, "*căci nu trebuie să lași nediscutat tocmai aceea ce are cel mai mult interes practic*". Răspunsul pe care Eminescu îl găsisese, concentrându-se asupra acestor materii, mărturisește contactul cu filosofia lui Hegel, deși în formă influența ei cată a fi atenuată. "*Cred că am găsit acum, scrie Eminescu, dezlegarea problemelor privitoare la aceste materii grupând opiniunile și sistemele doveditoare ce întovărășesc fiecare fază de evoluție în antinomii în jurul intemporalului în istorie, drept și politică, dar nu în sensul evoluției ideii lui Hegel. Căci la Hegel cugetare și existență sunt identice. Aici nu. Interesul practic pentru patria noastră ar consta acum în înlăturarea teoretică a tuturor îndreptățirilor pentru importarea nechibzuită a unor instituții străine, care nu sunt altceva decât organizații speciale ale societății omenești în lupta pentru existență, care pot fi primite în principiile lor generale, a căror casuistică trebuie însă să rezulte în mod empiric din împrejurările particulare ale fiecărui popor și ale fiecărei țări.*"

Cu toate rezervele față de filosofia lui Hegel, ca o concesie făcută interesului contemporan în descreștere față de această filosofie și cu toate reminiscentele heterogene care îl însoțesc, pasajul citat rămâne hegelian în principiul lui. Relativa lui prolixitate face însă necesară interpretarea. Ce afirmă deci Eminescu? Mai întâi, că dezlegarea problemelor privitoare la

¹ Vd. I. Rădulescu-Pogoneanu, *Studii*, București, 1910, p. 56.

² Vd. I. Rădulescu-Pogoneanu, *Studii*, București, 1910, p. 56.

istorie, drept și politică nu este posibilă decât punând în legătură feluritele lor soluții cu deosebitele faze de evoluție ale omenirii și grupându-le în antinomii în jurul intemporalului în istorie. Aluziile hegeliene ale acestei metode sunt destul de transparente. Misteriosul “*intemporal în istorie*” pare în adevăr a fi “*spiritul universal sau ideea absolută*” a lui Hegel, care după expresia acestui filosof este intemporal-eternă (*zeitlos-ewig*). Acest element intemporal al Ideii este apoi considerat de Hegel că se dezvoltă în istoria omenească străbătând etapele antinomice ale tezelor și antitezelor, reconciliate în sinteze succesive. Pentru a încerca deci valabilitatea diverselor sisteme juridice și politice, Eminescu își propune să le înțeleagă în raport cu faza de dezvoltare pe care ele le reprezintă în sistemul dinamic al unor antinomii. Metoda pe care și-o propune Eminescu este prin urmare esențialmente hegeliană, chiar dacă se adaugă rectificarea că aici “*cugetarea și existența nu sunt identice*”, ca la Hegel.

În al doilea rând, concluzia la care se oprește Eminescu îndată și anticipând rezultatele aplicării unei astfel de metode coincide și ea cu vederile hegelianismului. Am arătat mai sus că pentru Hegel instituțiile unui popor nu pot fi decretate de o rațiune care decide pentru orice loc și pentru orice timp. Ele nu pot fi în realitate decât produsele evoluției interne ale conștiinței poporului. Este ceea ce afirmă și Eminescu acum, ridicându-se împotriva “*importării nechibzuite a instituțiilor străine*”. Armătura care susține această vedere nu mai este însă hegeliană, ci evoluționist-darwinistă. În adevăr, motivul pentru care instituțiile nu pot fi importate rezultă pentru Eminescu din împrejurarea că fiecare din ele fiind forme ale luptei de existență purtate de o societate, instituțiile românești nu pot să se dezvolte decât din condițiile particulare ale acestei lupte în societatea românească. Astfel, în același chip în care Maioreșcu ne îndreptăța a susține în ce-l privește, hegelianismul lui Eminescu se complică și se sprijină cu puncte de vedere împrumutate evoluționismului științific.

Preocupările hegeliene ale lui Eminescu se întrevăd și în unele din notele manuscrise publicate de I. Scurtu și datate din epoca 1870-1877. Astfel în fragmentul *Natura și statul* ne întâmpină următoarea cugetare: *Schema cursului naturii este un cerc de forme prin care materia trece ca prin puncte de tranzițiune*¹. Sub aparența lucrurilor, pe care le compară cu niște umbre, Eminescu recunoaște realitatea unui principiu dinamic: “*Undele*

¹ Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ed. Scurtu, p. 1.

râului etern”, “un Ahasver al formelor lumii”. Acest principiu amintește de aproape spiritul universal al lui Hegel, manifestându-se în forme deosebite, de-a lungul mișcării sale dialectice.

Dar fragmentul conține și o altă notație hegeliană: “S-ar putea spune prin analogie că, precum în corp este conținută idealiter forma sa în embrion... tocmai așa sunt conținute în societatea privită din orice punct al dezvoltării sale fazele ei viitoare, legile, dreptul, religiunea, care nu sunt decât tocmai organele de viață ale societății, au energia lor respectivă, au modul lor de secrețiune”¹. Concepția dezvoltării organice a societăților omenești și a tuturor formelor culturii lor spirituale, analoagă dezvoltării ființelor vii din embrion, o formulase limpede Hegel. Toate manifestările culturale ale unei societăți se dezvoltă, pentru acest filosof, din “spiritul popular” (*Volksgeist*) care îi stă la bază, din individualitatea națiunii respective. Acest spirit popular se constituie în obiecte felurite și anume “ca Dumnezeu, el este reprezentat, cinstit și iubit în religie, ca imagine și intuiție el este descris în artă, el este apoi cunoscut și înțeles ca gândire în filosofie. Din pricina identității originare a substanței, a conținutului și obiectivului lor, diverse creațiuni se găsesc într-o unitate indislocabilă cu spiritul statului. O anumită formă de stat nu se poate întruni decât cu o anumită religie, după cum în acest stat nu pot exista decât această filosofie și această artă”². O astfel de dependență a formelor culturii de individualitatea imanentă a națiunii impunea apropierea de dezvoltarea organică a ființelor vii din germenii lor. “Dezvoltarea, scrie Hegel, aparține și ființelor vii. Existența lor nu se înfățișează ca ceva mijlocit, capabilă a fi schimbată dinafară, ci ca una care se dezvoltă dintr-un principiu intern inalterabil, dintr-o esențialitate elementară, a cărei existență ca germene este mai întâi simplă, dar din care apar mai apoi forme deosebite... În acest chip, individul organic se produce pe sine însuși, făcându-se ceea ce este el în sine. Tot astfel spiritul nu este altceva decât ceea ce el izbutește a se face, și se face ceea ce el este”³. Concepția dezvoltării

¹ Eminescu, *op. cit.*, *ibid.*

² Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ed. Reclam, p. 94.

Vd. mai departe în același sens: “Spiritul unui popor este un spirit determinat, care își clădește o lume de față, care există și persistă în religia, în cultul, în obiceiurile, în constituția și legile sale politice, în întregul cerc al așezărilor lui, în faptele și evenimentele sale... ceea ce sunt faptele lor, acestea sunt popoarele” (*op. cit.*, p. 119).

³ Hegel, *op. cit.*, p. 96.

organice a societăților trece, din astfel de considerații, adeseori în scrierile lui Eminescu¹.

Ecouri hegeliene ne aduce însă și un alt fragment rămas nedesăvârșit, publicat de I. Scurtu din notele manuscrise ale lui Eminescu. Este vorba acum de metoda istorică, cu privire la care ni se spune:

“Cine va vrea să facă istoria vreunei epoce sau unui mișcământ oarecare, înainte de toate va trebui să facă a se simți legea continuității acestui mișcământ. El va trebui să arate punctul de purcedere, de ajungere și

¹ După cum vom avea ocazia să observăm și mai departe, idei de proveniență hegeliană se unesc uneori la Eminescu cu idei de origine naturalist-științifică. Așa, de pildă, chiar concepția organică a societății putea să-și aibă deopotrivă obârșia în Hegel, cât și în așa-numita sociologie organicistă care, tocmai în această vreme, producea monumentele și făcea să se vorbească mai mult de ideile ei conducătoare. Sociologia organicistă, pe baze științifice, este reprezentată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea prin trei nume și trei opere epocale: H. Spencer, *The Principles of Sociology*, 1876 (trad. germ., 1877), P. v. Lilienfeld, *Gedanken über die Sozialwissenschaft der Zukunft*, 1873 urm., A. Schäffle, *Bau und Leben des sozialen Körpers*, 1875 urm. Toate aceste opere susțin deopotrivă că “societatea este un organism”. Analogia cu organismul biologic este dusă atât de departe, încât nu numai că se afirmă, împreună cu Spencer, că societatea are o morfologie și funcțiuni, dar împreună cu Schäffle și mai ales cu Lilienfeld se recunoaște în feluritele instituții sociale adevărate organe, precum creierul, inima, arterele etc.

Am întâmpinat mai sus, în legătură cu scrisoarea trimisă de Eminescu lui Dumitru Brătianu, ideea organicistă într-un ansamblu hegelian foarte semnificativ, care nu lasă nici o îndoială asupra provenienței ei. Iată însă acum aceeași idee, însoțită de comparații în genul lui Lilienfeld, care ne dovedesc că sociologia organicistă a avut și ea partea ei de contribuție în formarea ideilor lui Eminescu: “*În zadar, scrie acesta (Timpul, 30 ianuarie 1879, cit. ap. D. Murărașu, în Eminescu, Scrieri politice, ed. Scrisul Românesc, p. XVI), ar încerca cineva să dovedească că Statul e un rezultat al convențiunii și al punerii la cale prin teorii; el este și rămâne un product al naturii, un organ al societății și, precum omul nu-i liber de a-și schimba inima sau creierul sau plămânii după plac, asemenea nici societatea, într-o stare anumită de lucruri economice și de cultură, nu poate să schimbe după plac forma și funcțiunile Statului, nu poate să se jouse nepedepsită de-a parlamentul și de-a guvernul*”.

apoi seria terminelor intermediare prin care se află unite aceste două termine extreme.”¹

Procedarea care este recomandată aici istoricului este însăși metoda dialectică, constând din urmărirea fazelor succesive de dezvoltare ale unei idei. Și pentru a nu rămâne nici o îndoială asupra originii acestui punct de metodă, o frază următoare, ștersă ulterior de Eminescu, adaugă: *“El (istoricul) va trebui încă să se silească a arăta dublul mecanism de repulsiune și asimilațiune, pe care l-am indicat (?) și prin mijlocul căruia el s-a efectuat”*. Dar mecanismul de repulsiune și asimilație al ideilor nu este decât o expresie proprie pentru opozițiile dialectice dintre teze și antiteze, împăcate în sintezele care le urmează. Aluziile hegeliene ale fragmentului devin astfel destul de vizibile.

În același loc, dezvoltarea unei idei este pusă în legătură cu *“oamenii mari ce vor fi exprimat-o”* și care *“nu vor fi decât organe; personalitatea lor se va nimici în personalitatea ideii”*. Oamenii mari despre care ni se vorbește aici sunt concepuți însă în același fel ca individualitățile de importanță istorică universală, *“die welthistorischen Individuen”* ai lui Hegel, cu privire la care ni se afirmă că *“scopurile lor particulare cuprind elementul substanțial, a cărui voință este aceea a spiritului universal”²*.

Fragmentul se încheie, în fine, cu o nouă referire la concepția organologică, potrivit căreia ideea embrionară trăiește în formele variate ale desfășurării ei, ca o adevărată imanență a simultanului în succesiv:

“Ș-apoi, dacă aceasta nu va fi numai cutare sau cutare idee, al cărei curs istoric îl va cerceta în modul acesta, dacă asta va fi ideea în ea însăși, se va putea vedea în germenul său, tot atât cât și în succesiunea (sa), în simultaneitatea, tot (atât ca și) în vremea continuității sale, toată dezvoltarea istorică. Vom ceti, c-o singură aruncătură de ochi, toată opera istoriei”.

Inițierea hegeliană a lui Eminescu, despre care ne mărturisesc unele din scrisorile și notele anilor săi de studenție, a folosit ziaristului și scriitorului politic de mai târziu. Naționalismul lui Eminescu s-a alimentat bogat din filosofia istoriei a lui Hegel. Ba chiar aceasta, alături de evoluționismul științific, sunt singurele temelii filosofice mai ușor de deslușit în articolele și polemicile sale. Întocmai ca Maiorescu, Eminescu nu citează însă pe Hegel. El preferă chiar să invoce argumentele gândirii științifice naturaliste a timpului.

¹ *O problemă a istoricului*, în M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ed. Scurtu, p. 9.

² Hegel, *op. cit.*, p. 66.

Cineva ar putea însă să claseze ideile politice care alcătuiesc naționalismul lui Eminescu după cum preponderează în ele motivul filosofic-istoric hegelian sau motivul științific naturalist. Așa de pildă, într-un articol publicat în *Timpul* din 2 septembrie 1878, Eminescu notează cu o intenție științifică:

"Politicește nematur e oricine susține adevărul absolut al unor teorii aplicabile la viața statului, căci acele teorii, departe de a fi absolut adevărate, nu sunt decât rezultatul, cristalizarea, formula matematică oarecum a unei stări certe a societății, care stare iarăși e condiționată prin o mulțime de factori economici, climatici, etnologici", ș.a.m.d.¹

Iată însă aceeași idee transcrisă în limbajul filozofic-istoric hegelian:

"Natura poporului, instinctele, înclinările lui moștenite, geniul lui, care adesea neconștiut urmărește o idee, pe când țese la războiul vremii, acestea să fie determinante în viața unui stat, nu maimuțarea legilor și obiceiurilor străine. Deci, din acest punct de vedere, arta de a governa e știința de a ne adapta naturii poporului, a surprinde oarecum stadiul de dezvoltare în care se află și a-l face să meargă liniștit și cu mai multă siguranță pe calea pe care a apucat"².

În ambele pasaje, exprimarea aceleiași tendințe împotriva importului instituțiilor străine. Dar pe când, în primul pasaj, tendința aceasta este sprijinită cu aluzii la teorii științifice relative la felul în care factorii naturali economici, climatici, etnologici determină formele vieții statului, în al doilea pasaj aceeași tendință rezultă din concepția dezvoltării imanente a geniului național. Fără îndoială că întrunirea acestor două izvoare în scrierile politice ale lui Eminescu dă ideilor sale oarecare neclaritate. Căci teoreticește nu este totuna a afirma că așezămintele unui popor sunt rezultatul condițiilor sale externe de viață, cu a afirma că ele sunt produsul spontaneității geniului său intern. Oricare ar fi însă deosebirea teoretică dintre aceste două afirmații, practic ele se puteau armoniza în aceeași tendință: respingerea formelor importate în viața satului. Scriitorul militant care era Eminescu, în articolele sale ziaristice, putea deci să treacă cu vederea proveniența deosebită a argumentelor pe care le întrebuița, pentru a nu reține decât directiva practică pe care ele o justificau deopotrivă. *Dar că în formarea acestei directive, filozofia lui Hegel a contribuit cu o parte însemnată, socotim, după cele arătate mai sus, a fi mai presus de orice îndoială.*

¹ *Din filosofia dreptului*, în M. Eminescu, *Scrieri politice*, ed. Murărașu, p. 167.

² *Arta guvernării*, în M. Eminescu, *op. cit.*, p. 309.

VII. O discuție hegeliană

Întrebându-ne la începutul acestui studiu dacă filosofia lui Hegel a putut să aibă vreo înrăurire în cultura românească, găseam un răspuns prealabil în însăși constatarea că succesul și răspândirea acestei filosofii coincid cu epoca de modernizare a organismului nostru politic. Era, în adevăr, permisă ipoteza că într-o vreme în care atâtea energii românești tindeau către așezarea civilizației noastre pe noi temelii, ideile filosofului care se bucurau în același timp de un atât de mare răsunset să fi contribuit la îndrumarea și sprijinirea acestor tendințe. Paginile care au urmat au încercat să-i dea un conținut mai precis și să verifice această ipoteză. La sfârșitul lor, influența lui Hegel în cultura românească apare ca o pagină încheată în istoria formației spirituale a României moderne.

Dacă însă recapitulăm rezultatele mai de seamă ale cercetării noastre, observăm că influența hegeliană a alimentat două tendințe antagoniste: pe de o parte tendința liberală și progresistă, pe de altă parte tendința conservatoare. Un Heliade-Rădulescu, un Mihail Kogălniceanu, poate un N. Bălcescu au împrumutat din ideile lui Hegel sau din atmosfera pe care acestea o răspândeau în jurul lor ideea că triumful libertății alcătuiește scopul însuși al procesului istoric. Dimpotrivă, un Titu Maiorescu, un M. Eminescu au împrumutat din Hegel ideea evoluției organice a societăților omenești și principiul că instituțiile lor trebuie să corespundă fazei de dezvoltare pe care a atins-o conștiința poporului. Se înțelege că în acest din urmă caz, filosofia lui Hegel putea fi folosită ca un argument întăritor al criticii îndreptate împotriva așa-numitei modernizări pripite a instituțiilor noastre.

Alți cercetători, înaintea noastră, au presimțit adevărul că ideile conservatorilor români își au una din obârșiile lor în cugetarea germană. Așa de pildă d-l H. Sanielevici, care exprimă această convingere, fără să identifice totuși influența precisă a lui Hegel. *“Se afirmă de obicei, scrie d-l H. Sanielevici¹, că doctrina junimistă este o importatiune din Germania. Așa exprimat lucrul nu este tocmai exact. Când au început a se vedea la noi roadele amare ale Revoluției de la '48, s-a produs o reacțiune în clasa boierească și între intelectuali, și alegerea Germaniei pentru studii universitare a fost o manifestare a acestei reacțiuni. Ideile liberale fuseseră*

¹ H. Sanielevici, *50 de ani de Revoluție*, în vol. *Studii critice*, 1902, ed. nouă, Cartea Românească, p. 238.

aduse din Franța, cunoscută ca țara revoluționarilor, pe când Germania, din contra, era cunoscută ca țara evoluției lente. Dintre cele două mari concepțiuni sociologice, dintre care una, cea **raționalistă** sau a **contractului social**, privește societatea ca o înjghebare a minții omenești, pe când a doua, aceea a **evoluției organice**, consideră societatea ca un organism ce evoluează după legi inerente lui; prima s-a născut în Franța și a rămas acolo populară, pe când a doua a apărut în Germania, la începutul secolului al XIX-lea - ca o reacțiune la marea Revoluție și la concepțiile ei, - și caracterizează până astăzi această țară. Cele două concepțiuni nu sunt decât oglindirea evoluției reale a celor două țări”.

În același sens scrie mai târziu d-l Șt. Zeletin¹, subliniind contrastul dintre liberalii burghezi și conservatorii romantici: “Corifeii revoluției noastre burgheze își făcuseră cultura în Franța, acei ai contrarevoluției romantice s-au format în Germania, de unde ne-au adus ideile de **organism**, evoluție **organică** și respectul **tradiției**”. Dar d-l Șt. Zeletin amintește în acest proces de infiltrație spirituală și contribuția probabilă a lui Hegel:

“Concepția romantică a dezvoltării organice, scrie d-sa în același loc, alcătuiește ideea de temelie a idealismului german, precursorul real al evoluționismului științific englez. După Schelling, concepția e reluată de Hegel: acesta o dezvoltă în cele mai grandioase proporții pe care le-a atins până acum spiritul omenesc. De la Hegel ea trece la Marx, întemeietorul «**socialismului științific**», care-și clădește edificiul gândirii sale tot pe principiul evoluției necesare și continue. Contemporanul lui Hegel, Schopenhauer, stă iarăși sub influența romantică, deși osândește istoria, surghiunind-o în lumea aparenței. De altfel, legăturile lui Schopenhauer și Marx cu romantismul le-a arătat Troeltsch, cu obișnuita sa erudiție, în opera amintită. Cu acești doi gânditori ne apropiem de țara noastră: Schopenhauer și Marx sunt scriitorii germani cei mai familiari pionierilor culturii romantice din România.”

D-l Șt. Zeletin admite așadar o influență a lui Hegel în cultura românească, filtrată însă prin Schopenhauer și Marx și numai în direcția sprijinirii ideilor așa-numiților “romantici” români. Câștigul studiului nostru este a fi arătat dimpotrivă că influența lui Hegel a lucrat uneori direct și a favorizat tendințe antagoniste.

¹ Șt. Zeletin, *Romantismul german și cultura critică română*, în *Minerva*, II, 3, p. 75.

În această din urmă privință, contribuții interesante a adus d-l C. Rădulescu-Motru. Pentru d-l Rădulescu-Motru nu numai liberalii și conservatorii, dar și socialiștii, democrații, umanitariștii, anarhiștii moderni sunt hegelieni, pentru că *“toți împrumută de la Hegel credința că idealul, pe care mintea omenească îl concepe ca un ce necesar, trebuie să fie o necesitate și pentru realitatea lumii. Toți sunt hegelieni, fiindcă toți identifică aspirațiunile lor sufletești și interesele lor cu legile existenței însăși”*¹. Hegelianismul are, în explicația d-lui C. Rădulescu-Motru, o adevărată virtute magică. Căci el afirmă unitatea idealului cu realul și posibilitatea celui dintâi de-a se întrupa în materia celui din urmă.

*“Credința că lumea se conduce după idealul nostru, scrie d-l Rădulescu-Motru, este marea descoperire a lui Hegel. El a crezut cel dintâi că legile de dezvoltare ale lumii reale sunt aceleași cu legile dialectice ale spiritului omenesc. El, cel dintâi, a căutat să demonstreze, că ceea ce este la locul său în logica spiritului omenesc, este prin aceasta la locul său și în domeniul realității. Și ce fac ei altceva, cei mai mulți dintre scriitorii politici de astăzi, decât să repete pe toate tonurile această credință a lui Hegel?”*².

Faptul că hegelianismul a putut să sprijine în cultura românească tendințe antagoniste n-ar mai avea de ce să surprindă, după astfel de considerații.

Ocupându-se în fine de speciala influență a lui Hegel în cultura noastră, d-l Rădulescu-Motru o afirmă de asemenea:

*“Și la noi, românii, s-a aplicat această dialectică a personalismului de tranziție (hegelian). Ar fi fost chiar extraordinar să nu se aplice. Hegelianismul a fost, și este încă, în atmosfera Europei, ca un element constitutiv, din care toți gânditorii au aspirat și aspiră. Au făcut mulți hegelianism fără să știe. Toți câți au fost tentați să găsească un rost istoric clasei sociale din care făceau parte: credinței, pe care o aveau; idealului de artă la care țineau, erau în același timp ispititi de dialectica hegeliană.”*³.

Și pentru a ilustra această vedere, d-l C. Rădulescu-Motru citează două

¹ C. Rădulescu-Motru, *Elemente de metafizică pe baza filosofiei kantiene* (ed. definitivă, București, 1928, p. 58).

² C. Rădulescu-Motru, *op. cit.*, p. 57.

³ C. Rădulescu-Motru, *Personalismul energetic*. I. Antropomorfismul și personalismul, în *Revista de filozofie*, X, p. 3-4. Acest capitol, citit mai întâi în ședința Academiei Române din 21 mai 1925, n-a mai fost reprodus apoi la publicarea *Personalismului energetic* în volum.

opere moderne de literatură politică, în care crede a putea recunoaște influența dialecticii hegeliene.

Cea dintâi este lucrarea d-lui E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, 1924-1925, o operă în trei volume, în care civilizația românească a zilelor noastre este arătată a fi integrată din colaborarea unor "forțe revoluționare" cu anumite "forțe reacționare". Înfățișând schema generală a lucrării d-lui E. Lovinescu, pe care o crede de inspirație hegeliană, d-l Rădulescu-Motru scrie:

*"Civilizația română modernă este opera ideologiei, și anume a ideologiei revoluționare franceze. Cu un asemenea început suntem în plin hegelianism. Vom vedea îndată că suntem în hegelianismul cel mai radical posibil... Ideologia revoluționară își cheamă negațiunea ei la viață. Negația forței revoluționare este forța reacționară. Aceasta se și arată numaidecât, pregătită fiind în Germania. Teza și-a găsit antiteza. Vine sinteza: civilizația română de astăzi. Un istoric mai puțin hegelian ar fi început cu forța reacționară, care se potrivește mai bine sufletelor pasive și imitative, și apoi ar fi venit la forța revoluționară. Sau, un istoric adevărat, în genul lui H. Taine, ar fi început cu starea de fapt, cu vechiul regim, pentru a trece apoi la inovație, la noul regim. D-l E. Lovinescu începe însă strict după formula dialectică: întâi afirmația, apoi negația și în urmă sinteza afirmației cu negația, care aduce o nouă afirmație"*¹.

Obârșii hegeliene întrevide în fine d-l Rădulescu-Motru și în lucrarea lui d-lui Șt. Zeletin, *Burghezia română*, 1925, a cărei progresiune de idei o rezumă în chipul următor: "Teza este mercantilismul în curs; antiteza, mentalitatea reacționară a celor ce nu înțeleg mercantilismul și, neînțelegându-l, îi opun piedici. Sinteza, tutela providențială a oligarhiei din jurul Băncii Naționale"². D-l Șt. Zeletin, care este un scriitor de tendințe înaintate, și-a văzut astfel întoarsă caracterizarea de hegelianism³, pe care d-sa a crezut că o poate aplica numai criticismului romantic și reacționar.

Discuția, firește, nu s-a oprit aici. D-l E. Lovinescu a răspuns, în volumul al III-lea al operei sale, obiecțiilor care i se aduseseră cu puțină

¹ *Op. cit.*, p. 99.

² *Op. cit.*, p. 102.

³ Această caracterizare are pentru d-l C. Rădulescu-Motru un sens negativ. Vd. asupra aprecierii științifice a hegelianismului considerațiile din *Personalismul energetic*, 1927, p. 30 urm.

vreme înainte, tăgăduind amestecul vreunei infiltrațiuni hegeliene în sistemul lucrării sale. Dacă expunerea sa a început cu analiza factorului afirmativ: ideologia revoluționară, pentru a continua cu negația acesteia: ideologia reacționară, lucrul nu se datorește, după cum se afirmase, intenției de a aplica formula dialectică: *“întâi afirmația, apoi negația și în urmă sinteza afirmației cu negația, care aduce o nouă afirmație”*. Planul lucrării sale, ne spune d-l E. Lovinescu, era determinat mai degrabă de desfășurarea firească a lucrurilor: *“Prin simpla sa apariție, orice idee nouă, descoperire sau invenție, reprezintă negația unei alte idei sau forme de viață cu care intră în conflict”*¹. Tarde arătase la vremea sa că în mișcarea socială imitația se însoțește cu opoziția, *împerecherea logică* cu *duelul logic*. Cu atât mai mult expunerea sa trebuia să înceapă cu înfățișarea factorilor revoluționari și nu cu stările de fapt care îl precedaseră, cu cât în procesul culturii românești din veacul trecut, cei dintâi avuseseră cu adevărat inițiativa.

*“Cum civilizația română, scrie E. Lovinescu, adică totalitatea condițiilor vieții noastre materiale nu e o creațiune organică a poporului român, nu putem pleca de la studiul unor forțe care n-au avut inițiativa; în materie socială, politică, economică și tehnică, inițiativa a pornit de la ideologia și de la totalitatea componentelor civilizației apusene. Studiul forțelor revoluționare se impune, așadar, ca studiul adevăratului principiu activ; pentru a se realiza ele au întâlnit în cale, cum era și firesc, forța reacționară nu numai a vechilor forme sociale ci și a sufletelor configurate de influențe seculare. Duelul logic al acestor forțe constituie istoria însăși a civilizației române moderne”*². Nu avem a ne pronunța aici asupra îndreptățirii planului general adoptat de lucrarea d-lui E. Lovinescu. Important pentru noi a reține este că acest plan general amintește fără îndoială trichotomia momentelor dialectice, deși strecurarea lor în opera scriitorului român nu apare niciodată ca rezultatul vreunei reminiscențe provenite din frecventarea directă a izvoarelor.

Cu totul altul este cazul d-lui Șt. Zeletin, un scriitor format în școala filosofilor. Pe de altă parte, *Burghezia română*, opera principală a d-lui Zeletin, este o lucrare care aplică metoda marxistă în studiul evoluției societății românești din ultimul veac. N-ar fi riscată afirmația că, prin mijlocirea lui Karl Marx, filosofia lui Hegel a găsit calea scrierilor d-lui Zeletin. Iată însă

¹ E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, p. 21.

² E. Lovinescu, *Op. cit.*, p. 24.

că o astfel de presupunere primește o confirmare neașteptată din chiar partea acestuia, într-o scrisoare adresată revistei *Ideea europeană*. Revista *Ideea europeană* publicase, în 1925, o dare de seamă asupra unei expuneri publice făcute de d-l Zeletin, în care apropierea gânditorului român de materialistul german L. Büchner, provoacă următoarea interesantă rectificare:

“Am fost și sunt în filosofie un incorigibil romantic, scrie d-l Șt. Zeletin, un romantic din temperament, nu din capriciile lecturii; din harul naturii, nu din acel al cărților. Sângele elenic, pe care nu fără fiori îl știu pulsând în vinele mele, mi-a creat sălașul sufletesc în templul uman al filosofiei romantice germane, ea însăși plămădită în spiritul și pe temelile elenismului¹. De aceea natura mi se prezintă ca rezultat al unei serii continue de evoluție spirituală, ce palpită în infinite unde, fiecare din acestea având la locul și la timpul ei un rol necesar. Pentru mine existența întâmplătoare, izolată, este o simplă absurditate: orice făptură din univers are, în modesta ei sferă de activitate, un rol necesar de împlinit, fără care însăși existența totului ar fi știrbită. În cadrul acestui determinism spiritual al universului, determinismul social, pe care-l aplic, este o simplă parte întregitoare. E drept că am intrat în panteonul idealismului romantic pe porțița materialismului marxist, el însuși clădit pe miezul sufletesc romantic al evoluției continue. Dar când din templul romantic mi-am aruncat privirile îndărăt spre porțița materialistă care mă condusese înăuntru, a trebuit să mă-nfior la aparența ei zbârlită. Fapt este că marxismul, sub raport filosofic, se clădește pe cea mai mare grosolanie pe care o cunosc în istoria filosofiei: el a luat materia ca esență a lucrurilor, însă i-a dat o lege de origine și natură sufletească: aceea a evoluției seriale romantice, sub forma ultimă dată de Hegel”.

Un document mai edificator ca acesta nici nu se putea dori. Comentatorul ideilor d-lui Zeletin va trebui să pornească de la acest text, pentru a desluși partea de influențe romantice, în consecință și hegeliene, care

¹ Mai cu seamă în legătură cu Hegel s-a susținut influența culturii grecești asupra formării concepției organice a societății. Grecia reprezintă în adevăr, pentru Hegel, exemplul unei adevărate societăți organice, dezvoltată original și armonios. Asupra acestei filiații de idei, o contribuție recentă în E. Vermeil, *La pensée politique de Hegel*, în *Etudes sur Hegel*, publication de la *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1931.

* Cu titlu de exemplu pentru distorsiunile edițiilor din perioada comunistă, sfârșitul acestui citat a fost omis atât din volumul din 1965, cât și din publicarea în seria de *Opere*, de la Editura Minerva (1973) (n. ed.).

au contribuit la formația autorului *Burgheziei române*. Acest text dovedește însă în același timp, și împotriva susținerilor din altă parte ale d-lui Zeletin, că hegelianismul a putut alimenta nu numai "curențele reacționare".

Influența filosofiei lui Hegel în cultura românească s-a produs atât în orientarea curenților de dreapta cât și a celor de stânga. Împrejurarea s-a produs de altfel nu numai în cadrul culturii noastre, dar chiar în patria filosofului, unde încă de la Fr. Engels¹ s-a atras atenția asupra dublei posibilități a acestei filosofii. Am văzut care este pentru d-l C. Rădulescu-Motru rațiunea acestei plurivalențe².

Pentru noi ea stă în structura intimă a acestei construcții speculative. Filozofia lui Hegel afirmă în adevăr, pe de o parte, o mișcare ascensională și continuă a societăților omenești către un ideal de libertate. Această mișcare se execută printr-o succesiune neîntreruptă de factori în luptă, în care mai toți conducătorii revoluționari ai timpurilor noastre au găsit justificarea teoretică a acțiunii lor. Pe de altă parte, Hegel arată că în această mișcare continuă a istoriei universale, fiecare etapă este dominată de geniul câte unui alt popor, care dezvoltă o cultură originală și închisă comunicării cu alte culturi contigue în timp și spațiu. Această vedere a filosofiei lui Hegel a fost folosită mai cu seamă de naționalismul feluritelor popoare europene. S-a întâmplat astfel cu filosofia lui Hegel, ceea ce s-a întâmplat și cu doctrina altor filosofi: înrăurirea ei a fost atât de întinsă, încât a putut procura argumente unor tabere în luptă. Această constatare își primește acum o nouă întărire, prin studiul influenței lui Hegel în cultura românească.

¹ Fr. Engels, *Anti-Dühring*, VIII. Aufl., 1914, p. 10.

² Un alt exemplu al plurivalenței filosofiei lui Hegel, adică al virtuții sale de a se însoți cu tendințe dintre cele mai felurite, îl găsim în faptul că însăși filosofia d-lui C. Rădulescu-Motru, care a ridicat de atâtea ori protestul său împotriva hegelianismului, a putut fi pusă în legătură cu acesta. Astfel d-l I. Brucăr, studiind ideile d-lui Rădulescu-Motru asupra raportului dintre conștiința individuală și conținuturile ei necesare și universale, vede aici o postulare, în sens hegelian, a corelației dinamice a conștiinței cu universul (cf. *Probleme noi în filosofie*, București, 1931, p. 81).

[Anexă]

Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner

Discuția Ședinței de la 27 aprilie 1869

(cf. *Der Gedanke*. Revistă filosofică. Organ al Societății Filosofice din Berlin.

Editat de Dr. K.L. Michelet. Volumul II, 1861, p. 112 urm.)

– traducere românească –

Maiorescu: Răspund solicitării onoratei societăți de a repeta aici recenta mea conferință publică despre vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner, cu atât mai multă plăcere, cu cât la baza întregii discuții pusesem tocmai definiția hegeliană a frumosului. Dacă *frumosul* nu este decât deplina pătrundere a ideii cu aparența sensibilă, atunci putem considera drept niște directive unilaterale și care se depărtează de frumos pe acelea în care fie ideea, elementul logic, se valorifică în paguba sensibilității, ceea ce se întâmplă în *sublim*; fie că momentul sensibil se evidențiază în dezavantajul ideii, ceea ce produce *fermecătorul*. Două exemple sunt suficiente.

Aplicând aceste precizări în *tragedie*, recunoaștem principiile de caracter ale eroului drept acel element care corespunde Ideii în definiția frumosului; în timp ce efectele sale și înclinațiile opuse principiilor reprezintă sensibilitatea. Din punct de vedere dramatic caracterul devine frumos, atunci când principiile și înclinațiile se întrepătrund pe deplin, și o dată cu aceasta lupta dintre ele se aplanează. Lupta însăși, devenită o condiție esențială a frumosului dramatic, o numesc, după exemplul lui Schiller, *patetismul* tragediei. Acolo unde principiile se valorifică atât de intens încât împiedică în erou apariția înclinațiilor și sentimentelor opuse, făcând imposibil patetismul, drama poate fi *sublimă*, nu însă și o operă de artă *frumoasă*. Acesta este cazul în Corneille. Să luăm ca exemplu tipic tragedia sa *Horace*. Horace este atât de însuflețit de entuziasmul său patriotic, încât aduce pe deplin la tăcere toate sentimentele sale de afecțiune, de prietenie, de iubire pentru familia sa, și în felul acesta lupta pateticului nu se mai dă, eroul devenind sublim, dar nu frumos.

În Paris, de unde vin tocmai, mi se făcu cu ocazia unei discuții asemănătoare, obiecția că pateticul este introdus prin sora lui Horace, care prin iubirea ei pentru Curiace reprezintă cu exclusivitate elementul sentimental, în timp ce Horace face numai Ideea să apară. Tragediile lui Corneille corespund astfel

ambelor cerințe ale frumosului, cu deosebirea că fiecare din ele în mod separat se valorifică în câte o singură persoană pe deplin. Nu este greu de a înlătura această obiecție. Din punct de vedere estetic este cu neputință ca Ideea să se manifeste cu exclusivitate într-o singură persoană; căci prin aceasta, mai întâi, persoana ar fi silită să-și declame neconținut ideile, ceea ce poate fi epic, dar nu dramatic. În al doilea rând, eroul nu s-ar putea legitima pe această cale ca atare în ochii noștri, deoarece, pentru a vorbi cu Schiller, nu se poate ști dacă constituția sufletească a eroului este un efect al puterii sale morale, atâta timp cât n-ai căpătat convingerea că ea nu este un efect al insensibilității. Astfel, manifestarea unilaterală a Ideii într-o singură persoană, fără ca în acea persoană să fie făcută aparentă lupta pateticului, trebuie să fie desemnată pur și simplu ca o eroare estetică, în stare a constitui după puțină sublimul, niciodată însă frumosul.

Absolut aceleași fenomene pot fi urmărite în muzică. *Armonia* corespunde aici elementului logic, ideal, în timp ce *melodia* reprezintă pe cel sensibil. În deplina contopire a armoniei și melodiei, așa cum simfoniile lui Beethoven au realizat-o într-un grad nemaiațins, stă frumosul muzical, în timp ce valorificarea unilaterală a melodiei în dezavantajul armoniei produce fermecătorul-senzual (muzica operelor italienești mai noi), dimpotrivă valorificarea unilaterală a armoniei în paguba melodiei conduce la sublim (operele lui Wagner). Astfel direcția lui Wagner în muzică este o extremă deopotrivă cu aceea a lui Corneille în tragedie¹.

Michelet: Patetismul lui Horace, chiar dacă el nu șovăiește niciodată, provine din faptul coliziunii dintre datorii, și anume între patrie și iubirea frățească: o coliziune care îl conduce la uciderea surorii și la răzburarea patriei ofensate prin lacrimile și imputările ei. Patetismul nu provine numai din latura sensibilității. El nu este numai o luptă între principii și înclinații, ci între principiu și principiu, dar care este în același timp și una între înclinație și înclinație. Căci principiile eroilor sunt tocmai înclinațiile lor. Din împrejurarea că în coeziunea tragică se înfruntă gând cu gând și înclinație cu înclinație, urmează că eroul nu rămâne în unitatea liniștită a principiului său logic. Aici, ca și în cazul lui Horace, dezbinarea, determinarea gândului devine pasiune, înclinație; și o dată cu aceasta este dată și latura de farmec sensibil. Pentru a invoca un alt exemplu, Cidul este încă mai stăpânit de acest

¹ Vorbitorul dezvoltă acum pe scurt necesitatea logică a disonanțelor la Wagner, respinse felul în care acesta se reclamă de la maniera lui Beethoven de a analiza o melodie și demonstrează în sfârșit complexul social al acestor fenomene artistice.

pathos, de această coliziune tragică între onoarea tatălui său, pe care tatăl iubitei sale îl ofensase, și iubirea sa pentru Chimène. Această șovăire, această luptă a sufletului său apare limpede în cunoscutul monolog:

Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse;
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse:
L'un m'anime le coeur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix, ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux cotés mon mal est infini.
O Dieu! l'étrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

D'Ercole: Deși aprob principiile expuse de d-l Maiorescu, nu pot accepta totuși ceea ce a spus despre caracterul muzicii italienești. Conced că elementul melodic este în aceasta preponderent; dar departe de a vedea aici un neajuns, recunosc adevăratul concept al muzicii. Pe de altă parte, muzicii italienești nu-i lipsește armonia, dar o are în proporția necesară întregirii melodiei. Principalul în muzică este melodia; armonia, pentru a mă exprima astfel, nu este decât învelișul extern necesar pentru ca melodia să nu apară în goliciunea ei. Îndreptățirea afirmației mele decurge atât din conceptul frumosului în genere, cât și din cel al muzicii în special. Căci dacă frumosul este reprezentarea spiritului în formă sensibilă, dacă forma sensibilă în care muzica reprezintă sufletul întristat sau vesel este succesiunea sunetelor, atunci melodia se coboară direct din sufletul sensibil, în timp ce armonia provine din calculul artistic al intelectului. Ambele trebuie să se îmbine, însă în așa fel încât armonia să rămână secundară. Și acesta este cazul în muzica italienească, în timp ce în muzica germană elementul preponderent este armonia, adică aceea care în caracterul muzicii italiene și germane stă în însuși caracterul ambelor națiuni. Italianul reprezintă spiritul în forma naivității, care este forma artei în genere, pe când germanul reprezintă același spirit în forma gândirii reflexive: de aceea a devenit Germania terenul propriu al științei. Germania a înțeles cu adevărat filosoficește operele de artă produse în Grecia și Italia. Și întrucât și arta germanilor, în special muzica lor mai nouă, înclină mai mult către teorie, decât arta italiană, împrejurarea

explică mai întâi cu îndestulare de ce în muzica germană elementul preponderent este armonia, adică aceea care constituie partea propriu-zis teoretică a muzicii; în al doilea rând, de ce muzica italienească este răspândită în ambele emisfere, pe când muzica germană a rămas mai mult locală.

Förster: Contrastul dintre Rossini și Wagner nu este totuși acela dintre muzica ambelor popoare, întrucât italienii în vechea lor muzică bisericească sunt întemeietorii armoniei.

Lasson: Nu mi se pare potrivit a voi să caracterizezi epoci întregi ale evoluției artistice, atribuindu-le sublimul sau vreun termen estetic asemănător. Opoziția dintre epocile artistice stă în idealurile lor; în poezia dramatică, ideile morale sunt acelea în legătură cu care se execută mișcarea istoriei. Nu mi se pare că onoratul vorbitor a dat o potrivită întrebuintare definiției hegeliene a frumosului. Este cu neputință de a concepe ideea, care trebuie să apară în formă sensibilă, drept o cugetare abstractă, ci ca principiul intern și organic al obiectului devenit operă de artă sau existent ca frumos natural; un principiu care, ca atare, este ceva ideal și general, opus voinței senzuale a individului, dar care nu poate fi nici exprimat nici înțeles altfel, decât în intuiția concretă a explicațiunii sale în toate detaliile obiectului frumos. Din această pricină elementul logic n-are în artă nici un loc sau cel mult în tehnica externă și în consecințele ei. Ce este mai bun în artist, sau mai degrabă ceea ce îl face artist, este inconștientul, determinația fanteziei sale, care este absolut independentă de orice raționament. Dacă într-o operă de artă dramatică cele două momente ale frumosului pot fi deosebite, atunci momentul ideal este concepția morală despre lume și forma specială a fanteziei poetului, pe când momentul sensibil este manifestarea acestui factor ideal în particularitățile formei artistice. Principiile și convingerile eroului n-au nici cea mai îndepărtată relație cu principiul ideal al dramei.

Mai departe nu mi se pare că principiul tragediei franceze a fost bine desemnat, atunci când esența ei a fost pusă în lipsa unei dezvoltări în sentimentul eroului, în depășirea luptei cu senzualitatea. Să ne propunem oricare tragedie și vom găsi contrariul. Tocmai așa numitele *combats du coeur*, lupta dintre virtute și înclinație, dau tragediei franceze caracterul ei propriu. Semnificativ ar fi mai degrabă faptul că poet și erou trăiesc permanent în reflexiune: poetul reflectând asupra creației, eroul asupra acțiunii și suferinței sale. Este o nesfârșită vanitate a oglindirii de sine, o neostenită limbuție în toate suferințele și patimile. Concepția despre om este aici cea mai abstractă cu putință. Toate naționalitățile, religiile, epocile sunt azvârlite în aceeași oală și transformate în aceeași pastă. Calitatea morală nu mai are nimic de-a face cu determinarea naturală, nici cu

cultura; ea există numai în opoziția abstractă dintre virtute și viciu, forță a voinței și slăbiciune. Poetul se leagă prin strâmte legi formale, care, indiferente și lipsite de semnificație în sine, capătă un sens numai prin jugul formalității pe care îl impun. Eroul tragic la rândul său stăruie într-o atitudine pur formală, în decență. Nici un interes substanțial nu îl mișcă. Temeiul conflictului nu e constituit din forțele obiective ale moralității, ci din forma cea mai subiectivă a pathosului, din iubire și ură, virtute și viciu, formele cele mai abstracte ale entuziasmului moral, aparținând umanității în genere. Religia nu apare ca o putere a lumii, ci ca devoțiune a individului. Statul nu apare ca putere morală și istorică, ci ca iubire de patrie, ambiție ș.a.m.d. Tot ce este moral-obiectiv este topit în motive subiective de determinare. E o artă a raționalismului pur, artificială, falnică prin retorismul ei și prin cultul virtuții; o artă în care orice particularitate este sacrificată în interesul omenescului general. Principiile revoluționare se lasă presimțite de pe acum. Virtutea apare drept valoarea omului; tot ce o depășește apare ca neesențial. Aceasta este arta romantică prin excelență. În ochii germanului nu valorează decât forțele substanțiale, care constituie lumea obiectivă; subiectul este numai receptacol. Romanul consideră aceste forțe numai în forma pathosului subiectiv. Tendința sa este de a-și potența subiectivitatea, și astfel vanitatea conștiinței eroice, retorica pathosului apare în primul plan. Nici o artă nu e mai patetică decât cea franceză, fiindcă nicăieri determinarea naturală nu e mai negată. Din această pricină între Corneille și Wagner nu văd nici cea mai îndepărtată relație. Muzica de altfel se mișcă în sfera unor idei cu totul deosebite de cele ale poeziei dramatice. În muzică avem de-a face cu opoziția dintre individualitatea sensibilă și lumea externă. Momentul interiorității, al sensibilității este purtat de melodie, care constă esențialmente din succesiunea temporală a unor serii paralele, organizate ritmic. Momentul extern apare în armonie, care se întemeiază pe coexistența temporală. O mijlocire între aceste contraste o creează în tot cazul disonanța cu apogiaturi și note de pasaj, întrucât pregătesc în formă polifonă și în interiorul elementului armonic succesiunea tonală melodică. În chipul acesta muzica italiană și germană sunt deosebite ca melodia și armonia, subiectivitatea și obiectivitatea, simțirea și existentul. Fiindcă Beethoven a fost numit, voi observa că el, prin desăvârșitul echilibru dintre elementele muzicale, după cum o arată operele epocii sale de mijloc, este prin excelență german, ca unul la care întreaga interioritate a simțirii se dezvoltă numai din forțele naturale constitutive ale lumii obiective, al căror reflex pare a fi. Întru cât îl privește însă pe Wagner, acesta nu urmărește nicidecum un scop specific muzical. Ceea ce îl interesează

pe Wagner este caracteristicul, desemnul istoric, după cum la fel se întâmplă și în pictura prezentului. În vederea acestui scop de caracterizare supraîncordează Wagner, deopotrivă cu întreaga muzică a viitorului, mijloacele muzicale. Și fiindcă tendința sa se îndreaptă către icoane ale obiectivității, el pune în mod unilateral întreaga greutate asupra armoniei, disprețuind elementul special muzical al formei. Domnia armoniei începând cu Bach, Glück și Beethoven nu este ceva nou. Dar această unilateralitate și ignorare a elementului muzical propriu-zis în vederea unor scopuri care muzicii ca atare nu-i sunt esențiale, aceasta alcătuiește caracterul creației wagneriene.

Schasler: Am două observații de făcut: una împotriva definiției lui Maiorescu asupra opoziției dintre sublim și fermecător; a doua, împotriva aplicației date de d-l Lasson termenului "logic". Definiția unei opoziții printr-o opoziție paralelă este rareori satisfăcătoare și se dovedește nepotrivită, îndată ce, plecând de la același principiu, dar aplicându-se într-un alt domeniu, intră în contradicție cu sine însuși. Așa de pildă sublimul ar putea fi definit, din punctul de vedere al arhitecturii, tocmai ca supra-mărimea materială, prin urmare ca ceva sensibil; dimpotrivă, grațiosul, al cărui efect face abstracție de dimensiune și se raportează numai la *forma* mișcării, poate fi definit ca ceva spiritual. Astfel definiția potrivit căreia sublimul ar fi idealul și fermecătorul ar fi senzual nu mi se pare a epuiza conceptul. Cât privește *logicul*, căruia Lasson i-a rezervat în artă numai partea tehnică, în așa fel încât ar veni în considerație numai în legătură cu partea practică și profesională, eu socotesc că are un rol chiar în actul concepției, fie numai ca δύναμις. Căci întocmai ca natura, care încă din embrion plasticizează organic și deci procedează logic, tot astfel și arta. O idee concepută care nu conține în germene momentul logic este sau un haos sau ceva pur abstract, lipsit de formă și de cugetare și care, în sens ideal sau material, ar fi deopotrivă un nimic. Logicul este dimpotrivă adevărata esență cogitativă în artă, pentru că aici tocmai forma sau mai degrabă principiul formal este esențial.

Muercker: Nu trebuie să abuzăm de termenul "logic", întrebuințat de d-l Maiorescu și d-l Lasson în modul cel mai ciudat. Prin "logic" nu pot înțelege decât unitatea esenței, cugetarea pură care întemeiază opera de artă.

Maiorescu: Răspund mai întâi d-lui Förster că în întreaga discuție m-am gândit numai la muzica italienească mai nouă. Față de cele spuse de d-l Michelet, contest că Horace ar manifesta vreo coliziune oarecare a ființei sale într-un mod patetic. În acesta nu există nici o coliziune. El nu pregetă de a sacrifica necondiționat totul entuziasmului său pentru patrie. În felul acesta el nu poate deveni niciodată patetic și se privează astfel de una din condițiile esențiale

ale frumosului. Este sigur că în unele tragedii franceze există și aluzii patetice cât privește viața sufletească a eroilor; tot astfel după cum în muzica lui Wagner apar și melodii. Dar trăsătura estetică fundamentală a acestei direcții, așa cum Corneille a realizat-o mai bine în *Horace* și a exprimat-o mai clar în prefața la *Nicomède*, exclude din erou pateticul; și tocmai *Horace* și *Nicomède* sunt înfățișate în fiecare an de Sorbona ca exemple. D-lui Schasler îi replică că concepția sa despre sublim ca o mărime materială se izbește de ideile esteticii. Sublimul este dimpotrivă o asemenea supramărime încât, sustrăgându-se percepției sensibile, pune în evidență în noi momentul ideal¹. Chiar colosalul arhitecturii orientează spiritul nostru către interior. Obiecțiile împotriva concepției mele despre logică m-au surprins tocmai în această adunare. Când d-l Lasson recunoaște elementul logic al artei în tehnică, această seacă concepție ar putea fi justificată din punctul de vedere al lui Herbart, dar nu în cercul părerilor hegeliene². Pe de altă parte nu sunt conștient de a fi întrebuițat cuvântul "logic" într-un alt sens, decât în acela de unitate a esenței. Numai că, reclamându-mă de la cuvintele lui Goethe:

Ce ar fi aparența căreia i-ar lipsi esența?

Ce ar fi esența, dacă n-ar apărea?

am opus esenței aparența sensibilă, cu aplicație analogică la armonie și melodie. Când în fine d-l Lasson vrea să facă dătătoare de măsură deosebirea dintre momentul subiectiv și obiectiv în concepția estetică a curentelor artistice, se întrebuițează numai alte cuvinte pentru aceși idei; ceea ce mi se pare inutil. În afară de aceasta, socotesc că expresiile propuse de d-l Lasson nu sunt întrebuițabile, mai întâi pentru că nu corespund limbajului estetic, apoi pentru că dau loc celor mai eclatante interpretări greșite. Așa de pildă câțiva istorici literari numesc pe Schiller poet subiectiv și pe Goethe, poet obiectiv, în timp ce Julian Schmidt răstoarnă istoria și afirmă contrariul.

¹ Maiorescu se referă aici la concepția lui Kant asupra sublimului, așa cum este înfățișată în *Kritik der Urteilkraft*, Zweites Buch, §23-29 (T.V.).

² Herbart era în adevăr inspiratorul școlii formaliste în estetică, cu care idealistii inspirați și reprezentați de Hegel s-au găsit de mai multe ori în polemică în decursul veacului trecut. Maiorescu implică dar pe hegelianul Lasson într-o grea contradicție, situând părerea acestuia în tabăra formalistilor herbartieni, pentru care frumosul era rezolvabil în pure raporturi formale (T.V.).

Scriitori

Anton Pann

Dacă ar mai trăi astăzi, văzându-ne adunați spre a-i aduce laudele noastre, Anton Pann s-ar mira din cale-afară. Contemporanii nu i-au dat atâta cinstire. Îl văd cu fesul în cap, cu giubeaua în spinare, învârtind în mâini mătăniile lui de lemn bine mirositor, aduse de la Sfântul Munte. El ne-ar spune: *La părul lăudat cu sacul mare să nu te duci. Când ești poftit la vr-o masă, pleacă sătul de-acasă. Când eram la mama și eu știam să cos, că mama împungea și eu trăgeam acul. Tot țiganul își laudă ciocanul.* Dar fiindcă nu era cu totul lipsit de conștiința de sine, ar fi adăugat îndată: *Lumea să te laude, câinii să te latre. Pe mine câți câini m-au lătrat, toți au turbat. Cine are vecini răi se laudă singur.* În jurul anului 1830 și mai ales după această dată, când se desfășoară activitatea lui literară, existau scriitori învățați, la curent cu literatura marilor țări de cultură. Un personaj al lui Costache Negruzzi, dintr-una din nuvelele lui, citește pe Balzac. Grigore Alexandrescu știa să recite pe de rost epistolele lui Boileau. Stamati cunoștea pe Pușkin. Ce să mai spun de tânărul Kogălniceanu? Știința istorică și juridică cea mai înaltă îi era cu totul familiară. Anton Pann a declarat o dată că nu este un scriitor învățat. *N-am învățat nici o limbă din cele poleite*, spune el în prefața *Fabulelor și istorioarelor* din 1831. Și cu acel tact al omului care își vedește limitele sale, pentru a putea vorbi mai cu înlesnire despre meritul său, el scrie:

De veți găsi vreun cusur în stil, nu aveți drept să mă osândiți, fiindcă m-am dezvinovățit, spuindu-vă că eu altele n-am învățat, decât din mica

copilăria mea mi-am bătut capul ca să ajung desăvârșit în meșteșugul muzicei bisericesti, în care am și izbutit (...) Aceasta am învățat, domnilor, și de poate cineva să găsească vreun cusur asupra acestui meșteșug, rușinea mea va fi, (...) că de a mă lăuda singur nu-mi este de folos.

Lipsă de cultură, neînvățatură? Stăm pe gânduri și ne întrebăm: există numai cultura mijlocită prin tipar? Este învățat numai omul care a zăbovit în multe și bogate biblioteci? Deși în profesiile pe care le exercităm noi, profesorii, avem în permanență nevoie de cinci sau de șapte mii de volume, ne putem lămuri din ele că există și o altă cultură, agonisită în experiențele unei vieți pline de mișcare, cu dese schimbări ale locului și îndeletnicirilor, multe observații făcute asupra oamenilor, asupra moravurilor și năravurilor lor. Mai ales dacă urechea este atentă și mintea ascultătorului este subțire și prevenită, încât știe să distingă îndată vorba cu miez și cuvântul de duh, învățătura omului poate deveni foarte întinsă și prețioasă. O astfel de învățatură a avut Anton Pann. Numărul paremiilor, al snoavelor și fabulelor, al cuvintelor și deci al noțiunilor, al trăsăturilor de moravuri și de caracter pe care Anton Pann le-a reținut este atât de mare, încât în comparație cu el toți scriitorii vremii par mai degrabă la un început de drum. Întreaga cultură transmisă prin oralitatea populară a fost însușită de Anton Pann. Și această cultură este atât de vastă, iar el o produce cu un debit atât de neistovit, în construcții obținute prin acumulări atât de uriașe, încât pentru a găsi un alt scriitor pe măsura lui, trebuie să-l căutăm printre vechii povestitori ai Renașterii, un Boccaccio, un Rabelais, un Cervantes, scriitori care au reprodus, în sinteze personale, întreaga cultură populară a neamului din care făceau parte, sporită cu aluviunile depuse de înțelepciunea și fantezia altor multe neamuri, unele foarte îndepărtate și foarte vechi.

Cum și-a însușit Anton Pann această cultură? Citind harnic în cartea vieții. Se născuse către sfârșitul secolului al XVIII-lea într-un sat din Bulgaria, la Sliven, unde tatăl lui, un căldărar român, își exercita meșteșugul. Mama era o grecoaică și se numea Tomaida. Au fost mereu schimburi de oameni între sudul și nordul Dunării. Așezări românești din Bulgaria și așezări bulgărești în Țările Române n-au fost deloc rare. Când birurile nu mai puteau fi plătite și oamenii stăpânirii căutau pe vreun nemulțumit sau vreun rebel, acesta își încărca lucrurile în lotcă și, dibuind un drum de apă prin păpuriș și printre ostroave, căuta țărnul salvator dincolo, în sudul marelui fluviu. Refugiatul se instala ca mic negustor sau meșteșugar într-un loc unde se aflau și alți oameni de același neam cu el, și în mica obște formată pe această cale se vorbea limba de-acasă, se auzeau zicalele și snoavele

strămoșilor. Este o împrejurare cu totul remarcabilă faptul că una din cele mai bune limbi românești ale secolului al XIX-lea, limba lui Anton Pann, s-a format în afara granițelor țării străbune. Populația creștină a Peninsulei Balcanice trăia în groaza Semilunei. Pașii apăseau cu pumnul greu peste raialele lor. Unii oameni își luau lumea în cap și plecau în haiducie de baltă. Alții rămâneau acasă, în strâmtele lor ateliere, cârpind papucii localnicilor sau ciocnind arama, ca tatăl lui Pann, vreun Pandele sau Pantelimon. De multe zeci de ani creștinătatea apăsată, plugarii iobagi și micii negustori sau meseriași ai satelor și târgurilor așteptau mântuirea de la Țarul tuturor Rusiilor. Nădejdea aceasta se animă în 1806 când începe războiul ruso-turc. Oamenii încep acum să vorbească mai liber, să-și spună păsurile lor. Dar când Napoleon amenință din apus și armatele ruse sunt chemate să întâmpine pe năvălitor, un mare val de oameni le însoțește peste Dunăre. Doi frați de-ai lui Pann cad în bătăliile din jurul Brăilei. Tomaida cu unicul ei fiu rămas în viață își găsesc adăpost la Chișinău. Anton află aici un oraș mare, cu grădini întinse. Bisericile strălucesc cu clopotnițele lor aurite. Dinăuntru se aud cântări mărețe. Coruri pe mai multe voci și preoți investmântați în odăjdii fastuoase intonează axioane și irmoase, tropare și condace, cum nu se puteau auzi într-o mică biserică de sat. Anton este primit în corul bisericii catedrale. Este rânduit printre soprani. Are o voce limpede și plăcută, pe care vârsta n-o va altera. Aici va pune el baza învățăturii sale muzicale, cu care se va mândri mai târziu și-i va da un loc printre reformatorii muzicii bisericești în Principate. Nu rămâne totuși mult la Chișinău. După 1810 apare în București.

Cum arătau Bucureștii și cum trăiau oamenii în timpul ultimelor domnii fanariote și al celor dintâi domnii pământene ne putem face o idee din multele documente ale vremii, printre care scrisorile adresate de Ion Ghica lui V. Alecsandri au darul de a ne aduce vii trăsături de moravuri și mici amănunte semnificative, mai prețioase uneori pentru cunoașterea trecutului decât documentele oficiale. Istoria este viața trăită, și cei care au trăit-o știu să ne vorbească despre ea cu mai mult folos pentru noi. Răscoala lui Tudor va trece peste acea lume cutremurând-o, dar fără s-o prăbușească. Înainte și după 1821 se continuă, într-un fel, aceeași viață. Iată mai întâi orașul. Dâmbovița străbătea Bucureștii într-un curs atât de sinuos, cu dese poduri legănate azvârlite de pe un mal pe altul, încât omul nu știa când se găsește pe partea stângă sau dreaptă a râului. Când apele veneau mari, cartiere întregi erau inundate. Umezeala se infiltra în temelia caselor și se urca până la cornișe. O mare construcție, palatul unui Ghica, se prăbușește, ros de

umezeală. Mișună totuși, pe străzile din jurul Dâmboviței, o lume întreagă de negustori și breslași, tabaci și șelari, zlătari, ceaprazari, cojocari, blănari, croitori, cavafi, curelari, bogasieri, brașoveni, lipscani, brutari, cârciumari și măcelari. Zarafii își scoteau micile lor cutii de lem pe patru picioare și își vindeau galbenii și mahmudelele. Mai totdeauna domnea groaza în lumea isnafilor. Aga apărea în târg cu cântarul și falanga. Vai de acela pe care-l prindea cu ocaua mică. Îl bătea la tălpi cu nuiiele și-l țintuia de urechi. Dar urmărirea erau curmate, îndată ce starostele breslei se înfățișa la curte cu porcoiul de mahmudele. În timpul lui Caragea exacțiunile ajunseseră la culme, cu ajutorul marilor boieri cu barbă, așa că, după cum ne spune Ghica, ieșise vorba: *Belu belește, Goleșcu golește, Manu jupuieste*. Din malul Dâmboviței se desfăcea printre grădini drumul care urca spre Mitropolie și către dealul Filaretului. Era un loc păduros, cu arbori seculari, printre care, în nopțile de vară, nu mai conteneau cântecele și petrecerile. În stânga Dâmboviței, urcând panta, se întindea podul Mogoșoaiei, atât de șubred pe alocuri, cu multe scânduri lipsă, încât trecătorului în vreme de noapte i se întâmpla adeseori să aluneca cu piciorul în mocirla de dedesubt. Dar după ce treceai de biserica Sărindarului, lăsând în stânga și mai în fund locul de verdeață cu apele limpezi ale Cișmigiului, începea cartierul protipendadei. La Cișmeaua roșie, Domnița Ralu, fata mai mică a lui Caragea, zidise un teatru. Veneau apoi casele Moruzeștilor, ale Manilor, ale Văcăreștilor, cu mari curți cu acareturi și grădini, până în marginea moșiei Filipeștilor devenită mai târziu teren urban. Tineretul din protipendadă nu contenea cu chefurile.

Până-n-ziuă, ne spune Ghica, vuiau mahalalele de cântece, de gâlcevi, de bătăi și de lătrături de câini.

În acest oraș plin de cele mai izbitoare contraste sociale, în care corupția se răsfăța în voie, dar plin de mișcare și deloc auster, apare Anton Pann. Ion Ghica crede a-și aminti de el ca de unul din elevii școlilor ținute pe prispa bisericilor și în care se formau grămăticii boierilor și cântăreții bisericilor. Informația nu este însă deloc sigură. Ea este cuprinsă într-o scrisoare intitulată *Școala acum 50 de ani* și este datată din 1880. Dar la 1830 și chiar mai înainte, Pann nu mai putea fi elev. Era cântăreț de biserică, autor și editor. Tipărise mai multe *Calendare*, o culegere de *Cântări de stea*. Trecuse prin mai multe episoade de dragoste, încheiate cu căsătorii nefericite. Cel din urmă se desfășurase în 1827, când, ducându-se să predea muzica bisericească la Seminarul din Râmnicu-Vâlcea și la Mănăstirea dintr-un lemn, se îndrăgostește de o maică tânără, cu care dispare peste munți, după

ce o deghizase în costum băiețesc. Timpul petrecut la Brașov, cu iradieri în alte centre și, poate, până la Buda, a fost cel mai bogat în urmări pentru activitatea lui Pann.

La începutul secolului trecut începuse în Ardeal o mișcare de cărți populare, care continua o îndrumare mai veche, provenită din literaturile Apusului. Pe la începutul secolului al XV-lea, teme care proveneau din marile poeme ale cântecelor de gestă sau din romanele curtene, ca și alte multe întâmplări închipuite pe care și le povestea epoca feudalității, intră în narațiuni mai scurte răspândite în popor, cu o profunzime sporită îndată ce invenția tiparului, la mijlocul veacului al XV-lea, pune la îndemâna mulțimilor un însemnat instrument de cultură. Valul trece din țărâm în țărâm și atinge, la începutul secolului al XIX-lea, pământul Ardealului și pe români, dintre care doi scriitori, Vasile Aaron și Ioan Barac, se consacră compunerii de cărți populare. Vasile Aaron publică *Patima lui Isus Hristos*, povestirile *Sofronim și Harita*, *Piram și Tisbe*, *Anul cel mănos*, *Leonat din Longobardia și nevasta lui*, *Dorofata*. Ioan Barac tipărește *Risipirea Ierusalimului* și poema *Arghir și frumoasa Elena*, apoi o traducere a *Halimei* și altele.

Activitatea lui Aaron și Barac i-au dat lui Pann ideea de a o continua. Spiritul lui era un neistovit tezaur de snoave, de cuvinte de duh, de cântece, mult prețuit în adunările vesele ale vremii. La poalele dealului Mitropoliei și spre Filaret se întindeau vestitele grădini ale lui Deșliu, Pană Breslea și Gaiiaferi. Noaptea, în timpul verii, nu mai conteneau cobzele sub copaci. Și când veneau primele boloboace cu must de la viile așezate dincolo de Filaret sau mai departe, de la Valea-Călugărească sau de la Drăgășani, începea o vastă frenezie, ca în dionisiile antice. Se auzeau cântece de lume, în care Fanarul presărase sarea anacreontică:

Cine la amor nu crede
N-ar mai călca iarba verde;
Ah, amor drăgălaș,
Vedea-te-aș călugăraș;
Ardă-ți rochița pe tine
Cum arde inima-n mine;
Rața ici rața colea,
Rața paște papura;
Jupâner povarnagiu, și altele.

Cântau trubadurii vremii, unii din ei cântăreți de biserică, alții procopsiți de boierii care găsiseră în cântecul lor desfătare și acel sentimentalism, nu foarte demn, al boierimii noastre, atât de orientale prin gust și înclinații. Cântau Nănescu, Unghiurliu sau Chiosea-fiul. Iancu Moruzzi, Bărbucică Văcărescu, frații Bărcănești, Costache Faca nu puteau fără ei. Pe unul, Nicolae Alexandrescu, l-a căftănit Grigore Ghica, ajuns domn al țării, făcându-l cafegi-bașa. Într-un rând a apărut și un tinerel înalt de statură, rumen la față, cam gângav, dar mare mucalit și excelent muzicant. Era Nicolae Filimon, cântăreț la Biserica Batiștii, corist în trupa Madamei Carl, flautist în orchestră, apoi cronicar muzical și, în sfârșit, autorul *Ciocoilor vechi și noi*. Șirul acestor trubaduri sau truveri, reprezentând o formă a artei populare care ar merita să fie cercetată mai de aproape, este destul de numeros în prima lor jumătate a veacului trecut. Din rândul lor se ridică și Anton Pann, care se deosebește totuși de ei prin depozitul mai bogat al memoriei sale, printr-o imaginație capabilă să-l sporească, printr-un dar de observație care îl asociază cu multe trăsături împrumutate timpului și lumii lui, dar mai cu seamă printr-o înțelepciune fină și adâncă, în care se cimentau experiențele omului din Orient.

Înapoiat din Ardeal, Anton Pann se așază deci la lucru. Începe activa lui operă de autor și editor, care o dublează pe aceea de cântăreț. De la 1843 are și o tipografie. Se deplasează adeseori în țară, ascultând și notând cu hărnicie proverbe și snoave, care vor intra apoi în compunerea scrierilor sale. Își duce singur cărțile în târguri și le vinde acolo. În copilăria mea am mai apucat colportajul de cărți poporane, ca o formă încă vie a negustoriei, așa încât îmi dau seama de aceea pe care o practica Anton Pann. În bâlciul de Sfânta Mărie din Giurgiu, la acela din Câmpulungul Muscelului, de la Râureni sau la Moșii din București, am mai văzut, printre cele mai variate articole ale comerțului și ale industriei începătoare, printre multele minuni oferite fanteziilor naive, alături de vițelul cu două capete, de copilul cu trei picioare sau de femeia cu trupul de pește, în mijlocul zgomotului asurzitor, emanat de la izvoarele sonore cele mai variate, am văzut pe călugărul tăcut, descins de la schitul lui de munte și oferind cumpărătorilor broșurele întinse pe o maramă, *Visul Maicii Domnului*, *Minunile Sfântului Sisoe*, *Alexe*, *omul lui Dumnezeu*, alături de care nu rareori se întindea taraba păzită de un negustor mereu pe drumuri, care vindea *Alexandria*, *Tilu Buh-Oglindă*, *Istoria Ghenovevei de Brabant*, *Halima sau O mie și una de nopți*, *Archir și Anadam* și alte multe cărți mișcătoare și cuminți, pe care am dorit de multe

ori să le mai am în mână, dar pe care rareori mi-a mai fost dat să le întâlnesc. Se opreau în fața lor un țăran care voia să ducă acasă o carte de petrecere, de învățătură sau de pietate, o fată sau un soldat doritori să dea un prilej visării lor, câte un om mai bătrân dornic să regăsească o povestire a tinereții, vreun mucalit din sate sau târguri, sigur că va afla acolo vorbe de duh, bune de-a fi repetate și altora. Scoteau bănuțul de aramă și plecau cu marfa lor ușoară pe care o regăseau după decenii, într-un fund de ladă, nepoții și strănepoții. Pentru toți aceștia a scris Anton Pann, pentru imensul public popular, în mintea căruia cartea era ceva deosebit de ceea ce a devenit pentru noi. Mi se pare că ceva din farmecul cărților a dispărut pentru cel care o deschide cu spirit critic, adică în dispoziția de a o judeca și de a-i rezista. Dar cei care străbăteau altădată frumoasele cărți poporane și deslușeau cu oarecare greutate cuvintele și legăturile lor, simțind cum din semnul tipărit se încheagă o imagine sau o gândire, o întâmplare înfiorătoare sau veselă, o cugetare înțeleaptă, cartea era neapărat crezută și influența ei asupra cititorului avea o putere pe care armătura critică a împușinat-o. Scriind pentru acest public, Pann era un autor aparținând unui tip dispărut astăzi. Scriitor, tipograf, editor și colportor, el știe bine cui adresează cartea sa, care sunt gusturile și nevoile morale ale celui care-l va citi, ce-i cere acesta și ce trebuie el să-i ofere. Un autor modern se întreabă cu neliniște dacă își va găsi un public și cum va fi primită lucrarea sa. Această neliniște nu-l tulbură niciodată pe Pann. El știe bine cine se va opri în fața tarabei lui și cine va scoate bănuțul de aramă pentru a duce cu sine minunea cuprinsă în filele cărții lui. Scrie numai pentru acești oameni, nicidecum pentru literați și pentru critici, nici pentru publicul mai învățat, dar despărțit de sufletul naiv și curat al poporului, de care nu-l mai leagă nici o punte. Scrie cu naivitate, fără poleieli, fără atenție la convențiile care înlocuiesc adeseori talentul, dar de cele mai multe ori cu politețe și totdeauna cu mare finețe și cuminenție.

De unde provin nenumăratele teme ale scrierilor lui Anton Pann? El le-a cules mai întâi din imediata lui apropiere, de la părinți, de la oamenii cunoscuți la Sliven, apoi de pe lungile drumuri ale țării, din sate, orașe și bălciuri, de la tovarășii de petrecere, de la nenumărați oameni pe care i-a cunoscut și i-a ascultat. Ne-a spus-o el însuși. Aceste opere sunt *de la lume adunate și iarăși la lume date*. Dar până a ajunge la el, proverbele, snoavele, fabulele și glumele lui Anton Pann vin mult mai de departe, de peste țări și mări, încât cine ajunge să înțeleagă imensa arie a răspândirii lor, până în momentul în care au ajuns sub pana scriitorului român, nu poate să nu se simtă

mișcat de marea și tainica unitate a omenirii. Încă din 1883, un învățat, M. Gaster, a stabilit câteva din izvoarele cele mai îndepărtate ale scrierilor lui Anton Pann. Când Gaster ajunsese în vârstă foarte înaintată și trăia departe de țară, în 1936, el a revenit asupra acestei teme de cercetare a tinereții sale, făgăduind din nou în introducerea unei ediții a *Povestei vorbei* că va da la iveală studiul lămuritor al izvoarelor și paralelelor celor o sută de snoave care compun această operă. Studiul lui Gaster n-a mai apărut și, dacă el nu se mai găsește nicăieri, va mai trebui să așteptăm până când un alt erudit va găsi răspunsul acelorași întrebări.

Răsfoim cartea lui Gaster și aflăm lucrurile cele mai surprinzătoare. Astfel povestirea *Archir și Anadam*, publicată de Pann în 1850, provine din *Viața lui Esop*, o operă a Orientului asiatic, trecută apoi prin Bizanț și prin traduceri slavone și românești, acestea din urmă semnalate în manuscrise din secolul al XVII-lea. În *Povestea vorbei* există o snoavă menită să ilustreze proverbul *Unde e minte multă, e și nebunie multă*. Este vorba de o fată care dă peștorilor ei răspunsuri ciudate și de neînțeles, al căror sens se lămurește mai în urmă. O snoavă asemănătoare se găsește în *Gesta Romanorum*, culegerea de istorioare a Evului Mediu, în renumita carte populară a italienilor, *Bertoldo*, apoi în povestirile seminiștilor turcești din sudul Siberiei. În *Nastratin Hogeia* al lui Pann ni se povestește cum croul aude o dată că cineva poate intra în casele oamenilor, încălecând pe o rază de lună. Încearcă experiența, cade și se lovește rău. Această snoavă se găsește printre fabliaux-urile franceze ale secolului al XII-lea, în culegerea medievală *Disciplina clericalis* a lui Petrus Alphonsi, apoi în *Gesta Romanorum*. În *Șezătoarele de la țară* se narează, la un moment dat, povestea celor trei gheboși, soțul unei femei și prietenii lui. Aceștia murind în împrejurări care ar fi putut compromite cinstea femeii, urmeză să fie aruncați de un hamal în apă; isprava n-apucă să fie săvârșită cu ultimul ghebos, care este părăsit la ușa unui cârciumar. Cârciumarul iese să vadă cine bate în ușa lui și lovește mortul, pe care crede apoi că l-a ucis. Vrea deci să scape de el și, de aici înainte, oamenii cei mai deosebiți, un pescar, un plugar, un vânător, un morar, se cred deopotrivă autorii asasinatului, până când zapciul lămurește, în felul său, întâmplarea. Povestirea aceasta a fost narată și de Barac. Dar originea ei urcă mai sus, la *Halima*, de unde a trecut deopotrivă în fabliaux-urile franceze și în poveștile germane. Povestea lui Pann *De când ploua cu cârnați*, din *Fabule și istorioare*, vine din *Syndipa* persană, povestea celor șapte înțelepți, narată încă o dată de Mihail Sadoveanu în *Divanul persian*. Dar *Syndipa* ea

Însăși vine probabil dintr-un prototip indian, trecut printr-o versiune arabă și siriană, ajunsă într-o traducere grecească în secolul al XI-lea, într-una evreiască în secolul al XIII-lea, într-una latinească ulterioară, de unde francezii au scos *Le Roman des sept sages*, neogrecii o traducere a lor din secolul al XVIII-lea, pe care o tălmăcește un manuscris românesc de la sfârșitul aceluiași secol și o tipăritură, de la 1802, din Sibiu, făcută de un Simeon Pantea, *Istoria Syndipii filosoful*, de care va fi luat cunoștință Anton Pann, fie direct, fie prin relațiunea unei persoane intermediare. *Planul Simigiului*, din *Fabule și istorioare*, povestește despre simigiul care, ducând o tavă cu ouă în cap, plănuește cum s-ar putea îmbogăți cu ele, sare de bucurie când se închipuie bogat și sparge toate ouăle. Snoava seamănă cu fabula lui La Fontaine *Pierette et le pot-au-lait*. Prototipul ei cel mai îndepărtat se găsește în *Panciatantra*, vestita colecție antică de povestiri ale Indiei. Am dat numai câteva, puține exemple de izvoare și paralele stabilite de Gaster în învățata lui carte, *Literatura română populară*. Itinerarul celor mai multe din temele literare populare începe cu Orientul, în primul rând cu India antică, unde a funcționat fantezia cea mai productivă a omenirii, de unde a trecut, prin popoarele Orientului Apropiat, la Bizanț și de aici la slavi și la popoarele occidentale, luând uneori apoi și drumul invers, pentru a restitui Orientului ceea ce îi aparținea cu titlul și meritul creației, sau cel puțin al transmiterii. Studiile de felul acelor întreprinse de Gaster și de maeștrii lui sunt dintre cele mai bogate în sugestii. Căci iată că în timp ce națiunile s-au opus mereu unele altora, în timp ce războaiele le divizau, ele n-au întrerupt niciodată legăturile și, în ciuda celor care doreau să le mențină separate și îndușmănite, se continua neîncetat opera de unificare a conștiinței omenesci. O snoavă născocită în Orient este găsită hazlie și înțeleaptă de oamenii țărilor celor mai depărtate de izvorul ei, care au povestit-o din nou și au vărsat-o în circuitul interior al literaturii lor populare. A auzit-o cineva, cu sute sau cu mii de ani în urmă, aproape de leagănul nașterii ei, un marinar, un negustor sau un soldat. Aceștia au purtat-o legănați de cămile sau de valurile mării, au povestit-o în porturi, la vreo masă de han, într-o adunare veselă de oameni, într-o tabără militară, într-un bâlci sau într-un loc de pelerinaj. Cei înapoiți din călătorii îndepărtate au povestit-o celor rămași acasă, mama sau doica au povestit-o unui copil somnoros, bunicii au spus-o nepoților. Prin toate aceste ființe a trecut un fir care a înconjurat de mai multe ori pământul și care ne ține pe toți laolaltă ca membrii unei singure comunități, a mării comunități umane. Până a se unifica prin rațiune și instituții, omenirea povestitoare este

una. Anton Pann face parte din verigile marelui lanț. Îl citim deci nu numai cu plăcere, dar, atunci când înțelegem lucrurile mai bine, și cu emoția de a stabili prin el contactul cu fantezia unică și eternă a omenirii.

S-a spus uneori că Anton Pann este un folclorist. Nu încapă îndoială că transcrierile sale au fost dintre cele mai întinse și că scrierile compuse de el alcătuiesc un izvor folcloric de cea mai mare însemnătate. Mai ales în materia proverbelor, nimeni înainte de Zanne, care de altfel l-a folosit din plin, n-a dat o colecție mai bogată a maximelor populare. Un folclorist este totuși un om de știință și meritul său constă în întinderea investigațiilor și în exactitatea transcrierilor sale. Nu aceasta din urmă a fost însă preocuparea lui Anton Pann. Scriitorul nostru dispune cu libertate de materia populară. Nu pregetă să-i schimbe forma, dacă prin accentuarea contrastelor sau prin versificare poate să obțină un relief mai puternic al zicerii. Interesul culegerilor lui Pann, mai cu seamă în *Povestea vorbei*, stă apoi în faptul că autorul surprinde apropierea dintre diferitele proverbe, auzite în împrejurările cele mai deosebite, și le grupează după afinitățile lor, în capitolele unui adevărat tratat de morală practică, ale cărui teme sunt: *despre cusururi sau urâciuni, despre pedanți sau copilăroși, despre vorbire, despre minciuni și flecării, despre năravuri rele, despre leneși, despre beție, despre lucrare, despre învățătură, despre negoț și tovărășie, despre amor și ură, despre neunire și neînțelegere, despre iușeală și mânie, despre amicie sau prietenie* ș.a.m.d. Câtă vreme morala n-a fost o știință filosofică, o ramură a sociologiei, ea a fost arta practică a vieții, profesată nu de gânditori sistematici, ci de oameni cu multă experiență, agonisită în condițiile unei existențe încercate. Mai ales când vechea fălnicie a lumii grecești decade, când cetățile își pierd libertatea sub apăsarea puterii macedonene din nord, se pune problema cum poate fi viața tolerată, cum trebuie omul să trăiască. Și atunci filosofia nu mai este predată de un Platon frumoșilor copii ai vechilor ginți aristocratice, ci ea este împărtășită pe drumuri și în piețe de un om sărac, lucid și amar, care știe multe fiindcă a suferit mult. Diogene își ia toiagul, încarcă în spinare sacul cu merindea lui săracă, și pornește la drum însoțit de câinele lui credincios, învățând pe oameni că trebuie să-și limiteze nevoile, să se lipsească de bunuri, să disprețuiască prejudecățile, să se apropie de natură. Tipul filosofului popular, vorbind în numele experienței, devine unul din cele mai răspândite în lumea antică. După secole apare la Roma un sclav frigan foarte sărac, Epictet, care o ia înaintea nevoii, înfrângându-și trupul prin suferințe și privațiuni și recomandând răbdarea și pietatea. Epictet nu este un filosof învățat. N-a scris

nimic. Poate nici nu știa să scrie. Vorbele i-au fost culese, pe măsură ce alunecau din gura lui înțeleaptă, de un discipol, de Arrian, care ni le-a transmis spre învățătura noastră.

Din activitatea acestor moraliști practici s-a strâns comoara de înțelepciune a Antichității, din care omenirea s-a îndestulat mereu. Neîncetat s-a simțit nevoia alcătuirii unui repertoriu al înțelegerii antice. Preocuparea a fost foarte vie în timpul Renașterii, când se produce receptarea masivă a culturii vechi. Și atunci un umanist al vremii, Erasmus din Rotterdam, adună în *Adagiile* sale tot ce i se părea a fi vrednic de păstrat în conștiința omenirii din câte gândise Antichitatea. O parte din *Adagiile* lui Erasmus trece în *Hristoitia* lui Anton Pann. Naum Rîmniceanu compusese o culegere asemănătoare mai înainte. Dar este revelator faptul că scriitorul român, care amirtește în mod atât de surprinzător pe cei ai Renașterii prin plăcerea lui de a povesti, prin adâncul lui contact cu întreaga fantezie a poporului, îi amintește și prin tendința moralizatoare, inspirată de înțelepciunea vechimii. Trebuie să ținem neapărat seama de această trăsătură pentru a înțelege figura literară a lui Anton Pann. Folclorist? Desigur, până la un punct, dacă ne putem lipsi de rigoarea metodei științifice, pentru a recunoaște unui scriitor calitatea de folclorist. Poet liric? Da, dar fără o conștiință lirică superioară, în *Spitalul amorului*, unde scriitorul sacrifică adesea pe altarul trivialului cântec de lume al epocii. Povestitor? În cea mai mare măsură. Unul din cei mai buni ai secolului al XIX-lea, prin mulțimea și ingeniozitatea episoadelor, prin știința gradățiilor și a rezolvărilor. Dar povestitorul a stat totdeauna în serviciul moralistului. Ceea ce a urmărit Anton Pann în toate scrierile sale de seamă a fost să transmită o învățătură, o maximă de viață, o îndrumare pentru buna întocnire a unei existențe omenești. Făcând așa, el continua linia filosofilor populari ai Antichității, rămași multă vreme ca un tip viu în Orient, în întinsa arie a Bizanțului, și care mai produce încă în veacul al XIX-lea românesc, alături de el, de Pann, figura până la un punct asemănătoare a unui Cilibi Moise, poate ultimul descendent al înțelepților rățăcitori, profesând în târguri și pe străzi, ca cinicul Diogene altădată. Atât de puternică este însușirea de moralist a lui Pann, încât toate snoavele lui nu sunt debitate decât cu intenția de a lustra o maximă, notată de el mai înainte sau rezultând din ea, ca tâlcul ei mai adânc. Făcând însă așa, ce podoabă a cumineniei se desprinde din ea și câtădevar cuprind tablourile lumii prin care scriitorul a trecut?

Morala lui Pann este a unui om din Orient, care a cunoscut timp de veacuri opresiunea și a învățat să fie prudent, rezervat, răbdător, înțeleghător

al suferinței străine și gata să-l ajute și s-o ușureze. Este, desigur, aceea a unui om credincios. *Temeiul înțelepciunii este frica lui Dumnezeu, ne învață scriitorul. Ni se recomandă fermitate în credința proprie și toleranță față de toate credințele străine. Cinstește toate legile, dar te închină numai la a ta; căci cel ce se închină la două credințe, acela nici o lege n-are și la toți e-n ură mare. Ferește-te de ingraturitudine, că soarta e schimbătoare: Fii recunoscător făcătorilor tăi de bine în timpul cât ai avut trebuință de dânzii și nu-i uita în timpul fericirii tale; că nu știi cum se întoarce soarta care umblă ca o roată, ea astăzi te înalță ca în dulap și mâine te dă peste cap. Punc înțelegere și simțire în binefacerile tale: Pe omul înțelept și scăpătat sau sărac ajută-l mai cu simțiciune, măcar de orice lege ar fi, că a face bine nu este niciodată rău; precum zice proverbul: tu binele din mâini îl scapă și lasă să cadă măcar și în apă, că binele nu s-afundă, ci stă pe deasupra-n undă. Moralistul recomandă rezervă față de cei mari: Cu mai marii tăi daraveră să n-aibi. Ia-ți măsurile tale din vreme, căci înșelăciunea te pândește: La stăpân nu te băga fără tocmeală. Înțeleptul știe cu câte primejdii îl înconjoară stăpânitorii lui: Înaintea celor mari nu fi îndrăzneț la vorbă și grabnic la răspuns; ci te înfățișează cu sfială și răspunde cu socoteală; că toată graba strică treaba; iar vorba dulce mult aduce. Cântărește-ți bine cuvintele și nu le lăsa să curgă cu ușurință: Când vrei să vorbești cu cineva, să-ți scoți cuvântul prin trei lacăte, adică: unul să-l aibi la inimă, al doilea la gât și al treilea la buze; că dacă iese din gură cuvântul se duce iute ca vântul și nu-l poți ajunge nici cu armăsarul, nici cu ogarul. Suntem preveniți împotriva ușurătății în vorbire: Păzește-te de vorbe fanfaroane sau flecare, nici întrebuința minciuni; pentru că minciuna întâi cade și ca plumbul în apă se afundă, iar în urmă iese ca frunza pe undă. După controlul cuvintelor se impune cel al sentimentelor și deprinderilor: Apără-ți ochii de invidieri sau zavistii, mâinile de răpiri și furtisaguri, gura de pâri și clevetiri și picioarele de către pasuri rele. Nu adânci zavistia între oameni: De vei avea vecin rău sau vreun asupritor, nu purta în contră-i ură, să te semeni lui... că cu oțet și cu fier nu se face agurida miere. Previne pe cei predispuși la vorbirea mânioasă: Cui îi iese din gură blestemul, și cade în sân ca ghemul. Ferește-te de frecventările proaste, ca să nu și se poată spune: s-a strâns rânced lângă muced. N-are încredere în justiție: Ferește-te de certe și judecăți, că totdeauna e mai bine o învoială strâmbă, decât o judecată dreaptă. Nu cădea în capcana lingușirii, dar fii atent la învățăturile omului înțelept: pe omul cel înțelept, lipește-l cât poți de piept; și îi ascultă învățăturile, primindu-le cu sete, cu*

când ai bea apă dintr-o fântână rece; că mai bine e să te bată un înțelept decât să te laude un nerod. Fii politicoș, cultivă prietenia, dar fii rezervat și aici: Cercetează-ți vecinii și amicii sau prietenii; dar însă du-te mai rar și zezi puțin; nu fii ca anghira sau racul corăbii, care ușor se aruncă în apă și cu anevoie se ardică; că e mai bine să pleci și să nu le pară bine, decât să zezi până să li se urască de tine. Este recomandată atitudinea modestă: Când vei fi chemat la masa altuia nu grăbi să zezi la locul cel dintâi. Nu fi zgârcit: Scumpul nu e stăpân pe banii săi, căci banii îl stăpânesc pe el. Fii milostiv: Din mâna ta întinde și săracului o bucată de pâine. Fii ospitalier, caută tovărășie bună la drum și bagă bine de seamă unde te adăpostești: Păzește pe drum părăsit să nu apuci, vama împărătească să nu o ocolești și la cârciuma unde vei vedea nevastă tânără și bărbatul bătrân să nu dormi, că la asemenea loc se adună oameni de toată mâna. Poți lua diferite hotărâri în viață, dar fiecare la timpul ei: Sau fă-te ostaș, sau fă-te călugăr, sau te însoară, dar însă ostaș să te faci mai tânăr, călugăr mai bătrân, și să te însori când ajungi la minte coaptă. Mai ales în capitolul căsătoriei moralistul vădește mare prudență: Când vei vrea să te însori, deschide ochii în patru ca să nu aduci pe dracul cu lăutari în casă.

Toate aceste sfaturi ale înțelepciunii în viață, și altele multe, sunt împărtășite de Archir nepotului său Anadam și alcătuiesc, în povestirea care poartă numele celor două personaje, un adevărat tratat de morală. Maximele acestea produc cea mai mare plăcere cititorilor prin conciziunea formulării lor, prin comparațiile și metaforele care le animă, prin limba lor atât de savuroasă. Dar, mai ales, ele învie o societate întreagă, în lunga epocă a despotismului oriental. Vedem prin ele, ca printr-un ochean care ne aduce aproape oameni și stări îndepărtate, dar actuale încă în epoca lui Pann, relațiile dintre oameni, dintre stăpânitori și supuși, dintre judecători și împričinați; îi vedem în frecventările lor de societate, în raport cu cei slabi, nenorociți sau săraci; cum călătoresc, fac negustorie, discută și se sfădesc, petrec și se însoară. Vedem, în fine, reacțiile unui om instruit prin toate relațiile vremii, atitudinea lui măsurată și plină de caritate și toleranță. Ceea ce domina etica înțeleptului format în această epocă era stăpânirea de sine și prudența. Pentru a te salva în grelele împrejurări ale vremii, trebuia să ai minte multă, pricepere de oameni, finețe și dibăcie. Etica lui Pann rezumă și reunește toate aceste însușiri, cărora le adaugă umorul care nu dă greș niciodată; cealaltă virtute cu care omul vremii se putea mântui. Umorul te face să depășești un moment greu, mângâie o amărăciune și reface curajul și

încrederea în viață. Așa s-a format, din această frământare a vremurilor, arta de moralist și de umorist a lui Anton Pann.

Nenumărate au fost roadele acestei arte în *Povestea vorbei*, în *Nastratin Hoge*a. Nu este cu puțință să le rânduim acum pe toate, arătând pe moralist în funcțiunea lui de narator. Va veni într-o zi un tânăr care va studia pe Pann, așa cum el merită, în multiplicarea temelor lui, pentru a le plasa în circuitul lor mondial și pentru a arăta ce au devenit ele sub mâna meșterului nostru, ce ecouri a reținut acesta din societatea lui, care au fost temperamentul, filosofia și mijloacele lui artistice. În așteptarea acestui cercetător al viitorului, nu pot să nu privesc ceva mai de aproape cel puțin câteva din realizările lui Pann. Iată, de pildă, povestea care urmează, în *Povestea vorbei*, grupului de proverbe *Despre minciuni și flecării*. Este vorba de un împărat al Răsăritului care a pierdut un inel cu o piatră făcătoare de minuni. Pristavii împărătești anunță că va fi bogat răsplătit găsitorul lui. Vorba pristavului este auzită de un biet cârpaci, trăind în mare sărăcie și care ia atunci o hotărâre nebunească:

Auzind atuncea pe pristav strigând,
 Și-mpregiur copiii de foame plângând,
 Le dete o gură să tacă din plâns,
 Să-nțeleagă, lumea pentru ce, s-a strâns;
 Și-n urechi sunându-i că publicuiesc
 De inel și darul cel împărătesc,
 Începu să strige: "Nu mai publicați,
 Eu îl știu inelul, nu-l mai căutați".

Dus în fața împăratului, cârpaciul precizează că poate afla inelul prin arta lui de ghicitor, și cere răgaz de patruzeci de zile, în timpul căruia să i se servească un tain bogat. Bunul simț al femeii se alarmează de această învoială extrem de imprudentă. Dialogul cârpaciului cu femeia lui pune în lumină deznădejdea care l-a angajat pe improvizatul ghicitor pe o cale atât de primejdioasă. Patruzeci de zile de viață bună plătesc mai mult decât patruzeci de ani de sărăcie. Și pe urmă, cine știe? inelul va fi găsit poate în acest răstimp și legământul cârpaciului va rămâne fără obiect.

Când va vrea norocul să-și întoarcă pasul,
 Nu aduce anul ce aduce ceasul.

Așa dar (zic poate) va da Dumnezeu
Cumva să-l găsească, și iaca scap eu.

În vremea asta s-a înfipt un cui în inima marelui vizir, deținătorul necinstit al prețiosului inel, care ajunsese la el după ce trecuse prin mâinile a patruzeci de slujitori. Acest vizir are conștiința neliniștită a unui Macbeth. Vorbele altfel destul de clare ale cârpaciului, spionat de oamenii lui, sunt tălmăcite și răstălmăcite; ele îi răpesc vizirului odihna nopților, îi fac o față ca pământul, îl îngălbenesc *“cu turtă de ceară”*. Vizirul vrea atunci să dobândească certitudini personale. Se deghizează ca slujitor și se înfățișează cârpaciului. Vorbele din nou răstălmăcite ale acestuia îl decid pe vizir să i se deschidă. Dar oare va ști ghicitorul să păstreze taina pe care i-a încredințat-o? Aici intervine finețea bietului om din popor care câștigă încrederea vizirului prin vorbirea lui plină de făgăduință:

“O Doamne! - răspunse bunul ghicitor -
Eu o știu pricina, frate slujitor,
Și tocma d-aceea vremea prelungesc,
Că îmi este milă lumea să muncesc.
Dar puteam inelul să-l ghicesc pe loc
Și băgam d-atuncea pe mai mulți în foc;
Ci crez omenirii, că om sunt și eu
Și greșim adesea toți lui Dumnezeu,
Dar el ne așteaptă să ne pocăim,
Nu ne pedepsește-ndată cum greșim;
Într-acest chip nouă pildă vrând a da,
Că și noi asemeni să putem răbda,
Și cu bunătate să ne folosim,
Să nu grăbim rău-n grab' să-l pedepsim.”
Umilit vizirul zise către el,
(Scoțând totodată și acel inel):
“Iată dar inelul, că l-am găsit eu,
Și mă-ncrez în tine ca în Dumnezeu.”

Vizirul este sfătuit să bage inelul pe gâtul unei lebede din grădinile împărătești. Când sorocul se împlinește și este chemat la palat, ghicitorul cere sacrificarea lebedelor. Lebedele sunt tăiate și inelul este găsit, iar împăratul

își ține făgăduința, dăruind pe ghicitor cu caftan, armăsar și palat. Soluția problemei, pe care cârpaciul o aștepta de la întâmplare și minune, este obținută deci pe cale psihologică, prin știința sufletului omenesc și a purtării cu oamenii.

Povestirea nu se oprește aici. Devenit celebru, falsul ghicitor este solicitat de împăratul unei țări vecine, care pierduse o decorație, "*o cavalerie*", cu pietre prețioase. Cererea nu putea fi respinsă. Un tătar, trimis să-l aducă, însoțește pe ghicitor. Călătoria reunește pe doi oameni cuprinși de mari îngrijorări. Cârpaciul se "*veștejește*", cum ne spune povestitorul, de grija că nu va mai putea răspunde încrederii puse în el. Tătarul, pentru că el însuși era hoțul decorației și, după o vorbă întâmplătoare a ghicitorului, interpretată în sensul preocupării lui, nu se îndoia deloc de facultățile minunate ale tovarășului său de drum. I se deschide așadar, ca și vizirul altădată. O stratagemă rezolvă din nou problema. Dar când falsul ghicitor se întoarce acasă, în palatul lui, nesiguranța și mâhnirea îl copleșesc, pentru că nu știe cum ar mai putea găsi răspunsul problemelor care i se vor putea pune în viitor. Se hotărăște atunci să rupă cu impostura lui, să spulbere echivocul în care trăia și, dându-și foc casei, se lamentează că i-a dispărut zodiacul care-l ajuta la ghicit. Împăratul nu-l oropsește pentru acest motiv, ci dimpotrivă. Un nou palat înlocuiește pe cel pierdut. Și povestea se termină cu un accent raționalist și cu invitația de a nu pune temei pe flecăreala ghicitorilor:

Mulți săraci în lume cred în ghicitori,
 Fără să-i cunoască că-s înșelători,
 Fiindcă se-ntâmplă cu vreun cuvânt,
 Ceva să ghicească zicând numa-n vânt;
 Dar vor lua pildă din acest cârpaci,
 Prin ce uneltire s-a vestit dibaci,
 Și să nu mai puie-n ghicitori temei,
 În bobii și cărți date de proaste femei.

Această încântătoare narațiune, plină de mișcare și de culoare, cuprinzând atâtea amănunte hazlii și ingenioase, manifestă în același timp o psihologie dintre cele mai juste, prin felul în care știe să redea dezvoltarea sentimentelor omenesci, și mai ales, prin finețea și îndemânarea aceluia care se pricepe să le folosească. Este una din cele mai bune povestiri ale lui Anton Pann și una dintre cele care ilustrează mai bine ideile și atitudinile lui.

În afară de formula lui morală, care înfățișează atât de limpede rezultatele experienței unui om din popor, țara veche trăiește cu mare relief în povestirile lui Anton Pann. În *O șezătoare la țară sau Călătoria lui Moș Albu*, un grup de povestiri înscrise într-o povestire de cadru ca în *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer sau ca în *Hanul Ancuței* al lui Mihail Sadoveanu, ne întâmpină oameni, locuri, situații, moravuri, nenumărate înfățișări ale țării și ale epocii scriitorului. Iată cum pornește la drum, pe vreme de noapte, un oarecare Stan:

Din București într-o toamnă plecând pentru un drum lung,
Seara pân'la Colintina abia putui să ajung.
Aci fiind hanuri multe aș fi putut să rămâi,
Și ca un drumaș pedestru în acea noapte să mâi,
Dar ca să nu fac ca țiganul, carele când a plecat,
Și-a luat pila, ciocanul, și în tindă s-a culcat,
Viindu-mi aceste-n minte îmi iau traista pe ciomag
Și, după ce ca tot omul un ciocan de rachiu trag,
O iau pe jos la drum iute, văzând că s-a înserat,
Ca să ajung mai de vreme să găzduiesc la vrun sat.

Pe drum, Stan cade într-un puț uscat. În zadar strigă atunci când, dimineața, aude scârțâituri de car. Nimeni nu-l aude. Îl descoperă niște copii care pășteau vitele. Părinții copiilor îl scot pe bietul Stan din groapă. Noaptea următoare cere adăpost unei femei, în satul care-i iese în cale. Bărbatul femeii, un cimpoier, îl primește cu prietenie, și-l pune să joace, dar îl gonește când bagă de seamă că drumețul nu dă toată cinstirea păsutului oferit în covată. Nimerește, în fine, la o șezătoare. Preotul oprește desfășurarea prea zgomotoasă a șezătorii. Moș Neagu propune ghicitori, în felul aceloră ale lui Till Eulenspiegel, pe care preotul știe din când în când să le dezlege. Stan începe să povestească și el: A fost odată un boier care se obligase față de împăratul său cu răspunsurile unor ghicitori. Neputând să le dezlege singur, umblă prin cârciumi și cafenele pentru a afla pe unul mai iscusit ca el. Suntem în mediul urban. Oamenii vorbesc cu **bonjur** și **rezon**. Un pierdevară al cafenelei se pricepe să dea răspunsurile căutate și este dus la împărat, căruia-i explică înțelesul unei enigme și-i evocă destinul omului din popor mereu expus arbitrarului stăpânilor. Enigma era: *Ce e-n cinstea primit/ Ș-apoi e și suduit?* Omul de cafea explică:

Zise: "Slăvite-mpărate! eu sunt cel nenorocit,
 Carele am fost în cinste și am fost și suduit;
 Că cum am ieșit din școală c-obicinuit atestat,
 Moșul înălțimii tale fiind atunci împărat,
 În curtea împărătească în slujbă m-a primit
 Și nici tatăl meu, poci zice, atâta nu m-a iubit;
 Dar dimpotrivă asupra-mi ceva când se supăra
 Cu câtă-i venea la gură striga și mă ocăra.
 Și când îi trecea necazul, sau vina-mi când o uita,
 Ca la un pământesc înger asupra mea să uita.
 Murind el, eu iar în curte în slujba mea am rămas
 La tatăl Măriii tale moștenire sau miras;
 Și el asemenea iarăși în cinste m-a priimit,
 Dar când de vreo pricină pe mine se supăra,
 Atunci să fugi, să iei câmpii, vai de capul meu era!
 Mă chema cu binișorul și cu dulceață-mi vorbea;
 În scurt am trăit cu dânsul, cum zic, dulce și amar!
 Acum nu știu ce-mi vei face Împărăția ta iar!..."

Urmează alte numeroase povești, printre care și povestea celor trei gheboși, amintită mai înainte. Moș Popa povestește despre un oarecare Bunea, care s-a pus să ridice un coșar pentru vite. Descrierea chipului în care lucrează Bunea, ajutat de nevastă, este dintre cele mai vii:

Colo-n deal, odată, era o căscioară
 Unde ședea Bunea și-a sa soțioară.
 El nu avea vite decât numai vacă
 Și lipsea asupra un coșar să facă,
 Unde de o ploaie să s-adăposteze
 Și la o ninsoare s-aibă să ierneze.
 Bunea totdeauna dat fiind la muncă,
 Ca și toți, cu sapa, cu coasa în luncă,
 N-avea când coșarul să și-l îngrădească
 Zilele de lucru să nu le știrbească.
 Nevasta lui însă, fără să mai tacă,
 Tot mereu zicându-i ca să stea să facă,
 În cele din urmă și el să apucă

Îngrijind nuietele și pari să aducă,
 Cheamă pe nevastă, cu ea sfătuiește
 În ce loc să-l facă și ce fel voiește,
 După ce-mpreună planul își făcură,
 Și unul și altul cât se pricepură,
 După rânduială întinde și sfoară
 Lungul, curmezișul stând tot ei măsoară
 Pe linie dreaptă coșarul să-și facă,
 Vrând el la tot satul lucrul lui să placă.
 Deci după ce face o cruce-n piept sfântă,
 Se apucă-ndată parii și împlantă,
 Începe-ngerădește, soața-i iar ca toate,
 Sta tot împrejur-i, ajută cât poate,
 Dându-i când nuietele, când maiul să bată,
 Dorind ca să-l vază când mai curând gata.
 Dând și la soroace câte-o săritură
 Să-mpingă tăciunii, să-i facă hiertură,
 Nu se zăbovește, se întoarce-ndată
 S-apucă, ajută iar îmbărbătată.

Coșarul se înalță strâmb și Bunea îl strică o dată, de două ori și de trei ori, până când, după o săptămână, construcția este ridicată fără cusur. Dar nevasta nu este de acord cu întârzierea. Fiindcă nu consimte să recunoască dreptatea bărbatului, este lovită. Așa pătesc, până la urmă, toate femeile satului solidarizate cu veleitarea de independență, dar și cu încăpățânarea nevastei lui Bunea. Într-o altă povestire, un nerod, întâlnit de un negustor, îi răspunde cu o neghiobic, care poate ascunde și neîncrederea:

De unde vii, mă creștine? El: Ia, din sat de la noi.
 Îl întreabă negustorul: Din care sat de la voi?
 El începu să-i arate cu mâna către un deal:
 Iacă d-acolo, zicându-i, tocma de supt acel mal.
 Bine, negustorul zice, dar ce sat este nu știu.
 Satul nostru, el răspunde, și eu de acolo viu.
 Nu așa, mă! iar îi zise, ci te-ntreb că acel sat
 Pe a cui moșie este și cum este botezat?
 Moșiile, el răspunde, nu știi că sunt boierești?

E a coconului nostru ce șade la București,
 Iar satu-l botează popa, ca și pe la alte părți,
 Cu apă-ntr-o căldărușe, cum îi scrie lui în cărți.
 Negustorul lung privindu-l, peste tot cum o fi fost,
 Zise ori că e Păcală, or că e un nerod prost!
 Și în urmă cu întrebarea, despre sat vorba lăsând:
 Dar cum te cheamă pe tine? Îi răspunde el, zicând:
 Mă cheamă ca pe oricare: vino încoaci or vin-aci.
 Negustorul ca de naiba începu a se cruci,
 Dar cu chemarea-mpreună, negustorul iar urmă:
 Cum te strigă? El răspunse: Mă strigă: vino! u! mă!

Răspunsurile nerodului se urmează cu aceeași adecvare neadecvată, care speculează echivocul, imperfecțiunea graiului omenesc. Procedeu este al lui Păcală. Numai arendașul grec bănuiește adevărata fire a omului. *Ăsta, frate, a fost un Păcală*, observă Kir Iani.

În povestea unei fete, un bărbat se preface că e mort, pentru a-și încerca nevasta, dar este luat drept vârcolac și omorât de-a binelea de locuitorii satului. Prilej pentru Moș Popa să reflecteze la primejdia superstițiilor și să recomande atitudinea raționalistă. Frumoase cântece populare, culese din multe regiuni, încheie șezătoarea. Nu este toată țara veche aici, cu orânduirea și oamenii ei, cu țăranul iobag care-și are toate zilele date, cu moșierii și arendașii, cu deprinderile, credințele și superstițiile ei? Cu hanuri, cârciumi, cafenele și șezători, cu drumuri nesigure de țară, cu adăposturi în case de țărani săraci, cu eresuri despre morți prefăcuți în vârcolaci, cu judecăți strâmbe și cu tirani arbitrari, cu puțina minte a stăpânilor încrezători în minuni, dar și cu dibăcia oamenilor măsuțați care știu să folosească aceste metehne, cu șiretenia care se ascunde bucuroasă sub masca neghiobiei, pretutindeni cu hazul unei vremi care știe să râdă cu poftă? *O șezătoare la țară*, ca și *Povestea Vorbei*, ocupă în literatura română locul pe care-l dețin *Decameronul*, *Till Eulenspiegel* sau *Simplicius Simplicissimus* în literatura Apusului și merită să i se recunoască, asemenea acestora, titlurile de universalitate pe care le merită prin atâtea însușiri eminente. Valoarea operelor lui Anton Pann a fost rareori precizată și limpede pusă în lumină. Critica și istoria literară trebuie să-și plătească încă datoria lor față de Anton Pann.

Ne spunem că dacă Anton Pann va ajunge să fie cunoscut și prețuit de oamenii altor țări, nimeni nu-l va înțelege totuși mai bine ca noi. Recitindu-l

de curând, m-am gândit mereu la el. Am revăzut crucea așezată pe mormântul lui la Biserica Lucaci. Aș fi vrut să-mi găsesc timpul pentru a revedea modesta lui casă din strada care-i poartă numele. Lângă Biserica Batiștei, unde a cântat, există un uriaș dud bătrân, unul din cei mai frumoși pomi din București. Mi-am zis că Anton Pann trebuie să-l fi văzut tânăr. Urcând spre dealul Filaretului, am trecut pe lângă grădinile unde se auzeau cântecele lui. Multe s-au schimbat în țara noastră într-o sută de ani, dar uneori regăsim în firea oamenilor, în vorba, în umorul lor ceva care mi-l amintește. A fost un om din mulțime și a întrupat acele virtuți ale ei, care l-au făcut să treacă biruitor prin vitregiile apăsărilor trecute. A avut multă minte, finețe și haz. Popoarele durează și cresc prin astfel de însușiri. Ne putem mândri, gândindu-ne că a fost înaintașul nostru.

1955

Alexandru Odobescu, pașoptist și umanist

Ajuns la vârsta maturității și într-un moment în care îi este dat omului să-și privească drumul vieții și să se înțeleagă pe sinc, Alexandru Odobescu a scris aceste cuvinte:

“Părtaș, printre cei mai tineri, din acea generație de la 1848, care-și hrănea inima cu cele mai vii și mai înalte aspirațiuni, - iar, altmintrelea, înclinat mai mult, din fire, către ocupațiunile literare și istorice - am trăit aici în țară, de pe la 1854 încoace, timp de douăzeci și cinci de ani, cătând, când la deal, când la vale un colțișor unde să-mi durez sau un palat sau o colibă pe locul cam viran al literaturii și al artei românești.”

Însemnarea conține câteva din elementele esențiale pentru înțelegerea scriitorului și a operei lui. Cu umoru-i nelipsit, fără trufie, dar nu fără conștiință de sine, Odobescu numește domeniile lui acelea în care a clădit o operă în atâtea privințe a unui înaintaș. Interesantă este indicarea descendenței lui spirituale. Așternând însemnarea lui în 1887, când oamenii revoluției de la mijocul veacului dispăruseră sau trădaseră, lui Odobescu îi place să-și aducă aminte că este “părtaș” al generației de la 1848. Desigur, el nu face parte din rândurile făuritorilor revoluției. Bălcescu este cu cincisprezece ani mai bătrân ca el, C.A. Rosetti cu optsprezece, Bolliac cu douăzeci și unu. Odobescu n-a fost un revoluționar, n-a luat parte la încercarea de a schimba rânduiala socială a vremii. Ajungând însă la impresiile culturii în anii revoluției, el și-a hrănit inima cu “*aspirațiunile vii și înalte*” ale acelei vremi. Unele din îndemnurile

formate atunci s-au păstrat până târziu și au dat operei lui câteva din caracteristicile ei fundamentale. În scrierile povestitorului și învățatului, inspirat totdeauna de iubirea lucrurilor frumoase, de cultul trecutului național, de bucuria de a trăi și de a contempla arta și natura, pe care el le cunoștea dintr-o mare apropiere, se împletește gândul unui om luminat, deschis înnoirilor. Împrejurarea aceasta a fost mai totdeauna trecută cu vederea, și înțelegerea lui drept "*cel mai aristocratic spirit printre scriitorii noștri*", care de la N. Iorga a trecut în caracterizările atâtor critici și istorici literari, este adevărată numai întru cât privește urbanitatea scrisului său, hrănit din cea mai curată substanță a clasicismului vechi și nou. Astăzi, când se înfățișează o nouă ediție a operelor lui alese, "*palatul*" sau "*coliba*" pe care era conștient a o fi ridicat, laturi noi ale operei și personalității lui Alexandru Odobescu se impun privirilor noastre. Pașoptistul și umanistul Odobescu ne apare într-o imagine nouă.

*

Alexandru Odobescu s-a născut în București la 23 iunie 1834. Era fiul lui Ioan Odobescu (1793-1857), iuncăr în armata țaristă în 1812, polcovnic în regimentul de husari *Actirŭki* în războiul din 1828-1829, unul din organizatorii noii armate române în tabăra de la Craiova, în 1830. Printre episoadele vieții colonelului Odobescu, care candidează la domnie în 1842, devine șef al oștirii în 1845 și mare spătar în 1850, cel mai interesant pentru noi îl alcătuiește rolul său în revoluția din 1848. *Amințirile* colonelului Lăcusteanu, un subaltern al lui Odobescu, coroborate cu alte documente, printre care scrisoarea pe care Bălcescu i-o adresează lui I. Ghica în focul evenimentelor, ne aduc bogate informații. Când izbucnește revoluția, Odobescu nu face parte dintre adversarii ei. Poate refuzul lui de a deschide focul asupra poporului îl determină pe Bibescu Vodă să semneze Constituția. Colonelul se pune totuși în fruntea reacțiunii, când foi volante, distribuite la 18 iunie, cer emanciparea clăcașilor. Îl apostrofează și pune mâna în pieptul lui Tell, amenințându-l cu moartea, dar se dovedește ezitant când dă ordin maiorului Solomon să retragă trupele. Revoluționarii îl introduc pe Ioan Odobescu în noul guvern. Dar când în încăierarea de pe Dealul Spirei trupele comandate de Solomon trag în mulțime, Odobescu este arestat. Guvernul revoluționar se refugiază și Odobescu propune reacțiunii, instalată la putere, amnistia generală. Se pune totuși, în dimineața de 30 iunie, în fruntea oștirii, pentru a reprima mișcarea

însuflețită din nou, o dată cu știrea despre înapoierea guvernului provizoriu. A doua zi intervine însă Catinca Odobescu, care, îngenunchind în fața soțului, îl imploră să nu facă vărsare de sânge. Colonelul este teribil: *“Muiere ingrată... Numai atunci mă voi liniști când voi călca în sângele tău și al copiilor tăi.”* Când însă Catinca Odobescu părăsește cazarma, poporul aclamă pe aceea care intervenise în favoarea lui. Îndârjirea colonelului nu este neîmpăcată. După o convorbire secretă cu Ion Cîmpineanu, Odobescu ordonă din nou trupelor să nu tragă. *“Această politică sau, mai bine zis, trădare a Odobescului o voi afla-o pe lumea cealaltă”*, notează Lăcusteanu. Istoricii au văzut în colonelul Odobescu un “reacționar”. Cunoașterea tuturor documentelor ni-l arată însă mai degrabă ca pe un politician, oscilând după cursul evenimentelor. Atitudinea lui, puțin glorioasă, în evenimentele din iunie 1848, nu justifică deci mormântul monumental, mare cât un sarcofag roman, ce se mai poate vedea în fața bisericii Icoanei din București.

Altă amintire a lăsat mama lui Alexandru Odobescu, Catinca. Era fiica lui Constantin Caracaș, doctor în medicină de la Viena, din 1800. Acesta, la rândul lui, era fiul lui Dimitrie Caracaș, medic și el, doctor al Academiei Friedericiene din Berlin, în 1760, consilier de curte al țarului Alexandru I, distincție pe care o primise în 1815, pentru meritele pe care și le câștigase în timpul campaniei contra lui Napoleon din 1812. Doctorul Dimitrie Caracaș era autorul unui poem medical în limba greacă, iar fiul său, Constantin, a fost fondatorul spitalului Filantropia din București și autor al unei *Descrieri a Țării Românești*. Catinca Odobescu era deci purtătoarea unei frumoase tradiții intelectuale. Femeie instruită, căreia fiul ei îi va încredința taina primelor lui compuneri literare, Catinca Odobescu avea sentimente democratice, cultivate în cercul familiei, în care un frate, căpitanul Grigore Caracaș, era prietenul revoluționarilor. Intervenția ei pe lângă soțul mândros, salutată de aclamațiile poporului, venea deci din atmosfera liberală a familiei, susținută de influențele de cultură cu care o înzestraseră bunicul, om format în Berlinul iluminist al lui Frederic al II-lea și pe care ni-l putem ușor închipui ca pe un intelectual cu idei înaintate. Filonul democratic al operei și acțiunii lui Alexandru Odobescu a fost sporit deci și prin moștenirea de cultură a familiei din partea mamei.

Prima învățătură o primește Odobescu de la un institutor, Bârzotescu. Trece apoi la Colegiul Sf. Sava, redeschis prin dispozițiile Regulamentului Organic, unde urmează în clasele de umanioare, având colegi pe Theodor Aman, viitorul pictor, și pe Al. Sihleanu, poet încă de pe-atunci. *“Provizorul”* liceului era Petrache Poenaru, o personalitate cu un rol întins în organizarea

învățământului muntenesc în epoca Regulamentului Organic și mai târziu. Odobescu a consacrat vieții și activității lui Petrache Poenaru un discurs, plin de pietate, în 1889, cu prilejul celei de a XXV-a aniversări de la fundarea Universității din București. Craioveanul Petrache Poenaru fusese elevul lui Gheorghe Lazăr la Sf. Sava și devenise profesorul acestei școli încă din 1819. Prin toată activitatea lui, Petrache Poenaru s-a dovedit un vrednic urmaș al dascălului său. Arătând simpatie mișcării lui Tudor Vladimirescu, el devenise grămaticul acestuia și fusese trimis, împreună cu stolnicul Giani, ca observator la Congresul din Laibach, unde mai mulți suverani ai Europei se adunaseră cu scopul de *“a înfrâna spiritul revoluționar”*. N-apucase însă s-ajungă acolo și, aflând de uciderea lui Tudor, Poenaru se oprește la Sibiu, unde învață limba germană, studiază apoi la Viena, la Paris și poate la Londra, rămânând în străinătate până la 1832, de unde se înapoiază cu bogate cunoștințe în limbile străine și cu specializări în direcția științifică. Director al școalelor din Muntenia între 1832 și 1848, autorul probabil al *Introducerii* la Legiuirea școlară din 1832, Petrache Poenaru a adunat mari merite în direcția dezvoltării unei școale naționale. În 1848, Poenaru se alătură Revoluției, făcând parte din comisia pentru dezrobirea țiganilor. Mai târziu este dat în judecată pentru activitatea lui în timpul Revoluției și pentru vina de a fi lăsat să pătrundă în școale *“tendințe mult prea liberale, mult prea patriotice”*. În 1871, vechiul om de școală și revoluționar își plătește o datorie de recunoștință, pronunțând un discurs asupra lui Gheorghe Lazăr, unul din izvoarele biografiei acestuia, pe care Odobescu îl caracterizează drept *“pietoasa cuvântare în care Tatăl școalelor române din București rostea pomenirea de veci a Moșului lor, obârșia și capul unei familii, acum numeroasă, din care noi, dascălii, ne mândrim a cobori”*. Prin învățământul lui Poenaru la Sf. Sava, Odobescu primește deci moștenirea lui Gheorghe Lazăr, a cărei îndrumare patriotică și democrată o va face să rodească în multe din operele lui.

Domnitorul Gheorghe Bibescu nu vedea cu ochi buni direcția națională și patriotică a învățaturii mai înalte la Sf. Sava. Față de aceasta era preferabil deci să se predea în limba franceză și, în acest scop, încă din toamna anului 1847, ia ființă Colegiul francez al lui Monty, care aduce din Paris pe alți doi profesori, Voraigue și Hurard. Odobescu intră în această școală. Opinia publică reacționează împotriva *“reorganizării”* lui Bibescu. Sunt unii părinți care se împotrivesc ca fiii lor *“să-și uite limba română”* și refuză înscrierea lor în Colegiul francez. Un profesor al vremii - Pleșoianu - denunță tendința reacționară a reformei lui Bibescu:

“... Școala care fu mai înainte a casat-o, numai că erau tot filosofi, tot istorici, tot poeți și scriitori pre toate podurile, pre toate colțurile și aceste nu plac la ciocoi, precum se vede” (*Omagiul Bianu*, pag. 163).

Încercarea de deznaționalizare a învățământului, făcută prin înființarea Colegiului francez, se prăbușește o dată cu înlăturarea efortiei școlare a boierilor Alexandru și Constantin Filipescu și a lui Manolache Băleanu, care o patronau. Diferitele materii încep să se predea din nou în românește, iar Monty părăsește țara, după ce își reclamă drepturile sale pe care le prețuiește la 3000 galbeni.

În vacanța mare din 1847, Odobescu însoțește pe tatăl său la Balta Albă, unde se adună, pentru băile de soare o mulțime pestriță, dornică de petrecere, de baluri în fiecare seară. Acolo îl vede Odobescu mai întâi pe Vasile Alecsandri, tânăr de 26 de ani, “*vesel și încă de atunci cunoscut prin farmecul neouș-românesc al muzei ce-l inspiră*”, cum își va aminti în *Pseudo-Kyneghetikos*. Amintirea poate să fi fuzionat de altfel cu imaginea generală a lui Odobescu despre Alecsandri, căci în vara anului 1847 poetul *Stelușei* o pierduse și o plânge pe Elena Negri, moartă pe vaporul care o aducea, împreună cu poetul, de la Constantinopol. Alecsandri a trecut de altfel destul de repede de la Balta Albă, după cum o dovedește relatarea lui în *24 de ceasuri la Balta Albă*, 1847, publicată în *România literară* din 1855. Odobeștii - tatăl și fiul - se instalează în apropierea lacului, la Grădiștea, pe malul stâng al Buzăului, într-o casă cu colonelul Engel, polcovnic rus intrat în serviciul armatei române și care, căsătorit cu o boieroaică, îi amintea acesteia moartea câte unuia din robii țigani, pe care-i primise ca zestre: “*Plinci, Anicuța-l meu! a murit la dine un sestre!*” Colonelul Engel îi dăruiește lui Odobescu o pușcă de vânătoare, și ciovlicele, ciocârliile și găștele sălbatice, dar mai cu seamă vrăbiile cad cu grămada. Ocupația vânătorească a lui Odobescu n-a fost însă de lungă durată. “*Mi se pare că întru atâta se cam mărginesc foile de dafin ce am putut culege în cariera mea cinegetică*”, notează scriitorul în *Pseudo-Kyneghetikos*. De la Balta Albă adresează Alexandru mamei sale o scrisoare, datată din 8 iulie 1847. Este prima scriere a lui Odobescu. Compusă în limba franceză (tradusă de N. Iorga în *Oameni cari au fost*, I, 1911, pag. 55 urm.), scrisoarea reproduce părți din jurnalul pe care tânărul îl ține cu regularitate. Însemnările intime ale adolescenților au de obicei un caracter romantic și sentimental, pe care suntem surprinși a nu-l întâlni în jurnalul tânărului Odobescu. Autorul, în vârstă de treisprezece ani, este un spirit măsurat, un observator deschis la impresiile din afară, și descrierea lui, din care nu lipsește umorul, ne oferă un interesant tablou de moravuri:

“În sfârșit, sâmbătă (4 iulie), după o poștă destul de lungă, am sosit în satul Balta Albă, care e departe de lac un sfert de ceas. Satul e plin de lume: munteni, moldoveni, ori evrei și nemți. Pe lângă casele țăranilor, s-au clădit barace de lemn, care seamănă de departe a grajduri, comparație care poate măguli mult pe locuitorii lor. Lacul e foarte întins. Dar în jurul lui nu sunt adăposturi trainice, așa încât holnavii și cei sănătoși (care sunt mai mulți decât ceilalți) au fost siliți să-și înalțe pe mal căsuțe de scânduri, ori să-și întindă corturi. E foarte ciudat să vezi acest șir lung de astfel de locuințe, așa de hazliu alcătuite. Vezi acum în ele prăvălii de mode, cofetari și alți negustori, care vin să-și vândă vechiturile la oamenii din târgurile de primprejur. Stradei acesteia i se zice Podul Mogoșoaiei al Bălții Albe. În această înșirare de colibe, fiecare neam se deosebește, așa încât nu vezi într-o parte decât munteni, în alta decât moldoveni și așa mai departe”.

Pana scriitorului se încearcă și într-un tablou de natură, o noapte cu lună, care prin delicatele lui notații vizuale, prin eforturile de a-și înțelege impresia, miră la un începător:

“Ne întoarcem de la Balta Albă. Luna-și desfășoară farmecul pe un cer albastru stropit de nori fini (nuancés); stelele erau puține și acelea pe care le vedeai chiar aveau strălucirea lor slăbită de a lunii, care-și răsfrângea razele de aur în apele lacului pe care un vântișor blând le făcea să se zbhenguiască grațios. De jur împrejurul lacului se mai zăreau focuri mărunte, care păreau că-i fac o cunună de stele. Fulgere slabe tâșneau ici și colo din toate părțile și păreau niște vulcani depărtați în mișcare. Dar părăsim malul și, în curând, printr-un șes sterp, sosim acasă. Mă miram cum se poate ca un lucru care e așa de material la lumina soarelui, să fie așa de romantic sub lună”.

Însemnarea din urmă este a unui spirit reflexiv, trezit ușor din visul lui poetic.

Acesta să fie oare motivul pentru care Odobescu nu s-a putut decide niciodată să desăvârșească o lucrare de imaginație? Compunerea de la Balta Albă nu este singura care ne-a rămas din această epocă a vieții lui. Printre manuscrisele păstrate există și schița unei drame: *Mihai Viteazul, înfățișare dramatică în trei părți*, în care eroul urma să fie prezentat în lupta-i eroică pentru a scutura jugul turcesc și pentru a uni pe români înlăuntrul aceluiași granițe. I se adaugă și schița unei tragedii: *Ioanițiu, craiul românilor*. Ideea de a scrie o dramă istorică îl va urmări toată viața pe Odobescu, care nu va ajunge să dea altceva decât proiecte.

În vara anului 1850 Odobescu pornește la Paris, pentru completarea studiilor. El găsește acolo societatea exilaților politici, pe Bolliac, pe Russo, pe Alecsandri, pe N. Bălcescu. Acesta se întorsese de curând de la Londra, unde nu putuse să miște guvenul englez în favoarea țării sale. Bălcescu publicase acum *Question économique des Principautés danubiennes* (*Problema economică a Principatelor dunărene*), în care oprimarea țăranilor era denunțată cu vigoare. În toamna lui 1850, Bălcescu scoate de sub teascuri numărul unic al *României viitoare*, cuprinzând studiul *Mersul revoluției în istoria românilor al României viitoare*. Impresia pe care o face Bălcescu asupra tânărului Odobescu este din cele mai puternice, după cum o vor dovedi curând primele scrieri ale acestuia din urmă. În jurul personalității atât de înalte și de pure a istoricului lui Mihai Viteazul se strânge întregul tineret studios. Când, la banchetul dat de studenții români, Bălcescu rostește memorabilul său discurs *Mișcarea românilor din Ardeal la 1848*, nutrit din multe amintiri personale, este probabil că printre ascultătorii lui se afla și Odobescu. Discursul este publicat de altfel în anul următor, și intervenția lui Bălcescu în favoarea Ardealului revoluționar a răsunat cu putere în sufletul emulului său mai tânăr, care-și va aminti până târziu de îndemnurile primite atunci. La Paris întâlnește Odobescu și pe tinerii români veniți aici pentru studii, înflăcărați cu toții de ideile pe care revoluția nu izbutise să le întrupeze în legiurile și instituțiile țării. Odobescu a evocat grupul lor, compus din P. Iatropol, viitorul medic, Dimitrie Florescu, compozitorul *Steluței*, inginerul D. Berendei, poezii G. Cretzianu și Al. Sihleanu. Articolul din 1887, *Junimea română din Paris pe la 1852*, mai cuprinde și amintirea spiritului animator al aceluși grup tineresc și revoluționar, care începe să publice de la 1 mai 1851 o revistă, *Junimea română*: "...a fost acela un timp - și este tocmai timpul pe când ideile de libertate națională erau mai tare prigonite și mai strașnic pedepsite în sânul țărilor românești, - a fost un timp acela când noi, tinerii studenți din străinătate, ne bucuram de a fi la Paris, mai vârtos pentru că acolo găseam mai multă voie deplină de a ne iubi patria fără șfială, de a învăța cu ardoare istoria și limba ei, de a croi și de a potrivi pe seama-i toate cunoștințele ce nepregetatul nostru patriotism românesc ne dă prilej și îndemn de a ni le agonisi, în acel centru de libere lumini... Acea societate juvenilă s-a încumătat chiar a publica, fără de concursul celor mai în vârstă, o foaie periodică românească, în care noi toți, băieții, am scris după cum ne-a tăiat capul, cu unica țintă de a deștepta și a îmbărbăta pe compatrioții noștri. Noi ne puseseam în gând să întărim pe viitor, cu proptelele și cu cheazăștile științei,

acel pod măreț pe care, numai prin instinct și cu un nobil avânt, bătrânii noștri împinsese la 1848 - meargă unde-o merge - poporul românesc”.

Pentru cunoașterea spiritului dominant în redacția *Junimii române*, mai edificator este însă documentul din epocă, articolul program publicat în primul număr al revistei, care cere independența și unirea tuturor românilor. Tonul lui este al unei proclamații revoluționare:

“Juni români! un om de orice nație, de orice treaptă, vă este frate; să-l iubiți și să-l ajutați. Însă acela care vine să vă răpească libertatea sau naționalitatea este un monstru: să-l goniți, să-l loviți; cu cât îi veți face o rană mai adâncă cu atât veți merita mai bine de la patrie, de la omenirea întreagă. Acest sentiment de ură, care - în orice altă ocazie - s-ar părea o crimă, are aici caracterul unei virtuți, fiindcă nu este decât o expresie a amorului: precum cel ce tăgăduiește că e noapte, afirmă prin aceasta chiar că e ziună - asemenea cel ce urăște tirania exprimă prin aceasta chiar amorul său pentru libertate.”

Tot în primul număr al revistei, Odobescu iscălește articolul Muncitorul român, unul din cele mai însemnate pe care le-a compus vreodată nu numai prin avântul și îndrăzneala gândirii politice, dar și prin perfecțiunea compoziției, prin vigoarea și mișcarea expresiei literare. Articolul începe cu o largă evocare a peisajului național: *“Lată e câmpia ce se-ntinde la poalele munților Carpați...”* Pe vasta scenă, scriitorul evocă pustietatea, lipsa unei civilizații materiale, ca un semn al spoliației la care țara a fost neconținut supusă. În această pustietate se aude cântecul omului unindu-se cu sunetele naturii. Urmează portretul țăranului cu chipul ofilit și ostenit, cu fruntea zbârcită, cu ochi care scânteiază. Deodată autorul părăsește descriția pentru a trece la exhortație: *“Dar a sosit timpul ca România să formeze toată o singură și puternică nație...”* Al doilea imperativ e munca: *“Lucrul numai, dar lucrul drept și bine întocmit...”* Muncitorul român este lipsit de drepturile sale. Tonul se ridică și culminează în accente de mânie: *“Negreșit, muncitorul e stâlpul României ! De la dânsul să învățăm a ne iubi patria ! Fiind în raport neconținut cu pământul țării noastre, el știe a-l iubi și a-l cinsti ! Pământul acela în care zace cenușa părinților săi, care sugerează pe toată ziua sudoarea ce-i pică de pe frunte din care răsare spicul de grâu ce-i va da hrana lui și a copiilor, acel pământ e pentru dânsul un obiect sfânt de adorație; și cu toate acestea, acel pământ nu e al lui ! Este al ciocoiului, care i-l dă și i-l ia, după voință-i.”* Trecând de cruda realitate prezentă, scriitorul are viziunea viitorului: *“Peste puțin pământul va fi înapoiat muncitorului, prin iubirea și îngrijirea căruia pusiele se vor schimba în holde nalte și bogate, în livezi*

roditoare, în pășuni verzi și fragede, pe care vor paște frumoasele vite ale României; bordeiele, unde abia pătrund razele soarelui, vor deveni case luminoase, îmbelșugate și fericite..." Articolul ajunge astfel să rezolve tensiunea inițială. Acest întâi articol al lui Odobescu este o pagină de o rară calitate, una din cele mai frumoase ale momentului literar din 1848.

Primul număr al revistei ieșit de sub teacuri punea problema introducerii ei în țară, o eventualitate pe care redacția o avusese în vedere, atunci când se hotărâse s-o tipărească pe hârtie subțire. Surghiuniții politici urmăreau continuarea acțiunii lor în țară, prin trimiterea de scrieri propagandistice. Era nevoie de fonduri. Tânărul Odobescu era un element sigur, care putea fi folosit, un aliat politic. La 28 iulie 1851, C.A. Rosetti îi scrie:

"A! când ai ști câte greutateți! și când ai ști cine este vinovatul cel mare ai suferi foarte, căci este junimea. Câteva cuvinte și poate că vei fi de părerea mea. Trebuie sau nu bani? Trebuie sau nu ca scrierea de propagandă să intre în număr mare în țară? Negreșit că da!... Cine dar să bage scrierile în țară? Cine să meargă în țară să ne adune bani de la cei ce voiesc a da? Nimeni nu poate decât junimea ce nu este izgonită".

Îi propune deci să plece la București în acest scop. Tânărul Odobescu nu răspunde acestui apel. Continuă însă a trăi în cercul revoluționarilor mai bătrâni sau se împrietenește cu tineri, veniți pentru studii la Paris, comunicând cu ei în aceleași sentimente patriotice entuziaste, în aceleași aspirații înnoitoare. Unul din aceștia, moldoveanul Nicolae Ionescu, viitorul om politic și profesor al Universității din Iași, îi scrie după înapoierea în țară, evocând plimbările și amiciția lor de tineri revoluționari, oprîți la picioarele statuii lui Spartacus: *"Ți-aduci aminte cum ne duceam împreună să admirăm statuile din grădina Tuilerilor? Alexandru, Spartacus deșteptau viu în sufletele noastre icoana timpurilor trecute".* În convorbirile tinerilor se țeseau gânduri de înălțare a țării, de înființare a unei școli noi, deosebită de aceea pe care Nicolae Ionescu o regăsește cu amărăciune, îndată ce, înapoiat în Moldova, își ia locul lui de profesor. Din această stare de spirit se încheagă, în 1852, prima compunere în versuri a lui Odobescu, *Oda României*, construită pe contrastul virtuților străbune cu înjosirea prezentului, lipsit de libertăți:

Românii d-acum însă trăiesc cu umilința!
Aci lanțuri d-aramă înjugă conștiința.
Colo pulbere d-aur ascunde putregai.
Străina uneltire revarsă neștiința

Ș-a țării neatârnare e numai ca un pai,
Luptându-se în viscol cu crivețe de plai.

Poezia este trimisă în țară și circulă în manuscris, înainte de a apărea, în 1885, în *România literară* a lui Vasile Alecsandri. Nicolae Ionescu ia cunoștință de ea și felicită pe poet la 2 mai 1852: "*Când alții cântă dulce pre Dulcineele lor mai mult sau mai puțin dulci, acest june poet începe a cânta țara sa*".

Anii studiilor la Paris sunt deosebit de fecunzi pentru Odobescu. Tânărul își extinde mult cercul cunoștințelor științifice, compune lucrări noi, traduce harnic din clasici. Grupul tineresc al studenților revoluționari se adună din când în când, la câte unul din ei, pentru a-și comunica - în forma unei conferințe - rezultatul cercetărilor și gândurilor lor înnoitoare. "*Acea generațiune a noastră - își va aminti Odobescu - e ultima care, la noi, a simțit nevoile trecerei de la lumea veche la cea nouă, de la viața societății din trecutul nostru românesc la cea viață a viitorului pe care, din nenorocire, cei mai mulți dintre noi n-au văzut-o și poate că nici nu o vor vedea statornic întemeiată pe principiile visate odinioară de noi*". Ce formă se cuvine a lua arta în acea societate a viitorului? Poetul care în *Oda României* va proroci:

În sânul României acum va să-nflorească
O floare care varsă miros încântător,
A păcii dulce floare, al artelor izvor,

se întreabă ce îndrumare trebuie dată artelor, muzicii, picturii, sculpturii, arhitecturii românești? Cu răspunsul acestei întrebări se însărcinează, la 17 martie 1851, conferința pe care, sub titlul *Viitorul artelor în România*, o pronunță Odobescu în fața prietenilor lui. Acest text, publicat postum abia în 1907, a fost omis din toate edițiile scrierilor lui Odobescu până astăzi, deși el completează în chipul cel mai fericit portretul tânărului, uimitor de matur, și luminează una din tendințele care n-au încetat să-l conducă și mai târziu.

Vorbitorul pornește de la postulatul caracterului național și popular al tuturor marilor forme de artă.

"*E un adevăr recunoscut acuma - spune el - că artele sunt expresia simțirilor unui popor întreg și că numai în acest caz sunt ele întemeiate cu putere; căci sunt din nenorocire școli artistice pe cari le gustă numai parte din societate și într-un spațiu de timp foarte scurt; acele școli false, în loc de*

a înainta arta, o ocolesc pe un drum nevrednic de dansa și o fac bastardă, luându-i adevăratul ei sens”.

Formula nu se poate reduce deci, așa cum s-a făcut de atâtea ori, la principiul caracterului național al artei, exprimat mai înainte de Kogălniceanu în *Dacia literară*. Ideea despre firea națională a artei se împerechează la Odobescu cu aceea despre felul și misiunea ei populară. Un exemplu vine îndată să justifice această concepție. Muzica lui Beethoven - ni se spune - nu e la locul ei într-o sală strâmtă de concert, pentru urechile unei societăți mănșate.

“Acele simfonii cer un altfel de local, un altfel de public și aceasta e învederat fiecărei inimi tinere care ascultă acele expresii sublime a vieții întregi a unui popor, maiestuoase și naive totdeodată ca poporul însuși; acele aspirațiuni puternice către o lume de tot nouă și visată de noi toți. Spațiul liber și simplitatea, iată deviza artelor moderne; cu aceasta vor putea ele insufla tuturor eroismul și un suflet curat”.

Ceea ce Odobescu dorește, așadar, este o artă populară, acordată cu gustul și năzuințele mulțimilor, așa cum s-a întâmplat de câteva ori în istorie, în Evul Mediu sau în Grecia secolului al V-lea, pe care de altfel n-o amintește. Această formă de artă, marea artă, o opune el varietăților ei de curte și burgheze. Aplicându-și viziunea în felurilele domenii artistice, el ne evocă mai întâi muzica medievală.

“Ascultând-o, un respect adânc și o supunere oarbă veneau negreșit în inimile acelor oameni din veacul de mijloc pline de nedreptate și tiranie, acelor oameni care căutau în biserică mângâierea suferințelor lor din toate minutele.”

Muzica religioasă ia forme regulate și reci o dată cu Cherubini și Spontini. Mozart îi mai înalță încă un monument de seamă în *Requiemul* său, dar în genere muzica religioasă apune în vremurile mai noi. Între timp, *“revoluțiile și războaiele religioase fac să se nască o muzică nouă; poporul luptându-se pentru întâia poară de bunăvoie și în interesul său, găsi acorduri delicioase și energice, dar crude și abrupte pentru a-și exprima patimile sale”.*

Este amintită muzica husiților și puritanilor. Contrastul este stabilit îndată în operele moderne ale unui Bellini și Donizetti, în care se recunoaște *“ceva care se află mai în raport cu micile teatre, cu micul public al societății de astăzi, decât cu vastu și majestuoasa întindere a creațiunilor viitoare.”* Mai aproape de această țintă stă *Wilhelm Tell* a lui Rossini, *Lombardi* a lui Verdi¹,

¹ E vorba de *I Lombardi alla prima crociata*, opera lui Verdi din 1843.

adică opere inspirate de luptele pentru libertate și de eroismul popoarelor. Mai mult prețuiește însă Odobescu muzica Germaniei, "fucă a poporului". Ne sunt amintite *Don Juan* a lui Mozart, *Freischütz* a lui Weber, *Hughenoții* lui Meyerbeer, dar mai presus de toate muzica lui Beethoven, în care admiră folosirea cântecului popular și adâncul sentiment al naturii. Într-o pagină, vrednică a sta alături de cele mai bune descrieri ale unor opere de artă în *Pseudo-Kyneghetikos* și în *Istoria archeologiei*, ne este evocat tabloul armonic al furtunii din *Simfonia pastorală*. "Omul care a simțit aceste lucruri nu le-a scris pentru un auditoriu de câțiva oameni, ci pentru tot cel ce simte, adică pentru tot omul". Nu este izbitoare deosebirea dintre inspirația pastorală a lui Beethoven și aceea a lui Haydn, compozitor al saloanelor aristocratice, evocându-ne păstorite și păstori deghizați? Răspunzând sensibilității mulțimilor, melodiile lui Beethoven au ajuns a fi cântate în toate casele germane. "Iată cum ar trebui să fie muzica noastră, astfel încât țaranul să recunoască într-însa doina și alte cântece favorite ale sale. Țelul e însemnat, n-avem decât să-l ajungem". Tânăruț conferențiar nu se mărginea deci la analiza marilor curente ale muzicii universale, ci trecea la apeluri directe, adresate contemporanilor, pentru crearea unei muzici românești.

Analiza câtorva momente din istoria picturii justifică aceeași concepție. Contemplând arta italiană, el întărește ideea că și aceasta "e adevărata expresiune a sufletului unui popor și al unei epoci. Când, spre pildă, Rafael zugrăvea acele fecioare de o frumusețe fără pată, toate fiice ale poporului, el exprima negreșit simțământul cel mai adânc al Italiei, al acelei țări înamorate, ca Grecia veche, de formă și îmbătută de încântătoarea ei natură". În epoca absolutismului regal, "arta nu mai servi decât la petrecerea curții". E amintit Watteau. David, în timpul Revoluției franceze, se inspiră din civismul antic, dar pictura lui e rece. Mai sus pare a sta Gros, pictorul erei napoleoniene, "demn de o epocă așa de eroică". Pictura se prăbușește în Restaurație. Este prețuit totuși Géricault, care "zugrăvi durerea de care i se umplu sufletul văzându-și patria căzând în acea josime". Scena de naufragiu din *Le Radeau de la Méduse* îi apare cu sens simbolic. Prud'hon e "un artist al desperării." Sub Ludovic-Filip, regele burghez, "o mulțime de pictori nevrednici". Viitorul va fi al "picturii istorice... care, aducând aminte gloriile trecute, să insufle credință și putere...". Considerații interesante sunt consacrate și sculpturii, în care admiră mai cu seamă varietatea ei clasică și neoclasică, pe Praxitele și pe Canova. Vorbitorul ajunge astfel să se ocupe de arhitectură. Marile creații arhitecturale sunt totdeauna opera unui popor

întreg, niciodată a unui artist individual. Aceștia n-au putut da decât opere bastarde. Ce creații vor produce timpurile noi ale democrației?

“Cererea lumii nouă - scrie Odobescu - este libertatea, adică spațiu, egalitate sau dreptate, adică dreapta împărțire a tuturor liniilor: în sfârșit frăție sau adunarea omenirii spre a putea împărțăși simțirile frățești cu ceilalți concetățeni”.

Noua arhitectură va trebui să dezvolte linia locuinței tradiționale a poporului. Numai pe această cale se va putea ivi un stil arhitectural românesc. “Astfel precum chinezii au adoptat în toată arhitectura lor forma unui cort, arhitectul român are trebuința a adopta forma colibei și a bordeiului țărănimii; atunci numai când românii vor recunoaște în palatele publice forma micilor case, atunci numai acea arhitectură va fi națională și susținută de poporul întreg”. Cât privește felul construcțiilor, considerate după destinația lor, pe care le va ridica viitorul, Odobescu enumeră pe cele ale discuției și deliberării (parlamente, cluburi), pe cele ale învățaturii (amfiteatre, biblioteci, cabinete pentru colecții științifice, sere, pe care le numește *“florării sub coviltir”*), pe cele ale desfătării artistice (teatre, săli de concerte, muzee de artă). Odobescu nu uită să menționeze și marea înflorire pe care o va cunoaște sectorul arhitectural consacrat industriei, numită, cu un termen învechit chiar în epoca lui, *“manufactură”*: acele construcții va trebui a fi vrednice *“a conține și a îndeplini numeroasele tendințe ale lumii lucrătoare”*. Vorbind curând după preconizarea *“atelierelor naționale”* ale lui Louis Blanc, el vede înălțându-se *“ateliere, unde lucrul comun va produce acea egalitate și frăție atât de dorită între cetățeni”*. Locuințele lumii muncitoare li se vor adăuga acestora. Problema noii arhitecturi se lărgeste astfel într-un program social, în care răsună accente ale socialismului utopic pașoptist. Adresându-se tinerilor arhitecți ai generației sale, conferențiarul îi îndeamnă:

“Studiind caracterul patriei noastre și trebuințele ei, cei din noi care se îndeletnicesc cu această artă, să dea României bazele artei sale naționale”.

Conferința *Viitorul artelor în România*, pe care Odobescu o ține la 17 ani, conține deci programul realizat treptat de toți artiștii care au căutat de atunci un stil național în arte, Theodor Aman, Grigorescu și Mirea, I. Mincu și George Enescu, pentru a nu mai vorbi de cei mai tineri, veniți pe urmele acestora. Interesul comunicării lui Odobescu se mai păstrează și astăzi, și meditația ei poate fi încă recomandată compozitorilor, pictorilor și arhitecților noi. Numai prejudecata care a văzut atâta timp în Odobescu un *“scriitor aristocrat”*, un *“boier conservator”* poate explica lunga nesocotire a unui text atât de important.

În timp ce frecvența cercul revoluționarilor și studenților români din Paris, Odobescu lucrează cu hărnicie. Nu știm ce școală va fi urmat el în această vreme, dar urma aplicației lui ni s-a păstrat în câteva scrieri și proiecte literare. Printre acestea se află schița unei noi drame, în proză, inspirată de episodul lui Urbain Grandier, așa cum îl povestește Alfred de Vigny în romanul istoric *Cinq-Mars*. Episodul este dramatizat, tot în 1851, de Alexandre Dumas-tatăl. Manuscrisele lui Odobescu păstrează, împreună cu proiectele dramatice din țară, narațiunea subiectului, distribuția lui pe scene și un dialog scris cu patetismul obișnuit acestui fel de lucrări literare. Eroul este un personaj istoric, preotul Urban Grandier, ars pe rug la Londra, în 1634, sub învinuirea de a fi demonizat pe călugărițele ursuline din același oraș. Urban Grandier, "om cu idei mari și înaintate asupra demnității omenirii și a patriei lui", este urmărit de cardinalul Richelieu, pe care îl atacase de mai multe ori prin vorbă și scris. Ioana de Belfiel, starea unei mănăstiri de ursuline, îndrăgostindu-se de Urban, al cărui nume îl pronunță în extaz, este surprinsă de Lactancie, egumenul mănăstirii. Această împrejurare este folosită de Richelieu, care trimite pe Laubardemont, un consilier de stat, cu misiunea de a-l pierde pe Urban. Prigonitul vrea să se refugieze, dar, ducându-se s-o vadă mai întâi pe frumoasa orfană Magdalena de Brou, pe care o iubea, este surprins și aruncat în temniță. Magdalena, împreună cu Daniil, fiul lui Laubardemont, încearcă să-l salveze, dar nu izbutesc. Urban e judecat și condamnat la moarte. Magdalena înnebunește. Proiectul dramei adaugă deci episoade noi narațiunii lui Vigny în capitolele II-V ale romanului său și se leagă cu tendințe libertare care nu erau deloc acelea ale autorului lui *Cinq-Mars*.

Tot din același an, dar publicat în anul următor, la București, în *Calendarul literar pe anul 1852* al lui Rosetti și Winterhalder, datează articolul *Ioana Darc, fecioara din Orleans*. Narațiunea urmează expunerea lui Michelet din *Istoria Franței*, ale cărei prime șase volume sfârșiseră să apară în 1846. Ioana d'Arc era eroina care dăduse Franței unitatea ei, prin alungarea năvălitorului englez. Figura ei de sfântă și martiră, luptând pentru libertatea patriei, s-a impus adeseori reverenței patrioților și libertarilor. Prezentarea ei în schița lui Odobescu și tipărirea acesteia în *Calendarul* lui Rosetti se leagă deci cu un îndemn mai general al vremii.

Interesului pentru istoria Franței i se adaugă acela pentru literaturile vechi. Din aceeași vreme datează traduceri ale lui Odobescu: treisprezece ode de Horațiu, primul cântec al *Iliadei* și al *Odiseei*, începutul primului cântec al *Georgicelor* lui Virgil, toate într-o proză cadentă. Activitatea de traducător a

lui Odobescu va continua până târziu, făcând să profite de ea și alte lucrări ale sale. În *Pseudo-Kyneghetikos* va introduce Invocația Venerei din *De rerum natura* a lui Lucrețiu. În 1894 va mai da două traduceri din *Mimii* lui Herondas, descoperiți atunci de curând. Deocamdată, în anii studiilor la Paris, va închea din cercetările sale clasice un articol asupra *Satirei latine*, sprijinit nu numai de cunoașterea vechilor texte, dar și pe comentatorii lor mai vechi și mai noi, pe care îl va publica Alecsandri în *România literară* din 1855.

Anul 1852 aduce evenimentul unei scurte călătorii la Londra, abia o săptămână, la începutul lunii august, în tovărășia tatălui și a unor prieteni români. Memorialul impresiilor londoneze, întocmit la înapoierea la Paris, ne aduce viu în față imaginea tânărului de 18 ani, gata mai totdeauna să zâmbească, atent la înfățișările lumii exterioare, curios de moravuri străine și de monumentele artei, pe care este capabil să le înțeleagă în specificul lor național. La Westminster Abbey, călătorul remarcă un gotic "*mai aspru*" decât cel al catedralelor de pe continent, "*dovadă de o imaginație mai răcită și de un duh mai puțin fantastic*". Contemplând capelele din interiorul catedralei, el observă "*un alt caracter al societății engleze, caracter care este însă în Engllitera destul de învederat, adică stăruința obiceielor feudale până în ziua de astăzi*". Pentru a-i întări impresia, Turnul Londrei îi apare ca o cetățuie războinică, cu "*șepene ziduri de piatră, poduri cu lanțuri, ostași sub arme*", cu slujitori îmbrăcați în vechile costume ale curții engleze, păzind "*rămășițele strămoșești și cununa cu emblemele crăiești*". Peripețiile călătoriei, cu grozavele zguduituri ale navei la înapoiere, se încheie cu notarea impresiei generale lăsate de poporul în mijlocul căruia rămăsese de altfel atât de puțin, cu marea lui "*putere morală*" care îi inspiră mai mult "admirație" decât simpatie", apoi "un caracter prea mult dedat la interes; un individualism ce respinge ideea de frăție, o mândrie rece nu numai către cei din sferă dar și chiar în sânul său". Într-un cuvânt, nația engleză mi s-a părut plină de noblețe și de mărire, dar lipsită de orice sentiment ce aduce unire, de orice lipiciu, cum zice românul". După notațiile *Peregrinului transilvan* ale lui I. Codru-Drăgușanu, este prima impresie despre Anglia și englezi a unui călător român, care, observându-i în epoca victoriană, reține - ca și alți călători de pe continent ai acelei vremi - asociația atât de curioasă a individualismului burghez cu decorul lui feudal, menținut în mare parte din tradiționalismul coroanei.

La sfârșitul anului 1853, Odobescu trece bacalaureatul în litere în fața unei comisii prezidate de Saint-Marc de Girardin, profesor la Sorbona,

foiletonist la *Journal des Débats*, opoziționist liberal sub Napoleon al III-lea. Odobescu devine student al Facultății de Litere din Paris, unde ascultă încă pe latinistul Henri Patin, pe elenistul Egger, cu care rămâne până târziu în relații. Epoca se consacră studiilor istorice și arheologice. Jules Quicherat predă arheologia națională la École des Chartes. Luase ființă Școala Franceză la Atena. Beulé descoperise poarta Acropolei și publică, în 1854, marele său memoriu asupra Acropolei ateniene. Încă din 1837 se fundase, sub inspirația lui Guizot, Comisiunea Monumentelor Istorice a Franței. Vitet, apoi Prosper Mérimée sunt numiți inspectori generali ai acestei Comisiuni și se dedică sarcinii de inventariere a vechilor monumente. Viollet-le-Duc, celebrul arhitect, restauratorul monumentelor medievale, face să apară din 1854 *Dicționarul* său asupra monumentelor din sec. XI-XVI, opera lui monumentală. Este sigur că Odobescu a umărit toată această mișcare științifică. Înainte de a-și încheia studiile universitare, pe care le curmă prin părăsirea examenului de licență, se înapoiază în țară, luând de la Viena calea apei. Evenimentul este comemorat în *Întoarcerea în țară pe Dunăre*, datată din septembrie 1855, odă în cadențe amintind pe-ale lui Alecsandri, plină de pasiune patriotică, pe care poetul moldovean o publică în revista sa.

Odobescu începe o carieră funcționărească. Este mai întâi șef de masă la Postelnicie (Ministerul de Externe), apoi procuror la Curtea de Apel din București, apoi membru al *Comisiei documentale* și al celei istorice, la Ministerul Cultelor, unde îl regăsește pe Petrache Poenaru. În 1857 întreprinde o primă călătorie în județul Argeș și în Oltenia, pentru a cerceta mănăstirile și monumentele locurilor. Dar tot în același an, scriitorul atingea o nouă etapă a creației sale, compunând narațiunea *Mihnea Vodă cel Rău*, urmată în 1860 de *Doamna Chiajna*, adică *Scenele istorice din cronicile Țării Românești*.

*

Scenele istorice sunt scrierile lui Odobescu mai mult și mai des tipărite. În afară de locul primei lor publicări, ele au reapărut de alte șaisprezece ori, până la 1894, în ediții îngrijite de autor, de atunci încolo de numeroșii lui editori și comentatori. Pe *Scenele istorice* se întemeiază, așadar, partea cea mai întinsă a reputației literare a lui Odobescu. Scriitorul le-a prezentat totuși cu modestie în volumul care le reproducea în 1860 (după ce

apăruseră mai întâi, prima în *Românul* din 1857, a doua în *Revista Carpaților* din 1860). În prefață Odobescu declară:

“După titlul și după cuprinderea acestui mic volum, fieșcine va vedea că am avut drept model frumoasa nuvelă istorică a d-lui C. Negruzzi asupra lui Alesandru Lăpușneanu. Ca orice imitație, încercările mele sunt cu mult mai prejos de acel mic cap d-operă; în lipsa talentului, m-am silit cel puțin să păstrez, pre cât s-a putut, formele și limba Letopisețelor naționale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vârtos țara Moldovei; să adun datine, numiri și cuvinte bătrânești, spre a colora aceste două episoade culese din cronicile vechi. Faptele istorice ale unei țări sau ale unei epoci au totdeauna un interes mai viu când traiul și ideile, obiceiurile și graiul de acolo sau de atunci ne sunt cunoscute. Scopul romanțelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta; asta este și folosul lor instructiv. Cei ce pot mult izbutesc a caracteriza, într-asemena scrieri ușoare, o epohă sau o nație; cei cu bună-voință, dar cu mai slabe mijloace fac, ca mine, încercări !”

Scriitorul a ținut deci să-și plătească datoria de recunoștință lui C. Negruzzi, creatorul nuvelei istorice în literatura noastră, și a explicat metoda și țintele lui în cadrul *“romanțelor istorice”*, al căror gen îl definește. Interesant este de relevat, printre însemnările lui Odobescu, faptul de a fi folosit limba letopisețelor, mai cu seamă a celor moldovenești, deși subiectele sale sunt împrumutate cronicelor muntene. Spicuiind în cronici nu numai evenimente și expresii, dar și datini, autorul a căutat să restabilească *culoarea locală*, exigență fundamentală a romanului istoric, așa cum l-a creat Walter Scott, la începutul veacului trecut, și cum l-a răspândit romantismul în toate literaturile lumii. Scopul acestui fel de romane (sau de *“romanțe”*, cum spune Odobescu într-un moment în care forma cuvântului nu era încă fixată) ar fi deci de a ne arăta modul de a trăi al oamenilor de altădată, obiceiurile și graiul lor, caracteristicile națiunilor și epocilor, așadar un scop *“instructiv”*.

Istoricii literari mai noi s-au întrebat dacă *“scenele istorice”* trebuie considerate ca produse beletristice, ca niște nuvele sau ca opere istorice romanțate. Dezbaterea este oarecum oțioasă, deoarece creatorul genului în literatura engleză, ca și continuatorii lui pe continent, un Vigny, un Hugo, un Mérimée, pentru a nu mai vorbi de Vitet, care cu ale sale *Scènes historiques* în formă dramatică împrumută scriitorului român subtitlul său, toți au pus la baza operelor lor documentarea istorică sau arheologică cea mai serioasă. Prin acest fundament de *“cunoștințe”* se deosebește romanul istoric al romanticilor de predecesorul lui din preromantism, romanul *“gotic”* și

“terifiant”, dar și fantezist, al lui Horace Walpole, Ann Radcliffe, Lewis și alții. Declarația lui Odobescu despre scopul “*instructiv*” al narațiunilor sale nu schimbă nimic din caracterul lor literar. Scriitorul a procedat la fel cu C. Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanu* și cu prototipurile lui în literaturile apusene, a îmbinat adică referințele documentare cu episoadele menite să le întregască sau să le dezvolte pe acestea, prin folosința narațiunii, a descrierii sau a dialogului. Nici faptul că Odobescu citează pe vechii cronicari, pentru a justifica alegațiile sale, nu-l deosebește de alți romancieri sau nuveliști istorici, producerea documentelor prelucrate fiind o metodă cu totul generală.

Documentarea lui Odobescu a fost dintre cele mai întinse. Bibliografia consultată de acesta și citată numai prin autorii lor a fost stabilită de Sc. Struțeanu în ediția Odobescu, *Opere literare*, 1938, și de dl N.N. Condeescu în *Al. Odobescu și scenele sale istorice*, 1943. Izvorul principal al “*scenelor*” se găsește în *Istoriile Domnilor Țării Românești* ale lui Constantin Căpitanul sau, după unii, ale lui Radu Popescu, apoi în *Istoria Țării Românești de când au descălecat românii* a cronicarului anonim, identificat mai târziu în persoana lui Stoica Ludescu, ambele publicate de Bălcescu și Laurian în *Magazin istoric pentru Dacia*, vol. I (1845) și IV (1847). Faptele povestite de cronicarii munteni au mai fost controlate în *Hronica românilor* de Gheorghe Șincai, apărută în trei volume la Iași, în 1853, din care scriitorul ia cunoștință și de cronicile străine ale lui Fr. Forgacs, Michael Sigler, Nicolaus Olahus, Martin Crusius, Henricus Hilarius. Date asupra moravurilor timpului culege Odobescu din *Descriptio Moldaviae* a lui Dimitrie Cantemir, apărută în noua traducere a lui V. Vîrnav, la Iași, în 1851, apoi în cronică lui Miron Costin, care, împreună cu aceea a lui Gr. Ureche, consultată de asemenea, fuseseră de curând publicate de M. Kogălniceanu, apoi în scrierea lui N. Bălcescu, *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei până acum*, 1844. În fine, Odobescu pune la contribuție numeroase opere străine: *Geschichte des osmanischen Reiches*, 1827-1835, a lui Joseph von Hammer, *Geschichte der Moldau und Walachey*, 1804, a lui Johann Christian Engel, cunoscut și prin Șincai, apoi scrierile istoricilor greci, *Istoria vechei Dacii*, 1818, a lui Dionisie Fotino, *Istoria Țării Românești*, 1806, a Fraților Tunusli, la care se adaugă *Historia Byzantina*, 1680, a lui Du Cange și *Oriens Christianus*, 1740, a lui Michel Le Quien; în fine vastul tratat modern, *Storia Universale*, 1838-1846, de Cesare Cantu și monografia lui Scherer, *Histoire du commerce de toutes les nations*, 1857. Documentarea lui Odobescu este deci impunătoare. Cu bună

dreptate s-a observat că, în aceeași epocă, numai N. Bălcescu și M. Kogălniceanu dispuneau de o informație istorică la fel de vastă.

Stăpânind cunoștințe atât de întinse, Odobescu nu se gândește însă să dea o lucrare de erudiție, ci niște nuvele istorice, procedând ca toți reprezentanții genului atât de gustat acum. Pornește adică de la informația istorică, pe care o completează prin scena care o dezvoltă. Astfel, când scriitorul află din izvorul lui că Mihnea a fost surprins de un copil al boierului Pârnu pe când se sfătuia cu credinciosul Stoica asupra chipului de a scăpa de rivalii lui, Odobescu închipuie posibilul dialog tainic al celor doi complici. Când izvoarele spun că Mircea, fiul lui Mihnea, a fost atacat de Neagoe și de trupele lui în mănăstirea Coziei, scurta însemnare a cronicelor este pusă în scenă de noul povestitor al întâmplării, care închipuie cadrul ei, dialogurile ce s-au putut înjgheba, figurile actorilor, mișcărilor lor. Din cele câteva rânduri ale însemnării cronicarului rezultă astfel două pagini întregi. Alteori, scene și episoade sunt pe de-a-ntregul fictive, ca de pildă aceea a idilei și a răpirii Anei, fiica Chiajnei și mireasa lui Andronic Cantacuzinul, de către Radu Socol. La fel, elementele scenăriei sunt în parte împrumutate, în parte închipuite. "*Coloarea locală*", pitorescul vestimentar și de moravuri, acel al ceremoniilor și petrecerilor sunt împrumutate vechilor cronici, în timp ce elementele naturale ale scenăriei sunt datorite numai talentului descriptiv al autorului.

Dar cu toate că *Scenele istorice* stau pe o temelie de informație destul de largă, starea contemporană a cercetărilor nu le-a scutit de confuzii de persoane, anacronisme și contradicții, puse în lumină de critica mai nouă. Scriitorul a dat două episoade din istoria românilor în secolul al XVI-lea, și anume din epoca luptelor dintre Drăculești și Basarabești. *Mihnea Vodă cel Rău* ne povestește împrejurările domniei acestuia, chemat pe tronul Munteniei după moartea lui Radu Vodă (1508), cruzimea și desfrânarea lui, ridicarea lui Neagoe cu armele, fuga tiranului la Sibiu și uciderea lui de boierii conjurați, care îl urmăresc acolo (1510). A doua "*scenă*" stă în legătură cu cea dintâi. Doamna Chiajna, soția lui Mircea Ciobanul, presupusul fiu al lui Mihnea, rămasă văduvă (1560), apără tronul fiului nevârstnic, Petru, de uneltirile vechilor dușmani, ale Basarabeștilor. Pentru a-și întări influența la Poartă, Chiajna pune la cale căsătoria fiicei Ancuța cu bogatul Andronic Cantacuzin, în ciuda înclinării fetei pentru tânărul boier Radu Socol, îndrăgostit la rândul ei de fata Chiajnei, cu toată vechea dezbinare dintre familiile lor. Căsătoria este zădărnicită de răpirea Ancuței, dusă apoi de iubitul ei în vechea culă ruinată de la Motru. Chiajna trimite ucigași care-l

doboară pe Radu, și Anca va rătăci de-aci înainte în pustietate, unde o revede o singură dată cumplita ei mamă, mereu stăpânită de patima puterii, până cade ea însăși sub loviturile boierilor moldoveni ridicăți împotriva uneltirilor menite să așeze în scaunul Moldovei pe slăbănogul Petru.

Erorile de fapte ale acestor povestiri nu sunt însă puține. Cercetarea mai nouă le-a rectificat. Mihnea nu era fiul armașului Dracea, ca în nuvela lui Odobescu. Tatăl lui era Vlad Țepeș. Mircea Ciobanul, soțul Chiajnei, nu era fiul lui Mihnea și tatăl lui Petru Șchiopul, ca la Odobescu. Un Mircea, fiul lui Mihnea, este altă persoană decât Mircea Ciobanul, care era fiul lui Radu cel Mare și tatăl lui Petru cel Tânăr. Mircea, fiul lui Mihnea, n-a domnit niciodată. Neagoe Basarab nu era fiul vornicului Pârvu Craiovescu, ci al lui Basarab cel Tânăr, zis și Țepeluș. Din conjurația de la Sibiu împotriva lui Mihnea n-a făcut parte Radu, spătarul din Albești, ci un Albu Vistierul. Chiajna nu se putea mărita în vremea domniei lui Mihnea, deoarece se naște cam la vreo 15 ani după alungarea acestuia. Ea n-a murit în tabăra de la Săpățeni, pe Milcov, răpusă de moldoveni, ci douăzeci de ani mai târziu, la Constantinopol, după ce soarta ei cunoscuse alte înălțări și căderi. Anca, fiica Doamnei Chiajna, n-a fost căsătorită cu Andronic, ci cu Radu Socol, apoi cu un Ban Neagoe. O altă fată a Chiajnei, Mirina, s-a căsătorit cu un Cantacuzin, dar nu cu Andronic, fiul lui Cantacuzin Șeitanoğlu, ci chiar cu acesta. Reședința domnească în timpul lui Mihnea nu mai era Curtea de Argeș, ci Târgoviștea. Clopotele bisericii lui Bucur nu puteau suna la nunta lui Mircea Ciobanul, deoarece mica biserică de pe malul Dâmboviței a fost clădită abia în veacul al XVIII-lea. Adevărul istoric este, astfel, adeseori sacrificat în *scenele istorice*, cu toată râvna autorului de a le întemeia pe cunoștința cea mai completă a izvoarelor.

Interesul narațiunilor lui Odobescu stă însă în evocarea unei epoci întunecate, a grozăviei ei sângeroase, așa cum au făcut adeseori romanele și dramele istorice ale preromantismului și romantismului libertar. Întocmai ca *Fiesco* și *Wilhelm Tell* ai lui Schiller, *Cei doi Foscari* ai lui Byron, *Cenci* ai lui Shelley, ca atâtea din romanele lui Walter Scott sau din dramele și romanele lui Hugo, *scenele* lui Odobescu sunt tablouri ale trecutului tenebros văzut prin prisma unui suflet democrat modern. Competițiile boierilor și luptele pretendenților la domnie se detașează pe fundalul suferinței obștești. Când bătrânul Dracea, armașul din Mănești, gata să-și dea duhul, încredințează lui Mihnea moștenirea urii lui nestinse împotriva Basarabeștilor:

“Glasul i se curmă; ca un fior i se strecură prin tot trupul și rămase încleștat... Atunci, în mijlocul acelei tăceri de spaimă, prin care trecea

sufierea morții, în loc de sunetul cuvios al clopotelor, se auzi o zăngăietură înfundată de cătușe și de lanțuri. Erau bieții vecini robiți și puși în fiare de răposatul armaș, cari zăceau aruncați în fundul pivnițelor cetățuiei sale și acum, în mijlocul nopții, își scuturau dureroasele lor lanțuri.”

Când Chiajna dă o raită prin orașele Olteniei pentru a îngrozi pe cei ce s-ar fi putut opune planurilor ei, ea “*găsi mai pretutindeni casele boierești pustiite; cari nu pierise de sabia slujitorilor domnești fugise în pribegie; moșnenii ce mai rămăsese, împreună cu opinca, răbdau păsul țării și nici măcar aduseră jeluiri Doamnei. Ce-i bună românului jeluirea, când urechea ce-l ascultă e totuna cu mâna ce-l apasă? Tace până ce Dumnezeu prinde într-o zi milă de dânsul, ori până ce însuși se înecă cu răbdarea ș-atunci își face singur dreptate!*”

Mihnea este numit în mai multe rânduri “*tiran*”. Epitetul este împrumutat vocabularului pașoptist și corespunde repulsiei celei mai adânci a spiritelor înaintate ale vremii. *Scenele istorice* încarnează figura unor tirani odioși înconjurați de suferința populară, către care simțim că se îndreaptă simpatia scriitorului.

Scenele istorice reprezintă un moment al dezvoltării romantismului în literatura noastră. Situațiile și aspectele tipice ale romantismului se regăsesc din belșug, în povestirile lui Odobescu: contrastele puternice ale caracterelor (demonica Doamnă Chiajna și îngereasca Ancuță, frumosul și nobilul tânăr Radu alături de urâțul și îmbuibatul Andronic Cantacuzin), răpiri și conjurații, atacuri nocturne, romanțe și serenade, cavalcada amanților înlănțuiți, ruine, feerie nocturnă și selenară, dragoste, crimă și nebunie. Recuzita romantică a fost din plin pusă la contribuție de Odobescu. Cercetarea comparatistă ar fi putut găsi aici un larg câmp de aplicație. Este sigur că Odobescu a frecventat beletristica istorică a romantismului încă din anii adolescenței, când încearcă să prelucreze pentru scenă un episod al romanului istoric al lui Alfred de Vigny. În *Mihnea Vodă cel Rău* și în *Doamna Chiajna* nu s-a crezut însă a se putea identifica ecouri din romanele istorice franceze, ci din unul datorit creatorului englez al genului, din *The Bride of Lammermoor* (1819) al lui Walter Scott. Scena în care armașul Dracea, pe patul de moarte, îi încredințează lui Mihnea sarcina de a lovi în neamul rival al Basarabeștilor, amintește împrejurarea în care bătrânul Allan, lord Ravensnood din *Logodnica din Lammermoor*, lasă cu limbă de moarte fiului său moștenirea urilor sale. Împrejurarea este însă numai narată la Walter Scott, în timp ce la Odobescu ea este dezvoltată într-un tablou animat de vorbirea muribundului.

În *Doamna Chiajna*, tabloul alaiului de înmormântare al lui Mircea Ciobanul, turburat de intervenția boierilor pribegi, amintește o scenă asemănătoare din romanul lui Walter Scott. Este cu totul exagerat însă a spune că țesătura generală a acestui roman ar reveni în *Doamna Chiajna*, deoarece, aici și acolo, ne întâmpină iubirea a două tinere mlădițe aparținând unor neamuri vrăjmașe: iubirea dintre Edgar și Lucy, la romancierul englez, aceea dintre Ancuța și Radu Socol, la povestitorul român. Tot atât de exagerată este prezentarea Chiajnei ca o replică a Lady-ei Ashton, o femeie energetică și ambițioasă. Iubirea dintre Anca și Radu Socol, care-i devine bărbat în ciuda urii dintre neamurile lor, este o situație pe care scriitorul român o dezvoltă pornind de la datele cronicelor naționale. La fel este construit și caracterul Chiajnei. Apropii de motive între opere literare deosebite se pot face însă fără nici o limită. Pentru orice situație narată, literatura universală poate produce numeroase analogii. Cercetătorii care socotesc că o operă literară este un mozaic de influențe, și nu un întreg unitar, pot continua jocul lor fără să se oprească. E mai bine deci să părăsim domeniul acestor apropieri infructuoase. În realitate, acțiunea celor două "scene istorice" nu este îndatorată modelului străin, ci cunoașterii izvoarelor interne și viziunii formate, prin frecventarea lor, asupra istoriei Țării Românești în veacul al XVI-lea. Izvoarele recunoscute de Odobescu, în afară de acele cronicărești și istorice, sunt cele aflate în folclorul național, îmbogățit la 1852 prin culegerea de *Poezii populare* a lui Vasile Alecsandri. Astfel, descriind petrecerile desfășurate la curtea Chiajnei cu prilejul nunții fetelor ei, scriitorul zugrăvește lupta dreaptă a voinicilor români, invocând ca izvor balada lui *Mihu Copilul*. Pentru caracterizarea munteanului ca "om viclean" și a moldoveanului ca "ortoman și dănos la inimă și la suflet fâlos", scriitorul ne indică izvorul în balada lui *Gruie Grozovanu*. În fine, tradițiile populare vin să completeze informațiile culese în cronici și în folclor. Scena ospătării boierilor lui Mihnea cu un pilaf amestecat cu boabe de mărgăritar care le sfărâmă dinții și le sângerează gurile clevetitoare se datorește unei tradiții orale. Amintirea scamatorilor care înmulțeau căciulile, la petrecerile rânduite de Chiajna, s-a transmis printr-o tradiție de la o nuntă sub Constantin Ipsilante. La fel a ajuns până la Odobescu legenda despre icoana înapoiată singură la Mănăstirea Dintr-un Lemn.

S-a adus *Scenelor istorice* învinuirea că episoadele care se succed de-a lungul lor n-au altă legătură decât aceea că sunt relative la personajul central. Compoziția ar fi lipsită de concentrare dramatică. Obiecția provenind de la studiul lui C. Damianovici (*Nuvela istorică în literatura română, în Viața*

Nouă, IV, 1908) este exagerată, pentru că, în realitate, atât în *Mihnea*, cât și în *Doamna Chiajna* avem de-a face cu o succesiune continuă și ascendentă de evenimente, care completează imaginea unui caracter și a unui destin. Dacă scriitorul se lasă pe alocuri ispitit de nararea vreunei desfășurări de fapte adiacente, acestea nu rămân niciodată lipsite de legătură cu firul principal al acțiunii. Expunerea se completează prin alternanța dintre narațiune, descriere și "scene" propriu-zise, adică momente dramatice în care personajele se mișcă și vorbesc. Așadar, cadru și tablouri dinamice. S-ar putea spune că scriitorul, care se încercase de mai multe ori până acum în compoziții dramatice, rămâne și de data aceasta pe același teren, ceea ce îl apropie încă mai strâns de Negruzzi. Narațiunea și descrierea sunt pentru el numai mijloacele menite să evoce antecedentele și ambianța unei "scene". Împrejurarea explică faptul că în descrierile de ceremonii, monumente, costume, Odobescu procedează mai mult cu exactitatea scrupuloasă și enumerativă a unui istoric și arheolog decât în felul vizionar al artistului. Iată alaiul încoronării lui Mihnea:

"În cap mergeau, ca să deschidă drumul, Dorobanții cu gărbace și Vânătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe; în urma lor veneau Roșiorii și Verzișorii călări, despărțiți în căpităni, fiecare cu steagul ei, purtând mintene roșii și verzi; apoi caii domnești, acoperiți cu grele harșale de fir și de mătăsuri; îndată după aceștia, Mihnea însoțit de patru viteji Ferentari cu lăncile poleite-n vârf și la mânere, și urmat de boierii de taină, Vătășeii, Aprozii, Armășeii și Lipcanii lor" etc.

Descrierile de natură, în care vom recunoaște mereu partea cea mai fericită a talentului lui Odobescu, sunt însă de o forță sugestivă superioară, ca aceasta a unei nopți de iarnă:

"E tristă și urâtă iarna la țară când crivățul viforos urlă peste câmpii, când norii sau ceața întunecă cerul, când ploile reci desfundă pământul, când țarina-i goală și năpustită, dumbrava uscată și plugarul trândav. Apoi, în lungile nopți de iarnă, ce întunecime plină de groază, ce de șoapte fioroase! Vântul vâjje și geme ca niște jalnice glasuri ce plâng din depărtare; ploaia izbește cu o întărită stăruire în păreții și în ferestrele casei; oblonul se cletină și scârțâie pe țâțânele-i ruginite; focul hubuie și trosnește în cămin și uneori o pasăre de noapte, gonită din adăpostul ei de o suflare mai viscoloasă a crivățului, își ia zborul, scoțând un țipăt sfâșietor și tânguios."

În acest cadru material și natural se desfășoară, în fine, *Scenele* redată mai ales prin dialog și prin tiradă, mijloace propriu-zise dramatice. Cunoscător

al limbii cronicelor și al poporului, lui Odobescu i se datorește dicțiunea de care se vor folosi de aici înainte mai multe generații de poeți dramatici:

«Unde-s puii de năpârcă?»... strigă el cu glas răgușit, intrând în cort cu mâna în șold. «Le-a sosit ceasul pieirei! halal de ei, fărtați!» - «Pare-mi-se că-n beție ți-ai pierdut cumpătul vorbirii, jupan vornice - rosti Doamna înstrunându-și mânia - or pesemne c-ai mintea ca de prunc într-atâta trupeșie?» - «Taci, muiere; nu bârfi!» - răspunse Dumbrevă - «nu doară c-ați socoti voi că-i Moldova țară di joc, să ni gioace ca pi urs o mișa pripășită la munteni și doi feciori di lele fărmeceți, doi lingăi nătângi ce li pute botu a lapte?» ... etc.

Așa vor vorbi mai târziu eroii dramelor istorice ale lui Delavrancea, cu diferența că, după tehnica naturalismului mai nou, autorul *Apusului de soare* pune în gura personajelor sale o vorbire sincopată, construcții eliptice sau numai coordonate, împrumutate stilului oral, în timp ce Odobescu nu disprețuiește construcțiile cu mai multe subordonate sau cu numeroase elemente determinative:

“Să pas deci pe calea unde a trecut ea, să calc pe urmele-i deșarte și, fiindcă soarta a merit-o altuia să fie, cel puțin doru-mi, ca un fum curios de tămâie, pretutindenii să se înalțe la dânsa!...” Sau: “Singular, sărman, lipsit de părinți, de rude, de prieteni, care să prinză milă de mine, lumea îmi e pustie”.

Fraza debutând cu determinativele este un procedeu al stilului scriptic, părăsit de autorii dramatice mai noi, atenți la notarea limbii vorbite, dar utilizat de drama clasică și romantică.

*

Anul 1860 aduce, împreună cu publicarea în volum a *Scenelor istorice*, călătoria pe care Odobescu, pe-atunci membru al Comisiei *documentale* și a celei istorice, o întreprinde pentru a cerceta monumentele istorice din județele Argeș și Vâlcea, din însărcinarea Ministerului Cultelor. O primă călătorie în aceeași regiune fusese întreprinsă în 1857, cu rezultate de care au folosit *Scenele istorice*. Vederea turnului întărit de la Bujoreni, în valea Oltului, îi dăduse ideea chindiei lui Socol, descrisă în *Doamna Chiajna*. De data aceasta, călătoria atinge puncte mai numeroase și produce roade mai bogate. Odobescu pornește de la București la 18 iunie și se înapoiază la începutul lui august, însoțit tot timpul de soția lui, Sașa, născută Prejbeanu,

fiică naturală a Luxandrei Băleanu și a lui Pavel Kiseleff. Odobescu se căsătorise cu Sașa cu doi ani mai înainte.

Celălalt însoțitor era H. Trenk, pictor elvețian, instalat în țară, care executa acum desene, acuarele și picturi în ulei după obiectele de artă și monumentele văzute, întocmind un album ajuns mai târziu în posesiunea Muzeului de Artă Națională. Jurnalul acestei călătorii, ținut cu regularitate de Odobescu și publicat ca operă postumă în *Convorbiri literare* din 1915 și 1934, constituie un interesant document al artei, dar și pentru atâtea din înfățișările țării vechi, notate acolo.

În călătoria cu trăsura, călare și pe jos, Odobescu atinge mai întâi Găeștii, apoi Leordenii și Goleștii, unde drumeții află de procedeul exterminării lăcustelor, abătute atunci asupra holdelor, prin "*hore de români care le calcă în picioare*". Călătorii se opresc la schitul Trivalea din apropierea Piteștilor. De aici, itinerariul continuă spre Tutana, după ce este copiată inscripția slavonă de pe o cruce de piatră întâlnită în cale. Drumul spre Tutana urcă printr-o vale îngustă, cu rare locuințe omenești, "*câte un bordei de român ce se ocupă cu strângerea de rânză pentru tăbăcărie*". Este lăsat în urmă Plaiul Oii, până când sus "*priveștiștea dobândi o întindere minunată... frumoasa vale a Luminilor, șerpuită de Topolog, ocolită de mii de dealuri ce se înalță unul peste altul, acoperite de holde și păduri până în fața munților cu zăpezi ce se pierdeau în nori de ploaie*". De la Tutana, drumeții coboară pe Valea Topologului și poposesc, în mijlocul nopții, la mănăstirea Flămânda, de unde a doua zi de dimineață se îndreaptă spre schitul Maicilor din Bâscov. Aici sunt însemnate inscripțiile și pisaniile. Bâscovul este despărțit de Cotmeana printr-un deal înalt. Călătorii îl urcă pe jos. Cercetarea mănăstirii Cotmeana, unde au loc întâmplările povestite în a treia parte a lui *Mihnea Vodă cel Rău*, este făcută mai cu de-amănuntul. Din nefericire, "*zidurile vechi sunt mai pretutindenii ascunse sub spoituri și meremeturi făcute mai din nou, fără nici un gust și nici un respect pentru antichitate*". La

* Asupra familiei Sașei Odobescu, nepoată a prințului rus Bagration (vărul primar al generalului Bagration din 1812) și a Zoiei Văcărescu, fiică a fiicei acestora, Alexandrina (Luxandra), măritată un timp cu Emanoil Băleanu, legată apoi cu Administratorul Organic (1828-1834), Pavel Kiseleff, de la care a avut patru copii, documentele existente au fost grupate de G. Călinescu în *Studii. Revistă de istorie și filosofie*, I, 5 (1952), p. 137 urm.

Pitești nu se găsesc cai de poștă, pentru că un proprietar al locului *“luase cincisprezece cai ca să se întoarcă la București, după ce petrecuse vreo săptămână în Albești, dând ospete cu lăutari ca să câștige pe alegători pentru viitoarea alegere”*. Noaptea, după ce fusese vizitată biserica din Albești, grupul excursionist ajunge la schitul Bădiceni, căzut în ruină. Stareța, *“o grecoaică înecată în judecăți”*, trăiește înconjurată de ostilitatea populației. Odobescu primește plângerea a două *“mujeri”*, precum că stareța nu le lasă să se gătească, le strică casele și ascultă pe la ferestre. Drumul greu spre Curtea de Argeș este făcut când cu trăsura, când călare, atingând o mulțime de alte așezări. În jurul biseriței din Costești trăiesc câteva călugărițe cerșetoare, care merg prin țară cu pantahuza. Poziția schitului de pe Valea Robăii e minunată. Odobescu cercetează cartea de întemeiere a schitului. La Curtea de Argeș, călătorii rămân douăsprezece zile și jurnalul dă o descriere bogată a locurilor și monumentelor, întrezărind posibilitatea restaurării acestora din urmă. Într-o zi este urcat drumul foarte anevoios până la cetatea lui Vlad Țepeș. Schitul Văleni nu poate fi cercetat, pentru că documentele lui erau în mâinile fostei starețe, retrasă acum pe un petec de moșie, cu casă și biserică, ridicate după ce jefuise mulți ani mănăstirea. Droșca se înnămoleşte și osia ei se rupe, încât trebuie pus umărul la roată, pentru a o readuce în drumul către Olt. Sunt admirați boii Căinenilor, *“mari și înalți în coarne”*. Abia la miezul nopții se ajunge la straja satului Berislăvești, unde ardea un foc mare. Dar a doua zi, duminică, femeile adunate la horă oferă un frumos spectacol cu iile și cămășile lor, cu fotele și zăvelcile cusute cu desenhuri subțiri și complicate, cu pieptarele de oaie, fără mâneci, cu flori de mătăsuri, cu vâlnicele de pânză subțire și de borangic. Sunt culese date despre fondatorul mănăstirii, un Sandu Bucșenescu. Muntele Mlaca e proprietatea soției doctorului Davilla. Pădurarul, *“un adevărat uriaș”*, nu știa nici numele proprietarului. Odobescu îl sfătuiește ce are de făcut *“ca să-și ia mai bună plată, căci se plângea sărmanul de arendaș”*. Prin pădurile mlăștinoase joacă focuri, care lui Odobescu i se pare printre copacii frunzoși ca o *“lumânare purtată în fugă de un om”*. Superstiția comorilor este foarte răspândită pe aici și ei i se datorește surparea crucii întâlnite în drum. Pădurarul uriaș dă relații și asupra locului numit *“mormântul hoțului”*, unde zace trupul unui tâlhar de drumul mare, ucis de un surugiu care, decapitându-l, i-a dus apoi capul, *“în oțet, la București”*. Înaintând de-a lungul Oltului și trecând prin Turnul Roșu, călătorii iau calea Sibiului. La graniță, vameșii austrieci rețin câteva exemplare din *Mihnea*

Vodă. Trecând prin satul Boița, Odobescu notează "aceea cultură îngrijită, acei oameni bine îmbrăcați și voioși, toți români ca și noi, dar mai harnici, mai deprinși la muncă și la bine, decât pe partea cealaltă a munților. Când treceam noi era tocmai la seceră și era o adevărată plăcere a te uita cu ce silință și cu ce veselie lucrau toți, bărbații, femeile și copiii!..."

La Sibiu este vizitat Muzeul Bruckenthal, cu însemnata lui bibliotecă, cu cabinetul de mineralogie și ornitologie, cu colecția lui de antichități romane, cu galeria de pictură cuprinzând tablouri de Tizian, Murillo și Rembrandt, de Gérard Dow, Dürer, Kranach, Holbein și alții. Este admirată vechea catedrală a orașului, devenită biserică protestantă. Noaptea se aude *"trubaciul sunând pe uliță din trâmbiță și spunând ceasul"*. Este căutată, firește, piatra mormântală a lui Mihnea, însă ea e îngrămadită, împreună cu alte obiecte, într-o atenanță a bisericii și nu poate fi văzută. Sibiul săsesc, cu lumea lui burgheză, i se pare călătorului un *"oraș materialist"*. Se mănâncă mult și bine. Drumeții iau cu ei, la înapoiere, o ploscă cu vin de Völsau, două pâini lungi cu anason, un Gugelhupf și o Lentzentorte, după ce achită notele încărcate anume pentru *"der grosse Boyar von Walachey"*. Grupul este condus, la înapoierea spre graniță, de un sas *"uriaz, cu ciobote, cu pantaloni și cu o fermenuță de postav albastru prost și o pălărie lată și pleoștită ce i se bătea de umeri când, în tăcâneală, se lăsa greu pe cal"*. La mănăstirea Cornet, călătorii sunt asaltați de *"Babilonul insectelor, unde puneai mâna erai sigur să prinzi un vrăjmaș al sângelui tău."* La mănăstirea Banului Mareș ot Băjești, unde se văd, în bășcile și bolțile ruinate, locurile în care trupele țariste puseseră tunurile menite să respingă incursiunile rebelilor unguri din 1849, locuiește preotul Constantin, care, deși *"declară în multe rânduri că a fost persecutat sub guvernele trecute, fiind om de la '48"*, vedește totuși *"ciocoinicia popilor din București"*.

Drumul, cu înfățișările lui variate, trece pe la Cozia. Odobescu se întreține cu plutarii care aduc *"bilele de brad"* pe Lotru.

"Pe acolo ni se spune, toți sătenii sunt moșneni, dar nu cunosc lucrul agriculturii, ci se hrănesc mai mult cu vitele și cu tăierea brazilor de prin păduri: cei care n-au ieșit din satele lor nu știu nici cum e făcut carul".

Cercetarea Coziei e întreprinsă cu de-amănuntul. Sunt studiate cărțile, pisaniile, argintăria, un aer vechi și bine păstrat. Spre schitul Turnului se înalță stânca numită *"Masa lui Traian"*. În ostrovul Călimăneștilor, călătorii iau reședință la micul schit așezat acolo, făcând incursiuni în localitățile apropiate. În legătură cu peștera de la Stănișoara e ascultată legenda *"sălbatecului, un*

om gol și păros, care fugea cât vedea alți oameni”, ale cărui oseminte odihnesc acolo. Sunt vizitate schitul Frăsineiul, Gorăul și Fedeleșoiul, Troianul “unde erau adunați în 1848 pandurii lui Magheru”, apoi Viile Drăgăneștilor, mănăstirea din Stănești, cu mormintele lui Stroe Buzescu și ale familiei lui. Această mănăstire închinată Patriarhiei din Alexandria și stăpănită de călugării greci, care o lasă să se ruineze, stârnește indignarea călătorului.

“Pentru a treia oară acum am avut ocazie de a vedea cum se poartă călugării greci în țară la noi: iau veniturile și lasă în dărăpănare mănăstirile. La Tutana, pustiu, la Beștelei, pustiu! dar niciodată indignația mea n-a fost mai mare decât când am văzut suvenirile istoriei noastre, mormintele eroilor noștri lăsate în prada stricăciunei și a disprețului de niște nerușinați cămătari ce speculă încă acum cu credința și cucernicia străbunilor noștri. Văzând ruinele de la Stănești am jurat o veșnică ură călugărilor greci și m-am făgăduit a combate cât îmi va sta cu puțință spre a libera mănăstirile noastre de rușinosul bir ce-l plătesc la acești mișei greci!”

De la Stănești la Manu, la Râmnic și de acolo mai departe în munți, unde sunt vizitate peșterile pustnicilor, apoi, la înapoiere, până la Olănești, Govora, Bistrița și la Mănăstirea Dintr-un Lemn; pentru toată această parte a călătoriei, jurnalul nu conține decât însemnări sumare *pro memoria*. Redactarea discursivă alternează cu însemnarea succintă pentru drumul mai departe în munți, pe piatra Otăsăului, la schitul Pătrunsa, apoi înapoi la Dobriceni, la schitul Arnota și la cel din Jghiabu, până la Stoenști. “Când eram pe aproape a ieși și luna și mi-a înfățișat lunca Otăsăului astfel precum o descriesem în Doamna Chiajna”. Pretutindeni jurnalul conține însemnarea cercetării amănunțite a locurilor, monumentelor și obiectelor, cu lucru până noaptea târziu, după ostenitoarele isprăvi turistice ale zilei.

Bogatul jurnal al călătoriei din 1860 este un document unic pentru cunoașterea lui Odobescu și a epocii lui. Ne apare din el un tânăr istoric și arheolog în activitate pe teren, dublat de un neostenit drumeț, grupând datele observațiilor lui după multiplul său interes pentru artă, natură și oameni. Romantismul, care a produs pretutindeni genul literar al călătoriei arheologice, nu putea să nu-l facă a se ivi și în literatura noastră. În 1842, alți doi călători luaseră drumul mănăstirilor oltenești: Ion Ghica și Gr. Alexandrescu. *Memorialul de călătorie* al acestuia din urmă, spre deosebire de însemnările lui Odobescu, este o lucrare compusă pentru a fi publicată, cu atitudini literare. Jurnalul lui Odobescu nu-și propune însă decât să rețină constatări și impresii care urmau să treacă în alte elaborări, mai ales

științifice. Odobescu nu face literatură, dar paginile lui ne impresionează nu numai prin sânguința investigației specialistului, dar și prin mărturia minții atât de deschise a omului care, pornit să cerceteze arta și trecutul, nu uită niciodată omul și vremea sa.

Roadele literare ale călătoriei în județele Argeș și Vâlcea s-au vădit curând. În anul următor, Odobescu publică articolul *Despre odoarele, manuscriptele și cărțile aflate în mănăstirea Bistrița*:

“Prin scrupuloasa examinare a atâtor rămășițe din diferite timpuri, poate cineva studia, până la oarecare punct, ideile artistice, practicele industriale și relațiunile de comerț care au domnit în țara noastră la deosebite epoce ale dezvoltării ei; influențele bizantine, italiene, germane și moscovite se ivesc succedându-se în arte și în industrii și pare că vin să coloreze, cu raze mai vii, tabelurile aspre și întunecate ale luptelor noastre politice din trecut.”

Bogata recoltă de la Bistrița sugerează ideea unui muzeu de artă națională, al cărui scop ar fi de *“a ne înfățișa o istorie plastică și figurată a artelor, a industriei și a negoțului țării noastre”*. Stăpânind o concepție modernă a istoriei, Odobescu înțelege cum se poate ajunge prin studiul artei trecutului la cunoașterea formelor și relațiilor economiei naționale. Ni se schițează organizarea unui astfel de muzeu, cu diferitele lui secții, completat prin colecția manuscriselor, incunabulelor și tipăriturilor atât de rău conservate în biserici și mănăstiri. Trecând la studiul diferitelor cărți și manuscrise de la Bistrița, Odobescu publică în primul volum al *Revistei române* notele lui despre *Psaltirea slavonă comentată de Branco Mladenovici, 1346*, comunicată și renumitului slavist vienez Miklosich, *Manuscriptul de la Chilindar, 1408*, *Cărțile Banului Preda Basarab, 1519-1521*, *Trei Tetravangheli slavone scrise de mână*, *Prima tipografie din Țara Românească*. În revista *Atheneul român* din 1860 apare articolul despre *Antichitățile mănăstirea Arnota și Govora*; iar în 1865 și 1866, observațiile asupra *Antichităților din mănăstirile Bistrița*, reluate apoi, într-o nouă prezentare, în *Buletinul Instrucțiunii Publice*. La Bistrița se află și un epitafiu sau *aer* de la mănăstirea Tihvin din Rusia, datând din 1601, pe care Odobescu îl va studia în memoriul publicat de *Drevnosti*, 1874, publicația periodică a Societății arheologice din Moscova. Tuturor acestora li se alătură notița despre icoanele în mozaic, apărută în *Annales Archéologiques fondées par Didron*, Paris, 1871. O dată cu atâtea contribuții se îmbogățește considerabil cunoașterea vechii noastre culturi și era creată arheologia națională.

*

Rezultatele multelor cercetări întreprinse în urmă îl îndeamnă pe Odobescu să publice o revistă. Aceasta e dată la iveală în 1861, sub titlul *Revista română pentru științe, litere și arte*, și apare, în fascicule lunare de 10-14 coale în 8^o, întovărășite de stampe frumos realizate în atelierile lui Rassidescu, până în 1863. *Precuvântarea* indică programul, mai mult științific, al revistei, care va publica studii în legătură cu *literatura, istoria, jurisprudența, filosofia, artele, științele exacte și naturale*. Publicația era o noutate prin locul care se dădea gândirii critice și științifice. Printre colaboratori întâmpinăm pe I. Ghica, cu un articol asupra *Daciei vechi* și un altul despre *Drumurile de fier*, pe geologii Gr. Cobălcescu și Gr. Ștefănescu, pe naturaliștii E. Bacaloglu și P. Iatropol și pe medicul igienist I. Felix, pe agronomii P. S. Aurelian și Pană Buescu. I. Fălcoianu dă studii de astronomie. Istoria e reprezentată prin Șt. D. Grecianu și I. Missail, unul din cei dintâi care adună știrile contemporane asupra revoluției lui Tudor Vladimirescu. Iscălesc studii de economie, finanțe și drept: A. Ghianni, P. Iacovenco, Gr. Cantacuzino, Racoviță și Teulescu. Un critic, Radu Ionescu, aduce în *Principiile critice* ecouri hegeliene, ca și D. Berindei, cu interese artistice și arheologice. Este tradus din limba germană memoriul lui L. Reissenberger asupra bisericii de la Curtea de Argeș. Creația literară e înfățișată prin poezii de Gr. Alexandrescu, Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu, A. Donici. G. Cretzianu tipărește nuvela istorică *Lupu Mehedințeanu*, și fecundul, dar puțin înzestratul Pantazi Ghica, fratele lui Ion, alte compoziții narrative. Un moment important înscrie N. Filimon cu *Ciocoii vechi și noi*. Direcția își face o datorie de pietate tipărind versuri mai vechi de V. Cârlova și I. Văcărescu, dar mai cu seamă fragmente din una din operele cele mai însemnate ale lui N. Bălcescu, rămasă necunoscută până atunci, *Istoria românilor supt Mihai Vodă Viteazul*, a cărei compunere, începută la Paris, trezise desigur în Odobescu dorința de a o vedea tipărită.

Am amintit mai sus o parte din contribuția lui A. Odobescu, care pe lângă rezultatele cercetării sale la mănăstirea Bistrița, publică și descoperirea făcută la mănăstirea Brâncovenești din Hurezii Vâlcei: almanahul astrologic *Foletul novel* și calendarele de la sfârșitul veacului al XVII-lea, cu preziceri politice, compulsate după izvoare franceze și italiene și pe care Domnul Munteniei însemnase note manuscrise, interesante pentru cunoașterea unora dintre împrejurările sale. La Bistrița, Odobescu făcuse și o altă descoperire de seamă. *Psaltirea* din 1577 a diaconului Coresi, amintită de Cipariu în

Analectele sale, fără s-o fi văzut, și pe care descoperitorul ei o crede prima tipăritură românească. Istoria literară a corectat mai târziu această presupunere a lui Odobescu. *Psaltirea slavo-română* din 1577 nu este cea dintâi carte română ieșită de sub teascurile tipografice, dar descoperirea lui Odobescu nu este mai puțin însemnată. Examinând traducerea lui Coresi, comentatorul are prilejul să arate influențele slave în constituirea limbii române, între altele prin opera traducătorilor din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, pe care purismul latinist nu va putea să le elimine. Este prima oară când Odobescu frânge o lance împotriva latinismului:

“Să nu sperăm însă niciodată - scrie el - și chiar să nu voim a șterge urmele înrăuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dânsa, va dispărea și limba română cu caracterul său propriu și constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neolatină formată sub o influență diferită de acele ce au predominat la formarea limbilor neolatine din Occident, surorile ei”.

În alte două direcții încă, în afară de vechile manuscrise și tipărituri, se îndreaptă interesul lui Odobescu în anii *Revistei române*: în direcția folclorului și în cea istorică. L-am văzut pe Odobescu citind - încă de la apariția lor - *Poeziile populare* ale lui Vasile Alecsandri și spicuiind în ele cuvinte pentru *scenele sale istorice*. Culegerea lui Alecsandri era doar o verigă în lanțul mai întins al interesului pentru creația orală a popoarelor. În *Cânticele poporane în raport cu țara, istoria și datinele românilor*, noul lor cercetător român, după ce definește, împreună cu Herder, firea acestor *“glasuri ale popoarelor”*, întocmește bibliografia lor mai nouă, în care se numără culegerile balcanice ale lui Vuk Ștefanovici Karagici, Fauriel, Demartin du Tyrac, Dozon și alții. Aceștia li se adăugaseră culegerile românești ale lui Vasile Alecsandri, Anton Pann, At. Marian Marienescu, O. Dumitrescu, culegeri traduse în parte în limbi străine. Un întreg material stătea în fața cercetătorului, care distinge scopurile pe care și le poate propune noua știință a folclorului: folosirea cântecelor populare ca izvoare istorice și ca documente ale psihologiei și limbii naționale. Preconizând studiul comparativ al diferitelor literaturi populare, cercetătorul speră să obțină lumini noi asupra schimburilor culturale dintre popoarele aparținând aceluiași cerc de cultură, cum au fost neamurile din Balcani și din Carpați, a căror înfrățire o dorește, nădăjduind că ele s-ar putea opune o dată comunei apăsări turcești. Pentru a dovedi fecunditatea studiului comparativ al folclorului, un exemplu i se prezintă lui Odobescu în *Miorița*, unde i se pare a putea identifica *“răsunetele ale Pindului în Carpați”*. Clasicistul credea a

recunoaște în balada românească un vechi "linos", un cântec de jale la moartea unui tânăr nevinovat, cum literaturile Antichității dăduseră atâtea și care, răspândit mai întâi la românii din Pind, a ajuns în cele din urmă la cei din Dacia. Demonstrația acestei teze grupează câteva argumente lingvistice. Câteva din cuvintele *Mioriței* păreau a avea o origine balcanică. În adevăr, *laie* este întrebuițat de aromâni cu înțelesul de *negru* (*mioriță laie* înseamnă deci *mioriță neagră*), *ortoman* ar fi apărut din compunerea grecescului *ortos* (*drept*) cu latinescul *manus* (*mână*), dacă n-ar fi derivat cumva din grecescul *ortomantis* (*drept prevestitor*). Cât despre *bulucaie* (!), cuvântul ar părea că provine din turcescul *buluc*, care înseamnă o *mare grămadă*. *Miorița... bulucaie* ar fi, prin urmare, o *mioriță lânoasă* sau *grăsulie*. Prezența acestor cuvinte în *Miorița* ar indica deci originea ei balcanică, pe care păstorii din Pind, cântăreți de *linos*, au adus-o, mutându-se cu turmele lor pe plaiurile noastre. Construcția romantică a lui Odobescu a trebuit însă să se dărâme în cea mai mare parte. După două decenii și mai bine, retipărindu-și studiul în ediția operelor lui din 1887, Odobescu a recunoscut amuzat că *bulucaie* fusese o simplă greșeală de tipar pentru *bucălaie*. Lingvistica mai nouă n-a fost mai milostivă nici cu celelalte derivații ale lui Odobescu. Tiktin a arătat că *laie* se găsește la aromâni, dar cuvinte foarte asemănătoare ca sonoritate și, în parte, ca sens se găsesc la turci, albanezi și aproape la toate popoarele slave. Cât despre *ortoman*, pare a proveni de la polonezul, cehul și ucraineanul *ort* (o monedă), sau de la maghiarul *ort* (un sfert de florin). Ciobanul *ortoman* nu este deci un cioban *îndemânatic*, ci unul *hogat*. Deși depășit în rezultatele sale, studiul lui Odobescu a avut totuși meritul de a indica un sector de probleme, în care mai mulți cercetători au venit curând să-și dea contribuția lor.

În direcția cercetării istorice, în *Revista română* apare mai întâi studiul lui Odobescu despre *Poezii Văcărești*. Prilejul îl oferea publicarea recentă a traducerii tragediei lui Racine *Britannicus*, pe care Iancu Văcărescu o făcuse cu treizeci și patru de ani mai înainte. Odobescu relevă meritele de epocă ale traducătorului, unul din primii mânăitori români ai alexandrinului clasic, "o înadinsă cercare de a constrânge slăbiciunile limbii române în formele mai nervoase și mai concise, de a supune structura ei încă îndoiioasă la inversiunile complete și măiestrețe ale limbilor clasice, și de a impune cuvântării ei aspre și îndemnatice o tărie, o precizie, o flexibilitate pe care abia le pot dobândi limbele după o lungă și stăruitoare cultivare". Cercetarea se extinde apoi pentru a evoca trecutul familiei Văcărescu al cărei

întemeietor în Țara Românească a fost poate unul din cavalerii lui Radu Negru Vodă și care a dat mai mulți războinici și oameni publici, printre care un martir, Ianake Văcărescu, ucis la Constantinopol, împreună cu Constantin Brâncoveanu. Șirul boierilor Văcărești ajunge la Ienăkiță, asupra căruia expunerea lui Odobescu se oprește pentru a da, împreună cu nararea evenimentelor vieții lui, o lungă analiză a *Istoriei prea puternicilor împărați otomani*, mai ales în părțile privitoare la evenimentele contemporane și la care autorul a luat parte, ca de pildă apariția lui în saloanele și la curtea imperială din Viena. Împrejurarea îi prilejuește autorului interesante tablouri în legătură cu atingerea lumii apusene de către un om din Răsărit. O analiză a poeziilor lui Ienăkiță Văcărescu și a principiilor gramaticii sale completează studiul lui Odobescu, întemeiat pe cunoașterea manuscrisului *Istoriei otomănești*, publicat mai târziu de Papiu-Ilarian în *Tesaurul de monumente istorice*, și pe unii din vechii cronicari și istorici, vechi și străini, precum Radu Greceanu, Engel, Dionisie Fotino, Cantemir, Carra, Domenico Sestini, James Dallaway și alții. Cercetarea lui Odobescu a rămas până azi izvorul principal pentru cunoașterea vieții și operei lui Ienăkiță Văcărescu, acela de la care au pornit și, în genere, au rămas mai toți istoricii literari ulteriori. Dar mai presus de valoarea istorică a studiului stau pozițiile principiale ale autorului său, care stabilește cu acest prilej legătura oricărui scriitor cu *"timpul și locul unde a trăit"*, dar și misiunea lui de a împinge spre progres societatea lui. *"Geniul e lanțul ce trage lumea spre progres"*, scrie Odobescu. *"Scriitorii sunt conducătorii morali ai societății"*. Principiile acestea, apărute în cadrul romantismului libertar, sunt fără îndoială ale unui gânditor pașoptist. Le afirmaseră, la vremea lor, Bălcescu, Russo și Kogălniceanu, Bolliac în cunoscutul lui manifest poetic, Alecsandri scriind despre Costache Negruzzi.

*

Este greu să numim o simplă lucrare istorică cealaltă contribuție, alimentată din cercetarea vechilor acte, inscripții, obiecte de artă, pe care o publică Odobescu în *Revista română*. *Câteva ore la Snagov* cuprinde, sub această denumire nedeterminată care vrea să exprime o improvizație lipsită de pretenții, un amestec de proză descriptivă și istorică, de erudiție și umor. Bucata este o mostră de călătorie arheologică, întemeiată pe un alt material decât acela consemnat în jurnalul excursiei științifice din 1860, dar

aparținând aceleiași sfere de preocupări. Începutul îl face descrierea drumului către lacul Snagovului, prilej mai întâi al unei ieșiri, în gust romantic, împotriva drumului de fier asemănătoare oarecum cu a lui Vigny în *La maison du berger*. Pagini ale unui peisagist de mare talent sunt înscrise aici, ca aceasta în care, alături de notațiile vizuale și auditive, se amestecă notația senzațiilor termice, menite să dea viață tabloului:

“... Înălții stejari, pătrunși de luminile soarelui de vară, prezentau în bolțile lor răzläțate toată scara feșelor smarandului, de la frageda verdeață a mugurului până la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea, și șoapta frunzelor, ușor cletinate de o lină adiere, se îngâna singură cu susurul greierilor ascunși în frunziș”.

Un lipovean cu chef, dintre cei care se statorniciseră pe malul lacului, îl duce pe scriitor cu gândul la motivul poetic al beției și, de aici, la cântărețul lui român, vechiul coleg de studii Al. Sihleanu, pe care îl evocă cu emoție. Scriitorul narează o plimbare, iar desfășurarea ei liberă, neconstrânsă de nici o piedică, legitimează digresiunea literară. Un alt episod vine să distreze o clipă pe preumblător: întâlnirea unei trăsuri, în care se îngrămădisise *“o mulțime de tinere arendășoalice, gătite și împodobite cu toate feșele curcubeului”*, o împrejurare care prilejuiește un hazliu tablou de epocă:

“Câte erau la număr, zău, nu pot spune; dar atâta știi că, printre holtele invoalte ale malakoafelor și fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre fulhalele, mangeturi și volane, printre coafurile cu flori, cu blende, cu panglice și cu pene, în sfârșit printre toate gătelile încărcate și împesrițate ce lipscanii și marșandele din București vând cocoanelor de țară drept marfă de Paris, zării mai multe figuri rotunde și drăgălașe, cu pielită trandafirie, cu ochii negri și scânteietori, cu buze rumene și adimenitoare...”

Pe insula din mijlocul lacului, pe care scriitorul îl trece pe un pod umblător, stau bisericile mănăstirii și chiliile călugărilor, astăzi transformate într-un penitenciar. Excursionistul cucerit adineaori de farmecul pădurii, amuzat de întâlnirile drumului, descrie acum cu metoda unui arheolog planul și înfățișările interioare ale monumentelor ce-i stau în față. De când datează biserica mai mare de la Snagov? Tradiția atribuie lui Vlad Țepeș ctitoria mănăstirii. Odobescu examinează picturile, inscripțiile, odoarele, hrisoavele, le compară cu unele detalii din biserica alăturată de la Turbați și ajunge să emită ipoteza că lăcașul data de la începutul veacului al XV-lea. Sunt descrise apoi mormintele de la Snagov, dar și picturile murale, în care sunt descoperite chipurile lui Neagoe Basarab și ale fiului său Teodosie, al unui Mircea, poate

Ciobanul, al lui Petru, al unui alt Mircea, al lui Radu și al Chiajnei. *“Ce caută toți aceștia cu neîmpăcații vrăjmași ai familiei lor, principii Basarabi? Iată enigme grele de descursat”*. Urmează deci o discuție genealogică împreună cu studiul vestmintelor îmbrăcate de *“nobilele dame din timpii petrecuți”*, un mijloc al datării portretelor. Prilejul este folosit de scriitor pentru a transcrie o veche foaie de zestre a fiicei marelui boier, devenit monahul Dositei Brăiloiu, găsită printre actele de proprietate ale moșiei Cunești a Snagovului, care conține, în afară de însemnarea bogatelor efecte personale și pe lângă ustensilele de gospodărie necesare fetei trimise la casa ei, turmele de oi, iepelile cu mânjii lor, armăsarii, stupii, boii și vacile cu vițeii care urmau să o însoțească, apoi întinsele poprietăți ce-i reveneau, viile de la Dobroteni și Turcinești, moșiile de la Viișoara, Cotenița, Nenciulești, Cioroiul, Urichești, completate cu inventarul uman: opt suflete de țigani și două fete de țigan în casă.

“Iată o bogată foaie de zestre! - exclamă Odobescu - Câți proci nu vor fi peșit mâna avutei mirese? Câți coconi sprinteni nu-și vor fi încurcat armăsarii ageri sub obloanele ei! Câți becheri zgârșiți nu vor fi lingușit slugărește pe bătrânul monah!”

Revenind la Doamna Chiajna, a cărei amintire nu puțin va fi făcut pe istoricul ei să ia drumul Snagovului, el povestește alte acte de cruzime ale cumplitei Doamne și ale fiilor ei, despre care mărturisesc pietrele mormântale ale boierilor târâți de ei, cu jalnicele lor inscripții descifrate de scriitor. Sub Alexandru Vodă începe infiltrația grecească, și mănăstirile, cu bogatele lor proprietăți, cad *“în mâinile cămătarilor greci”*. Autorul urmărește silințele diferiților domni de a stăvili abuzul. Printre aceștia strălucește Matei Basarab, al cărui portret fizic și moral, zugrăvit cu o rară știință a caracteristicului, în stil patetic, se intercalează aici:

“O! Matei Basarab, ce adânc respect îți datorează ție națiunea română pe care azi, din negura anilor, tu încă ai și s-o înveți a-și apăra și a-și redobândi drepturile sale răpitate! Numele tău glorios, care îl întâlnim în fruntea oricărei propășiri naționale, ar trebui să insufle o venerațiune religioasă poporului pentru care ai jertfit, în muncă și sudori, o viață de aproape optzeci de ani! În chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzele-ți subțiri și zâmbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprâncene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi câtă finețe, câtă înțelepciune și câtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor. Îmi pare că te văd, diplomat iscusit, râzând înghesuit în barba-ți căruntă, când, cu un cusur subțire, îți bătuși joc de agaoa turcească

ce venea spre a te mazili și-l ocoliși, pe dealul Văcăreștilor, cu o guardie de onoare care, cu fitilul la puște, îl oprea să intre în București? Apoi te zăresc, domnitor cuvios și plin de dorul țării, izgonind, în mijlocul adunării obștești din Târgoviște, precupeții străini ce intrase în locașele sfinte și poruncind a senălța, spre podoaba țării, patruzeci de temple nouă! Și-apoi iar, te văd colo, unchiaș gârbovit, dar cu ochiul plin de foc, dând pinteni calului tău, sub vișor și sub ploaie, pe câmpia de la Finta, îndemnând și îmbărbătând, cu glasul și cu gestul, viteaza ta oștire, ca să nu-și dea mijlocul și să răzbească tot cu o nouă agerime ordiele simbriate de rivalul tău Vasile și pâlcurile zăpăcite ale căzăcescului hatman Timuș”.

Între zidurile mănăstirii Snagovului s-a petrecut altădată drama uciderii postelnicului Constantin Cantacuzino, un episod povestit acum a doua oară, după Bălcescu. Moartea lui Constantin Cantacuzino fusese și tema unei nuvele istorice, publicată în 1861 în *Calendarul* lui D. Bolintineanu și A. Zanne, cu neajunsuri care îi dau lui Odobescu prilejul de a stabili condițiile “romanțului istoric”, dintre care cea dintâi este respectarea “coloarei locale”, “acel parfum al timpului trecut, care strămută pe cititor în mijlocul întâmplărilor povestite, îi descrie localitățile ce le-au servit de scenă, îl face părtaș la obiceiurile, la credințele, la viața publică și privată, la cugetările și chiar la limba timpului și locurilor unde s-au petrecut faptele de care se atinge romanțul”.

Soția celui ce urzise uciderea postelnicului Cantacuzino, Doamna Maria a lui Grigore Ghica, a donat Snagovului o cruce de botez sculptată, “un semn al căinței”. De la această cruce, curiozitatea arheologului trece la altele, pe care le clasifică și le descrie, împreună cu diferitele odoare ale mănăstirii. Unul dintre acestea a fost făcut cu cheltuiala proigumenului Teodosie, la vâleat 7182 (1674), “pentru argintul cel pierit de la dânsul”. Odobescu pricepe situația și-l apostrofează pe proigumen: “Așa! părinte Teodosie! Ți se încredințează o mănăstire ca să cauți de dânsa, și s-o îngrijești și sfinția-ta o jăfuiiești de argintăriile ei?” Dar pasionatul arheolog trece mai departe, pentru a descrie obiectul, un chivot, cu toate adausurile ce i s-au făcut mai târziu. Dacă egumenul Teodosie a fost puțin corect, urmașul lui la Snagov, Antim Ivireanu, tipograful, a îmbogățit literatura vremii cu multe cărți religioase în limbile română, elenă, slavonă și arabă. O sumară biografie a lui Antim Ivireanu se intercalează în pomelnicul egumenilor de la Snagov. Și astfel cele “câteva ore” în care, prin ficțiune literară, se concentrase lungă și erudita cercetare a scriitorului, îl aduc pe acesta la ora prânzului și a unei “foame nespuse”. Călugărașii n-au nimic de mâncare, dar impiegații

închisorii scot "din coteșele lor o minunată plătică lădreașă, vie și grasă". Scriitorul renunță s-o descrie științificește, dar se încumetă să arate cum ar putea fi adusă "la gradul cel mai înalt al succulenței". Urmează rețeta, cu detalii pitorești, a chipului cum trebuie friptă și gătită plătica de Snagov, mai minunată decât "vestitul pește de mare rhombus, asupra cărui găteală a deliberat gravul Senat roman și pe care l-a cântat marele Juvenal". Scriitorul, umanist senzual, nu se abate astfel prea mult de la îndeletnicirile lui de până atunci, căci și scotocirea lui printre actele și obiectele de artă ale mănăstirii, cercetarea zugrăvelilor și citirea inscripțiilor, făcute în răstimpul câtorva ceasuri, între etapele unei plimbări, fusese prezentată drept ocupația foarte detașată, fără nici o pedanterie, a unui anticar amator și a unui om de gust. O față nouă a lui Odobescu ne apare o dată cu *Câteva ore la Snagov*. Umanistul surâzător vine să întregească figura scriitorului.

*

În 1861 luase ființă în Ardeal *Asociațiunea transilvană pentru literatura română și cultura poporului român* (Astra). La a doua ei adunare, convocată la Brașov în iulie 1862, este invitat și directorul *Revistei române*, care își tipărește aici reportajul său. Adunarea *Asociațiunii transilvane*, care avea să joace un rol atât de însemnat în viața românilor ardeleni, s-a desfășurat în răstimpul a trei zile, sub conducerea unui comitet din care făceau parte notabili ai mișcării naționale și intelectuale de peste munți, printre care mitropoliții Șaguna și Alexandru Sterca Șulutu, canonicul Timotei Cipariu, vestitul filolog, publicistul G. Bariț, care asigura funcțiunile secretariatului și urma să rămână, de-aci înainte, timp de treizeci de ani, în corespondență cu Odobescu. Raportul descrie cu amănunțimi desfășurarea, în atmosferă sărbătorească, a lucrărilor adunării, împreună cu expoziția de obiecte manufacturate și produse agricole, menite să dea o idee despre posibilitățile economice ale ardelenilor. Mai cu seamă expoziția de țesături și costume naționale îl entuziasmează pe Odobescu și-i sugerează ideea unui muzeu etnografic național la București. Cu o singură rezoluție a adunării, impusă dictatorial de comitet, nu este de acord Odobescu: cu recomandarea ortografiei latiniste inventate de Cipariu, capabilă să introducă o divergență între români, nu numai în privința scrierii limbii, dar și în aceea a vorbirii ei, după cum o dovedeau atâtea din exprimările oratorilor de la Brașov, atât de

neînțelese și chiar atât de “ridicole”, prin multele și nejustificatele lor latinisme. Disertația profesorului Gavril Munteanu despre *Purismul în limbă*, publicată în *Revista română*, nu putea găsi aprobarea scriitorului, care află acum prilejul de a ataca direcția lingvistică latinistă. Astfel, atmosfera de însuflețire patriotică corespunde cu totul tendințelor sale, deși nu chiar în forma obedienței față de curtea din Viena, pe care nu scapă prilejul de a o remarca. Interesul pentru aspirațiile naționale și pentru mișcarea intelectuală a românilor din Ardeal va rămâne prezent, de-aci înainte, în toată activitatea lui Odobescu.

*

În afară de o scurtă notă despre Vasile Cârlova, menită să readucă în actualitate pe tânărul poet atât de fâgăduitor, mort înainte de vreme, *Revista română* nu mai cuprinde, din pana lui Odobescu, nici o altă contribuție. În 1863, revista încetează să mai apară. Directorul ei primise o însărcinare politică. Multe frământări provocate de tendințele reformatoare ale lui Alexandru Cuza și, mai ales, de proiectul legii de împrumut și de proprietăți a țăranilor, îl obligă pe Domnitor să schimbe încă o dată guvernul, formând un cabinet liberalo-conservator, sub președinția lui N. Kretzulescu, în care Odobescu intră ca ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice. Soluția “*chestiunii rurale*” era legată de secularizarea averilor mănăstirilor închinată, unde abuzurile egumenilor greci fuseseră de mai multe ori observate de Odobescu - după cum am văzut - în timpul călătoriilor sale arheologice. Secularizarea putea să sporească întinderea terenurilor afectate împrumutării țăranilor, prin marile proprietăți ale mănăstirilor închinată (un sfert din suprafața arată a țării, 1.555 hectare vie și 4.000 prăvălii), micșorând în aceeași proporție sacrificiile moșierilor. Coaliția burgheziei și a moșierimii, “*monstruoasa coaliției*”, cum a fost caracterizată încă din epocă, cu toată opoziția pe care o organiză împotriva domnitorului reformator, putea cădea de acord asupra secularizării, care avea mulți sorți să izbutească. O agitație în această problemă se făcuse în ultimii ani prin diferite publicații și broșuri, scrise în mare parte în limba franceză, pentru a lămuri forurile străine. Consulul francez din București, A. d'Avril, cumnatul lui Odobescu, închinase acestei chestiuni, în 1862, un articol în *La Revue des Deux Mondes*. Dar guvernul

tergiversa. Frământarea în sânul Adunării Deputaților sporește când comisiunea bugetară înscrie la venituri cifra de 20.000.000 lei de la mănăstirile închinat. Cabinetul se opune, afirmând că în felul acesta se anticipează asupra soluției problemei, care se găsea în faza tratativelor diplomatice. Odobescu nu este împotriva secularizării, dar socotește că veniturile realizate pe această cale ar trebui consacrate instituțiilor de binefacere, cultură și utilitate publică, cum și “răspândirii în toate unghiurile Orientului creștin a unei influențe civilizatoare, al cărei centru și focar ar fi fost România“. Odobescu preconizase și altă dată strângerea legăturilor dintre națiunile care sufereau deopotrivă sub jugul turcesc. Este probabil deci că felul în care dorea rezolvarea chestiunii secularizării trebuia să aducă, în intenția lui, o contribuție scopului eliberării, al independenței naționale. Pentru a susține acest punct de vedere, el publică în limba franceză broșura *Étude sur les droits et les obligations des monastères roumains dédiés aux Saints-Lieux d'Orient (Studiu asupra drepturilor și obligațiilor mănăstirilor românești închinat sfintelor lăcașuri din Orient)* sub pseudonimul Arhimandritului Agathon Otménédec. Dar cum ministrul Cultelor nu izbuteste să impună soluția sa, demisionează din guvern, încheind după puține luni (de la 26 mai la 12 octombrie 1863) activitatea sa ministerială. În acest scurt răstimp, Odobescu trimisese o delegație, sub conducerea lui Nicolae Ionescu, pentru aducerea în țară a rămășițelor pământești ale lui N. Bălcescu, adresase un apel către intelectualii fruntași ai țării pentru susținerea Universității prin conferințe publice, chemase pe Hasdeu în București, ca membru al *Comisiei documentale*.

În trecerea sa pe la Ministerul Instrucțiunii, se formează și ideile lui Odobescu despre nevoile mai urgente ale învățământului de-atunci. Ca membru al Consiliului general al Instrucțiunii Publice, el are prilejul, în 1865, să prezinte un *Raport asupra organizațiunii învățământului secundar din România*. Vechiul liceu pregătea mai mult candidați la funcțiunile publice, lipsind țara de energiile productive de care avea atâta nevoie. Odobescu crede a putea remedia răul, preconizând înființarea, alături de gimnaziile clasice, a școalelor reale și a celor profesionale, cum și introducerea învățământului limbii materne, deziderate care au rămas mereu actuale, până la legiferarea din 1897, într-o altă conjunctură politică.

*

După 1865, Odobescu se îndepărtează de activitatea politică, pentru a reveni, un timp, numai la preocupările literare și științifice în mai multe direcții, dintre care unele cunoscute nouă mai dinainte, altele ivite abia acum. Încă din 1865, guvernul român primise invitația de a participa la Expoziția Universală din Paris, ce avea să se deschidă în 1867. Odobescu este numit comisar al Expoziției și pleacă la Paris, unde trebuie să învingă mai întâi dificultățile ce apăruseră în legătură cu întrebarea dacă un stat care nu se bucura de prerogativele deplinei lui neatârni putea să se înfățișeze singur într-o expoziție internațională. Obținând câștig de cauză și după ce comandă arhitectului Baudry planurile pavilionului românesc, Odobescu se înapoiază în țară pentru a aduna produsele naturale, cât și cele manufacturate și artistice care urmau să fie expuse la Paris. Colectarea acestora nu merge însă ușor, deoarece prefectii de județ și particularii răspund că nu găsesc nimic vrednic a fi expus sau chiar că spețele cerute pentru expoziție nu s-ar găsi nicăieri în țară. Odobescu trebuie deci să explice, într-o serie de circulare, folosul economic ce s-ar putea trage pentru țară din reușita pavilionului românesc și să anime zelul colecțiilor și al eventualilor expozanți. Astfel pavilionul românesc s-a putut în cele din urmă deschide, prezentând o mare varietate de obiecte din domeniul economiei naționale, al artei țărănești și al vechii arte religioase, printre care macheta în lemn a bisericii Curtea de Argeș, colecțiunea tipăriturilor românești mai vechi și mai noi, apoi monumentul arheologic găsit la Petroasa, "*Cloșca cu pui*", consemnate toate într-un catalog, precedat de o *Notiță asupra României, mai ales din punctul de vedere al economiei sale rurale, industriale și comerciale (Notice sur la Roumanie, principalement au point de vue de son économie rurale, industrielle et commerciale)* și urmat de o *Notiță asupra antichităților României (Notice sur les antiquités de la Roumanie)*. Prima dintre aceste "note" era redactată de P.S. Aurelian, comisarul-adjunct al Expoziției, în părțile ei economice, și de Odobescu în părțile referitoare la casa țaranului, la costumul, la instrumentele muzicale și la dansurile lui. *Notița asupra antichităților* era opera exclusivă a lui Odobescu, care atinge acum un nou domeniu al cercetărilor sale, arheologia protoistorică.

Am văzut că preocupările arheologice ale lui Odobescu se exercitaseră încă din timpul călătoriilor la mănăstirile din Argeș și Vâlcea, din 1857 și 1860, apoi cu prilejul cercetării mănăstirii Snagov, când descifrase, copiase și descrisese atâtea inscripții, pisanii, monumente arhitectonice și odoare, o

activitate prin care el devine creatorul științific al arheologiei naționale și religioase. Interesul față de vestigiile trecutului fusese viu la scriitorii pașoptiști. Tema ruinelor în elegiile lui Eliade, Cârlova și Grigore Alexandrescu, articolul *Vandalism* al lui Costache Negruzzi, unele accente în scrierile lui Bălcescu, Kogălniceanu și Alecsandri manifestă deopotrivă pietatea timpului pentru vechile monumente. Odobescu își însușește și în acest punct atitudinea pașoptiștilor, întemeind-o însă pe o întinsă erudiție, capabilă să alăture produse artistice ale unor țări și epoci diferite și să tragă de aici concluzii în vederea datării și a identificării stilului lor. Contribuția lui Odobescu, în acest domeniu, așteaptă încă valorificarea ei. În jurul anului 1865 și de-atunci încolo din ce în ce mai insistent, preocupările arheologice ale lui Odobescu se îmbogățesc cu noul sector protoistoric și preistoric. Încă din 1837, țărani care săpau în comuna Petroasa din județul Buzău dau peste o uimitoare colecție de obiecte de aur, pe care o cedează, pentru o mică sumă de bani, unui antreprenor de lucrări, conștient de valoarea financiară, dacă nu și de însemnătatea istorică a acestei descoperiri. Ieșise la iveală "Cloșca cu puii de aur". Sfârșit, pentru a putea fi transportat, tezaurul de la Petroasa a ajuns mai târziu în posesiunea guvernului țării, și unul din primii ei cercetători a fost profesorul lui Odobescu, Petrache Poenaru, care o depune la muzeul ce luase ființă la Sf. Sava.

Descoperirea de la Petroasa atrăsese atenția asupra vestigiilor istorice ce puteau fi găsite în pământul românesc, și interesul pentru vechile monumente, trezit de altfel mai dinainte, se intensifică acum. Printre cei dintâi este generalul Nicolae Mavros, din administrația rusă, inspector al carantinelor din ambele Principate, cumnatul domnitorului Alexandru Ghica. Mavros adună obiecte din specialitatea epigrafiei romane de pe malurile Dunării și constituie primul fond al Muzeului Național de Antichități. I se alătură Mihalache Ghica, fratele mai mare al Domnitorului, Vornic (ministru de Interne) în timpul domniei fratelui său, același în ale cărui mâini ajunsese la un moment dat "Cloșca cu puii de aur", de unde Petrache Poenaru le-a obținut cu oarecare greutate, spre a le îndruma către o colecție publică. În calitate de ministru de Interne, Mihalache Ghica folosește personalul administrativ pentru a aduna, din urmele vechilor așezări, pietre și monede vechi. Activitatea lui Mihalache Ghica a produs mai degrabă distrugerea și risipirea vechilor vestigii. În *Antichitățile județului Romanați*, 1878, Odobescu va scrie:

"Vai! bietul județ Romanați număra multe locuri de acelea, unde, printre dărâmături de ziduri și printre movile, plugarii și salaorii dezgropau

pe dibuite obiecte de pe placul vornicului. Așa s-au făcut pre atunci săpături la Recica lângă Caracal, la Celei, la Slăveni și prin alte locuri ale județului Romanați, sfărâmând și risipind urme prețioase ale vechilor așezăminte romane din acel colț al țării, însemnat pentru eternitate cu ștampila colonilor romani din Dacia.”

Rezultatul literar al activității lui Mihalache Ghica îl consemnează în câteva memorii, în *Muzeul național, gazetă literară și industrială*, din 1836 și 1837, Vladimir de Blaremburg, cumnatul fraților Ghica, fiu al unui arheolog rus, care făcuse săpături în așezările scitico-elenice din Rusia sudică. VI. Blaremburg se ocupă mai ales de antichitățile romane. Tot din cercul lui Mihalache Ghica se desprinde preceptorul fiilor săi, ateniianul G. G. Papadopolo, care scrie în grecește *Discurs asupra elenismului în România*, tradus în românește și publicat la București în 1859. Vrednică de semnalat este și activitatea inginerului hotarnic bucovinean Al. Popovici, care publică, din 1840, rezultatul cercetărilor sale în *Arhiva românească* a lui M. Kogălniceanu, completate prin lucrări manuscrise apărute în parte în *Trompeta Carpaților* din 1870, în parte ajunse în mâinile lui Odobescu și oferite de el Academiei, cu concluzii privitoare, printre altele, la antichitățile romane și dacice, la cetăți, movile și șanțuri. Printre cei dintâi arheologi români este și revoluționarul din 1848, poetul și gazetarul Cezar Bolliac, care întreprinde un prim *“itinerariu arheologic”*, publicat în *Curierul românesc* încă din 1845, completat, după înapoierea sa din exilul de la 1848, cu numeroase alte publicații, grupate mai ales în gazeta sa, *Trompeta Carpaților*, unde creează o rubrică arheologică specială, conținând diferite contribuții personale în răstimpul de la 1869 la 1876. Cercetările, de altfel puțin sistematice, ale lui Bolliac privesc urmele așezărilor romane și dace, cetăți, ceramică și monede, dar și obiecte preistorice. Câteva din stațiunile cercetate de noua școală arheologică românească au fost semnalate mai întâi de Bolliac. Emulul acestuia este maiorul Papazoglu, autor fecund al unor memorii arheologice de o valoare contestată, a căror bibliografie așteaptă încă a fi întocmită, organizatorul unei colecții al cărei catalog este tipărit în 1864, autor al unor hărți litografiate în 1869 cu indicația localităților cuprinzătoare de urme antice, singurele lucrări ale lui Papazoglu cărora Odobescu le acordă oarecare însemnătate. Antichitățile județului Romanați atrăseseră și pe latinistul August-Treboniu Laurian, care în 1845 publicase în *Magazinul istoric pentru Dacia* rezultatul săpăturilor sale, în articolul intitulat *Istriana*. O colecție arheologică formase și N. Kretzulescu.

O mișcare de cercetări arheologice se alcătuiuse deci în momentul în care Odobescu se hotărăște să considere critic materialul de observații și obiecte adunate între timp. *Nota asupra antichităților României* se ocupase mai cu seamă de descoperirea de la Petroasa. În 1869, luând parte, împreună cu V. A. Urechia, la Congresul internațional de Antropologie și Arheologie preistorică, adunat la Copenhaga, Odobescu dă primele rezultate ale cercetării sale în domeniul antichităților preistorice ale României. V. A. Urechia prezintă Congresului mai multe obiecte de piatră și os, găsite în Moldova, topoare, ciocane, bulgări de silex, sule de os, păstrate în colecțiile lui N. Kretzulescu, Bolliac și Papazoglu. Odobescu se ocupă de construcțiile de pământ, printre care distinge *valurile sau troienile, tumulii și cetățile de pământ*. În legătură cu cele dintâi, el deosebește *brazda lui Novac*, care taie Țara Românească de-a lungul Dunării, și *valul* care străbate nordul Moldovei și Basarabia, convergent cu cel dintâi. Odobescu crede că valurile ar data dintr-o epocă anterioară perioadei romane și ar fi "*fost înălțate ca să serve de apărare locuitorilor din Carpați în contra unor dușmani ce îi amenințau despre părțile meridionale*". Cercetarea mai nouă a revenit asupra acestei concluzii înclinând spre ipoteza că brazda lui Novac datează din epoca restaurării stăpânirii romane la Dunăre sub Constantin cel Mare, adică din secolul al IV-lea al erei noastre. Apoi, Odobescu nu cunoștea încă *limes*-ul roman de-a lungul Oltului și în Dobrogea, a cărui noțiune va pătrunde în știința noastră abia o dată cu cercetările ulterioare. Față de valurile numite *troiane*, pe care poporul le atribuie lui Traian, împăratul roman, Odobescu are atitudinea confirmată de știința mai nouă, exprimând părerea că ridicarea lor datează desigur dintr-o altă epocă decât aceea a primelor colonizări romane. În privința *tumuli*-lor Odobescu credea a putea distinge între tumulii funerari, în care se găsiseră sfărâmături de arme și alte obiecte de metal, și *movilele*, uneori *gemene*, ca și *gorganele* mai înalte, care păreau a fi fost ridicate pentru însemnarea unor drumuri (poate în epoca migrațiunii popoarelor). Arheologia mai nouă socotește însă că orice tumul acoperă un mormânt, în timp ce gorganele sunt de obicei accidente naturale, sporite prin acumularea unor resturi de locuințe omenești. Cetățile de pământ, *grădiștele*, bine descrise în structura lor, sunt dacice, după cum Odobescu își dă limpede seama, când observă asemănarea dintre proiectilele de piatră dezgropate din grădiște și acelea figurate pe coloana lui Traian. Confirmând originea dacică a multora din cetățile de pământ, cercetarea recunoaște însă în unele din ele construcții medievale. În fine, Odobescu făcea ipoteza că pe teritoriul țării s-ar putea găsi și urme de

locuințe lacustre, o ipoteză care nu s-a putut confirma¹. Interesanta comunicare a lui Odobescu, valabilă încă în atâtea din punctele ei, a făcut obiectul unei largi discuții, la care au participat mai multe ilustrații ale arheologiei, preistoriei și antropologiei contemporane, un Capellini, un Worsaac, un C. Vogt, un Quatrefages, prezenți la Congresul din Copenhaga.

Preocuparea arheologică devenea din ce în ce mai absorbantă. Nevoia de a se informa îl determină să întreprindă unele călătorii de studii. Sumele de bani necesare sunt găsite prin vânzarea moșiei Odobeasca. În primăvara anului 1870, Odobescu vizitează Constantinopolul, Salonicul și mănăstirile Muntelui Athos. Toamna, îl găsim în Elveția și Italia, de unde îi scrie Sașei, rămasă să-l aștepte la Lausanne (*Convorbiri literare*, 1934). Munții Elveției îi reamintesc peisajele țării.

“Drumul de-a lungul Rhonului este de toată frumusețea; îmi reamintește Carpații noștri spre obârșia Prahovei; ghețarii văzuți pe pajiștele cele mai înalte întruchipau râpele înzăpezite ale Jăpilor și Caraimanului”.

Trece Simplonul cu diligența și pătrunde în Italia pe la lacul Maggiore, de unde coboară spre Milano, ajunge la Bologna, unde notează *“dorul de țară”*, apoi la Florența și la Roma, de unde se înapoiază la Arona spre a-și întâlni soția. Odobescu călătorește ca amator de artă, dar mai cu seamă ca studios al artei religioase, curios de vechile biserici, de mozaicuri, de orfăurărie, de manifestările stilului bizantin, interesante mai cu seamă pentru cercetătorul artei religioase a propriei lui țări.

În vremea aceasta, evenimente importante se petreceau în Franța și Italia. Trupele germane invadaseră teritoriul francez și asediaseră Parisul. Odobescu participă la durerea Franței. În Italia este anexat statul papal al Romei și împrejurimilor, ultimul obstacol în calea unității. Roma este în sărbătoare. Călătorul se asociază la bucuria generală și notează cu satisfacție animația străzilor, cântecele care se aud pretutindeni. Impresiile se întipăresc adânc. Pe unele din ele le vom regăsi în *Pseudo-Kyneghetikos* și în *Istoria arheologiei*.

Anul 1870 este și acela al alegerii lui Odobescu ca membru al Academiei Române, la propunerea lui Al. Papiu-Ilarian. Dar până să înfățișăm

¹ În aprecierea contribuției lui Odobescu în domeniul arheologiei preistorice, indicații prețioase mi-a oferit prof. I. Nestor, de la Muzeul Național de Antichități.

activitatea lui Odobescu în cadrul acestei instituții, importantă mai ales prin lupta împotriva latinismului, să urmărim mai departe lucrările arheologului. Înapoiat în țară, Odobescu întocmește un *Chestionar arheologic*, pe care, în 1871, Ministerul Instrucțiunii Publice și-l însușește și-l trimite, prin revizorate, institutorilor urbani și învățătorilor rurali, pentru ca aceștia să răspundă cu observațiile ce le-ar fi putut culege în legătură cu arheologia și istoria țării. Curând sosesc primele răspunsuri, cuprinzând rapoartele din județele Dorohoi, Botoșani, Buzău, Prahova. Studiindu-le, Odobescu își dă seama că, pe baza lor, s-ar putea alcătui o hartă sau un dicționar arheologic, de felul *Hărții Galiei*, publicată în 1869 de Ministerul francez al Instrucțiunii Publice, al *Dicționarului Arheologic* francez, pe-atunci în curs de publicare, sau ca lucrările rusești de specialitate, a lui Hodakovski pentru Rusia, a lui Tyskiewicz pentru Lituania și Rutenia occidentală sau a lui Grabowski pentru Ucraina. Raportul pe care Odobescu îl adresează, la rândul său, Ministerului, în iulie 1872, sistematizează materialul referitor la rămășițele antice ale județului Dorohoi, distingând într-un prim capitol măgurele, movilele, cetățile de pământ și valurile, despre care relațiunile primite par să confirme adesea folosința militară ce li s-a dat în trecut. Într-un al doilea capitol este analizat tezaurul de la Concești, în apropierea Prutului, unde în 1811 sau 1812 atenția comandantului trupelor rusești, aflătoare atunci în țară, fusese atrasă de existența unui mormânt boltit, ieșit de curând la iveală, în care, alături de osemintele unui om și de scheletul unui cal, se găsiseră diferite obiecte, dintre care fuseseră transportate la Muzeul Ermitajului din Sankt Petersburg o tavă de argint gravată cu figuri de oameni și animale și două vase de argint cu figuri și scene mitologice gravate în relief, lucrări ale artei greco-romane, probabil din secolul al II-lea al erei noastre, care vor fi împodobit mormântul unui rege barbar. Odobescu lucrează asupra relațiilor păstrate în țară și le compară cu memoriile arheologilor ruși, încercând să reconstituie aspectul și conținutul vechiului mormânt și să înțeleagă originea lui. În fine, într-un al treilea capitol al raportului său, sunt grupate observațiile relative la bisericile, crucile, ruinele de cetăți, siliștele, vechi urme de așezări sătești sau mănăstirești, adică monumente sau vestigii din epoca voievozilor moldoveni. O tabelă sinoptică a diferitelor descoperiri și una, comparativă, a tumulilor, care n-au mai apărut în edițiile operelor complete ale lui Odobescu, întregeau raportul.

Cercetările lui Odobescu până în acest moment atinseseră de fapt, în afară de sectorul arheologiei naționale religioase, pe acel protoistoric. Dacă comunicarea de la Copenhaga cuprindea pentru el "*noțiuni preistorice din*

România", cum și-o intitulează când o publică mai târziu, împrejurarea provenea din faptul că dădea valurilor dunărene, brazdei lui Novac, o vechime mai adâncă decât epoca romană. Despre monumentele propriu-zis preistorice, adică dintr-o epocă anterioară oricăror documente scrise, n-avusese prilejul să se ocupe. Obiecte de piatră cioplită și lustruită existau totuși în pământul românesc, după cum o dovedeau colecțiile N. Kretzulescu, Papazoglu, D. Sturdza-Miclăușani și Cezar Bolliac, pe care în 1869 îl însoțise la ruinele cetăților de la Pucheni și Tinosu, pe malul Prahovei, unde i se păruse a putea identifica astfel de obiecte.

Se simțea nevoia unei sistematizări pe epoci a diferitelor probleme puse de arheologia României. Acestei nevoi îi răspunde conferința ținută la 17 decembrie 1872 în sala Atheneului Român despre *Artele din România în periodul preistoric*. Conferința făcea parte din ciclul *Răpede ochire asupra producțiilor artistice din trecut în țara noastră și asupra instinctului artistic al poporului român*, din care numai prima conferință a fost rostită și publicată, cea de-a doua despre *Artele din epoca romană și în timpii barbarilor* a fost numai rostită (la 18 ianuarie 1873), iar ultimele două referitoare la arta bizantină și la ornamentațiile poporane de stil românesc au rămas în stare de proiect.

Artele din România în periodul preistoric alcătuiesc un nou text de mare însemnătate principală. Autorul revine la unele idei pe care le expusese cu treizeci de ani înainte, când rostise la Paris conferința despre *Viitorul artelor în România*. Și de data aceasta el recomandă o artă inspirată de antecedentele artistice locale. "*Lucrați dar - îndeamnă el pe artiști - ca din vechile monumente să iasă, precum fluturul din crisalidă, monumente mai mărețe, dar cu același caracter de originalitate locală*". Există, după părerea lui Odobescu, un "instinct artistic al poporului român", manifestat în nenumăratele opere de artă ale trecutului și ale poporului, din care urmează să se inspire artistul modern. În lături deci cu concepția eclectică și cosmopolită a unui frumos plutind deasupra timpului și locului! În locul artei îndrumate de o astfel de concepție, el dorește o artă națională.

"*Studiați, lucrați, produceți - se adresează el mai departe artiștilor - fără a pierde însă un minut din vedere nici simțământul frumosului, nici conștiința patriei; și atunci veți fi avut nemuritoarea glorie de a dezvolta nobilele instincte ce stau latente în poporul român, și care uneori, în trecut, s-au destăinuit prin producțiuni demne de admirațiune*".

Era vorba deci de a stabili tradițiile artistice ale poporului român, pe care le vede dezvoltându-se în patru etape. Cea dintâi este epoca preistorică,

apărută o dată cu *“ivirea ființei omenești pe poalele Carpaților”* și prelungită prin *“nenumăratele secole de întunecime, în care popoare străvechi, ridicate din Asia, se vor fi prefăcut în încetul către Apus”*. Această perioadă s-a sfârșit o dată cu înfrângerea dacilor. Urmează perioada romană, manifestată în monumente care datează și după înfrângerea dacilor de către romani. A treia perioadă, pe care Odobescu o numește *barbară*, începe cu ivirea geților în Dacia, la anul 274 al erei noastre, și continuă până către sfârșitul secolului al XII-lea, când începe perioada propriu-zis națională. Pentru a o înțelege pe aceasta este însă necesar a cunoaște operele perioadelor anterioare, de la care creația națională a împrumutat multe din elementele ei. Prezintă însă un interes estetic plăsmuirile artistice ale vechilor epoci, ale epocii preistorice și barbare? Odobescu protestează împotriva concepției care recunoaște valoare estetică numai produselor conforme cu un *“ideal estetic convențional”*, pe acele supuse *“regulelor estetice contemporane și locale”*. În afară de acestea, există nenumărate altele, aparținând altor trepte de cultură și altor stiluri, dar răspunzând deopotrivă aceleiași trebuințe morale a omului și dând aceeași idee despre măiestria omenească:

“Dolmenele și menhirile, acei colosali bolovani de piatră grămădiți de celți în codrii Armorice, au aceeași sorginte psihologică cu Partenonul lui Ictinus și Fidias; ciolanele de animale zgâriate, în timpuri preistorice, cu figure de urși și de cerbi, ce s-au găsit îngropate sub straturi adânci în cavernele Dordonei, sunt și ele frați de cruce cu Apollonul din Belvedere și cu Moise al lui Michel Angelo. Ce să mai zic? Sălbaticul din insulele Viți, ce-și măzgălește și-și tatovează corpul cu colori pestrițe, o face și el dintr-un cuget analog cu acela care a îndemnat pe Rafael să zugrăvească nemuritoarea sa frescă a Școalei din Atena. În toate aceste lucrări, grosolane sau sublime, aceeași intențiune, același spirit domnește: dorința de-a face un ce care să dea o naltă idee despre măiestria omenească”.

Până a ajunge să dea operele corespunzătoare gustului modern, artele au trecut prin faza pietrei și osului cioplit și a celor lustruite și prin aceea a bronzului. Cunoștințele despre antichitățile patriei noastre în aceste răstimpuri sunt însă cu totul neînsemnate. *Chestionarul arheologic* urmează să le completeze. Abia dacă unele movile și cetăți de pământ, ca și obiectele găsite în ele, pot deocamdată mărturisi despre cel mai îndepărtat trecut artistic al patriei. Cercetarea va aduce, desigur, și descoperirea unor monumente ale epocii de bronz, atât de bogate în subsolul Ungariei, încât nu e cu puțință ca ele să nu fie prezente și la sud de Carpați. Odobescu afirmă apoi din nou vechile

lui concepții arheologice despre monumentele de pământ, gorgane și movile, în care recunoaște, alături de instalații funerare, monumente militare. Aduagă apoi considerații despre artele barbare, discutând vasele de lut negru de la Piscul-Crășani, dar mai cu seamă urma înaltă de lut, descoperită de Bolliac într-o necropolă antică din jurul Zimnicei, unde șirul de călăreți stampați cu un relief ușor îi amintesc motive de pe monede din Panonia, de pe unele galice din Franța sau de pe cele celto-iberice din Spania: o împrejurare care i se pare capabilă să confirme, până la un punct, ipoteza unei vechi migrațiuni celtice în părțile noastre sau chiar presupunerea că dacii ar fi fost o seminiție celtică¹. Cercetătorul este însă prudent și nu insistă. Conferința sfârșește prin discuția urmelor pe care le-au putut lăsa geții, falsificatori ai monedelor macedonene, și dacii, a căror influență este vizibilă cel puțin în costumele țaranului român, după cum o dovedește studierea coloanei lui Traian. Vastele perspective deschise în felul acesta se opresc la epoca romană, dar conferința următoare n-a mai fost publicată, și epoca romană în arheologia României a rămas un capitol pe care Odobescu nu l-a mai abordat niciodată în ansamblul lui.

Preocuparea arheologică îl face cu atât mai atent la bazele metodice ale acestei științe, cu cât improvizatia și diletantismul câștigau aderenți în jurul său. Bătrânul Bolliac, președintele Comitetului arheologic, desfășura o activitate merituoaasă, dar nu liberă de contestații. În articolul din *Revista științifică*, el îi recunoaște "*acel spirit de intuițiune, care poate până la oarecare punct să nu țină chiar seama de studii adânci și stăruitoare*". Dar când, în anul următor, Bolliac publică în *Trompeta Carpaților* articolul *Uzul fumatului în timpii preistorici*, Odobescu răspunde pe ton persiflant în *Columna lui Traian* (1873) a lui Hasdeu și dă o mai întinsă răspândire ieșirii sale, retipărind-o în broșură. În definitiv, ipoteza lui Bolliac despre obiceiul fumatului sau, cel puțin, al fumigațiilor la locuitorii preistorici ai regiunilor noastre nu era chiar atât de absurdă, deoarece Pomponius Mella, geograful latin, vorbise despre deprinderea tracilor de a căuta beția prin inspirarea fumului produs de arderea unor semințe. Pe de altă parte, săpături mai noi făcute în Elveția, Irlanda, Scoția și Franța scosese la iveală obiecte oarecum asemănătoare cu pipele moderne. Odobescu știe toate acestea și încă mai mult. În articolul său, el alcătuieste o mică monografie despre fumigațiile orgiastice în Antichitatea barbară, sprijinită pe o cunoaștere a vechilor izvoare, cum nu putea fi la îndemâna lui

¹ În legătură cu acestea, vd. și studiul lui Odobescu *Despre un vas de lut cu numele lui Decebal, descoperit la Blain în Bretania*, în *Columna lui Traian*, dec. 1872.

Bolliac. În afară de Pomponius Mella, el știe ce-au spus în această privință Herodot, Strabo Pseudo-Plutarh și Plinius. Este apoi la curent cu întreaga literatură a săpăturilor contemporane. Totuși, ipoteza lui Bolliac nu i se pare mai puțin hazardată, ca una care nu este confirmată de nici un izvor vechi și nici de stabilirea identității de formă între obiectele descoperite în Apus și acele dezgropate la Vădastra sau la Piscul-Crășani. Evocarea oamenilor preistorici trăgând din pipe ca "*bluzarul sau studentul francez*" îi prilejuiește lui Odobescu un efect de umor, dar și stabilirea principiului metodic al clasificării raționale a obiectelor arheologice, ca și prevenirea împotriva ipotezelor fanteziste: "*fumuri arheologice ce pot ieși din lulele preistorice*".

*

În 1874, Odobescu este însărcinat cu un curs liber de arheologie la Facultatea de Litere din București. Noul profesor își scrie prelegerile, și *Istoria arheologiei*, care trebuia să precizeze obiectul, izvoarele și tradițiile cercetărilor cărora li se consacrase în ultimii ani, devine una din operele lui cele mai atrăgătoare. Păstrând forma expunerii de catedră, cu apeluri directe la ascultători, cu procedee de captare a atenției, din care nu lipsește umorul nedespărțit de tot ce a așternut pe hârtie, Odobescu întreprinde o lucrare cu puține analogii în epocă. W. Deonna, cunoscutul arheolog, în micul său tratat introductiv, *L'Archéologie. Son domaine. Son but* (1922), o citează prin cele dintâi în bibliografia mai nouă a specialității. În lecția introductivă, profesorul anunță un larg program de înfățișare a principalelor rezultate ale arheologiei în legătură cu trecutul tuturor popoarelor producătoare de cultură. Deocamdată este însă vorba de a preciza sfera și sursele științei și de a schița istoria ei. Ni se precizează astfel, mai întâi, deosebirea dintre *anticar* și *arheolog*: unul strânge materialele, pe care celălalt se ostenește a le pricepe.

"Unul, cu o ardoare adesea numai instinctivă, descoperă, culege și strânge toate rămășițele trecutului; celălalt, prin o cunoștință întinsă a faptelor și a monumentelor și prin o critică sănătoasă, alege și judecă însemnătatea acelor rămășițe în raport cu cultura din trecut a omenirii. Unul e zidarul care adună și așterne simetric straturile de piatră; celălalt e artistul, priceput și prevăzător, care combină și înalță edificiul".

Înțelegem deci că dacă predecesorii lui Românii fuseseră simpli anticari, lui Odobescu îi revine sarcina de a întemeia știința românească a arheologiei.

Arheologia este, pentru Odobescu, o ramură a istoriei: istoria culturii, spre deosebire, dar strâns legată de ramura ei politică: istoria pragmatică. Cea dintâi dă viață celei din urmă:

“Ca istorie a culturii popoarelor din trecut, ca expunere a credințelor, așezămintelor și moravurilor vechimii, arheologia este dar soră gemenă cu istoria pragmatică sau politică. Cât de stearpă și de puțin atrăgătoare este înșiruirea cronologică a evenimentelor de stat, cari s-au petrecut în palatele regilor, sau pe forul popular, sau chiar și pe câmpii de bătălie, dacă toate acele împrejurări ni se prezintă numai în liniamente aspre și necolorate, dacă nu ni se arată nici ideile, nici simțimintele, nici aplecările care mișcau pe actorii lor, nici măcar aspectul scenei în care ele s-au petrecut”.

S-ar putea spune că arheologia dă culoarea istoriei; o știa bine povestitorul care introdusese atâtea elemente ale arheologiei naționale în povestirea întâmplărilor din timpul lui Mihnea cel Rău și al Doamnei Chiajna. Izvoarele arheologiei sunt deopotrivă vechile mărturii scrise, ca și monumentele trecutului:

“Arheologia este știința care cercetează datinele și monumentele ce au rămas de la oamenii din secolii trecuți și s-au păstrat până la noi sau în relațiuni scrise, sau în tradițiuni orale sau mai ales în obiecte reale, plastice și grafice; ea are sarcina de a aduna și de a controla aceste rămășițe, pentru a extrage din studiul lor, special sau comparativ, o cunoștință cât se poate mai deplină despre credințele, instituțiunile, practicile, uzurile, industriile și artele societăților vechi, adică despre starea morală și intelectuală a omenirii la diferitele epoce ale dezvoltării sale”.

Așadar, arheologul extrage din studierea vechilor inscripții și monumente cunoștințe cu privire la manifestările etice și estetice ale societăților, adică ale formelor pe care le-au luat în cuprinsul lor *binele și frumosul: to kalon k'agathon*. Antichitățile etice sunt cele relative la viața religioasă, constituții politice, sisteme juridice, relații diplomatice, clase sociale, organizația economică a societăților, arta militară, învățământul, cultura și toate amănuntele moravurilor, printre care un mare loc îl ocupă organizarea familiei, felul oamenilor de a se îmbrăca, de a se hrăni și de a petrece. Antichitățile estetice sunt cele care pot fi urmărite în arhitectură, sculptură, pictură, mozaic, smalțuri și sticlărie, pietre gravate, monede, inscripții, acte și diplome, instrumente și unelte. Obiectul arheologiei îl constituie deci întregul cuprins moral și estetic al vechilor societăți, întru cât s-a cristalizat în obiecte materiale, adică tocmai acela care asigură valoarea societăților. Prin contribuția lor de cultură se mențin

popoarele în amintirea recunoscătoare a viitorimii. Referindu-se la agresiunile recente ale militarismului prusac, oratorul le opune lucrarea binefăcătoare a învățaților și artiștilor germani: “Dacă azi numele unui Krupp e repetit de mai multă lume decât al unui Bopp, al unui Niebuhr, al unui Mommsen, al unui Rauch, al unui Kaulbach, al unui Liebig, al unui Humboldt, vă întreb oare, domnilor, care din aceste nume va ilustra mai mult în secolii viitori actuala capitală a triumfătoarei Germanii?”. În cele cincisprezece lecții ale cursului ni se prezintă apoi cuceririle arheologiei, de la Herodot și de la vechii călători, de la autorii de manuale artistice și sofistiții Greciei, prin erudiții latini și până la mișcarea de restaurare a culturii antice în Renaștere, când apar mai multe din ramurile arheologiei științifice, pentru a continua cu anticarii secolului al XVI-lea și al celui următor, până la mijlocul veacului al XVIII-lea, în momentul în care lucrările arheologiei iau forma lor modernă. Expunerea se oprește aici. Paralel cu progresele cercetării, de-a lungul mileniilor, ni se expun și rezultatele lor, oferindu-ni-se o mare varietate de cunoștințe în legătură cu moravurile, instituțiile, formele de organizare socială, monumentele și toate lucrările de artă ale timpurilor vechi. Cursul este susținut de o întinsă informație, culeasă din tratatele vechi și noi, dar și din izvoarele antice, renașcentiste și moderne, pe care, totdeauna când e vorba de cele antice și foarte des când e vorba de celelalte, cercetătorul le-a avut sub ochi și le-a citat în forme autentice. Erudiția e înviorată de darul scriitorului care introduce în expunerea sa o mare animație de descrieri de monumente, de narațiuni, anecdote, biografii și portrete. Neuitate rămân chipurile atâtor anticari, erudiți și umaniști ai Antichității și ai timpurilor mai noi, ale lui Varro, Plinius și Lucian, ale lui Petrarca și Rienzi, al lui Hugo Grotius, cel salvat în lada lui de cărți de prigonirile tiranului Mauriciu de Nassau, al țeposului mizantrop și harnicului anticar roman din secolul al XVII-lea, Rafael Fabretti, mereu călare pe calul Marco-Polo în căutarea rămășițelor antice, al părintelui Athanasius Kircher, straniu amestec de erudiție, ingeniozitate și superstiție, al genialului cercetător în nenumărate direcții Nicolas Fréret, care la mijlocul veacului al XVIII-lea introduce spiritul criticii în multe științe pe care le-a abordat, al lui Dimitrie Cantemir, a cărui personalitate mișcată de un interes extraordinar de variat, din care nu lipsise nici curiozitatea arheologică, o înțelegem mai bine atunci când o privim în cadrul erudiției timpului său. Neuitate rămân și descrierile de monumente ale lui Odobescu, a grupului *Laocoon*, a *Nopșilor Aldobrandine*, a *Leului de la Pireu*, a catacombelor romane; apoi narațiunea legendei sfintei Cecilia sau a strălucitei călătorii diplomatice și arheologice a marchizului Nointel, ambasadorul lui

Ludovic al XIV-lea, în Orient și în Grecia, unde mai găsește Parthenonul în vechea lui arătare și minunează pe martorii întreprinderii sale prin luxul și fastul desfășurat. Printre atâtea urme ale oamenilor și întâmplărilor trecute, un loc de seamă trebuie din nefericire să-l ocupe povestirea faptelor distrugătoare ale războaielor și tiranilor, prădăciunile, spolițiile și nimicirile lor, acele care au risipit și împruținat tezaurul arheologic al omenirii. Pagini acuzatoare sunt consacrate despoierii cetăților grecești de obiectele ei de artă, ale lui Sylla în Grecia, ale lui Verres în Sicilia, ale lui Neron în incendiul Romei, ale iconoclaștilor mahomedani și creștini, ale goșilor la Roma, ale papei Grigorie, în secoiul al VII-lea, care surpă atâtea din statuile Romei și le azvârle în Tibru, ale luptelor dintre familiile patriciene ale Romei și ale războaielor civile din veacul al IX-lea până într-al XI-lea, când sunt distruse sau greu vătămate Coliseul, mausoleul lui Hadrian, mormântul Ceciliei Metella, Castelul Sant-Angelo, Septizionul lui Sever și alte sute de temple, terme și teatre, pentru a nu mai vorbi de asediatorii mahomedani ai Constantinopolei sau de prădăciunile cruciaților franci ai lui Baldovin de Flandra în aceeași capitală. Furia invadatorilor a transformat în ruine tezaurile adunate în municipiile Galiei, în Alexandria, Antiohia, Persepolis, Ninive și Babilon. Venețienii jefuiesc Constantinopolul în secoiul al XIII-lea, distrug Parthenonul și-l prădează într-al XVII-lea, pentru ca falnicele rămășițe ale podoabelor lui să fie în fine răpitate, după un veac și jumătate, de ambasadorul Angliei, lordul Elgin.

Istoria arheologiei devine astfel rechizitoriul războiului, al prădăciunii și silniciilor în neîncetatele lor întruchipări. Străbătând un câmp atât de larg, ocupându-se de atâtea împrejurări și de urmele lor materiale, Odobescu se oprește totdeauna la acele care privesc țara noastră, vorbindu-ne despre inscripțiile romane din Dacia, despre Coloana lui Traian și progresele studierii ei de la Alfonso Chacon până la Bellori și mai târziu, despre podul roman de la Severin și cetatea Drubetta, despre cultul persan al zeului Mithra în Dacia, despre vechile cetăți din Moldova pomenite de Cantemir, despre mormântul mongol de la Conțești, despre runele gotice în tezaurul de la Petroasa. *Istoria arheologiei* este una din primele opere ale erudiției românești în spirit modern. Marle studii ale lui Hasdeu în *Columna lui Traian* începuseră să apară în 1870; în 1872 iese prima fascicolă din *Istoria critică*. Celelalte mari lucrări ale lui Hasdeu sunt însă ulterioare: primele două volume din *Cuvinte den bătrâni* sunt publicate în 1880 și cel dintâi din *Magnum Etymologicum* abia în 1886. Cu prelegerile lui Odobescu din 1874 se declară și o nouă orientare în învățământul universitar. Elevi de-ai lui Odobescu, care l-au ascultat acum și

mai târziu, când expunerea lui nu se mai sprijinea pe un text scris, ni-l descriu, în contrast cu oratoria de catedră a vremii, ca pe un improvizator, dând impresia cercetării împreună cu ascultătorii lui. El însuși, în considerațiile finale ale singurului său curs tipărit, a precizat ideile sale despre ceea ce socotea a fi scopul învățământului împărțit tineretului în universitate: *“Nu... de a-l învăța cutare porțiune mai mult sau mai puțin restrânsă dintr-o știință, ci de a-l învăța cum însuși poate să învețe cu spor orice porțiune a acelei științe.”*

*

În timp ce se desfășurau lucrările lui arheologice, mintea lui Odobescu este solicitată și de o altă problemă, care preocupa în același timp Societatea academică română începătoare. Creată de curând, din 1866, și primind printre primele ei însărcinări pe aceea a publicării unui Dicționar al limbii române, Societatea academică alcătuisese în acest scop o comisiune, din care făceau parte filologii A. T. Laurian și I. Massim. Prin compunerea noii instituții, care cuprindea un mare număr de intelectuali aparținând mișcării literare de peste munți, unde latinismul prinsese rădăcini în presă și literatură, se putea prevedea forma pe care o va lua lucrarea lexicografică proiectată. Primele coli apar în 1871 și îndreptățesc această prevedere. Odobescu, care atacase sistemul latinist în articolul său din *Revista română* (1861), asupra *Psaltirii lui Coresi* și în raportul asupra Congresului *Astrei* din 1862, intervine îndată. El arată că sistemul folosită *“tinde într-un mod evident a prezenta în lucrarea dicționarului român nu atât limba astfel precum ea se află azi scrisă și vorbită de către națiunea română, ci astfel precum se pare domnilor membri ai Comisiunii că ea ar trebui să devină...”* Lucrarea, așa cum pornise, manifesta o tendință dintre cele mai primejdioase. Dintre cele 2.168 cuvinte ale literei A, autorii primiseră numai 460 folosite de tot poporul român, dar 1.671 neologisme, *“din care o bună parte n-au fost încă nici scrise nici pronunțate până acum de români”*. Alți termeni fuseseră respinși într-un glosar final, ca *“nedemni de a figura mai mult în limba cultă a românilor”*. Cuvintele primite de redactorii dicționarului erau formații derivate din rădăcini latine, prin procedee care nu admiteau modurile obișnuite ale derivării în românește, de pildă prin sufixele de origine slavă *-iașă, -ișă, -nic*. Termenii astfel derivați în limbă, chiar când erau de origine latină, erau lepădați în glosar. Odobescu afirmă că *“nu este în dreptul lexicografilor de a modifica până într-acest punct o limbă, de a introduce într-însa un așa îmbelșugat material al lor*

propriu și de a lepăda din ea așa multe forme și terminațiuni înrădăcinate în limbă...". El "declară cu franchețe că o dată cu viața n-ar voi ca limba dicționarului d-lor Laurian și Maxim să devină limba succesorilor noștri".

Partida latiniștilor era puternică în Societatea academică. În aceste condiții, Odobescu socotește că ar fi un succes chiar numai publicarea lucrării lui Laurian și Massim, alături de altele, într-un *Magazin lexicografic*, menit să pregătească adevăratul Dicționar al limbii române. Pusă la vot, propunerea nu este admisă. Revine însă pentru a determina Societatea să considere dicționarul latinist nu numai ca un simplu proiect, dar și pentru a specifica, într-o notă însoțitoare a fiecărei fascicole a lui, că Societatea academică nu-și ia răspunderea sistemii, limbii și ortografiei urmate de autori. Votul Societății respinge încă o dată propunerea lui Odobescu. Falsa și primejdioasa îndrumare a Dicționarului, așa de bine apărută de majoritățile academice, trebuia deci ucisă prin umor. Floreta aceasta stătea de mult timp agățată în panoplia scriitorului. La 15 septembrie 1871, Odobescu invită la masă pe colegii săi, și gastronomul care lăudase produsele culinare de la Sibiu, puii cu stafide ai călugărilor, plătica de Snagov oferă un prânz îmbelșugat, împreună cu lista lui de bucate în limbaj latinist. El servește oaspeților *Melungine rubre cu farcimine de minutale*, *Copsa de ariete în verubi torresa*, *Acietaru de olere*, *condite pre usu Athonicu* etc. adică *Pătlașele roșii cu tocătură de măruntaie*, *Coapsă de berbece friptă la frigare*, *Salată de verdețuri*, *gătită ca la Muntele Atonului* ș.a. Lista provoacă hazul asistenței și al publicului care o citește a doua zi în jurnale. O coloană a edificiului latinist se prăbușește în răsul general.

Fasciculele dicționarului continuă totuși să apară, imperturbabile. În 1872, Odobescu reia atacul pentru a critica separarea dintre dicționar și glosar, etimologiile fanteziste, neologismele neuzitate, citațiile improvizate, definițiile neprecise sau nelegate de starea actuală a cunoștințelor omenești, formele abătute de la modul în care au evoluat sunetele în limba română (*mene, tene, bene* pentru *mine, tine, bine*), divergența dintre scriere și pronunție (*pucin* pentru *puțin* dar *mâncășios* pentru *mâncăcios*) sau terminațiile inexistente în graiul nostru (ca d.p.-*one*, în *rogațiune* pentru *rugăciune* etc.). Odobescu este numit în comisiunea de revizuire a dicționarului. În 1876 apare al doilea volum al acestuia, prezentat ca "*proiect*". După un an, Odobescu depune raportul comisiei de revizuire cerând din nou renunțarea la despărțirea dicționarului de glosar, primirea singurelor neologisme care exprimă obiecte, idei noi sau nuanțe noi de înțeles, acceptarea tuturor formelor consfințite prin uz, alungarea inovațiilor nelegitimate de nevoile exprimării,

simplificarea ortografiei, adică toate cerințele pe care Odobescu le formulase mai de mult în propriul lui nume. Este adăugat principiul: “*Punctul prim și de căpetenie al unui dicționar este uzul contemporan. Nu corespunde... cu cerințele celui ce-l consultă dicționarul... care nu conține cuvintele pe care omul este expus a le auzi din gura tuturor în orice moment al vieții sale.*”

Comisiunea de revizuire cere deci o edițiune revăzută, expurgată și completată a proiectului criticat. Se cere o anchetă de limbă întreprinsă de literați în diferitele provincii românești, publicarea în ediții critice a vechilor traduceri religioase și a cronicilor, strângerea de citate din scriitorii contemporani și din limba poporului, pentru a se ajunge astfel la “*oglinnda limbii din trecut până în prezent.*” Toate aceste cerințe au devenit principiile lucrărilor lexicografice ulterioare.

*

În 1874, Odobescu avea patruzeci de ani. Scriitorul se găsea în punctul cel mai înalt al dezvoltării lui. Împreună cu *Istoria arheologiei*, el ne dă acum opera sa cea mai de seamă: *Pseudo-Kynegetikos*. Era destul de greu de definit genul acestei scrieri. Primii ei cititori i-au simțit caracterul, fără să-l fi denumit. De când însă termenul “*eseu*” a intrat în circulația noastră literară (ceea ce s-a întâmplat abia în ultimii treizeci de ani), *Falsul tratat de vânătoare* a apărut ca un eseu, cel dintâi al literaturii noastre. Eseul trece drept o disertație asupra unei teme a științelor sau a filosofiei, scrisă cu mijloace literare, un produs al spontaneității mai mult decât al studiului, urmărind mai degrabă să-l desfășoare decât să-l instruiască pe cititor. Eseul ar fi poezia ideilor. În realitate, felul acesta de scrieri se poate sprijini pe cercetarea cea mai riguroasă și pe cea mai întinsă informație, dar eseistul adoptă față de rezultatele lui o atitudine lipsită de pedanterie, liberă de servituțiile metodei. Ceea ce caracterizează eseul este deci modul dicțiunii prin care se exprimă conduita unui scriitor, atât de stăpân pe conținuturile lui încât le poate trata cu grație și detașare. Odobescu a înscris în fruntea eseului său un motto împrumutat lui Martial: *difficiles nugae*, nimicuri anevoioase – îmbinare de cuvinte care vrea să sugereze lipsa lui de pretenții, dar și truda cercetării pe care modestia și bunul lui gust preferă s-o ascundă. În același fel cu mulți ani înainte, dând o cercetare de istorie și arheologie națională, a cărei pregătire durase desigur un timp destul de îndelungat, el o face să alterneze cu evocări de natură, cu tablouri de moravuri și pagini de umor și o

intitulează *Câteva ore la Snagov*.

Prilejul noii scrieri i-l dăduse prietenul său C. C. Cornescu, care, compunând un *Manual de vânătoare*, cu multe detalii tehnice despre armele de foc, despre mânăuirea puștii, despre câini și dresarea lor, despre bolile care-i pot atinge și tratamentul lor, despre felurile varietăți ale vânatului cu pene și ale celui cu păr, îi ceruse lui Odobescu o prefață. Lucrarea îi amintea acestuia tratatele de vânătoare ale Antichității, de pildă *Kynegeticoi* lui Xenofon, reluat și completat după veacuri de Arrian. Antichitatea și modelele ei nu-i erau necunoscute lui Cornescu, de vreme ce el citase în propria lui introducere pe Homer, Xenofon, Plutarh, Virgiliu, Horațiu, Pliniu cel tânăr, Oppian Gratic Faliscu și Tacit. Cornescu se înfățișase deci ca un umanist. Dacă e așa, are aerul că spune Odobescu, cercetarea ar putea fi extinsă la mulți alți autori ai Antichității care s-au ocupat de vânătoare, ba chiar și la autori moderni și la folclor, apoi și la operele sculptorilor, pictorilor, desenatorilor, gravurilor și compozitorilor, atrași în decursul veurilor de această temă. S-ar putea întreprinde o istorie universală a motivului, o "*Stoffgeschichte*", cum au numit germanii astfel de lucrări. În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, Lessing dăduse în al său *Laocoon - sau despre marginile dintre artele plastice și poezie* - modelul unei studieri comparative a unei aceleiași teme tratate de artiștii plastici și de poeți: legenda lui Laocoon redată în celebrul grup statuar alexandrin, dar și în *Eneida* lui Virgiliu.

"Mi-a venit în gând - scrie Odobescu - că o carte de felul acesta s-ar putea scrie luând cineva de subiect vânătoarea, spre exemplu, și analizând pe rând toate impresiunile ce ea produce asupra imaginațiunii și a simțimintelor omenești, atât prin împărtășirea omului la înseși acțiunile ei, cât și prin descrieri literarii, prin imitațiuni armonice sau prin reprezentări plastice ale scenelor de vânătoare."

De fapt, deosebirea dintre *Laocoon* și *Pseudo-Kynegetikos* este esențială. Lessing este un filosof, și scopul lui este să stabilească un adevăr general cu privire la natura plasticii și a poeziei, a artelor coexistenței și a artelor succesiunii, în timp ce Odobescu rămâne și aici istoric și artist, un spirit atent la singularitatea operelor și la valoarea lor expresivă. Lunga lui rătăcire pe urmele aceluiași motiv artistic nu vrea să dovedească nici o teză generală. Ea este, pentru el, un simplu pretext pentru a se desfăta prin evocarea unei mari varietăți de opere ale tuturor artelor și timpurilor, în care se oglindește una din formele vigoarei și sensibilității omului.

"S-ar putea deștepta într-o asemenea operă - adaugă Odobescu - mii

de idei energice și salubre care ar scâlda mintea obosită și sufletul amorțit în roua întăritoare a timpilor de antică vârtoșie trupească; apoi ar veni rândul cugetărilor dulci și duioase ce vlăstăresc adesea în traiul singuratic al vânătorului și care, cu tot nesașiul lui de omor, fac uneori ca o lacrimă de dor și de îndurare să-i roueze geana. Într-acea carte și-ar găsi locul și întâmplările comice, și spusele glumețe, și petrecerile zgomotoase, care înveselesc viața vânătorească; apoi într-însa s-ar vedea încă cum artele și poezia au știut să-și însușească și au izbutit să resfrângă în producțiuni de merit toate aceste felurite fapte și simțiri”.

Cartea va fi deci compusă dintr-un mozaic de citate erudite, apoi din numeroase analize de opere plastice și muzicale, printre care se amestecă amintirile personale ale omului iubitor de natură, de viață populară, de toate desfătărilor vieții, ale unui temperament sociabil și jovial. Amestecul acesta de curiozitate erudită, de vigoare populară și de veselă vitalitate întruchipează una din figurile tradiționale ale umanismului. Lorenzo de Medicis sau Rabelais, printre alții, l-au întruchipat în configurații variate la începuturile epocii moderne. Anatole France l-a creat din nou, în el însuși și în mai mulți din eroii săi, în vremea noastră. Odobescu aparține aceleiași serii umane, și *Pseudo-Kyneghetikos* este, din acest punct de vedere, opera lui cea mai reprezentativă.

Scriitorul începe prin a se recuza. Îi lipsește competența cinegetică. Este ca *“agiamiul”* care vânase curcile babelor sau ca simigiul căruia-i mâncase plăcintele dascălul Carceagea, despre care povestește Anton Pann. A luat parte totuși la unele vânători, s-a oprit la cârciuma unchiașului Dor-Mărunt, sporovăind cu tătădăienii în căruțe și admirând întinsurile Bărăganului. **Et in Arcadia ego!** *“Și eu am văzut cârdurile de dropii, cutreierând cu pas măsurat și cu capul ațintit la pază acele șesuri fără margini, prin care aerul, răsfirat în unde diafane sub arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăți cu mii de minarele, în palate cu mii de încântări”.*

A văzut movilele din vechime pe malul Ialomiței, *“sentinele mute și gârbovite sub ale lor bătrâneți”*. Cântecul cocorilor îi amintea versurile lui Dante din *Infernul*. Bărăganul seamănă cu stepa malo-rusiană din *Taras Bulha* a lui Gogol. Scriitorul cunoaște literatura rusă, pe care o citește în original, după cum o dovedesc citatele în rusește, tălmăcirile de expresii ruse pe-alocuri. Vechi amintiri vânătorești a păstrat Odobescu de pe vremea petrecerii sale, ca copil, la Balta Albă, unde ar fi putut nimeri cu pușca câte un graur. De ce autorul *Manualului* nu pomenește nimic de grauri, confundați

de unii cu păsările pe care francezii îl numesc *grives*, delicioase spețe culinare, care pot fi consumate în restaurantele bucureștene ale lui Capșa și Hugues? Acele păsări sunt *sturzii* sau *cocoșarii* românești. Despre grauri și sturzi, *sturnus* și *turdus* ai latinilor, s-au ocupat Martial, Horațiu, agronomul Terentius Varro și Pliniu cel Bătrân. Graurii noștri sunt *stornei*-i lui Dante și *les étourneaux* ai lui Buffon. Erudita incursiune ornitologică se completează cu considerații asupra grangurelui, ortolanului și ieruncii, despre care au vorbit poeții. Ienăkiță Văcărescu a cântat turturica, nesocotită de asemenea de Cornescu. *Manualul* nu amintește apoi nimic despre legiurile prohibitive ale vânatului în epoca fecundării, când domnește Venera, “*născătoarea sporniceii ginte romane, dezmierdătoarea zeilor și oamenilor*”, cântată de Lucrețiu la începutul poemului său. Vânătorul pornește deci cu copoiul lui în lunile primăverii, și scriitorul se lasă încă o dată să alunece, pentru a ne vorbi despre câinii de vânătoare, pe care “*nerăbdarea îi face să tremure mai mult decât frigul*”. Este intercalată anecdota lui Anton Pann despre vânătorul lăudăros care se lasă tras de mănecă. Abia acum ajunge scriitorul să urmărească istoria plastică și literară a motivului vânătoresc. Începutul îl face descrierea a trei mari opere: *Diana cu ciuta*, grupul monumental antic scos altădată din lacul Nemi și expus astăzi în galeria Luvrului, *Diana din Poitiers* a lui Jean Goujon și gravura lui Albrecht Dürer, înfățișând întâmplarea sfântului Hubert, patronul vânătorilor. Pagini descriptive, în concurență cu cele ale *Istoriei arheologiei*, ne întâmpină aici:

“*A fost fără îndoială un vânător inspirat și a știut să mânuiască bine arcul și săgețile artistul subțil a cărui daltă s-a mlădiit statua Diane de la Luvru, acea mândră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avântă, ageră și ușoară, sub creșturile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despăcat la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii ridicați la ceafă în corimb, și pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mânie*”.

Măreția antică a statuii este pusă în contrast cu “*morbidețea, modulată în linii unduloase*” a operei lui Jean Goujon, “*trăit la curtea desfătăată a regelui Henric al II-lea de Valois*” și cu geniul reflexiv și iubitor de “*naive amănunte*” al artistului german, al lui Albrecht Dürer. “*Mă opresc, căci mi se pare că iar am greșit calea!*”, exclamă scriitorul. Linia dreaptă a expunerii nu este totuși cu puțință. Coborându-se în trecut sau avântându-se în viitor, fără ordine și plan, cedând oricărei ademeniri, el trece de la artele plastice la literatură și va reveni la cele dintâi, vorbindu-ne pe rând despre tratatele

cinegetice ale celor vechi, despre sculpturile de pe arcul roman al lui Constantin cel Mare, despre desenele preistorice de pe pereții grotelor din Franța meridională, despre alto-reliefulurile egiptene și asiriene, despre picturile lui Rubens, Snyders, Ruysdael și atâți alții, despre compozițiile lui Rossini, Haydn, Weber și Metul, despre vânătorul Wilhelm Tell, imortalizat de Schiller, despre ecourile vânătoarești în poeziile lui Musset, Lamartine, Villon, despre uitatul poet român N. Rucăreanu, autorul baladei *Vânătorul Carpaților*, pentru a ajunge la basmul povestit de călăuzul lui, chipeșul voinic din Bisoca, *Basmul feciorului de împărat cel cu noroc la vânat*, prelucrare în manieră lirică a legendelor buzoiene în jurul fiului unei Doamne Neaga, a cărei amintire arheologul o înregistrase în legătură cu unele ruine din codrii Cislăului. În această lungă preumblare prin domeniul artei și literaturii, Odobescu este unul dintre cei dintâi care vorbește cititorilor români despre scriitorii ruși, nu numai despre Gogol, a cărui comedie *Revizorul* fusese jucată la Teatrul Național în 1873, într-o imitație prea liberă a lui P. Grădișteanu, cu toate protestele ridicate de el în comitetul teatrului, dar și despre Aksakov și Turgheniev cu ale sale *Povestiri ale unui vânător*. Se înfrângea astfel o judecată a cercurilor latiniste: "*La noi acum - scrie Odobescu - când vorbește cineva despre slavoni, fie în materie de literatură, de filologie, de istorie și mai ales de agricultură, apoi îl ia lumea la ochi și-și aprinde paie în cap. Se găsesc chiar unii mai radicali, mai puriști, mai români decât toată sementia romanescă, decât toată terrina romanescă, bu și decât toți boii romanesci, cari-l izbesc și cu câte una mostra de critica de-i resună creierii. Sper însă că eu unul am să rămân nevătămat...*". Cu excepția lui Hasdeu, nimeni dintre contemporanii lui Odobescu nu arătase un orizont mai larg al culturii, pe care el de altfel n-o afișează cu pedanterie, ci cu grația unui amator pentru care erudiția este un obiect al desfătărilor sale.

Mult învățatul, preumblat prin toate literaturile și arheologia lumii, este un om cu sevă românească și populară. Cunoaște țara și se bucură de înfățișările ei; înainte de Vlahuță, Hogaș și Sadoveanu, a dat geografia poetică cea mai întinsă a pământului nostru. I-a plăcut să stea sub umbrarul lui Ioniță Buzdrun de la morile Ciurelului, s-a adăpostit în bordeie de târle, printre suiele și olumuri pentru vite. Știe bine datinele poporului, îi adună legendele și poeziile, intercalând în basmul bisoceanului o mică antologie folclorică. Autorii români preferați sunt acei care au păstrat legătura cea mai strânsă cu inspirația populară, Anton Pann, poeții Văcărești, Petre Ispirescu. Întocmai ca poporul, stă într-o mare apropiere de natură. A observat animalele, pe calul de

brac și pe câini, pe care îi numește cu vechile lor nume: Capișoana, Braica, Grivei și Dudaș. Culege numele florilor, ale ierbilor și buruienilor, știe să distingă doborșorul și ghizdeiul, laptele-stânței și zârna-mițoasă, brândușa și dedițeeii, loboda și drobul, vâzdoaga și siminocul, iarba-ciutei, pipirigul, pojar-nița și seftereaua. Adună nume de păsări și se înveselește de varietatea pito-rească a neamurilor lor: dumbrăvence, pitulice, presure și sfrâncioci, petroșei și sfredeluși, țoi, țintezoi și pițigoii. Sălbăticiunile îi sunt tot atât de familiare:

“Viezurii cu perii suri, cari ies numai noaptea din vizuini; jderii pădureți cu blana ruginie, deasă, moale și frumos netezită, și vidrele colțate de pe malul bălților; nevăstuicile cu trup prelung și mlădios și cu gușe albe...”, apoi veverițele, pințele, cățeeii pământului, șuitele, mișunii, cârțițele, gușterii și șopârlele, fiecare cu înfățișarea și moravurile lor. Vorbește, în fine, graiul poporului, nu numai când reproduce vorbirea unui personaj popular, dar și în propriul lui referat, folosind nu numai vocabularul corespunzător, pe care îl alternează de altfel cu arhaisme, cu neologisme ale culturii și cu unele formații personale, dar și ziceri și exclamații, precum: *“Dar ce făcui, vai de mine?...”* *“Doamne ferește!...”* *“Hai s-o lăsăm încurcată!...”* *“O dă pe pârlitură”* ș.a. Culege proverbe și le răspândește cu atâta profuziune în paginile lui, încât unul din folcloriștii cei mai de seamă, I. Zanne, culegătorul *Proverbelor românilor*, folosește *Falsul tratat de vânătoare* ca una din sursele lui cele mai prețuite. Ca la Rabelais, citatul popular face concurență celui umanistic. S-ar putea întocmi antologia locuțiunilor, maximelor și sentințelor populare din *Pseudo-Kyneghetikos*, printre care se pot sublinia ca mai curioase: *tararaua neamului* pentru un cântec monoton; *a prinde iepurele cu carul* pentru o operație executată cu încetineală; *din coadă de câine sită de mătase nu se poate face* pentru încercările de a da un scop mai înalt unor lucruri de rând; *a vedea cam sus găina* pentru cine e gata să adoarmă, și atâtea altele mai rare sau mai cunoscute. Materialul lexical și figurativ intră în construcții sintactice desfășurate larg, într-o ritmică lentă, în largi perioade binare sau ternare, compuse din propoziții principale coordonate, pe trunchiul cărora se anină determinările în grupuri de câte două sau trei. Aceste vaste și liniștite perioade nu sunt însă ale unui orator, ci ale omului sfătos, care are timp să povestească și care nu lasă deoparte nimic din ceea ce se înfățișează memoriei lui bogate și ochiului care vede tablourile întregi. Prin *Pseudo-Kyneghetikos*, după ce o făcuse în atâtea opere anterioare, Odobescu a creat unul din monumentele cele mai de seamă ale stilului narativ și descriptiv în literatura română a secolului al XIX-lea.

Scriitorul își dă acum întreaga măsură. Omul de știință și patriotul mai aveau ceva de adăugat.

*

În cei douăzeci de ani de activitate literară următorii publicării *Falsului tratat de vânătoare*, Odobescu revine la cele mai multe dintre temele de până atunci ale scrisului și cercetării sale. Folcloristul este interesat de lucrarea tânărului G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, 1874, indicând folosul studiilor clasice pentru înțelegerea folclorului național. Povestitorul dă în 1875 două basme în *Biblioteca ilustrată pentru copii* a lui Socec: *Jupân Rânică Vulpoiul*, pe un motiv împrumutat *Romanului vulpii* al francezilor, și *Tigrul păcălit*, o istorie marinărească. Povestitorul se va încerca încă o dată, mai târziu, în 1887, cu *Zece basme mitologice*, prelucrate după cartea englezului G. W. Cox, *Tales of Ancient Greece*. Temele antice sunt tratate în limbă populară și cu o psihologie a eroilor care-i înrudește cu personajele basmului autohton. Prometeu se adresează muritorilor: “Măi oamenilor! acel Zeus e lacom de avuții și de daruri...” Când Pandora este întruchipată din humă de Efest (Hefaistos), el o ia de mână și, înfățișând-o lui Epimeteu, îi vorbește: “Știi ceva? M-am gândit că voi oamenii sunteți, biet, împovărați de muncă multă pre pământ” etc. În jurul lui Zeus, “toată ziulica, agerul lui vestitor Hermes trepăda în sus și în jos, că să ducă în toate părțile poruncile sale”. Când Zeus se coboară pe pământ spre a se încredința de traiul desfrânat al fiilor lui Licaon, el apare ca “un biet unchiuș bătrân”. Când Demetra o caută pe fiica ei, pe Persefona, ea se arată, de asemenea, ca o bătrână a basmelor noastre, și dicțiunea poetului împrumută pe a folclorului:

“Mare jale coprinsă pe mama Demetra, când află una ca aceasta. Ea îndată se îmbracă cu veșmintele de lână neagră, luă în mâni făclii aprinse și se duse să caute pretutindeni pe fiică-sa Persefona, alergând pe câmpi și peste ape, din ochi lăcrimând și pe toți întrebând dacă nu cumva o a văzut cineva”.

Îl întâlnește pe Elios și-l întreabă de fată: “Spune-mi adevărat, Elios, fătul meu”. Stilizarea era deci făcută în felul lui P. Ispirescu din basmele lui “păgânești”. Aproximarea prototipurilor clasice de folclorul național a rămas în tradiția traducătorilor români ai clasicismului, în versiunile poemelor homerice date de G. Murnu, în aceea a *Odiseii* a lui E. Lovinescu. Chiar când

nu era vorba de opere narative, ci de lucrări istorice, a căror traducere Academia o pune la concurs începând din 1873, Odobescu afirmă necesitatea de a folosi limba vie a prezentului. Călăuzit de aceste principii, își redactează el raportul asupra tălmăcirii *Comentariilor* lui Caesar, în 1873, ale lui Polibius, Dionis din Halicarnas, Dion Cassius și Plutarh, în 1874, a lui Herodot în 1878. Provincialismele, arhaismele, stilul plat și vulgar, dar mai cu seamă jargonul latinist, propagat pe atunci prin presă și școală, aducea mari vătămări acestor lucrări de la care se așteptau progrese în opera de formare a limbii literare. Buna cumpănire cere ca limba traducerilor să fie aceea a timpului de față și a poporului întreg:

“A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar când e perfect executată, rămâne a mulțumi numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra să scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerca după calcule iluzorii viitorul limbilor, precum necromanții și vrăjitorii cearcă în zodii și cu hobi viitorul sufletelor.”

Franțuzismul nu era o primejdie mai mică decât latinismul pentru fireasca dezvoltare a limbii literare. Pe aceasta o denunță Odobescu în 1887, scriind în *Epoca* despre *Școala dramatică*, pe care unii din actorii noștri, căutând-o în conservatoarele franceze, aduceau pe scena românească sunete și inflexiuni străine. *“Lipsă-ne de așu poamă rea!”*.

Buna limbă românească și buna ei literatură o slujește Odobescu, în această epocă, nu numai prin critici și îndemnuri, ca cele de mai sus, dar și prin activitatea lui de critic și editor. În 1879 prezintă publicului *Poveștile unchiușului sfântos* ale lui P. Ispirescu, despre care va vorbi apoi, cu înaltă recunoaștere a meritelor lui literare, în 1887 la Academie, cu prilejul morții povestitorului. În 1878, Odobescu publică *Istoria românilor supt Mihai Vodă Viteazul* de N. Bălcescu, din care apucase să dea, cu vreo cincisprezece ani mai înainte, primele două cărți și o jumătate dintr-a treia în *Revista română* (1861-63). Scrierea, așa cum a lăsat-o Bălcescu, de altfel neterminată, apare abia acum, și “precuvântarea” cu care editorul ei o însoțește este cea dintâi prezentare a personalității și operei marelui scriitor revoluționar, care a exercitat o influență atât de adâncă asupra lui Odobescu, desigur cea mai de seamă pe care a suportat-o acesta în epoca formației lui. Era plătită astfel o datorie de recunoștință. Din curata figură a înaintașului, din frecventarea operei sale, s-au întărit atitudinile sociale și naționale ale lui Odobescu. Mijloacele literare ale lui Bălcescu n-au rămas nici ele fără răsunet asupra artei emulului său mai tânăr. Bălcescu îi atrăsese mai întâi atenția asupra cronicilor și folclorului ca

tezaure de limbă; el îl îndrumase către temele literare cuprinse în cronicarii munteni, publicați de *Magazinul istoric pentru Dacia*. Există și o înrudire stilistică între cei doi scriitori, prin întrebuițarea pe care o dau deopotrivă amplei perioade cadențate: o înrudire sub care nu poți să nu întrezărești înrăurirea scriitorului mai vârstnic asupra aceluia venit în urma sa. Din generația înaintașă, poate numai Vasile Alecsandri vorbise cu aceeași putere tânărului Odobescu. Acesta va avea prilej să înfățișeze omagiul recunoștinței sale, înfățișând Academiei, în 1881, raportul de premiere a întregii opere a poetului.

*

În 1876, Odobescu începe să colaboreze la *Românul* lui C. A. Rosetti, cu articole politice și culturale. După o lungă întrerupere, scriitorul revine deci pe arena acțiunii sociale militante. Seria articolelor din *Românul*, publicate din nou de Odobescu în ediția *Scrierilor istorice și literare* din 1887, a dispărut apoi în edițiile ulterioare, îngrijite de alți editori, cu mare pagubă pentru cunoașterea figurii sociale a scriitorului. Începutul colaborării la *Românul* îl face articolul *E pur si muove*, o profesiune de credință în progres:

"... pe când în spațiile nemăsurate ale universului pământul își urmează eterna sa mișcare, pe fața pământului, pe apele lui, în adâncul sânelui său și-n atmosfera ce-l înconjoară, omenirea vie, veghiată și neobosită, se mișcă în tot sensul, dovedind pe fiecare zi un nou folos, către o nouă sporire, către o nouă mișcare spre bine".

Scriitorul nu uită descendența lui pașoptistă. *"Revoluțiunea națională de la 1848, cu un avânt plin de sublimul entuziasm al juneței, a aruncat în poporul român sămânța tuturor libertăților"*. Față de situația momentului, el reclamă *"o viață socială bine întemeiată pe legi potrivite cu trebuințele și dorințele poporului"*. În articolele următoare, Odobescu cere cultivarea sentimentului patrotic în școale, prin învățământul limbii române, prin studiul istoriei și geografiei țării: vechi exigențe, formulate cu patruzeci de ani mai înainte de Petrache Poenaru, dar care nu-și găsiseră încă realizarea. Constituția de la 1866 introdusese principiul obligativității și gratuității învățământului primar, fără să se indice și mijloacele capabile să-l înfăptuiască. Scriitorul intervine reclamând o întinsă campanie de construcții școlare. Era grabnică nevoia instrucțiunii pentru țărâtime și a ridicării stării ei sociale "dacă nu voim să perpetuăm și să întărim și mai mult acea diviziune a poporului nostru

în două porțiuni cu idei, cu cultură, cu interese și poate chiar, la o zi de pericol, cu tendințe felurite“. Se preconizează difuzarea învățaturii la sate și înlesniri bănești pentru ca țărănimea să câștige condiții mai bune de muncă și trai.

În vremea aceasta nori grei se adunau în Balcani și în Orient. Masacrele din Bulgaria, răscoalele din Bosnia și Herțegovina alarmaseră opinia publică mondială. Turcia apărea ca o despoție anacronică, ca “marele bolnav al Orientului“. În țara care nu-și cucerise încă neatârnarea ei, Odobescu are curajul să scrie: “...prelungirea domniei Turcilor în Orientul Europei este o rană fără vindecare în mijlocul căreia va trebui neapărat să se înfigă scalpelul“. Guvernul turc întetește presiunile sale. Rusia e gata să intre în acțiune. Momentul era favorabil pentru aspirațiile de independență ale poporului român, dar părerile sunt în țară împărțite. În broșura intitulată *O cugetare politică*, Ion Ghica se pronunță pentru neutralitatea României în cazul unui conflict ruso-turc, retragerea în munți a armatei române în fața armatelor străine care ar pătrunde pe teritoriul național și simpla protestare față de o astfel de eventualitate.

Odobescu analizează broșura în patru articole, apărute din februarie până în aprilie 1877, și, demonstrând absurditatea propunerilor lui Ghica, cere alianța cu Rusia și intrarea în acțiune: “Națiunea simte că poate face astăzi mai mult decât ceea ce se vedeau siliți a face părinții noștri“. Convenția cu Rusia fusese încheiată și armatele rusești, după declarația de război din martie, trec Prutul la 11 aprilie. Odobescu nu ostenește să îndemne la acțiune. La 28 aprilie, adică după ce se produsese bombardarea Calafatului, el scrie: “Nici patria, nici lumea nu va avea de ce să ne învinovățească. Deșteptați din letargia noastră de aproape două secole, iată-ne întorși la vechea tradițiune de bărbăție românească.”

Declarația oficială de război întârzia însă și până ce să se producă votul Parlamentului din 9 mai, care constată ruperea legăturilor cu Poarta, dezlănțuirea războiului și independența României, Odobescu scrie la 2 mai cu mânie împotriva celor care întârziu acțiunea – vechile cercuri aliate cu opresorii – suportând stigmatul îndelungatei lor înjosiri, dar cu încredere față de poporul liber și luptător, care va ști să asigure victoria: “Îndestule, mai mult decât îndestule sunt temeiurile spre a ne lepăda de orice vechi legăminte cu fățarnica și barbara putere turcească... Omul vechi, omul trecutului, *raiaua* secolului trecut, sofistul fanariotizat, poate chiar și tipicarul plin de arguții a luat-o și în rândul acesta pe dinainte, în clasa cea cultă de la noi, în *haina albastră*. Mai sunt însă milioanele de români cu opincă pe care azi îi vedem

cu arma la umăr, pășind apăsător către malurile Dunării, din toate înfundăturile Carpaților și de pe toate șesurile românești; mai sunt acești oșteni și acei țărani români care n-au stat să îndruge sofisme cu cărturarii din Stambul; mai sunt aceia care mâine, poimâine vor ști să proclame în fața tuturor că țara lor, România, apărată cu pieptul lor, este și va rămâne pururi un stat de sineși stătător pe care turcii – de vor mai fi – au să-l teamă și să-l onoreze.”

În împrejurările de la 1877, Odobescu s-a ridicat așadar cu limpezime și vigoare pentru a arăta românilor drumul care trebuia să-i ducă la independența națională.

În primăvara anului următor, apare din nou la tribuna Atheneului român, pentru a comemora răscoala moșilor, al cărei centenar trecuse neluat în seamă cu trei ani mai înainte. Odobescu descrie *“răscoala iobagilor sub căpetenia lui Horia”*, stabilind analogia cu mișcarea de la 1848 și avertizând:

“Ceea ce s-a petrecut cu românii din Ardeal la 1785... se aduce așa de mult cu ceea ce s-a întâmplat, tot acolo, cu șaizeci și patru ani mai în urmă încât rămâne să ne întrebăm dacă cumva veninul social care a provocat, în acea nenorocită țară suroră a noastră, așa periodice și desperate frenezii, s-a stârpit acum cu totul sau nu cumva mâine, poimâine el are să izbucnească din nou, prin și mai crâncene și mai spăimântătoare convulsii?”

În aceeași primăvară are loc conferința *Curcanii*, evocând luarea Rahovei în luna noiembrie a anului trecut. Descrierea are un caracter epic, prin înfățișarea largilor mișcări de trupe, dar și prin aceea a eroicelor acțiuni individuale. Paginile acestea pot sta alături de cele mai bune ale lui Bălcescu din *Istoria românilor supt Mihai Vodă Vitezul*. Teatrul luptelor este descris în toate amănuntele lor și prilejul este folosit pentru a atrage atenția asupra așezărilor românești din jurul Vidinului.

“Curcanii”, care uneori erau numai țărani, recrutați în grabă, cu zeghea și căciula lor de-acasă, sunt prezentați în vioișia și umorul lor. Când sapă *“branciogul sterp al dealurilor Plevnei”*, gloanțele și obuzele turcești le suieră în jur.

“Cât colo plesnește un groaznic obuz de calibru uriaș și țândările lui scormonesc aprig țărâna, ca râturile lacome și pripite ale unei turme de râmători înglodați. Săpătorii noștri, cari l-au urmărit cu uidele prelungite în calea lui d-a rostogolul, râd cu hohote de porceaua turcească, care le-a fătat în preajmă așa pocită prăsilă de porcei”.

Alecsandri fixează și el umorul momentului în *Hora de la Plevna*: *“Iuca mă! din parapete! Vine-o scroafă ca să fete! Opt godaci și-un godăcel!”*

Toți cu râtul de oțel!” Împreună cu Alecsandri, Odobescu este unul din puținii scriitori care au pus în lumina cuvenită semnificația războiului din 1877-78, în care, după o vreme îndelungată, românii vedeau din nou valoarea lor militară și întemeiau “siguranța că putem trăi pe viitor cu o deplină încredere în virtuțile poporului nostru”. În fine, până a-și continua lucrările lui științifice, scriitorul ține să-și spună cuvântul într-o altă împrejurare politică, adusă în discuție de hotărârile Conferinței de pace de la Berlin, care cereau țării modificarea articolului 7 din Constituție. Vechiul democrat se pronunță pentru “împământenirea israeliților” în patru articole publicate în *Românul*, în iulie 1879, invocând trecutul de toleranță religioasă al poporului român.

*

În toial evenimentelor din 1877 și cu toată participarea atât de vie la pregătirea morală a războiului, Odobescu găsește timpul pentru a grupa răspunsurile primite la *Chestionarul* din 1871 în legătură cu antichitățile județului Romanați. Vechile mărturii ale acestui județ erau dintre cele mai bogate. Cercetările mai vechi arătaseră o preferință deosebită acestor locuri. Aici se găseau și valuri, și cetăți de pământ, și inscripții romane, și urme ale drumului lui Traian, și brazda lui Novac, și multe produse ale ceramicii preistorice, apoi atâtea vestigii aparținând perioadei naționale a istoriei: curți boierești, schituri și biserici, printre care aceea din Străjești, unde se află mormântul ultimului descendent al Buzeștilor. În legătură cu unul din aceștia, soț de arme al unui Mihai de la începutul secolului al XVII-lea (mai probabil Radu Mihnea, fiul lui Mihnea Turcitul), Odobescu culesese, încă din timpul călătoriei sale arheologice din 1861, o baladă populară conținând narațiunea luptei lui Radu Calomfirescu cu năvălitorii tătari și uciderea lui, după victorie, de către frații Buzești și Căplești: sumbră dramă, rămasă nelămurită, oglindită și în balada lui Radu Calomfirescu, culeasă de Alecsandri.¹

¹ Un aspect interesant al activității lui Odobescu la Academie îl constituie propunerea pe care o face în ședința de la 2 septembrie 1878, pentru ridicarea unui palat al Academiei și unul al Bibliotecii Statului, unite printr-un portic semicircular cu coloane, în centrul căruia s-ar fi ridicat un peristil monumental. Proiectul a fost desenat de arhitectul G. Duca și publicat abia în 1930, în revista *Boabe de grâu*.

Folclorul și arheologia erau chemate să colaboreze și în legătură cu problema pe care o punea biserica de la Curtea de Argeș, a cărei restaurare prin silințele arhitectului francez André Lecomte du Nouÿ se găsea acum în curs de desfășurare. Membrii Academiei plănuiesc o vizită la șantierul restaurării în iunie 1879, și Odobescu compune, pentru această împrejurare, disertația sa *Biserica de la Curtea de Argeș și legenda meșterului Manole*. Legenda vorbește de un "fabulos" Negru Vodă și de un "mitic" Manole. Biserica a fost ridicată însă sub Neagoe Basarab. Cine a fost arhitectul ei? Manea, vătaful zidăriei, Manole al legendei, poate fi identificat în persoana aceluiși meșter care la finele secolului al XVII-lea, în timpul lui Șerban Cantacuzino, a executat diferite lucrări la mănăstirile oltenesti. Intervențiile lui la Argeș sunt inferioare, ca artă, operelor dăltuite de unul sau de mai mulți maeștri cu mai bine de un veac și jumătate înainte. Relatări descoperite în urmă ne vorbesc însă de un Manolli din Niaesia (Nyssa din Capadocia sau Nysia din Asia Mică), pe care Neagoe Basarab l-ar fi adus de la Constantinopol. Identificarea făcută de Odobescu între legendarul Manole și meșterul Manea de la Horez poate fi deci o ipoteză inutilă, deoarece un adevărat Manole pare a fi trăit mai înainte. Cât despre legenda meșterului care și-ar fi închis soția în ziduri, pentru a le asigura trăinicia, Odobescu ne-o arată împrumutată folclorului balcanic, baladei podului de la Arta în Grecia, cetății Scodra din Albania și a Semendriei de pe țărmul sârbesc al Dunării. Nu cumva popoarele balcanice au primit-o, la rândul lor, din folclorul apusean, unde motivul pare a putea fi regăsit pe Rin și în Nord, prin intermediul cavalerilor cruciați? Aproximarea motivelor înlăuntrul ciclului folcloric balcanic a rămas un bun statonic al științei. Dar ipoteza relativă la îndepărtata lui descendență apuseană, asupra căreia de altfel Odobescu n-a insistat, nimeni n-a reluat-o, după cât știm, și presupunerea a rămas necontrolată.

Tot în 1879, Odobescu face Academiei Române o comunicare asupra temei *Antichității scitice - Cununa mare din tezaurul de la Novo-Cerkask, cu privire asupra unor giuvele scitice din Museul Ermitagiului de la Sf. Petersburg*, apărută în *Analele Academiei* cu ortografie latinistă. Stabilind analogii între acest odor, însemnată descoperire a arheologiei rusești, și unele din obiectele scoase la iveală de arheologia apuseană, urme ale artei triburilor france, longobarde, vizigote și herule, cercetătorul ajunge la concluzia că Scitia a fost cuibul întregii arte barbare și locul în care s-au amestecat elementele locale cu acele provenite de la perși și de la greci. Tezaurul de la

Novo-Cerkask mai prezenta interesul de a înfățișa un premergător al artei care produsese obiectele găsite la Petroasa.

Preocuparea de căpetenie a lui Odobescu rămăsese, în tot acest timp, tezaurul de la Petroasa, "*Cloșca cu pui de aur*". De când în 1865 făcuse asupra acestei teme o comunicare Academiei de Inscricții din Paris și de la 1867, când publicase notița sa în *Catalogul Expoziției universale*, reprodusă în actele Congresului de la Copenhaga din 1869¹, Odobescu nu încetase să urmărească problema. Avea însă nevoie de o documentare pe care n-o putea duce la bun sfârșit în țară. În 1880 se instalează deci în capitala Franței, acceptând postul de prim-secretar de legație, pe care îl păstrează până în 1885, când se înapoiază în țară. Epoca aceasta ni-l înfățișează pe Odobescu sub o față nouă. Cercetătorul rămâne un mare muncitor, cu vaste și întinse interese științifice. În arhivele Ministerului de Externe al Franței el copiază șirul documentelor privitoare la istoria românilor în epoca de la 1518 la 1812, care vor alcătui apoi trei mari volume în colecția Hurmuzaki. Se înconjoară și studiază întregul material necesar întocmirii monografiei despre *Tezaurul de la Petroasa*. Un contemporan, George Bengescu, colegul său la Legația română și bibliograful lui Voltaire, își amintește² despre felul de a lucra al învățatului, mai bucuros de a-și procura, cu mari sacrificii materiale, costisitoarele volume de care avea nevoie decât să le consulte în bibliotecile publice. Odobescu duce, în general, în vremea aceasta, o existență risipită, care depășește adeseori mijloacele sale. Situația este confirmată de scrisorile pe care le adresează soției sale, publicate mai târziu, pline de alarmele omului hărțuit de creditori. Legăturile pe care le stabilește însă cu cercurile științifice îl fac să întrevadă posibilitatea întrunirii unui Congres internațional de antropologie și arheologie preistorică la București. Proiectul, dus de Odobescu până la preconizarea amănunțelor practice ale organizării³, nu s-a putut realiza din pricina indiferenței oficiale. Din vremea acestei noi șederi la Paris se cristalizează însă studiul despre *Cupa zeiței Nona-Anat, păstrată la*

¹ *Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques. Compte rendu de la 4-ème session, Copenhague, 1869*, apărut abia în 1875 (Copenhague, Imprimerie de Thiele).

² În ale sale *Câteva suvenire ale carierei mele*, un volum de 376 pagini, apărut la Bruxelles în 1899.

³ Vd *Revista de preistorie și antichități naționale*, I, 1, septembrie 1937.

cabinetul de medalii din Paris. Studiu asupra câtorva piese de orfăurărie orientală, posterioare cuceririi Asiei Centrale de către Alexandru cel Mare (La coupe de la déesse Nona Anat etc.), publicat în Gazette archéologique din 1885 și extras de acolo cu data anului următor. Tezaurul făcuse și el progrese, dar n-avea să intre sub tipar decât mai târziu.

Înapoiat în țară, Odobescu își reia activitatea la Facultatea de Litere și îngrijește tipărirea documentelor aduse de la Paris. În 1887 publică la Socec cele trei volume ale *Scrierilor istorice și literare*, baza tuturor edițiilor de mai târziu ale operelor sale. În anul următor este numit director al Școlii normale superioare, care luase ființă atunci, și se consacră timp de mai mulți ani conducerii acestei instituții, în care educația viitorilor profesori completa instrucția lor științifică. Directorul se ocupă de aproape de elevii lui, îi cheamă pe rând la masă, îi întrunește în ședințe literare, le supraveghează purtările și continuă să se intereseze de soarta lor după ce părăsesc școala. O amărăciune are Odobescu când secretarul general al Academiei, D. A. Sturdza, manifestă nerăbdare și cutează a-i suspecta buna-credință față de întârzierea apariției *Tezaurului* și a documentelor culese la Paris. Odobescu replică usturător într-un memoriu adresat Academiei și multiplicat prin litografieri. Un fragment al *Tezaurului* apare de altfel în *Epoca* din 27 septembrie 1887. Din aceeași vreme datează și studiile despre *Împăratul Traian după monumentele archeologice și Iconografia lui Traian*, în *Convorbiri literare* din 1886 și 1888. La începutul acestui an, cu prilejul inaugurării festive a Atheneului Român, Odobescu pronunță conferința *Atheneul român și clădirile antice cu dom circular*, schițând istoria acestui fel de construcții din timpurile preistorice până la arta romană și gotică și până la monumentul de la Adam-Clisi, în Dobrogea, aflat pe atunci în cercetarea lui Gr. Tocilescu. O comunicare academică din același an despre *Heraldica națională* stabilește înrudirea figurii patrupedului înaripat androcefal, aflat într-unul din medalioanele de pe zidurile bisericii Sfântului Nicolae din Dorohoi, cu monștrii androcefali de origine asiatică, dar și cu aceia semnați pe monedele bretone și irlandeze: o constatare care venea să sprijine ipoteza, reluată de mai multe ori de Odobescu, a influențelor asiatice propagate spre Occident, prin târâmurile noastre. O lumină nouă cădea astfel asupra zimbrului din stema Moldovei.

În fine, *Tezaurul* intră sub tipar la editorul Rothschild din Paris, și Odobescu pornește din nou acolo, în septembrie 1888, pentru a supraveghea imprimarea. Primul volum, în format imperial de XXXVIII + 514 pagini și

16 planșe, apare în 1889, sub titlul *Le trésor de Petrossa. Historique - Description. Etude sur l'orfèvrerie antique*, cu 372 ilustrații, cromolitografii și heliogravuri. Este singurul pe care l-a văzut Odobescu. Al doilea și al treilea volum (de 111 și 26 pagini) nu vor apărea decât după moartea autorului, în 1896 și 1900, sub îngrijirea profesorului bucureștean G. Ionescu-Gion.

*

Odobescu a afirmat odată că *Tezaurul de la Petroasa* este opera sa științifică cea mai de seamă. Ea este, în tot cazul, aceea pentru a cărei elaborare a depus silințele cele mai îndelungi, în cuprinsul căreia a concentrat informația cea mai întinsă și aceea care a provocat interesul cel mai viu în cercurile științifice. Tezaurul trezise, în adevăr, o curiozitate generală. După ieșirea lui la iveală prin fapta întâmplătoare a doi țărani buzoieni și după ce suferise mutilările achizitorului lui necinstit, numitul Verussi, este expus la Expoziția internațională din Paris la 1867 și la Kensington Museum din Londra, timp de șase luni, apoi în 1872 la Viena. Studiat, în componența și forma păstrată după pierderea unei părți din obiectele care-l alcătuiau și după vătămrile ce-i adusese Verussi, de către o serie de arheologi străini în epoca de la 1841 până la 1867, i-a fost dat să sufere noi deteriorări, când un student teolog, Pantazescu, îl sustrage din sălile Muzeului Național și-l turtește pentru a-l putea transporta. Arheologii au recunoscut de la început însemnătatea acestui monument.

Monografia lui Odobescu, apărută după un șir de cercetări anterioare, începe prin a nara împrejurările descoperirii tezaurului și ale peripețiilor lui, analizează contribuțiile arheologilor înaintași, și trece apoi la descrierea obiectelor înseși. Din cele douăsprezece piese păstrate, primul volum n-ajunge însă să descrie decât primele trei: tava mare, cana și cupa sau patera. Celelalte nouă obiecte (un colan de gât, o brățară, patru fibule sau paftale, un coșuleț octogonal și unul dodecagonal, cu colan cu încheietoare) sunt descrise în al doilea volum. Cel de-al treilea conține concluziile generale și ipotezele despre proveniența obiectelor. În descrierile sale, partea cea mai masivă a lucrării, Odobescu procedează conform manierei sale digresive, întâlnită nu numai o dată. Descriind, de pildă, tava mare, el face istoria acestui fel de obiecte la greci, la romani, la scii, la perșii sasanizi, la triburile germane, la

bizantini, folosind deopotrivă descoperirile arheologiei și referințele literare. În cele din urmă, stabilește raporturile tuturor acelor obiecte cu tava descoperită la Petroasa. Procedeu se repetă pentru toate celelalte elemente ale tezaurului și cercetarea devine, de fapt, o istorie generală a orfăurării antice, în care obiectul special al cercetării își pierde oarecum relieful. Procedura pornea din factura intelectuală a autorului, spirit cu tendințe spre dispersare, cedând ademenirii faptelor și aspectelor particulare, înclinări care-și dăduseră mai de mult expresia în opere atât de atrăgătoare ca *Pseudo-Kyneghetikos* și *Câteva ore la Snagov*. Fără ca intenția literară să fie de data aceasta prezentă, autorul continuă să procedeze cu vechea libertate a curiozității sale rătăcitoare, nesățioasă să cunoască și să se bucure de descoperirile ei. Astfel, în colaborarea dintre intuițiile particulare și ideile generale care le organizează pe cele dintâi, o colaborare care singură asigură echilibrul operelor științei, în creația lui Odobescu precumpănesc faptele particulare. Concluziile ajung astfel să se estompeze și nici nu alcătuiesc partea cea mai originală a lucrării. Ele sunt, în definitiv, acelea pe care le întrezăriseră din primul moment cercetătorii tezaurului.

Încă de când nu fusese expus decât la București, pastorul evanghelic Rudolf Neumeister, pe atunci profesor de germană în liceele bucureștene, emisese ipoteza că tezaurul de la Petroasa trebuie să fie de proveniență gotică. Neumeister recunoscuse o inscripție runică pe brățara groasă (*armilla*) și o tradusese în felul său: *Gutani Ocwy hailag : Lui Odin, Sciația consacrată*. Descifrarea prezenta greutate, deoarece inscripția devenise neclară prin deteriorările provocate de Pantazescu. Diferitele ei interpretări confirmau însă deopotrivă originea gotică a obiectului. Neumeister mai credea că tezaurul aparținuse regelui got Athanaric, care, nevoit să părăsească Dacia în fața invaziei hunilor, îl îngropase în munții Buzăului, înainte de a se refugia la Constantinopol, unde a murit în anul 381. Neumeister nu și-a făcut cunoscute ipotezele sale decât târziu, într-o modestă conferință ținută la Lübeck, despre care n-au referit decât unele ziare locale. Aceeași ipoteză însă a fost reluată și susținută cu documentarea de rigoare de arheologul vienez Fr. Bock. Primind, la început, presupunerea care atribuia tezaurul regelui Athanaric, Odobescu a reținut mai târziu din ea numai ideile că obiectele descoperite la Petroasa au aparținut unui trib german - probabil goților - care au locuit în Dacia din secolul al III-lea până într-al V-lea al erei noastre, apoi că aceste obiecte erau odoarele, vase sfinte și ornamente sacerdotale, ale unui templu păgân și că, deși nu toate păreau a data din aceeași epocă, ele

mărturiseau totuși despre existența unei arte indigene, proprii goșilor din Dacia. Concluziunile lui Odobescu privesc atât pe posesorii primitivi ai tezaurului, cât și caracterul artistic al acestuia. Astăzi părerile autorizate, confirmând originea gotică a tezaurului, înclină a se îndoi de originalitatea lui artistică. Cercetările mai noi disting între cele douăsprezece obiecte păstrate pe unele caracterizate ca fiind de origine persană (prin tehnica inserției de pietre prețioase în alveolele de aur, prin ornamentele care figurează animale asiatice: papagali și leoparzi), pe altele care apar a fi lucrate de alți artiști, străini sau poate chiar goși, dar care își însușiseră unele din îndemănările giuvaergiilor bizantini, după cum arată drapărilor în hlamidă greacă ale figurilor de pe pateră. Ideea unei arte gotice în Dacia devine, în urma acestor constatări, contestabilă. Odobescu n-a mai trăit destul pentru a înregistra toate ecourile lucrării sale. Acestea au fost numeroase și s-au continuat până azi, încât, deși rezultatele sale sunt în parte depășite, cartea lui Odobescu continuă a fi utilizată mai pretutindeni unde este studiată arta epocii barbare.

*

Revenit la catedră și la direcția Școlii normale superioare, Odobescu se luptă mereu cu greutățile materiale. Acceptă, în această situație, să dea lecții în institutul particular de învățământ al lui Anghel Demetrescu, liceul Sf. Gheorghe. În toamna anului 1891, Teatrul Național din București se deschide cu drama istorică în cinci acte *Doamna Chiajna*, prelucrată de N. G. Rădulescu-Niger și N. Țincu după nuvela lui Odobescu. În anul următor, Hasdeu ține la Atheneu conferința *Noi în 1892*, exercitându-și sarcasmul lui obișnuit împotriva superficialității vremii. Odobescu îi replică în *Familia*, de la Oradea, afirmând optimismul său și încrederea în progresele viitoare ale țării. Proiecte dramatice vin să-l solicite în același timp. Din această vreme datează probabil schița unei drame istorice în cinci acte și în versuri albe, *Decebal*, din care manuscrisele lui Odobescu nu păstrează decât un scurt fragment și planul pe acte. Drama trebuia să înfățișeze înfrângerea lui Decebal de către Traian, dar și de intrigile unui personaj tenebros - Sencovig - care îl face să creadă că soția lui, Ocella, îi este necredincioasă. În cele din urmă, după lupta nenorocită de la Tibiscum (Timișoara), Decebal sugrumă pe Ocella și se azvârle el însuși în apele unui râu. Sarmizegetusa arde în depărtare.

Ideea de a scrie pentru scenă îl face, în 1893, să localizeze, împreună cu Ionescu-Gion, comedia mult gustată pe vremuri a lui Erckmann și Chatrian, *L'Ami Fritz*, sub titlul *Nea Frățilă*. Lucrarea este citită într-o seară normalienilor adunați în salonul directorului.

În același timp, el primește propunerea profesorului V. G. Borgovan de a întocmi împreună manuale pentru clasele primare. Pentru a găsi un loc bun de odihnă și lucru, pleacă împreună cu Borgovan în nordul Ardealului, poposind pe rând la Bistrița-Năsăud, Borsec, Sân-Georgiu, de unde se înapoiază prin Vatra Dornei. Scrisorile trimise soției sale, datate din iulie-august 1894, ni-l arată din nou pe Odobescu călătorind, bucurându-se de natură și de oameni, sănătoasa țărâtime a locului și mediile intelectuale cu care comunică în aceleași aspirații naționale. Buna dispoziție a călătorului nu se umbrește niciodată; ia parte cu plăcere la serbările populare, întâlnește vechi cunoștințe și nu pregetă să facă altele noi. Înapoiat la București, primește vizita arheologului rus Smirnoff, venit să-l consulte în chestiunea vaselor sasanide pe care le studiasse în *Tezaurul de la Petroasa*. În octombrie 1895 prezidează la Iași comisiunea concursului universitar la care se prezintă, printre alții, tânărul candidat Nicolae Iorga, pe care îl susține, provocând atacurile presei locale. Doamna Odobescu trăia acum la Curtea de Argeș, și scrisorile pe care i le trimite scriitorul sunt pline de cel mai afectuos interes pentru ea și pentru fiica lor. O amărăciune străbate totuși prin aceste scrisori, provocată nu numai de asaltul neconținut al grijilor materiale, dar și pentru un alt motiv, rămas deocamdată învăluit. Trei săptămâni după înapoierea de la Iași, la 10 noiembrie 1895, Odobescu se sinucide și, într-o scrisoare trimisă prietenului Anghel Demetrescu, își explică gestul prin apariția funestă a unei femei în viața lui.

Odobescu avea atunci 60 de ani. Omul de a cărui înfățișare plină de frumusețe și distincție își amintesc toți contemporanii începuse să îmbătrânească. Portretul executat de G. D. Mircea cu puțini ani înainte ne arată o figură nobilă, cu ochii visători și fruntea înaltă, încadrată de pletele albite ca de o aureolă. Sfârșitul lui Odobescu a surprins dureros pe contemporani și continuă să ne uimească pe noi. Omul era un temperament robust, capabil să se desfăteze de toate bucuriile vieții, o minte curioasă și iscoditoare, un artist. Motivele lui de a trăi păreau atât de numeroase și de bine întemeiate. Felul neașteptat al morții lui contrastează cu imaginea pe care oricine și-o poate face despre el.

*

Alexandru Odobescu a fost unul din cei mai de seamă scriitori și învățați români ai secolului al XIX-lea și una din figurile cele mai atrăgătoare ale generației lui. Intrând în viață o dată cu oamenii de la 1848, el a primit din îndemnurile acelei vremi și a păstrat, de-a lungul întregii lui activități, aspirația de a întemeia societatea românească pe baze noi și mai drepte, un patriotism ardent, o mare iubire pentru tot ce a fost curat, drept și frumos în trecutul țării și o încredere nezguduită în viitorul ei. Înălțimea și puritatea iubirii sale de țară și de poporul ei îl alătură pe Odobescu de N. Bălcescu, de care îl leagă de altfel nu numai comunitatea idealurilor lor naționale și sociale, dar și o mulțime de alte aplecări intelectuale și artistice. Bălcescu a dispărut dintre cei vii cu patruzeci și trei de ani înaintea lui Odobescu. Moartea timpurie l-a păstrat tânăr pe Bălcescu și figura lui a rămas pentru urmași în deplina frumusețe a nobilului lui idealism. În vremea scursă de la moartea lui Bălcescu, o generație a înlocuit pe alta, societatea românească s-a schimbat și vechile idealuri revoluționare au fost neconținut trădate. Putem spune că Odobescu n-a contribuit la această cădere. Este drept însă că omul n-a fost un luptător și că înflăcărea tinereții lui s-a potolit cu timpul, fără să se fi stins cu totul vreodată. Când în 1876, într-unul din articolele din *Românul*, apărându-se împotriva bănuielii că putea fi împotriva unui anumit principiu al progresului social, învățământul gratuit pentru tot poporul, el scrie: "Am lipsi tuturor credințelor noastre cerând o asemenea măsură". Aceste credințe erau ale pașoptistului. Un pașoptist a rămas Odobescu totdeauna și, de aceea, îl aflăm mereu alături de toate pozițiile patriotismului și ale progresului, pe care însă nu-l putea înțelege altfel decât în felul timpului său. Se știe că pentru atâția din politicienii vremii pașoptismul devenise o firmă profitabilă, când nu era o lozincă rău mistuită. Caragiale a fixat situația în unele din comediiile sale. Clădind edificiul vieții lui pe temeliiile de la '48, când tinerilor intelectuali ai vremii li se deschidea orizontul noii culturi progresiste și al viitorului pe care țara și-l putea asigura prin asimilarea acestei culturi, Odobescu a izbutit să îmbine pașoptismul cu umanismul. Față de vechea cultură religioasă a trecutului, mișcarea înnoitoare de la 1848 deschidea largi perspective asupra artei antice și mai noi, ca și asupra științei moderne. În timp ce epoca de după 1850 face adeseori să degenereze avântul social al lui Bălcescu în frazeologie politicianistă, Odobescu îl însoțește cu interesul superior pentru știință și artă. Elanul său național și social devenea

astfel temelia operei sale de cercetător în atâtea domenii ale științei, în folclor, în filologie și lingvistică, în istoria patriei și a vechii literaturi, în studiile clasice, în istoria artelor și în arheologie, tot atâtea domenii în care a adus contribuția unui înaintaș. În diferitele lui cercetări, Odobescu nu pare însă ca un rece și abstract om de știință. Cercetarea este pentru el o formă a vieții, o manifestare a temperamentului său iubitor de artă, de natură și de popor, deschis bucuriilor vieții, plin de umor în orice moment, o figură de învățat jovial și artist, cum au produs veacurile cele mai bune ale umanismului. Filonul clasic, format în studiul atent al Antichității, se îmbină la el cu cel popular, nutrit din cunoașterea țării, din observarea iubitoare a poporului, din culegerea cântecelor și din folosirea limbii lui din trecut și de astăzi. S-a alcătuit astfel arta lui Odobescu, clasică și populară în aceeași măsură, inspirată de urbanitatea modelelor sale savante, dar și de pilduirea poporului și a scriitorilor care i-au stat mai aproape. Realizând această sinteză originală ca învățat și artist, opera lui Odobescu a rămas tânără pentru noi. O citim astăzi cu plăcerea cu care pare a fi fost scrisă și pe care o vor regăsi tot alte și alte generații de cititori.

1955

Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu

Printre cercetările lui Titu Maiorescu, studiul de la 1867, *O cercetare critică asupra poeziei române*, este acela care cuprinde formularea principiilor estetice care i-au călăuzit activitatea. Reflecțiile din articolul *Comediile d-lui Caragiale* (1886) și din polemica cu C. Dobrogeanu-Gherea, singurele care revin asupra unor chestii teoretice, se cuprind în esență tot în acel prim studiu.

Pentru examinarea ideilor estetice ale lui Titu Maiorescu ne putem așadar restrânge la acest mic text fără riscul de a lăsa la o parte adausuri esențiale. Maiorescu a scris puțin și a ajuns încă de la început la acea perfecție rece care l-a caracterizat și mai târziu. Poate că aici stă și taina debitului său restrâns. Găsindu-se de la început, el n-a mai resimțit trebuința acelei cercetări de sine în care stă imboldul principal al activității literare. Din prima sa lucrare, ca și cum aceasta ar fi fost cea din urmă, cercetătorul de azi poate defini contribuția lui și poate măsura drumul pe care știința l-a străbătut de atunci.

I

Inspirat de estetica hegeliană, Maiorescu definește frumosul ca pe “*manifestarea ideii în materie sensibilă*”. Vom vedea mai târziu că ceea ce

înțelege Maiorescu prin idee sunt de fapt sentimentele și pasiunile. "*Materia sensibilă*" o alcătuiesc imaginile pe care sunetul cuvintelor le trezește în fantazia noastră. Pe când vorbirea curentă și științifică, din necesitatea extinderii unui cuvânt la mai multe obiecte de același fel, pierde contactul cu obiectele individuale și se leapădă treptat de "*amintirile sensibile*", care la început o împovărau, pentru a deveni abstractă și rece, singură vorbirea poetică menține acel contact și obține cu fiecare expresie o imagine plină de căldura și forța percepțiunii concrete. Pe când între cuvânt și semnificația lui, vorbirea curentă și științifică stabilește o simplă legătură intențională, poezia reușește să le topească laolaltă în așa fel încât sunetul unuia vrăjește prezența celeilalte. De unde recomandă ca "*poetul să nu mai întrebuințeze toate cuvintele limbii simplu, așa precum sunt admise astăzi pentru însemnarea obiectelor gândirii lui, ci... să le illustreze cu epitete mai sensibile, sau să le învieze prin personificări, sau să le materializeze prin comparații, în orice caz însă să aleagă dintre toate cuvintele ce exprimă aproape același lucru pe acele care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fantaziei sale*"! Așadar prin epitet, personificare, comparație sau pitoresc, poetul este dator să redea cuvântului sensibilitatea pe care întrebuințarea zilnică și progresele logice i-au răpit-o.

Ajungând la aceste concluzii, Maiorescu se găsea de fapt în spiritul celei mai vechi tradiții estetice. Este cunoscută încă din Antichitate, poate de la Simonide, concepția după care pictura este o poezie mută, după cum poezia este o pictură vorbitoare. Părerea aceasta se bucură de o autoritate nediscutată tocmai până la Lessing (*Laocoon*, 1766) care îndrăznise cel dintâi să se ridice împotriva ei. Concluziile lui Lessing sunt însă mult mai apropiate de vechea părere pe care se ridica s-o combată decât el însuși își închipuia. Căci, deși Lessing este acela care mai întâi distingând între artele de succesiune și cele de simultaneitate cerea mijloace felurite pentru fiecare din ele, scopul lor comun rămânea același ca și în concepția antică: evocarea sensibilă a obiectului. Poezia se condamnă la o efortare obositoare și improductivă, câtă vreme, întrecându-se cu pictura, ea năzuiește către prezentarea simultană a obiectelor. Potrivită cu natura succesivă a limbajului este descrierea activă a lucrărilor în felul în care a excelat Homer, când, pentru a ne face să vedem sceptra lui Agamemnon, el ne spune mai întâi cum sceptra acestora *a devenit*. Vechea înțelegere a poeziei ca experiență vizuală supraviețuiește așadar și criticii lui Lessing. Nici obiecțiile lui Herder puțin timp după ce Lessing își făcuse cunoscute ideile sale, nici acelea mai târzii ale lui

W. v. Humboldt nu mai putură s-o compromită. Ea rămase și mai departe victorioasă până când cercetările lui Th. A. Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie*, Lipsca, 1901) și M. Dessoir (*Aesthetik* etc. 353-368) reușiră s-o dizolve definitiv și să orienteze spiritele către un nou fel de a înțelege caracterul intuitiv al limbii.

Dar mai întâi este de observat că nici reprezentarea sensibilă către care se concentrează eforturile atenției, necum aceea chemată întâmplător de cuvânt, nu reproduce cu fidelitate caracterul obiectului extern corespunzător. Este în firea unei anumite tendințe a artei contemporane să pună accentul nu pe percepțiunea lumii, ci pe reprezentarea ei. De aici acele siluete care se ridică predominante chiar în ciuda legilor perspectivei sau cea țesătură confuză de elemente din care se desprinde cu o ciudată claritate un singur amănunt. Toate aceste particularități, care ne surprind în pânzele unora din cei mai noi artiști, alcătuiesc un interesant document psihologic pentru ceea ce s-a numit "*fenomenologia reprezentărilor*". Ele ne arată, și sunt cel puțin din acest punct de vedere documentar demne de luat aminte, că logica reprezentărilor nu se suprapune logicii formelor externe și a relațiilor lor; că avem a face mai degrabă cu o logică sentimentală care distribuie cantitatea sau gradul de limpezime după interesele momentane ale sufletului. Un copil care va desena pe militarul la care l-au izbit forma, strălucirea și sunetul pintenilor, va da acestor pinteni o mărime uneori superioară restului siluetei pe care o desenează. La fel va face în multe alte împrejurări și persoana adultă, care, silindu-se să transcrie grafic reprezentarea sa, se va feri să amestece ceea ce știe el mai dinainte și în mod general despre obiectul care i s-a înfățișat. Cum se va putea întâmpla altfel atunci cu reprezentările sensibile pe care le va chema în mintea noastră cuvântul? Este imposibil ca ele să se acopere complet cu imaginea cândva actuală a obiectului. Este cu neputință ca poezia să devină vreodată o pictură vorbitoare. Niciodată nu va putea să dea imaginea distinctă a lucrurilor, chiar dacă va întrebuița mijloacele unei descrieri active după cum cerea Lessing.

Dar nici măcar către această confuză și irațională imagine nu are poezia totdeauna dreptul să țintească. Limba este un instrument încărcat cu o virtualitate independentă, deși analogă percepțiunii concrete. Când pronunț un cuvânt sau o expresie pentru care există un obiect corespondent în natură, eu pot să mi-l reprezint numai în forma ștearsă și irațională pe care am amintit-o mai sus, sau din recunoașterea lui poate chiar să lipsească orice urmă de amintire sensibilă, și cu toate acestea el să descarce în sufletu-mi

aceiași curent de energie sentimentală ca și cum obiectul corespunzător s-ar găsi de față, sau ca și cum reprezentarea lui ar avea o limpezime desăvârșită. Ba uneori ordinea faptelor este contrarie: cuvântul descarcă mai întâi curentul sentimental din care mai apoi se dezvoltă părerea unei intuiții concrete. Mi se pare că văd obiectul despre care vorbește poetul, pentru că m-a făcut să resimt tot conținutul sentimental pe care el este în stare să-l trezească în sufletul meu. În aceasta stă importanța descoperirii lui Th. A. Meyer.

Și pentru a lua exemple din literatura română. Când Eminescu notează:

Iată lacul. Luna plină
 Poleindu-l îl străbate;
 El, aprins de-a ei lumină,
 Simte-a lui singurătate.

sau când, construind pe latura fantaziei acustice, scrie poezia *Peste vârfuri*:

Peste vârfuri trece lună,
 Codru-și bate frunza lin,
 Dintre ramuri de arin
 Melancolic cornul sună etc.

nu este necesar, citind versurile acestea, să-mi reprezint nici strălucirea lacului, nici sunetul cornului. Și dacă o imagine sensibilă este chemată totuși la viață, ea nu trebuie să se suprapună cu lucrul acela din natură care lui Eminescu i se va fi arătat. Cu fiecare cititor imaginea aceasta se va putea schimba; după natura și bogăția experienței sensibile pe care fiecare dintre aceștia o aduc, sau după gradul predispoziției lor optice sau acustice imaginea va fi când mai lămurită și când mai confuză, când mai strălucitoare și când mai stinsă. Uneori (dacă este permis a prevedea ceva în acest domeniu în care numai neprevăzutul stăpânește) se va desprinde mai clar, din imaginea lacului, jocul luminos al suprafeței sale brăzdate de unde sau masa compactă de ape luminate până în adâncuri; vor putea apărea pietrele rotunjite ale fundului, o salcie, o barcă, într-atât de mare este libertatea de contribuție a imaginației. Dar s-ar putea să nu apară nimic din toate acestea. Poezia va continua să lucreze cu aceeași putere de convingere sentimentală ca și cum lacul ar fi de față și sunetul cornului s-ar auzi. Va vorbi în noi, și fără această prezență, singurătatea acelei nopți inundate de clarități lunare și sufletul

nostru se va lăsa câștigat de acea contagiune patologică prin care muzica îl dizolvă și-l îndeamnă către moarte. Fără ajutorul nici unei imagini, conținutul sentimental se va defășura întreg și, din productivitatea specială a acestei stări de spirit, ochiul interior va crede un moment că contemplă imaginea, când efectiv ea nu i se arată niciodată.

Care sunt așadar mijloacele acestei minunate limbi poetice care poate reda tot conținutul sentimental al realității chiar în lipsa reprezentării ei? Epitetul, comparația și metafora au cu totul o altă funcție decât aceea pe care, împreună cu toți esteticienii timpului, Maiorescu le-o acorda. Când Eminescu scrie:

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni bată-i vina

nu obrajii rumeni ai lui Cătălin apar închipuirii noastre, ci farmecul copilăresc al băiatului care trezea complexe noi în sufletul Cătălinei ne vorbește și nouă. Nu așadar către expresii sensibile sau către cuvinte pitorești va trebui să se îndrepte silința principală a poetului. Ceea ce trebuie să-l preocupe în primul rând va fi găsirea expresiei energice, cu răsunetul vibrant și profund, prins într-o țesătură ritmică încărcată cu un dinamism puternic. Pentru a ne înțelege mai bine, să citim una din poeziile lui Paul Claudel din *Vers d'Exil* (1895), în care numai cu greutate se va găsi vreo aluzie sensibilă; în care simțirea tragică a omului care se abandonează puterii justițiare a Divinității ni se manifestă printr-un limbaj abstract:

Tu m'as vaincu, mon bien-aimé: Mon ennemi,
Tu m'as pris dans les mains mes armes une à une.
Et maintenant je n'ai plus de défense aucune,
Et voici que je suis nu devant vous, Ami! *etc.*, pg. 154.

Să observăm bogăția oarecum inepuizabilă a ideii care, pentru a se exprima, recurge la contrastele: *Mon ennemi-ami*. Convertirea religioasă pomește de la o criză zguduitoare a personalității, în care toate iluziile orgoliului omenesc se năruiesc până ce, supus, sufletul se dă întreg puterii lui Dumnezeu. Victoria Dumnezeirii este înfrângerea noastră. Credinciosul măsoară adâncimea conștiinței sale mistice cu intensitatea împotrivirii sale inițiale. Pe culmea avântului către Dumnezeu îl turbură amintirea tragică

despre dezastrul personalității sale umane. Un suspin profund se amestecă în bucuria cea mai înaripată. Ne întrebăm dacă această complicată idee s-ar fi putut în adevăr îmbrăca într-un vestmânt sensibil?

Energia vorbirii face caracterul intuitiv al poeziei, spunea Herder. Și despre ce se poate numi energia vorbirii ne arată următorul pasaj din Sfântul Augustin: *“Dumnezeul meu, ce ești tu ? Ce să întreb mai întâi ? Ce altceva decât despre Domnul Dumnezeu meu ? «Căci cine este Domn lângă adevăratul Domn și cine Dumnezeu afară de tine, Dumnezeu nostru ?» (Psalmi, 18, 32). Tu, Cel mai înalt, Cel mai bun, Cel mai puternic, Atotputernicul, Cel mai ascuns și totuși Omnipotent, Cel mai frumos și Cel mai tare, stând fără să poți fi cuprins, nemișcat și prefăcând totul, niciodată nou, niciodată vechi, căci Tu înnoiești totul, pe cei mândri îi dai însă pierzării fără ca ei s-o înțeleagă; mereu lucrând, totdeauna liniștit, adunând fără trebuințe, purtând, împlinind și apărând, creând, hrănind și desăvârșind, căutând, deși nimic nu-ți lipsește. Iubești fără pasiune, te silești cu o liniștită blândețe, vorbirea ta e fără durere, te mâinii și ești totuși pașnic, trecătoare sunt lucrările tale, vecinic este sfatul tău, culegi ce ai găsit și n-ai pierdut niciodată, te bucuri de câștig fără să fii sărac și ceri dobândă fără să fii avar. Ți se împrumută ca să devii datornic și totuși cine are ceva care să nu fie al tău? Plătești datorii pe care nu le datorești și nu pierzi cu toate acestea nimic. Dar ce am adus eu cu toate aste cuvinte, Dumnezeu meu, viața mea, bucuria mea sfântă? Vai acelora care nu vorbesc despre tine, căci și mușii te vor mărturisi (Confesiuni, cap. IV)”*.

Ca și în strofa lui Claudel, întreaga dezvoltare a Sfântului Augustin se rezolvă în contraste. Împrejurarea are o semnificație deosebită pentru estetică. Definind un lucru prin contrariul lui nu obținem totdeauna o anulare logică. În poezie și în retorică principiul contradicției nu are valoare. Astfel, când Sfântul Augustin spune: *“te mâinii și ești totuși pașnic”* sau *“plătești datorii pe care nu le datorești”*, ideea nu devine absurdă, ci adaugă ceva înțelesului ei. Mânia pașnică și datoriile pe care Dumnezeu nu le datorește înseamnă sancțiunea morală implacabilă care emană din Dumnezeire cu necesitatea unei legi. Antiteza este unul din mijloacele care sporesc intuitivitatea limbii pe alte căi decât acelea ale sensibilizării. Bogăția emanației verbale pe de altă parte pornește în suflet un curent dinamic a cărui valoare există și în afară de conținutul intelectual pe care îl aduce o dată cu sine.

La marile talente retorice, la un V. Hugo, la un G. D'Annunzio, se întâmplă adeseori această divergență între sens și ritmică. Mișcarea frazei te

poartă înainte și depășește percepțiunea exactă a cuvântului. Dar în așa măsură înțelesul există imanent în ritm, încât chiar o citire stăpânită și orientată în sensul apersepțiunii intelectuale nu aduce elemente esențiale pentru completarea impresiei poetice: poate chiar o slăbește. Această abundentă emanație acumulează detaliile într-o impresie de monumentalitate care ne dă în sfârșit o altă idee despre mijloacele intuitive ale poeziei. Toate acestea există fără ajutorul nici unei imagini și sunt perfect conciliabile chiar cu o limbă prozaică prin elementele ei. Avea deci dreptate Max Dessoir să afirme, răspunzând parcă aserțiunii lui Maiorescu și opunându-se de fapt întregului curent din care și Maiorescu făcea parte, că *“în multe privințe limba poetului rămâne aceea a comerțului zilnic și a descrierii științifice”*.

II

Am văzut că Maiorescu definește frumosul ca pe *“manifestarea ideii în materie sensibilă”*. Ceea ce înțelege Maiorescu prin *idee* sunt *sentimentele și pasiunile* care se pot laolaltă mai potrivit exprima prin termenul de *conținut*, tocmai pentru a ocoli confuzia cu *ideea* ca manifestare a vieții intelectuale. În această privință Maiorescu scrie:

“Ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțământ sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicare practică”.

Dacă estetica hegeliană, care îl inspiră pe Maiorescu, întrebuițează termenul de *“idee”*, lucrul se explică prin aceea că opera de artă era concepută acolo ca întrupând efectiv esența ideală a lumii, logosul universal. Această întrebuițare ar fi putut deveni însă un prilej de eroare într-o estetică psihologicește întemeiată, cum vom vedea că este aceea a lui Maiorescu, dacă Maiorescu însuși nu s-ar fi grăbit să ne atragă atenția din capul locului. Nu este cazul deci să ne oprim mai îndelung asupra acestei discuții de termeni.

Frumosul definit ca *“manifestarea ideii în materie sensibilă”* pune cercetătorului problema de a vedea în *ce chip* ideea se poate manifesta în materie sensibilă. Răspunsul prim la această întrebare îl dă chiar Hegel, care, distingând între arta simbolică a orientalilor, aceea clasică și aceea romantică, schițează trei feluri posibile ale sintezei dintre idee și materie, într-un mod care nu ne interesează a-l urmări mai de aproape aici. Această problemă

Maiorescu însă nu și-o pune. În ce fel imaginea sensibilă, al cărei suport era cuvântul, devine la rândul ei suportul sau ocazia unui sentiment sau a unei pasiuni este întrebarea la care Maiorescu nu răspunde, deși cititorul, care luase cunoștință de definiția frumosului, avea dreptul să ceară un răspuns. Dar Maiorescu trece cu vederea această întrebare fără a lua seama că astfel începutul studiului său făgăduise mai mult decât dovedește în urmă că poate da. Partea a doua a acestui studiu: *Condiția ideală a poeziei* se dezvoltă așadar într-o desăvârșită independență de întâia sa parte (*Condiția materială a poeziei*), și întregul face mai degrabă impresia unei juxtapuneri din două bucăți decât a unui tot organic.

De ce frumosul trebuie să ne înfățișeze sentimente și pasiuni, și nu idei, este primul lucru despre care se întreabă Maiorescu. Pentru că ideile, răspunde el, spre a fi înțelese presupun o pregătire specială, pe când pentru ceea ce numai impropriu se poate numi *înțelegerea sentimentelor* nu este nicidecum nevoie de o asemenea pregătire. Sentimentele și pasiunile *„sunt comune tuturor oamenilor, sunt materia înțeleasă și interesantă pentru toți. Ceea ce separă pe oameni deolaltă este cuprinsul diferit cu care și-au împlinit mintea: ceea ce-i unește este identitatea mișcărilor de care se pătrunde inima lor.”*

O a doua cauză *„pentru care poezia nu poate trata obiecte științifice”* stă în împrejurarea că *„frumosele arte, și poezia mai întâi, sunt repausul inteligenței”*. Căci, pe când știința pune mintea într-o veșnică mișcare înapoi către tot mai depărtate cauze și înainte spre tot mai îndepărtate efecte, arta *„prinde atenția neliniștită și agitată spre infinit, și înfățișându-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniștea contemplativă și un repaus intelectual. Poezia în special trebuie să ne decline spiritul de la înlănțuirea fără margini a nexului cauzal, să ne manifesteze ideea cu început și sfârșit și să dea astfel o satisfacție spiritului omnesc. De aceea ea este datoare să ne îndrepte spre sentimente și pasiuni. Căci tocmai simțimintele și pasiunile sunt actele de sine stătătoare în viața omenească: ele au o naștere și o terminare pronunțată, au un început simțit și o catastrofă hotărâtă și sunt, dar, obiecte prezentabile sub forma limitată a sensibilității”*.

Ceea ce avem să imputăm acestui raționament este că el face din sentimente și pasiuni un obiect de cunoștință. Nu vom spori însă întâmpinările, folosind acea banală clasificare, care opune cunoștința vieții afective, și care am văzut că era - după cum nici nu se putea altfel - și la îndemâna lui Maiorescu. Și nu vom adăuga această întâmpinare pentru că

înțelegem că tocmai din nevoia de a le opune, Maiorescu alege ca teren de comparație a sentimentului și cunoștinței, terenul propriu al acesteia din urmă. O comparație, chiar când trebuie să ajungă la o opoziție, trebuie să se facă dintr-un singur punct de vedere, presupunând astfel în prealabil o anumită asemănare a termenilor. Spiritul logic al lui Maiorescu nu se poate elibera de sub puterea acestei condiții a minții omenești, și singura lui vină rămâne că aplică un procedeu logic în domeniul irațional al valorilor. În adevăr, în acest domeniu, despre frumos nici nu se poate spune că se opune adevărului sau binelui, pentru că aceasta ar presupune - după cum am văzut - că ar continua într-un fel să se asemene între ele. Lumea valorilor este făcută din unități pur și simplu incomparabile; ea este o serie discontinuă. Adevăratul gând al lui Maiorescu poate fi condus până la această cunoștință, dar pentru a ajunge aici el trebuie curățat de reziduu intelectualist pe care îl menținuse, poate, numai o inoportună precauție logică.

Să vedem însă dacă această opoziție este cel puțin justă, dacă în adevăr, spre deosebire de știință, care îndrumază mintea către infinit, poezia ne înfățișează totdeauna *"idei cu început și sfârșit"*. Firește că aici trebuie să facem o deosebire între ceea ce poezia *trebuie* să înfățișeze și ceea ce ea înfățișează de fapt în numeroasele ei feluri de a fi. Maiorescu vorbește de un *trebuie* și ca atare este liber de a impune poeziei idealul pe care îl va crede de cuviință. Dacă însă ne constrângem de a nu indica poeziei decât idealul pe care ea îl întrupează în realitate și întotdeauna, putem atunci să ne întrebăm dacă acest *trebuie* se acoperă cu starea de fapt.

Hegel, care în această privință nu reprezintă decât termenul final al unei întregi dezvoltări, nu credea la fel. Pentru el acest finit al ideii care este așadar *"prezentabilă sub forma limitată a sensibilității"* alcătuiește caracterul exclusiv al artei clasice. Numai aici, după Hegel, *ideea* se întrupează atât de perfect în materialul sensibil încât în această întrupare se găsește și o graniță a expansiunii ei infinite. (De unde o anumită uscăciune a artei clasice.) Dimpotrivă, în arta romantică, *ideea* a luat o cunoștință atât de intimă și bogată despre sine încât materialul sensibil nu o mai poate conține; ea sparge limitele sensibilității și ni se prezintă ca o aspirație turmentată către infinit: *"Această ridicare a spiritului către sine însuși, prin care dobândește o obiectivitate pe care altfel trebuia s-o caute în senzorialitatea exterioară a lumii... alcătuiește principiul fundamental al artei romantice."* (*Vorlesungen über die Aesthetik*, II, 122).

Toată sistema lui Hegel cu privire la romantism tindea să întemeieze filosoficește sentimentul pe care poeții și teoreticienii germani îl formulară

cu o generație mai înainte despre poezia timpului. Pentru că asupra acestor formulări ne-am oprit altă dată mai pe larg,¹ nu vom reveni aici. Este destul a spune că ceea ce de exemplu romanticii exprimau cu termenul “*Sehnsucht*” nu cade în sfera sentimentelor “*cu început și cu sfârșit*”. Puțini ani după ce Maiorescu publică studiul despre *Poezia română*, Eminescu trebuia să devină unul din ultimii poeți europeni ai nostalgiei romantice, când scriind în *Floare albastră*:

- Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar râuri în soare
Grămădești-n a ta gândire
Și câmpiile Asire,
Și întunecata mare;

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare -
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!...

când scriind astfel, amintea pe romanticul Tieck, care dădea glas unei fantezii chinuite de un același sentiment neînțeleș și de aceeași năzuință către tărâmurii mai miraculoase încă:

“*Sunt unele ceasuri când aș vrea să călătoresc departe, într-o natură ciudată și miraculoasă, să mă cațăr pe povârnișuri de stânci și să mă târăsc în prăpastii amețitoare, să rătăcesc în peșteri și să aud murmurul surd al apelor subterane, aș vrea să văd ciudatele tufișuri ale Indiei... piramidele egiptene...*” (cit. ap. Ricarda Huch, *Die Blütezeit der Romantik*, pag. 122).

Trecând la analiza condițiilor speciale ale poeziei, Maiorescu ne pune în îndoială dacă în adevăr idealul clasic este acela care conduce cercetările sale. Făcută dintr-un punct de vedere psihologic, analiza aceasta se

¹ În lucrarea mea: *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, București, 1924.

autorizează de la condițiile speciale ale vieții sentimentale pentru a stabili și caracterelor normative ale poeziei.

“Poetul, chemat a exprima simțirile omenești - scrie Maiorescu - a aflat în însăși natura lor legea după care să se conducă. Între deosebiri ce disting afectul în genere, fie simțământ, fie pasiune, de celelalte stări ale cugetului, se pot cita următoarele ca principale: 1. O mai mare reperiune a mișcării ideilor. Observarea aceasta o poate face oricine. Exemplul cel mai lămurit dintre toate ni-l prezintă spaima, cu prodigioasa sumă de idei ce ne pot străbate mintea în momentele ei. 2. O exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresia simțământului și a pasiunii. Lucrurile gândite iau dimensiuni crescânde, micul cerc al conștiinței intelectuale se preface în lentilă microscopică și, privite prin ea, toate senzațiile și toate ideile momentului apar în proporții gigantice și sub colori neobicinuite. 3. O dezvoltare grabnică și crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvânt și în sens bun, nu numai în împrejurări tragice. Aceste trei semne caracteristice ale afectelor sunt totdeauna cele trei calități ideale ale poeziei.”

Nu trebuie insistat prea mult asupra faptului că astfel definite, condițiile ideale ale poeziei contrazic, cel puțin în parte, idealul clasic căruia Maiorescu credea că le poate subordona. Chiar numai cea dintâi dintre aceste condiții: *“marea reperiune a mișcării ideilor”*, sub care se înțeleg două lucruri, de o parte *“un raport de precizie între idei și cuvinte astfel încât cu orice înmulțire de cuvinte să se înmulțească în aceeași proporție și suma de idei”*, dar de altă parte împrejurarea că *“o mulțime de idei de ale noastre proprii (sunt) deșteptate cu prilejul citirii și alătura de cuvintele poetului”*, adică tocmai ceea ce cam la aceeași vreme Fechner preconiza în vestitul său *“factor asociativ”*, bogăția de asociații care vin de se organizează în jurul unei prezentări senzoriale pentru a-i da ceea ce el însuși numește *“coloarea spirituală”*: *die geistige Farbe* - chiar numai această singură condiție dovedește că amănuntul teoriei lui Maiorescu nu se acoperă cu ceea ce în mod general formulase mai înainte despre ideea poetică *“prezentabilă sub forma limitată a sensibilității”*.

În această limitată formă a sensibilității nu încapă toată simțirea poetului; poetul o sparge și îi îneacă granițele cu ceea ce în definitiv *“caracterizează producția poetică”*, cu *“abundența de idei”*. Iar pentru a ilustra adevărul acesta, fără îndoială că nu la un poet clasic se putea Maiorescu adresa, nu la poezii la care intenția se juxtapune în asemenea măsură expresiei

încât producția lor pare o adevărată notație științifică, ci unui romantic, lui Heine de exemplu, pe care îl citează în mai multe rânduri. Aici era în adevăr prilejul cel mai potrivit pentru a dovedi că ecoul psihic nu se mărginește în limitele expresiei, dar că el se prelungește dincolo, într-un răsunset vag și recalcitrant în fața oricărei tendințe de a-l prinde în forme plastice. Clasicul Maiorescu apare astfel un moment ca teoreticianul vagului romantic.

Nici a doua condiție ideală a poeziei nu răspunde idealului clasic afirmat la început de Maiorescu. Ceea ce trebuie să înțelegem prin *“exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresia simțământului și a pasiunii”*, dacă ținem seamă și de condiția negativă ca *“poetul să nu-și înjosească obiectul”*, după cum totuși se întâmplă în cazul abuzului de diminutive care trezește vehemența lui Maiorescu, este probabil caracterul *“interesant”* sau *“patetic”* al subiectului. *“Interesantul”* era însă, după Friedrich Schlegel, tocmai însușirea poeziei romantice moderne. În mișcarea de evoluție a poeziei, interesul poate cădea când asupra formei și când asupra materiei, și în acest contrast avem și motivul alternanței dintre romantism și clasicism. Trăind într-o epocă precumpănitor romantică, Maiorescu nu putea să nu admire ceea ce se recomandă mai ales prin caracterul *“important”* al fondului, ca atunci când scrie despre *“simțământul cel profund al naturii”* sau *“despre natura vizionară a întregii existențe”*, deși atât în predispozițiile, cât și în cultura acestui bărbat erau destule elemente care să-l hotărască pentru clasicism.

Câteva cuvinte ne-au rămas să spunem și despre a treia condiție ideală a poeziei. *“Dezvoltarea grabnică și crescândă spre culminarea finală”*, așa cum a fost realizată de pildă în tirada tragică a teatrului clasic francez, sau cum au întrebuințat-o romanticii, un Lamartine, un Vigny, un Hugo, în renumitele lor poeme care, și din acest punct de vedere, continuă să folosească elementele retoricii clasice, este desigur o condiție foarte răspândită a poeziei, deși nu de o valoare absolut generală. Nietzsche ne povestește (*Die Geburt der Tragödie*, cap. 6) cum a fost izbit, citind culegerea de cântece populare *Des Knaben Wunderhorn*, de faptul că strofele se urmează într-o desăvârșită independență unele față de altele. Fenomenul îl atribuie Nietzsche prezenței temei muzicale unice, care se obiectivează astfel într-o serie de imagini neatârnate și divergente.

“Melodia izvorând continuu, scrie Nietzsche, stârnește în jurul ei scântei de imagini care, prin împetrișirea lor, prin subita lor schimbare, prin nebuneasca lor prăvălire manifestă o forță sălbatică și străină desfășurării senine a viziunii epice.”

După opinia lui Nietzsche, fenomenul acesta nu este particular liricii populare, ci esențial pentru întreaga lirieă. Dacă în adevăr se poate susține că motivul adânc al liricii este irațional-melodic, atunci organizarea desfășurării către culminarea finală poate fi socotită ca o imixtiune retoric-intelectualistă, după cum s-a și făcut în legătură cu marea poemă de compoziție a romanticilor francezi. Eminescu, pe care și aici îl putem cita, a avut intuiția acestui lirism pur de orice intenție de compoziție. Nu în poemele în care preocuparea retorică de gradație este transparentă, ca de ex. în *Mortua est*, ci în unele din postumele lui, unde, în chip atât de ciudat, poetul regăsește, fără expresă intenție, tehnica poeziei populare. Poezia *Stelele-n cer* este deosebit de caracteristică din acest punct de vedere. Primele patru strofe nu înfățișează nici o gradație:

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Până ce pier.

După un semn,
Clătind catargele
Tremură largele
Vase de lemn.

Niște cetăți
Plutind pe marele
Și mișcătoarele
Pustietăți.

Stol de cocori
Apucă-ntinsele
Și necuprinsele
Drumuri de nori.

Este o serie de imagini independente. A cincea strofă dă poeziei un final în sens de "catastrofă". Dar poezia nu se termină și strofele se continuă în aceeași relativă neatârnare. Poezia păstrează o puternică unitate de atmosferă, deși nehotărârea poetului este evidentă.

Ce putem deci spune la sfârșitul acestei analize principiale a articolului lui Maiorescu din 1867? Teoria maioreșciană despre calitatea sensibilă a limbii poetice este astăzi cu neputință de a mai fi susținută. Că expresia poetică nu trezește în noi imagini este un lucru pe care îl dovedește chiar cea mai sumară introspecție. Poezia descarcă însă curente sentimentale, și care este relația dintre acestea și expresia poetică alcătuiește problema esențială pe care Maiorescu o ocolește. Evaziv se arată Maiorescu și în ce privește idealul poetic care conduce cercetările sale, căci pe când în principiu el afirmă clasicismul, dezvoltările sale arată unele predilecții romantice. Amintiri retorice, ca de exemplu imperativul gradației poetice către catastrofa finală, completează fizionomia ideilor estetice examinate aici.

Opiniile estetice ale lui Titu Maiorescu prezintă însă nu numai un interes teoretic, ci și unul practic. Rolul lor hotărâtor în ce privește stabilirea temeliiilor critice ale culturii române contemporane este o altă problemă, și ea merită un alt studiu.

1925

Titu Maiorescu - estetician și critic literar

Disciplina esteticii și a criticii literare la Facultatea de Filosofie și Litere din București se asociază omagiului pe care țara îl adresează memoriei lui Titu Maiorescu, cu prilejul împlinirii unui veac de la nașterea lui, cu atât mai multe motive cu cât formula și programul ei n-ar fi fost posibile fără exemplul pe care omul sărbătorit astăzi l-a stabilit cu atâta strălucire și cu un răsunet atât de îndelungat. Estetica și critica literară stau desigur într-un multiplu și temeinic raport, deoarece principiile uneia nu-și găsesc deplina justificare decât în aplicațiile celeilalte, după cum judecățile particulare ale acesteia din urmă își află întreaga lor validitate în fundamentul general pe care cea dintâi i-l pune la dispoziție.

Despre legătura esteticii cu critica s-ar putea repeta fără multă exagerare afirmația făcută de Im. Kant, cu privire la raportul general dintre idee și intuiție: estetica fără critică este vidă, critica fără estetică este oarbă. Atunci când estetica nu se sprijină pe experiența directă a artelor și pe aprecierea ei, ea nu ne poate da mai mult decât niște simple cadre formale, al căror interes este cu totul limitat. Atunci când judecățile criticii nu coboară până la temelia principiilor estetice, afirmațiile ei rămân șovăitoare, gustul ei poate rătăci. Dar deși împrejurările acestea par atât de limpezi și cu toate că norma pe care ele o degajează pare a fi atât de constrângătoare, puține sunt exemplele de cercetători în care personalitatea esteticianului și a criticului să fi găsit puțința unei coadaptări armonioase. Marii esteticieni germani ai

veacului al XIX-lea, un Schelling, un Schopenhauer, un Hegel, deși erau buni cunoscători ai artei, n-au prelungit niciodată cercetarea lor până la aprecierea produselor artistice particulare și contemporane, ceea ce alcătuiește oficiul propriu-zis al criticii. Ei se ocupă în genere de valori artistice clasate, fără să claseze ei înșiși valori necunoscute sau rău cunoscute până atunci. Tot astfel, marii critici ai veacului al XIX-lea, un Sainte-Beuve, un Lemaître, un Anatole France, s-au întrebat rareori care este cadrul principal al judecăților lor. Structura lor precumpănitor filologică, dar mai cu seamă istorică, îi îndrumază către studierea faptului particular și nu către cercetarea chipului în care acesta se înrădăcează în legile generale ale creației și sensibilității estetice. H. Taine este o excepție care confirmă regula aproape generală în secolul al XIX-lea. Spre deosebire deci de cazul comun, Titu Maiorescu a fost, cu toate intermitențele sale în ambele domenii, estetician și critic literar, filosof al artei și judecător al ei, om de principii și de aplicații, o întrunire de funcțiuni și de atribuții destul de rară în vremea lui. Maiorescu a stabilit astfel, la începuturile mișcării noastre științifice, exemplul asocierii organice dintre estetică și critică literară, un exemplu cu înrâurirea lui probabilă asupra legiuitorului care a destinat una din catedrele Facultății de Filosofie și Litere acestor discipline înfrățite. Vorbind din acest loc despre Titu Maiorescu o facem, așadar, din casa lui și de pe pozițiile care îi erau mai naturale.

Cât de mult se simțea Maiorescu însuși estetician și critic literar ne-o spune faptul că, în majoritatea cazurilor în care a luat condeiul în mână, a făcut-o în aceste calități ale lui. Profesorul de istoria filosofiei n-a lăsat nici o urmă scrisă a activității lui. Logicianul a lăsat un excelent manual, pe care de la data primei lui apariții n-a mai avut răgazul să-l pună la punct. Oratorul parlamentar și-a însoțit discursurile, la publicarea lor, printr-o expunere istorică asupra vieții politice a României contemporane. Dar cea mai întinsă activitate literară a lui Maiorescu, în intervalul de 42 de ani, de la studiul asupra *Poeziei române în 1867*, până în ultimele sale rapoarte academice din 1909, este consacrată acelor teme de estetică și critică literară care ocupă și partea cea mai dezvoltată din *Criticile* sale. Ba chiar, când Maiorescu măsoară de pe culmea vieții, în 1902, progresele pe care le-a făcut viața publică a României în genere și activitatea parlamentară în special, scutite de-aici înainte de retorismul haotic al trecutului, el nu poate să nu recunoască rolul pe care îl va fi jucat, spre acest mulțumitor efect, exercițiul criticii literare.

“... *Încetul cu încetul*, scrie Maiorescu, *a venit experiența unei vieți mai amplificate și mai complicate, și a venit în cele mai felurite chipuri...*”

apoi a crescut suma oamenilor culți ieșiți din universități și din ce în ce mai deprinși cu sistematizarea și consecvența ideilor; în sfârșit va fi contribuit pentru o mică parte și critica literară, la început ea însăși criticată, dar cu vremea cucerindu-și terenul” (Critice, III, pg. 206).

Critica literară, amintită de Maiorescu, este desigur propria lui critică literară, adică acea parte a activității sale despre al cărei succes, omul, altfel atât de discret și de măsurat, nu disprețuia să se exprime cu nuanța unei vădite mulțumiri. A vorbi astfel despre estetica și, mai cu seamă, despre critica literară a lui Maiorescu, înseamnă a ne ocupa de ipoteza multiplei lui activități de care el însuși legase rolul lui cel mai temeinic.

Am încercat într-un articol publicat încă de acum șaisprezece ani să apreciez ideile estetice ale lui Maiorescu, așa cum ele apar din studiul său de la 1867 și în raport cu rezultatele mai noi ale științei noastre¹. Opera unui cercetător se cuvine însă a fi judecată nu numai în lumina datelor mai noi ale științei, dar și în lumina propriului său timp din punctul de vedere al științei contemporane cercetătorului. Este ceea ce am dorit să întreprindem, acum, în continuarea încercării mai vechi.

În articolul amintit făceam observația că fundamentul esteticii maioresciene în 1867 este pur hegelian. Definiția maioresciană, potrivit căreia “*frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă*”, este adaptarea renumitei formule a lui Hegel: *das sinnliche Scheinen der Idee*. Câțiva ani mai târziu aveam prilejul să oferim și dovada istorică a acestei filiații, publicând în memoriul *Influența lui Hegel în cultura română*, 1933, conferința de estetică hegeliană pe care Maiorescu o pronunțase la Berlin în 1861, în cercul societății hegeliene de filosofie, retipărită apoi în organul societății, *Der Gedanke*. După publicarea acestui document, rămas multă vreme îngropat în paginile revistei berlineze și aproape necunoscut, inițierea hegeliană a tinereții lui Maiorescu devenea un fapt incontestabil, oricâtă neîncredere ar fi arătat el mai târziu față de sistemul filosofic al lui Hegel, prăbușit definitiv între timp.

Ceea ce nu făceam în articolul amintit, deși lucrul ar fi putut prezenta oarecare interes în legătură cu stabilirea izvoarelor maioresciene, era rectificarea unei vechi și destul de răspândite păreri. Mulți dintre cei care au scris despre Maiorescu au făcut afirmația că inspiratoarea ideilor estetice ale lui Maiorescu este renumita *Estetică* a lui Fr. Th. Vischer, apărută în trei

¹ Studiul este republicat în volumul *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, 1931.

volume de la 1846 până la 1857. Atât de mult s-a răspândit această afirmație încât o vedem reapărând și în considerațiile unui istoric, altfel atât de informat, cum a fost G. Bogdan-Duică, cu ocazia discursului său de recepție la Academia Română, rostit în ședința de la 25 mai 1921. Dar nici aici, nici în alte părți nu ni se dau apropieri de texte destul de concludente, pentru a putea vedea în derivarea primei estetice a lui Maiorescu din estetica lui Vischer altceva decât o părere tradițională, dar a cărei justificare mai apropiată rămânea încă de făcut. La originea acestei păreri stă afirmația lui Aron Densusianu în articolul *Critica unei critice*, apărut încă din 1868 în revista *Federațiunea* și reprodus mai târziu în volumul *Cercetări literare*, tipărit la Iași în 1887. Articolul lui Aron Densusianu era un răspuns la amintitul studiu al lui Maiorescu, publicat cu un an mai devreme în *Convorbiri literare* și apoi în broșură separată. Negațiunile lui Maiorescu iritaseră adânc pe Densusianu. Acesta îi prepară deci o execuție capitală, care nu se sfiește a pronunța împotriva tânărului autor învinuirea cea mai gravă: plagiatul. Cuvântul apare de mai multe ori în textul lui Densusianu și el trebuie respins ca o simplă violență sub pana unui polemist excesiv. Plagiatul este delictul literar cel mai ușor de dovedit. Alăturarea unor texte identice sau conținând puține și neesențiale deosebiri poate da loc la o concluzie neîndoielnică. În lunga ieșire polemică a lui Aron Densusianu metoda aceasta nu era aplicată, desigur pentru că nu era cazul de a o aplica, și concluzia infamantă nu se formează cătuși de puțin în spiritul cititorului onest.

Dar dacă nu era plagiat, adică însușirea unor idei în forma lor originală, existau cel puțin reminiscențe sau simple înrâuriri? Parcurgând cu atenție considerațiile lui Densusianu și textele vischeriene pe care le citează, întâmpinăm câteva apropieri posibile, pe care însă nu le putem primi înainte de a ne întreba dacă ideile indicate drept model sunt bunul exclusiv al lui Vischer sau dacă ele nu sunt mai degrabă un bun general al epocii sau chiar unul mai vechi.

“D-l Maiorescu, scrie Densusianu, după ce zice cu tot dreptul că limba nu este material, ci numai un vehicul prin care ideea concepută de poet se exprimă și se comunică cu altul, care raționament dânsul dimpreună cu celelalte l-a decopiat din sus-numitul estetic german, dar fără să ne spună, vine apoi și zice că materialul poetului sau mai bine al poeziei se cuprinde numai în conștiința noastră și se compune din imaginile reproduse, ce ni le deșteaptă auzirea cuvintelor poetice” (*Cercetări literare*, pg. 63).

Ideea aceasta se găsește desigur în Vischer (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, § 836, 2. Aufl. 1923, vol. VI, pag. 6), dar nu

numai în el. Ceea ce este propriu lui Fr. Th. Vischer este termenul de *vehicul* aplicat cuvântului. Cuvântul, spune Vischer, nu lucrează în poezie ca sunet muzical ci ca simplu vehicul al imaginilor fantaziei. Pentru a acuza apropierea posibilă dintre Maiorescu și Vischer, Densușianu afirmă că și pentru cel dintâi dintre aceștia cuvântul este *vehicul*. Termenul acesta nu se găsește însă în Maiorescu. În locul lui, Maiorescu întrebuițează expresia: *organ* sau *mijloc de comunicare*, adică tocmai acea expresie pe care o folosește Hegel, adevărata sorginte a teoriei, pe care Densușianu n-o cunoaște decât din discipolul acestuia. În poezie “*spiritul*, scrie Hegel, *își devine sie însuși obiectiv pe propriul său teren, făcând din elementul verbal numai un mijloc... de comunicare...*” (Mitteilung) (*Vorlesungen über Aesthetik*, 1835-1838, vol. III, pag. 227 și *passim*)¹. Cum s-ar putea susține deci că în acest punct Maiorescu apare ca un estetician vischerian când nu Vischer este creatorul teoriei în discuție? Nu este mai drept a spune că Maiorescu îl urmează pe Hegel, care, după cum îl inspirase pe Vischer, îl putuse determina și pe el însuși, mai ales că izvorul hegelian nu-i fusese închis tânărului discipol român în anii săi de studii la Berlin? Chiar dacă Maiorescu a putut reîntâlni teoria despre care vorbim la Fr. Th. Vischer, nu aici trebuie să fixăm locul și momentul în care el și-o apropie, deoarece este sigur că informația sa era mai vastă și urca mai departe în timp.

A doua influență.

“*Mai încolo*, scrie Densușianu, *d-l critic extrage două capitole lungi din estetica lui Vischer* (III, cap. 850 și 851) *și anume unde zice că, deoarece cuvintele în limbă cu timpul își pierd fondul lor material și devin tot mai abstracte, stereotipe sau tocite, poetul totdeauna să se silească a scrie cu cuvinte care sunt mai plastice, mai vii. Nu-mi pot rezista să reproduc unele locuri relative la această materie din Estetica lui Vischer, plagiate în tăcerea mormântului de d-l critic*” (*op. cit.*, pg. 6).

¹ Iată și un alt pasaj din Hegel în care cuvântul este prezentat ca un semn de *comunicare*: “*Der Geist zieht deshalb seinen Inhalt aus dem Tone als solchen heraus, und gibt sich durch Worte kund, die zwar das Element des Klanges nicht ganz verlassen, aber zum bloss äusseren Zeichen der Mitteilung herabsinken*” (*Vorlesungen über Aesthetik*, III, pag. 26.) Mult mai târziu, când d-l Mihail Dragomirescu afirmă că în poezie cuvântul lucrează și prin valoarea lui muzicală, el apără cu drept cuvânt această teorie atât împotriva lui Vischer cât și împotriva lui Hegel, îndrumătorul celui dintâi (*La Science de la littérature*, vol. II, 1928, pg. 149).

Și criticul criticului reproduce în adevăr pasajele din Vischer, dar fără a ne convinge de altceva decât că rareori o afirmație a fost făcută cu mai multă ușurătate. Este adevărat că Maiorescu afirmă că în decursul evoluției limbii cuvintele pierd conținutul lor material sau sensibil, devenind din ce în ce mai abstracte, și că este deci menirea poetului să le învieze prin întrebuițarea figurilor poetice sau să aleagă acei termeni *“care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate”*. Este adevărat că această idee apare și la Vischer și apare mai clar tocmai în unele pasaje pe care - nu se știe bine de ce - Densusianu nu le citează.

“Să ne gândim, scrie Vischer, că limba la originea ei nu avea nici o denumire nesensibilă, că rând pe rând cuvintele au trebuit să-și transforme semnificația lor sensibilă într-una intelectuală (geistig), față de al căror înțeles metaforic am devenit cu toții închiși (stumpf)... Intensitatea și iuțea cu care cuvintele se uzează impun neconținut puterea productivă a poeziei” (*Aesthetik* etc., cap. 850, vol. VI, pg. 71). Dar oare această idee apare numai la Vischer? Aș putea aminti o serie întregă de esteticieni care, în epoca idealismului estetic, o introduc în operele lor. Iată pe unul din ei, pe M. Carrière, care în *Estetica* sa, publicată în prima ediție la 1859, observă, fără a avea nevoie să citeze pe cineva:

“Rădăcina sensibilă a cuvintelor, simbolismul lor, eflorescența legată de ele, a devenit adeseori de nerecunoscut în întrebuițarea vieții zilnice, transformându-se prea mult în semne conceptuale, tocindu-se prea mult... Limba a devenit prin aceasta abstractă și prozaică, și poetul primește misiunea să redeștepte intuitivitatea originară a limbii și, împreună cu simbolismul cuvintelor, să facă din nou sensibilă imaginea lor totală” (*Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst*, 3 Aufl. 1885, vol. II, pag. 513-514).

Atât de generală este ideea anulării progresive a caracterului sensibil al limbii și al întregii gândiri, încât nici H. Taine, filosoful francez care trecuse prin școala idealismului hegelian, nu simte nevoie de a aminti pe cineva, atunci când o exprimă în *Philosophie de l'Art*, scrierea sa din 1865:

“Caracterul propriu al culturii înaintate, scrie Taine, este de a șterge din ce în ce mai mult imaginile în profilul ideilor. Sub efortul neîncetat al educației, al conversației, al reflexiunii și al științei, viziunea primitivă se deformează, se descompune și se risipește pentru a face loc unor idei vide, unor cuvinte bine clasate, unui soi de algebră. Mersul curent al spiritului este de aici înainte raționamentul pur. Dacă revine la imagini, n-o poate face

decât cu sforțare, printr-o tresărire bolnăvicioasă și violentă, printr-un fel de halucinație dezordonată și primejdioasă... Pronunțați, de pildă, cuvântul arbore în fața unui modern; el va ști că nu e vorba nici de un câine nici de o oaie, nici de o mobilă; el va situa semnul acesta într-un compartiment distinct și etichetat al minții sale; aceasta înseamnă pentru noi a înțelege... etc.” (La Peinture en Italie, în Philosophie de l’Art, vol. I, pag. 151-152).

O mărturie provenind din cercuri filologice vine să se asocieze acestora. Este aceea a lui W. Wackernagel, autorul uneia din cele mai renumite lucrări de poetică (*Poetik, Rhetorik und Stilistik*, op. post. 1873, 2 Aufl., 1888), provenită din prelegeri ținute încă din 1836. Wackernagel discută care sunt termenii vrednici a fi folosiți de poezie. El tăgăduiește acest drept cuvintelor uzuale și prea mult întrebuintate, care *“tocindu-și efigia, printr-o circulație continuă, nu ne mai fac conștienți de originea lor sensibilă și imaginativă și nu mai dispun de acea expresie și impresie sensibilă, necesară stilului poetic”* (op. cit., pg. 489). Dar dacă astfel de opinii erau la mijlocul veacului trecut atât de generale, de ce să le atribuim, atunci când le aflăm în paginile lui Maiorescu, influenței lui Vischer? Astfel de idei nu erau proprii lui Vischer; ele aparțineau de fapt idealismului estetic, din izvorul căruia Maiorescu s-a alimentat împreună cu atâți contemporani ai săi. Prin astfel de idei, estetica lui Maiorescu nu este vischeriană, ci idealistă. Nimic din ce este absolut propriu lui Vischer nu trece la Maiorescu. Dacă totuși Maiorescu îl va fi citit pe Vischer, cum lucrul este foarte posibil, el n-a împrumutat din esteticianul german decât ideile cu totul generale, bunurile comune ale epocii.

Pe lângă aceste idei, aplicațiile lui Maiorescu în genere sunt originale. Totuși câteva exemple apar deopotrivă la Vischer și la Maiorescu. Scrie Maiorescu: *“Când zic «sint durere», cuvintele sunt numai prozaice, fiindcă-mi dau o noțiune intelectuală, dar nu mă silesc a o întrupa; când zic «durerea mă cuprinde», locuțiunea a devenit mai poetică, fiindcă verbul este mai expresiv sau, cum se zice, mai pitoresc. «Durerea mă pătrunde, durerea mă săgeată», etc. sunt alte variațiuni corespunzătoare trebuinței de sensibilitate în cugetarea aceluiași lucru. Și astfel vedem poeți preferând cuvintelor abstracte pe cele ce exprimă o gândire mai individuală și calități mai palpabile”* (*Critice*, I, pag. 9-10). Exemplul cu expresia durerii apare și la Vischer. Mai este apoi un exemplu din Sofocle și unul din Shakespeare (*Macheth*) care apar în ambele texte. Dar câteva exemple comune pe care le-a adus reminscența și care alcătuiesc de fapt bunuri de întinsă circulație ale literaturii sunt oare suficiente pentru a colora estetica lui Maiorescu cu nuanțe

vischeriene? Răspunsul nu poate fi decât negativ, câtă vreme fondul lucrurilor nu ne dă altă indicație.

Judecată, așadar, în cadrul timpului său, estetica lui Maiorescu, prima lui estetică, este o construcție idealistă, atât prin concepția ei generală asupra frumosului, cât și prin funcțiunea specială pe care o recunoaște poeziei. Poezia ca artă a reprezentărilor fanteziei este, în adevăr, un concept idealist. Poezia ca artă a cuvântului este un concept mai nou, pe care a impus-o esteticii mișcarea simbolismului francez. Deosebirea dintre una și alta, adică dintre ceea ce teoreticienii germani actuali numesc "*Dichtkunst*" spre deosebire de "*Wortkunst*", provine din natura deosebită a valorilor relevante rînd pe rînd în conglomeratul poetic. Noțiunea poeziei ca artă a cuvântului, "*Wortkunst*", accentuează mai puternic elementele ei muzicale. Fiecare din aceste noțiuni corespunde unei alte experiențe poetice și se leagă cu câte o altă sistematizare a domeniului estetic. După toate afinitățile remarcate mai sus, nu încapă îndoială că noțiunea maioresciană a poeziei aparține stadiului teoretic și experienței idealiste a poeziei, anterioară muzicalizării ei și concepțiilor teoretice corespunzătoare.

Dar caracterizând estetica și poetica lui Maiorescu drept construcții idealiste, n-am obținut o situație completă a gânditorului român printre curentele vremii sale. Căci idealismul estetic a avut în veacul al XIX-lea o istorie: s-a degajat la început din mișcarea romantismului german, s-a diversificat în idealismul abstract al lui Schelling și Schopenhauer, și în idealismul concret al lui Hegel, a luptat împotriva formalismului herbartian cu Vischer, s-a popularizat cu Carrière și, înainte de a dispărea, și-a slăbit pozițiile, acceptând elemente psihologice.

Prima estetică și poetică a lui Maiorescu aparțin acestei ultime faze a idealismului estetic, de nuanță hegeliană. Căci, dacă frumosul este pentru el, ca pentru toți esteticienii idealști, manifestarea în materie sensibilă a idcii, ideea însăși nu mai înseamnă pentru el decât conținutul sentimental al conștiinței, ...*Ideea sau obiectul exprimat prin poezie, scrie Maiorescu, este totdeauna un simțământ sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică. Prin urmare iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mânia etc., sunt obiecte poetice...*" (Critice, I, pag. 27). Cu aceasta suntem însă departe de ceea ce făgăduia formula inițială a lui Maiorescu. *Ideea* manifestată în materie sensibilă nu este ideea hegeliană, logosul universal, conținutul spiritual al lumii. *Ideea* pentru Maiorescu este numai conținutul limitat al conștiinței

umane, în latura ei afectivă, poezia nu mai are, pentru gânditorul nostru, o semnificație metafizică, ci o simplă semnificație psihologică. Ea nu ne prilejuiește conștiința în forme sensibile a absolutului, ci cel mult conștiința pasiunilor care agită sufletul omenesc. Dar cu acestea nu ieșim din faza idealismului estetic, ci ne apropiem numai de pozițiile lui finale. Din idealism, teoria maioreșciană păstrează încă afirmarea conținutului ca un element esențial al artei. Împreună cu esteticienii idealismului expirant, Maiorescu interpretează însă acest conținut într-un sens exclusiv psihologic. Ceea ce se poate adăuga este că, judecat în cadrul curentelor europene, Maiorescu este unul dintre cei dintâi care a crezut necesară îndrumarea idealismului hegelian către psihologism. Fr. Th. Vischer, în *Estetica* sa de la 1846-1857, este încă metafizician. Abia în scrierile sale de bătrânețe, apărute după articolul lui Maiorescu, evoluează Vischer însuși către psihologism. Aproape însă în același timp cu autorul român, publică J. H. von Kirchmann lucrarea sa *Aesthetik auf realistischer Grundlage*, 1868, în care vechiul conținut ideal al artei, despre care vorbise Hegel și toți idealiștii, devine un simplu conținut sentimental. Într-o istorie generală a doctrinelor de estetică numele lui Maiorescu ar trebui amintit alături de cel al lui Kirchmann. Aceasta însă numai în ce privește prima contribuție a lui Maiorescu, căci după aproape douăzeci de ani, figura lui de estetician dobândește trăsături noi.

În articolul său din 1885 despre *Comediile d-lui Caragiale*, învinuirea de imoralitate adusă autorului *Scrisorii pierdute* este respinsă cu motive schopenhaueriene. O adevărată operă de artă, afirmă Maiorescu, nu poate fi decât morală, deoarece înălțarea în lumea ficțiunilor ideale, făcându-ne să ne uităm pe noi înșine, cu interesele noastre limitate și egoiste, atacă rădăcina însăși a oricărui rău pe lume. "*Ficțiunile ideale ale artei, ne va lămuri Maiorescu însuși în articolul de răspuns la obiecțiunile lui Gherea, sunt așa numitele «idei platonice», foarte clar reproduse cu acel caracter al lor în Estetica lui Schopenhauer*" (*Contrașicri?*, 1894, în *Critice*, III, pg. 87). Maiorescu avusese de altfel grijă să reproducă în *Convorbiri literare* și în *România liberă* din 1885 pasajele din *Lumea ca voință și reprezentare* a lui Schopenhauer, care întemeiau apărarea lui Caragiale de învinuirea imoralității. Dezvoltând conceptul schopenhauerian ajunge Maiorescu la interesanta concluzie potrivit căreia nu numai că arta este prin esența ei morală, dar că imoralitatea s-ar introduce în cuprinsul ei abia prin preocuparea de a moraliza, o preocupare care ne-ar întoarce în "*sfera zilnică a egoismului, unde atunci - cu toată învățătura de pe scenă - interesele*

ordinare câştigă preponderență” (op. cit., III, pg. 52). Nu încapă nici o îndoială: contemplația estetică înfățișată drept un factor al culturii morale este un motiv tipic al filosofiei lui Schopenhauer, care vedea în artă un prim moment, înainte de milă și de asceză, în lucrarea de eliberare a sufletului din constrângerile voinței de a trăi.

Schopenhauerian este Maiorescu și atunci când lămurește mai de aproape, împotriva lui Gherea, în ce constă impersonalitatea poetului, un caracter care se asociază de altfel firesc cu personalitatea lui în forma exprimării artistice. *“Poetul adevărat, scrie Maiorescu, este impersonal în perceperea lumii întrucât în actul percepției obiectului trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect; prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individul mărginit și devine tip, se înfățișează sub specie aeternitatis, cum zice Spinoza, este o «idee platonice»”* (Contraziceri?, op. cit., III, pg. 89-90). Curățată în cea mai mare parte de terminologia originală, părerea aceasta reproduce pe aceea a lui Schopenhauer, pentru care în actul contemplației estetice, spiritul nu mai cunoaște lumea în forma timpului și a spațiului, la care îl obligă tendința voinței de a se orienta după interesele ei, străbătând din contră la cunoștința modelelor generale și permanente ale culturilor, *“ideile platonice”*.

În sfârșit, schopenhauerian rămâne Maiorescu și în portretul pe care i-l face lui Eminescu. Am arătat într-un articol publicat cu un deceniu și jumătate în urmă cum, întocmai ca și Caragiale sau Slavici, Maiorescu schițează despre Eminescu un portret tipic, făcut din trăsături generale, printre care datele particulare ale vieții și caracterul său ocupă un loc cu totul redus. *“Ceea ce caracterizează mai întâi de toate personalitatea lui Eminescu, scrie Maiorescu, este o așa de covârșitoare inteligență, ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai scăpa (nici chiar în epoca alienației declarate), încât lumea în care trăia el după firea lui și fără nici o silă era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce și le însușise și le avea pururea la îndemână. În aceeași proporție tot ce era caz individual, întâmplare externă, convenție socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obștească, și chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană, îi erau indiferente”*. (Eminescu și poeziile lui, 1889, în Critice, III, pg. 113-4). În personalitatea lui Eminescu, Maiorescu relevă așadar tocmai acele însușiri acordate cu caracterizările filosofiei lui Schopenhauer, care vedea în geniu un caz de preponderență hotărâtă a facultăților de cunoaștere asupra voinței. În portretul moral al lui Eminescu, Maiorescu recunoaște prin transparență

calitățile geniului schopenhauerian. Fără teoria geniului în *Estetica* lui Schopenhauer, este probabil că judecățile lui Maiorescu asupra firii lui Eminescu n-ar fi luat aceeași formă.

Apreciată în raport cu mișcarea de idei a timpului său, contribuția estetică a lui Maiorescu ne apare idealist-hegeliană în epoca dintre 1860 și 1870 și idealist-schopenhaueriană, în răstimpul de la 1880 la 1890. Substituția produsă în înrâuririle care au lucrat asupra propriei sale cugetări se explică prin faptul că în intervalul dintre cele două epoci ruina filosofiei lui Hegel n-a încetat să se consume, în timp ce steaua lui Schopenhauer nu conținea să se înalțe. În dezvoltarea cugetării sale, Maiorescu a urmat astfel curentul timpului, deși, trecând de la Hegel la Schopenhauer, el oscila între două puncte de vedere destul de opuse. Căci, după cum a arătat Ed. von Hartmann, în a sa *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, 1886, Hegel este reprezentantul unui idealism concret, pentru care frumosul este întruparea ideii în materie sensibilă, în timp ce Schopenhauer este purtătorul de cuvânt al unui idealism abstract, pentru care frumusețea este reprezentarea ideii pure, a ideii platonice. Acolo unde hegelianul recunoaște sinteza ideii cu realitatea sensibilă, schopenhauerianul vede modelele tipice și permanente ale lucrurilor, curățate de toate adausurile impure ale experienței concrete.

Ieșind de sub influența lui Hegel și trecând sub aceea a lui Schopenhauer, Maiorescu parcurge distanța care separă idealismul concret de cel abstract, fără ca nevoia sa de sistematizare să fi fost destul de mare pentru a încerca să introducă o unitate între aceste puncte de vedere deosebite. Dar după cum, preluând unele motive ale idealismului hegelian, Maiorescu le dă o coloratură psihologică, tot astfel atunci când cugetarea sa dezvoltă teme schopenhaueriene, psihologismul său latent nu uită să intervie. Iată-l, de pildă, în articolul despre *Comediile d-lui Caragiale*, stabilind un principiu: "Așadar, scrie el, arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești cu atâta obiectivitate curată, încât pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală" (op. cit., III, pag. 52).

Răsunetele schopenhaueriene ale acestui pasaj sunt incontestabile. Totuși, când Maiorescu vorbește despre *emoția* pe care ne-o provoacă ficțiunea realității, el întrebuintează un limbaj psihologic care nu este al lui Schopenhauer. Pentru acesta, contemplația estetică este un act de cunoaștere, nu un prilej de emoții. Estetica lui Schopenhauer era o dependență a epistemologiei, în timp ce după gândul mai tainic al lui Maiorescu cred că ea

ar fi trebuit să se transforme într-un capitol al psihologiei. Lucrul s-a petrecut de altfel chiar în timpul ultimei epoci de activitate profesorală și scriitoricească a lui Maiorescu, fără ca prefacerile vremii să-l fi influențat într-un fel oarecare. Nici scrierile și, după cât se pare, nici lecțiile lui nu înregistrau ecoul bogatei mișcări științifice care, îndată după 1890, transformau ideile noastre asupra sentimentului estetic, asupra creației artistice, asupra fenomenului stilurilor și atâtea alte probleme care alcătuiesc variata țesătură a esteticii contemporane.

*

Alături de estetician stă criticul literar. Mulți dintre cei care au scris despre Maiorescu au recunoscut în el mai mult un critic al culturii decât al literaturii. Și, fără îndoială, apropiindu-se de fenomenul literar, Maiorescu o făcea, mai ales în primele lui studii, cu interesul pe care îl merită literatura ca o parte importantă a culturii unui popor. Defectele pe care el le combate în producția literară provin din neajunsurile culturale ale timpului. Cenzura lui literară face parte dintr-un plan general de ridicare a nivelului cultural. Nu este cazul de a insista aici asupra succesului lui Maiorescu în această direcție. Orice cunoscător al istoriei noastre culturale știe bine că de la data apariției primelor studii ale lui Maiorescu începe o epocă nouă. Critica lui incisivă și ironică dezarmează o mulțime de forme ale veleității științifice, literare și oratorice. O mulțime din megalografiile științifice, din retorii și limbuii parlamentari, din poezii superficiale și lipsiți de formă n-au mai îndrăznit să vorbească, să scrie și să publice de teama ridicolului. Maiorescu a atras râsul sănătos de partea lui. La popoarele latine, scriitorii care au știut să-și asocieze umorul public au avut totdeauna dreptate până la urmă. Ironia maioresciană, care este altceva decât sarcasmul lui Heliade, a câștigat o victorie strălucită, mai întâi în câteva conștiințe mai luminate, apoi în conștiințele tuturor. Această fină armă, făcută din modelul cel mai clasic, lupta pentru o cauză nobilă și gravă, pentru impunerea sincerității, a competenței, a exactității și măsurii, a adevărului în fond și a demnității în formă. O undă de aticism pătrunde o dată cu Maiorescu în cultura noastră modernă care, trezindu-se la viață sub zodia romantică, cucerește abia cu el rădăcinile ei clasice. Rolul binefăcător al lui Maiorescu în îndrumarea culturii noastre nu poate fi nicidecum exagerat. Dar rolul lui de critic literar?

Este adevărat că articolele de critică literară, adică cele consacrate

fenomenului literar individual, nu sunt prea numeroase. Dar producția lui Maiorescu nu este abundentă pe nici unul din tărâmurile pe care s-a exercitat. Omul acesta nu iubea nici una din formele excesului, nici aceea a poligrafiei. Convingerea lui adâncă era că un cuvânt cumpătat spus la timpul lui prețuiește mai mult decât o furtună de vorbe rostite în orice împrejurare. Maiorescu nu are apoi nici acea conștiință mai nouă a profesionistului literar, a insului trăind la masa lui de scris și producând cu regularitatea și statornicia oricărui meșteșugar. Formula lui aristocratică de viață îi impune să slujească literatura, fără să i se robească. Instinctele lui îl conduc către slujba conducerii, nu către aceea a comentariului permanent și subordonat. Din această pricină, puținele articole de critică literară ale lui Maiorescu sunt mari date ale literaturii noastre. Articolul despre Eminescu subliniază cu energie importanța epocală a poetului și schițează pentru o generație întreagă liniile generale ale interpretării eminesciene. Articolul despre Caragiale impune definitiv pe acest scriitor. Din generația următoare, el știe să recunoască numaidecât metalul nobil în opera unui Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești.

Astfel, dacă oficiul cel mai de seamă al criticii literare este acela de a recunoaște și impune valori noi, nimeni nu l-a împlinit mai bine decât Titu Maiorescu. Căci în serviciul acestui scop, el avea toate însușirile care desemnează pe criticul literar, gustul înnăscut și rafinat în frecventarea marilor modele, alături de independența și curajul judecăților. Gustul lui Maiorescu nu l-a înșelat mai niciodată. Sub semnătura lui nu aflăm mai nici o părere pe care el însuși ar fi trebuit s-o retragă mai apoi. Căci dacă, de pildă, în articolul despre *Direcția nouă*, 1872, el numește alături de Vasile Alecsandri și alături de tânărul de 22 de ani, Mihai Eminescu, a cărui însemnătate el o resimte din acest prim moment, pe unii scriitori secundari, cum sunt Matilda Cugler sau Theodor Șerbănescu, el o face cu deplină conștiință că meritele acestora sunt relative cu mediul literar al epocii:

“Plăcerea noastră, scrie Maiorescu, și poate nu e exagerat să zicem: un fel de recunoștință pentru producerile literare ale d-rei Matilda Cugler și ale d-lui Șerbănescu, va fi cu atât mai ușor de explicat, cu cât ne vom aminti mai mult mijlocul literar, în care le aflăm” (op. cit., I, pg. 169).

Nuanța nu trebuie să scape nimănui. Criticul acordă acestora o simplă mențiune. Recunoașterile totale nu le-a oferit decât scriitorilor cărora nu ar fi trebuit să le retragă niciodată. Și aceste recunoașteri le-a proclamat nu numai cu intuiția gustului său sigur, dar și cu independența și curajul caracterului său. Articolul despre *Comediile d-lui Caragiale* a fost publicat curând după

fluierarea piesei *D-ale carnavalului* în sala Teatrului Național și într-un moment în care o parte a presei zilnice se îndârjea împotriva autorului ei. Când gustul public începe să se despartă de Vasile Alecsandri și când tinerii scriitori Barbu Delavrancea și Alexandru Vlahuță cred că au nevoie să-l scadă pe Alecsandri pentru a sprijini reputația în creștere a lui Eminescu, Maiorescu intervine pentru a restabili criteriile: *“În Alecsandri, scrie el, vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, câtă s-a putut într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de azi... A lui liră multicordă a răsunat la orice adiere ce s-a putut deștepta din mișcarea poporului nostru în mijlocia lui. În ce stă valoarea unică a lui Alecsandri? În această totalitate a acțiunii sale literare”* (op. cit., III, pag. 69). Curajul și independența lui Maiorescu se afirmă la ocazie chiar împotriva sa însuși. Astfel, criticul care afirmase că sentimentul patriotic nu poate deveni materie de artă, din pricina caracterului său practic-politic, revine asupra acestei generalizări, când patriotismul i se prezintă în formă adevărată și adâncă, în poeziile lui Octavian Goga.

Ar fi o interesantă cercetare de făcut în legătură cu natura judecăților pe care le formulează Maiorescu în articolele de critică literară. Gânditorul pentru care frumusețea artistică este manifestarea unei idei în materie sensibilă va urmări atât cuprinsul creațiilor literare cât și forma exprimării lor. Dar cum substanța de idei și sentimente a poeziei nu există decât în forma sensibilă care le exprimă și nu prețuiește decât în măsura în care aceasta din urmă o manifestă cu adevărat, criticul înclină spre părerea că forma literară trebuie să fie obiectul caracteristic al investigației sale. Articolele de critică ale lui Maiorescu acordă astfel o atenție precumpănitoare elementelor de formă ale creației literare. În articolul despre Eminescu, el surprinde tot ce trece în forma poetului din limba și literatura populară, care a fost totdeauna în concepția criticului fundamentul oricărei creații culte. Observații asupra rimei eminesciene, asupra chipului în care aceasta folosește cuvântul familiar și prozaic, numele propriu sau cuvintele însoțite de forma prescurtată a pronumelui, tot ceea ce va indica mai târziu ca un succes al *“măiestriei limbistice”*, completează această primă analiză a formei eminesciene. Mai bogate sunt observațiile de aceeași natură în raportul academic asupra poeziilor lui Octavian Goga, în care sunt relevate expresia măsurată, asonanțele alternând cu *“biruitoarea împerechere”* a rimelor neașteptate, spontaneitatea naivă a formei în contrast cu *“paradigmele clasicismului străin”* și cu a lor tradiție de reguli înțepenite. O interesantă remarcă asupra superiorității ritmului românesc, care, dispunând de o accentuare mai variată

a cuvintelor, se caracterizează prin mai multă libertate, este strecurată prin toate acestea. În fine, în paginile consacrate lui M. Sadoveanu, criticul laudă *"intuiția exactă"* a povestitorului, *"adaptarea formelor de exprimare la felurile împrejurări"*, sobrietatea stilului, cuvântul capabil să trezească imaginea plastică, onomatopeea anumitor notații, firescul vorbirii, justa gradare a nuanțelor în întrebuintarea unui vocabular când familiar, când dialectal. Dar mai presus de toate, el laudă caracterul reprezentativ al prozei sadoveniste, darul ei de a înfățișa societatea noastră pe diferitele ei trepte, un merit pe care îl impunea esteticii implicite a criticului presiunea naturalismului contemporan.

Ce putem spune la sfârșitul acestor considerații asupra lui Maiorescu ca estetician și critic literar? Ce putem spune din acest loc a cărui situație caracteristică se datorește fără îndoială precedentului și exemplului său? Maiorescu este creatorul esteticii filosofice în cultura noastră. Prin gustul și prin virtuțile caracterului său, el a devenit pilda invariabilă a oricărei activități critice. Desigur, în cursul timpului, estetica n-a putut rămâne așa cum ne-a prezentat-o el în câteva studii de mare răsunet. Peste simpla generalizare filosofică, ea a simțit nevoia să-și sporească legăturile cu alte științe morale conexe, să introducă metode noi, să extindă baza ei de fapte și experiențe artistice, să se țină mai strâns în contact cu tot ce-i putea aduce progresul cercetării în alte culturi. Critica literară a resimțit nevoia să devină mai activă, mai militantă, poate ceva mai deschisă formelor noi de expresie. Exigențele mai recente n-au alterat însă cu nimic puritatea și înălțimea modelului venerabil al disciplinelor noastre. Ele n-au produs pe nimeni care să-l egaleze în echilibrul gândului teoretic cu aplicarea lui practică. Poate că în cursul timpului s-au ivit capete mai bogate în idei și talente critice mai pline de hărnicie. Nimeni n-a purces însă la opera de judecare a literaturii cu o înălțime mai mare de vederi și, de pe înaltele foișoare ale principiilor sale, nimeni n-a privit cu mai multă stăruință către fenomenul literar. Astfel, când în configurația actuală a culturii noastre întâmpinăm de atâtea ori pe teoreticianul abstract figurând alături de empiristul criticii, nu putem să nu salutăm în echilibrul realizat de Maiorescu nu numai modelul neîntrecut, dar și ținta permanentă a năzuințelor noastre.

1940

Titu Maiorescu

F iul lui Ioan Maiorescu (1811-1864), unul din dascălii ardeleni descălecați în Principate în prima jumătate a veacului trecut pe urmele lui Gh. Lazăr, s-a născut în Craiova, la 15 februarie 1840. În momentul acela, Ioan Maiorescu, profesor al Școlii Centrale din capitala Olteniei, trăia un scurt popas într-o carieră bântuită de multe restriști și de o lungă rătăcire. Fire dârză și bucuroasă de luptă, iscând adeseori dușmăanii, ocupând diverse catedre în intervalele tribulațiilor sale politice, care îi aduc în două rânduri destituirea și expulzarea, revoluționar în 1848 și agent al guvernului provizoriu pe lângă Dieta din Frankfurt, apoi translator al Ministerului de Justiție din Viena, până la înapoierea lui în țară ca profesor la Colegiul Sf. Sava și la Facultatea de Litere, Ioan Maiorescu a fost un cap politic, făuritorul unui mare plan de unire a tuturor țărilor românești într-un organism de stat menit să se opună, sub un principe austriac, valului panslavist, în fine autorul mai multor scrieri, printre care *Die Romanen der oesterreichischen Monarchie*, 1849, apoi *Itinerarul în Istria și Vocabularul istriano-român*, publicate abia după moartea lui, în *Convorbiri literare*, prin îngrijirea fiului. Înrudit cu Timotei Cipariu și probabil cu Petru Maior, ceea ce ar explica schimbarea adevăratului său nume de Trifu în acela purtat mai târziu, catolic unit și teolog blăjan, latinist și naționalist, atașat deopotrivă monarhiei habsburgice și idealurilor de romanitate ale poporului nostru, Ioan Maiorescu era un tip reprezentativ pentru inteligența ardelenescă în epoca lui. Ioan Maiorescu se căsătorise cu

Maria Popazu (1819-1864), sora protoiereului Ioan Popazu, întemeietorul Gimnaziului român din Braşov şi mai târziu episcop al Caransebeşului, mare orator, primul deţinător al unui asemenea dar în familie. Familia Popazu era originară din Vălenii de Munte şi, prin ascendenţele ei mai îndepărtate, poate din Macedonia. Din căsătorie se născuseră doi copii, Emilia, devenită d-na Humpel, şi Titu-Liviu, care va iscăli cu întregul lui nume latinist până în primii ani după înapoierea de la studiile sale în străinătate.

Lunga petrecere a lui Ioan Maiorescu la Viena face necesară educarea fiului care absolvise prima clasă a Gimnaziului din Braşov, într-o şcoală a locului. Ajutorul Domnitorului Barbu Ştirbei, completat cu un stipendiu ardelelesc, îngăduie intrarea într-un institut de elită, vestitul *Theresianum*. Tânărul Titu Maiorescu rămâne aici timp de şapte ani, între 1851 şi 1858, mai întâi ca extern, apoi ca pensionar al şcolii. Învăţământul în *Theresianum* se călăuzea după idealuri educative aristocratice, aşa cum ele se constituiseră în Europa încă din Renaştere. În afară de programul ştiinţific şi literar, cu bune umanităţi clasice şi cu multe cunoştinţe de limbi străine, şcoala dădea ucenicilor ei un îngrijit învăţământ artistic, pe care tânărul îl completa în multele prilejuri ale Vienei muzeologice, teatrale şi muzicale de atunci, ba chiar şi ore de dans (puţin iubite de altfel): programul de studii al unui viitor "om de lume". Colegii lui Titu Maiorescu la *Theresianum* sunt vlăstare ale aristocraţiei austriace, nume împodobite cu particula nobiliară, posesori ai titlului de baroni, conţi sau simpli nobili, rareori pomeniţi altfel decât cu atributul lor. Pe unul din aceştia, Conte Welsersheimb, îl va regăsi ca ministru plenipotenţiar al Austriei în Bucureşti. Rinaldini ajunge guvernator la Triest. Cu Tegetthof, fratele vestitului amiral, duce mai târziu o corespondenţă ştiinţifică. Dacă adăugăm că societatea românească pe care o frecventează acum şi apoi, la Berlin, era aceea boierească, singura care călătorea sau învăţa în străinătate, ne explicăm îndeajuns atracţia lui, la înapoierea în ţară, pentru aceeaşi lume, ca şi faptul că ea îl adoptă ca pe unul de al său. Gheorghe Racoviţă devine, din vremea studiilor la Viena, un prieten statornic. Dimitrie Sturdza trece prin *Junimea* ca o umbră speriată de libertăţile locului. Împreună cu el şi cu fratele lui, Gheorghe, Maiorescu citise la Berlin pe Fichte şi pe Voltaire. Theodor Rosetti, întâlnit la Paris, este aliatul primului moment. Mai târziu, tovarăşul intimităţii sale este I. A. Cantacuzino-Zizin, cu care împărtăşeşte cultul lui Schopenhauer şi căruia îi inspiră traducerea în limba franceză a *Lumii ca voinţă şi reprezentare*. Fiul lui Ioan Maiorescu, elevul *Theresianum*-ului din Viena, colegul de studii al tinerilor boieri români în străinătate, este un aristocrat prin adopţiune.

Din vremea studiilor la *Theresianum* datează prima sută de pagini a *Însemnărilor zilnice*, un document care a impresionat la apariția lui. Scriitorul, care reprezintă un caz de cristalizare atât de precoce încât paginile publicate de el înaintea vârstei de treizeci de ani sunt scrise cu o siguranță niciodată dezmințită de atunci, ne oferă, în primele părți ale jurnalului său intim, mărturia epocii sale de pregătire, un Maiorescu care nu este încă deplin el însuși, se caută, se întrezărește și deodată se află. Interesul psihologic al acestui document n-a putut scăpa nimănui. Închegarea deplină a formei și siguranța liniștită a întregii manifestări, atât de caracteristice pentru scriitorul de mai târziu, apar la capătul unei adolescențe tumultuoase, comprimând elanuri, învingând obstacole intime, calmând deznădejdi și îndoieli, întregul proces al unei vieți interioare bogate, care explică de ce amintita formă sigură și bine închegată va avea totuși un sunet plin. Tânărul care, la intrarea lui în școală, avea atât de puține cunoștințe de limba germană încât parcurgea drumul de la tablă până la locul lui în bancă în hohotele de râs ale clasei este un ambițios. Cu mare grijă își notează eșecurile ca și succesele, până în momentul în care sfârșitul stagiului școlar îi aduce locul de frunte în promoție. Lecturile, planurile literare, unele realizări, se adună treptat, prefigurând de pe atunci interesele statornice de mai târziu. Studiosului îi place să învețe pe alții. Paralel cu propriile sale progrese în studiul limbii engleze, al flautului sau al desenului, în matematici sau în filosofie, el împărtășește cunoștințele sale altora, uneori pentru mici retribuții în oraș, de cele mai multe ori în școală, spre folosul colegilor. Un cerc se formează în jurul lui. Adolescentul este șef de școală, și aderenții lui primesc în bloc, dar uneori în derâdere, numele de "*filosofi*". Foarte vie este relația lui cu toți colegii. Ca și mai târziu, în alte părți ale *Însemnărilor* sale, când în perspectiva puterii politice el își recapitulează cercul prietenilor și cunoscuților, pe acei care i-ar fi stat sigur la dispoziție și pe cei care ar fi trebuit să fie cucerii pentru acțiunea lui, tânărul își cântărește și caracterizează pe rând colegii, pe dușmanii nelipsiți și pe acei câțiva prieteni. Unii din aceștia îi inspiră sentimente romantice, dar elanurile sunt repede rectificate de judecata asupra meritului real al înzestrării spirituale a amicului. Iubirea lui nu o merită oricine, ci numai acela care se face vrednic de ea prin însușirile minții și ale inimii. Ca în cea mai curată dialectică platoniciană, iubirea este un drum către o valoare mai înaltă, un act de fecundare spirituală între un maestru și un discipol. Tânărul atinge astfel, fără să-și dea seama, fundamentul oricărei pedagogii, al asociației în iubirea

curată, ca formă a iubirii pentru marile valori ale spiritului: o temelie din care maestrul atâtor generații, prietenul de totdeauna al tineretului, va dezvolta marea lui vocație profesorală. Îndoieli îl asediază, totuși, adeseori un rău lăuntric, cu lipsă de somn și gânduri de moarte, fenomene însoțitoare ale desăvârșirii unei mari lucrări interioare, când deodată, prin învățământul profesorului Suttner, un herbartian, se produce revelația:

“Pentru direcțiunea mea științifică, scrie el la sfârșitul anului 1857, a fost de cea mai mare însemnătate cunoștința cu o privire generală asupra filosofiei și cu logica, această știință așa de extrem de interesantă. Ea m-a adus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă, adevărată, spre o ferire de acele cuvinte umflate și goale, pe care tinerii sunt așa de aplecați să le întrebuințeze; ea mi-a insuflat întâi într-adevăr iubirea pentru o direcție de gândire de care niciodată nu mă voi despărți”.

Adolescentul întreprinde el însuși redactarea unui manual de logică, desigur prima formă a lucrării de mai târziu, dar în același timp, o dată cu câștigarea criteriului filosofic, trăiește catastrofa definitivă a credințelor religioase. Muza amuțește în același timp. *“De când am ajuns a fi pregătit în mod serios din punct de vedere științific, nu-mi mai reușește nici o rimă”.* Cu toate acestea și mai târziu, dar numai până în 1878, Maiorescu așterne din când în când câte o poezie în limba germană. Cele unsprezece bucăți publicate de dl I. Torouțiu (*Gedichte*, 1940), din manuscrisele păstrate de d-na Livia Dymcza, fiica criticului, sunt realizări vrednice de tot interesul prin forma lor strânsă, prin simțul muzical pe care îl dovedesc și prin mărturia sentimentelor eliberate în reflecție generală, ca o indicație a direcției pe care o lua totdeauna viața interioară a autorului.

În 1858, după o scurtă vacanță petrecută la Brașov, Maiorescu apare la Berlin, ca student al Facultății de Filozofie. Hegelianul Werder îl sfătuiește să studieze pe Schopenhauer, ca un drum care îl poate conduce cu mai multă siguranță către Kant. Era vremea în care întreaga filosofie germană recomanda regăsirea izvoarelor criticismului. În curând, va răsună strigătul lui Otto Liebmann: *“Înapoi la Kant”* (*Kant und die Epigonen*, 1865). Werder socotește însă că drumul cel bun pornește de la Schopenhauer. Kant văzut prin Schopenhauer va rămâne și mai târziu, după mărturia tuturor foștilor săi studenți, acela pe care îl va prezenta Maiorescu la cursurile sale. Până acum, influența filosofică cea mai însemnată, filtrată prin învățământul lui Suttner, fusese aceea a lui Herbart, a cărui lectură poate fi urmărită în *Însemnările*

zilnice. Însemnările se opresc însă în 1859, pentru a fi reluate la Iași, în 1866, încât din multe lecturi ale perioadei berlineze, desigur tot atât de întinse ca acele din Viena, nu aflăm ca demne a fi reținute pentru înțelegerea formației gânditorului decât despre citirea lui Spinoza, despre aceea, cu multe rezerve critice, a lui Voltaire, apoi a lui Feuerbach.

În 1859, Universitatea berlineză refuzând să soluționeze pozitiv cererea de echivalare a ultimilor doi ani de la *Theresianum*, Maiorescu se duce la Giessen, unde în iulie își poate trece doctoratul. În toamna aceluiași an se întoarce pentru puțină vreme în țară, ținând la București conferința despre *Socialism și Comunism*, asupra căreia vom reveni într-un alt complex de idei. După informațiile comunicate lui Soveja, teza de doctorat ar fi purtat titlul *De philosophia Herbarti*. Investigațiile întreprinse la Giessen nu m-au putut duce însă la găsirea tezei lui Maiorescu și nici la vreo indicație, în actele Universității, despre vreo teză cu acest subiect sau chiar despre vreo lucrare oarecare prezentată ca disertație inaugurală. Lipsea oare în acel moment, dintre îndatoririle candidaților la doctorat, prezentarea unei lucrări scrise? Lucrarea va fi fost oare citită în vreunul din seminariile profesorilor cu care a fost trecut mai apoi examenul oral? Dovada preocupării mai îndelungi cu sfera de idei a herbartismului o prezintă însă articolul *Über des Herbartianers C. S. Cornelius teleologische Grundgedanken*, apărut în revista *Der Gedanke* în 1862, un text important pentru că dovedește eforturile de a sprijini și prin filosofia lui Herbart atitudinea ateistă cu corelatele ei, respingerea ideii de finalitate în lume și a aceleia despre nemurirea sufletului, tot atâtea motive tipice ale gândirii maioresciene. Pierduta "teză" a lui Maiorescu se va fi alimentat tot din aceeași sferă de probleme? Ele apar și în scrierea din 1861 *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*, unde alături de o sistematizare a psihologiei și logicii, în spiritul lui Herbart, ideile de filosofie practică și religioasă sunt împrumutate lui Feuerbach, unul din reprezentanții "stângii" hegeliene. Autorul se declară pentru înțelegerea lui Dumnezeu și a vieții de dincolo ca niște proiecții ale idealurilor omenești în viața de aici. Cât despre oportunitatea morală a unei astfel de antropologizări a religiei, ea i se pare lui Maiorescu incontestabilă:

"Tocmai pentru că nemurirea lipsește, viața muritoare dobândește mai mult conținut; tocmai pentru că nu mai există o altă viață, trebuie s-o întrebuițăm bine pe aceasta; tocmai fiindcă după moarte nu există nici răsplată nici pedeapsă, trebuie să facem binele pentru el însuși și să ocolim răul pentru că este rău".

Întemeierea unei morale laice, una din preocupările vremii, este gândul care inspiră și scrierea lui Maiorescu. Mai târziu, în recenzie pe care o consacră *Psihologiei empirice* a lui I. Popescu (*Convorbiri lit.*, XV), Maiorescu judecă vechea sa lucrare ca pe "*o prea juvenilă încercare filosofică*". Totuși aici aflăm momentul cristalizării unei atitudini rămase multă vreme aceeași. Pozițiile filosofării laice inspiră multe din gândurile și vederile practice ale autorului în deceniul următor. Astfel, în 1870, el ia atitudine împotriva ministrului Instrucțiunii Publice, generalul Chr. Tell, care dorea să întrebuițeze preoții ca învățători sătești. Școala trebuie să rămână "*în sensul culturii moderne care respinge pretutindenea influența Bisericii*", observă criticul. Recenzând în *Convorbiri literare* (II) manualele de istorie ale lui W. Putz, adaptate de I. G. Meșotă, el laudă imparțialitatea lor "*depărtată de atmosfera bigotă*". Părerile lui Maiorescu asupra religiei pot fi încă mai limpede urmărite în conferința publică pe care o ține la Iași în 1871 și pe care Miron Pompiliu o rezumă în *Convorbiri*. După 1871 poziția laică este abandonată, cel puțin în scrieri sau în alte manifestări publice, încât ea n-a mai intrat cu nici un rol în imaginea pe care posteritatea și-a format-o despre Maiorescu din singura cunoaștere a scrierilor republicate de el însuși în ediția lor curentă. Ba chiar în 1891, în legătură cu vechea controversă, el procedează la o retractare în Senat, aprobând întrebuițarea preoților ca învățători, pentru motivul că sentimentul religios este singurul "*interes ideal cu care putem spera să atragem pe țărănul român către școală*". Laicismul nu va fi de altfel singura tendință eliminată în cele din urmă și absentă din imaginea definitivă a lui Maiorescu. Studiul începuturilor lui ne va pune și în fața altor manifestări destul de diferite de acelea prin care el și-a cucerit rostul său istoric, dar nu mai puțin interesante în stabilirea procesului prin care s-a format puternica și complexa lui personalitate.

În același an în care apare la Berlin *Einiges Philosophische*, Maiorescu are și o altă manifestare. Solicitat să țină o conferință în folosul unui fond destinat ridicării unui monument lui Lessing, Maiorescu vorbește despre *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*. Această conferință, repetată apoi la Paris la *Cercle des sociétés savantes* și la *Philosophische Gesellschaft* din Berlin, în al cărei organ, *Der Gedanke* (II, p. 112 urm.), ea apare într-un text rezumativ, împreună cu discuțiile care i-au urmat, aduce dovada originii hegeliene a esteticii viitorului critic. Pornind de la definiția hegeliană a frumosului ca "*deplina pătrundere a ideii cu aparența sensibilă*", Maiorescu arată că echilibrul frumosului este compromis în cazul "*sublimului*" prin preponderența momentului ideal, și în cazul "*fermecătorului*", prin predominarea

momentului sensibil. În fața frumosului se afirmă astfel două din “*modificările*” lui. Problema “*modificărilor frumosului*” era una din cele mai discutate în cercul esteticii hegeliene. Pe articulațiile ei sunt construite sistemele unui Vischer sau Schasler. Se înțelege atunci interesul cu care comunicarea a putut fi considerată în cercul hegelian al așa-numitei *Philosophische Gesellschaft* din Berlin, unde ea prilejuiește o discuție la care iau parte cele mai de seamă forțe hegeliene ale momentului, un C. L. Michelet, un Schasler, un Adolf Lasson, un Pasquale d’Ercole. Modificarea estetică a frumosului reprezentată de “*sublim*” subsumează tragedia lui Corneille și muzica lui Wagner, aceasta din urmă opusă caracterului “*fermecător*” al muzicii italiene. Apropierea dintre Corneille și Wagner era destul de neașteptată, dar ea putea să dea o indicație pentru situarea estetică a muzicii wagneriene, atât de discutată în aceeași vreme.

În timp ce se desfășura toată această activitate, Maiorescu își continuă studiile la Paris, unde o bursă a Eforiei Instrucțiunii Publice, acordată cu îndatorirea pentru bursier să obțină titlul de licențiat în litere, îl aduce să ceară și să obțină echivalarea doctoratului său din Germania. Studii noi întreprinde Maiorescu în vederea licenței în drept, pentru care prezintă, după trecerea examenelor orale în 1860 și 1861, o teză cu titlul *Du régime dotal*. Șederea în timpul celor doi ani la Paris era deseori întreruptă de înapoieri la Berlin, unde tânărul, mereu însuflețit de dorința de a preda lecții de filosofie, în unele institute particulare, și de limba franceză, în casa consilierului juridic Kremnitz, cunoscuse pe cele două fete ale acestuia și se logodise în cele din urmă cu cea mai mare dintre ele, cu Clara, care îi devine soție în 1862.

În 1861 este în București, și îndată anunță un “*curs public și popular*” despre *Educațiunea în familie* “*fundată pe psihologie și estetică și cu privire perpetuă la cercustările (!) noastre*”, adaugă anunțul publicat în *Românul* și redactat desigur de Maiorescu într-o limbă care păstra încă unele din creațiile verbale ale latinismului. Cursul durează până în ajunul vacanței de Paști. Cuza-Vodă îl primește în audiență și recomandă ministrului Brăiloiu numirea lui în magistratură; dar după șase luni, la sfârșitul anului, este trimis ca director al Colegiului Național din Iași și al Internatului său, fiind însărcinat în același timp cu un curs de istorie la Universitate. În primăvara anului următor anunță, ca și la București, un curs public despre familie și educație, adresând o invitație specială doamnelor din societatea ieșeană. Hasdeu comentează în *Lumina* prospectul lui Maiorescu, amestecând elogiul cu persiflajul. La sfârșitul anului 1863 apare *Anuarul Gimnaziului și*

Internatului din Iași, în care directorul publică o disertație: *Pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în gimnaziu?* Câteva din motivele tipice ale gândirii maioresciene apar în acest text, în legătură vizibilă cu izvorul lor: clasicismul.

“Acest studiu, ca studiu antic - scrie Maiorescu - mai are și propagă calitatea cea eminentă a întregii Antichități pe care unii o numesc obiectivitate, alții realitate, și a cărei esență este: a scoate egoismul sau mai bine individualismul din fiecare om și a-l supune pe acesta unei sfere superioare, adică întru cât este cetățean - statului și disciplinei, întru cât este spirit gânditor - naturei, lucrului și adevărului. Astfel subiectivitatea cu luptele nefericite ce le produce lipsește dintr-însa. Și de aici provine impresiunea de repaus și de mărimă ce ne-o produce Antichitatea, pare că dintr-un râu turburat intrăm în oceanul limpede; de aici provine diferența că, pe când din scrierile modernilor auzim un individ cu mărginirea sa egoistă, în operele clasicității, în *Tucididie*, în *Cesar și-n Salustie*, nu auzim pe istoriograf, ci pare că auzim însăși istoria; în epopeele lui *Omer și-n cântecele rustice ale lui Virgil*, nu vedem pe poet, ci chiar întâmplarea și realitatea poetică...”

Comparația dintre antici și moderni era curentă în ideologia literară germană de la Goethe, de la frații Schlegel și mai ales de la tratatul despre *Poezia naivă și sentimentală* al lui Schiller. Același este izvorul caracterizării anticilor prin obiectivitatea lor. Imaginea maioresciană a Antichității este aceea a clasicismului german.

În toamna lui 1863, Maiorescu este numit și la direcția Școlii normale de învățători de la Trei-Ierarhi, așa-numitul *Institut Vasilian*, unde printre elevi se găsea și Ion Creangă. La sfârșitul anului apare un alt *Anuar* cu un articol al lui Maiorescu despre *Regulile limbii române*. În același timp este desemnat ca rector al Universității, la o vârstă când alții trăiesc abia ezitățile începutului. Tânărul rector încetase atunci să mai propună cursul de istorie, asumându-și pe acela de filosofic, suplinind până atunci de Simion Bărnuțiu. În mijlocul acestor împrejurări se întemeiază *Junimea*, a cărei primă manifestare este amintita serie de “*prelecțiuni populare*” ținute de Maiorescu, Carp și Pogor, în 1866, împreună cu o parte din prietenii grupați în *Junimea*, cu Melic, Culianu, L. Ciurea, P. Paicu etc., ia ființă *Institutul Academic*, o școală particulară căreia îi era hărăzită o lungă și fecundă existență. Acțiunea lui Maiorescu se întinde astfel pe întreaga rețea a învățământului din Iași. Serii numeroase de elevi trec prin mâna lui. Influența lui nu încetează să crească și de pe atunci se formează marele lui prestigiu, cea extraordinară putere de

sugestie care face pe numeroșii lui școlari nu numai să gândească în felul maestrului, dar chiar să adopte mimica și atitudinile lui. Un fost elev al acelor ani ai începuturilor didactice, devenit el însuși junimist și colaborator al *Convorbirilor* cu articole de pedagogie, C. Meissner, în amintirile publicate în 1910 (*Conv. lit.*, XLIV), evocă astfel împrejurările:

“Ascendentul asupra noastră a profesorului, ce seamăn n-avea era atât de covârșitor, încât de la o vreme și pe nesimțite forma înghițind fondul ne pomenirăm că glăsuim, gesticulăm, mișcăm capul aidoma după modelul atât de scump nouă. Progresam, văzând cu ochii. Cei mai ceapcâni dintre noi, în orele libere, ocupam catedra și țineam disertații întregi. Ce spuneam era indiferent; cum spuneam aici era totul.”

Interesanta amintire a lui C. Meissner atrage atenția asupra uneia din primejdiile influenței lui Maiorescu, chipul în care ea a putut încuraja uneori formalismul și virtuozitatea. Retorica maioresciană a devenit o categorie destul de răspândită în generația de elevi ai marelui profesor. Dar influența lui Maiorescu s-a redus oare numai la atât? Nu sunt atâtea alte idei fructuoase care prin opera și modelul lui au schimbat fața culturii noastre? În martie 1867 apar *Convorbirile*. De aici înainte activitatea lui Maiorescu iese definitiv din faza debuturilor și se angajează pe mai multe direcții, dintre care noi vom urmări, în legătură cu dezvoltarea împrejurărilor lui de viață, mai ales pe acelea cu un rol oarecare în mișcarea culturală și literară a timpului.

Activitatea literară a lui Maiorescu se împarte în două perioade, despărțite printr-un răstimp de tăcere. Prima perioadă coincide cu restul epocii lui ieșene, întinzându-se de la 1866 la 1873. Este vremea marilor lupte pentru limbă, pentru literatură, pentru adevărul în cultură, aceea în care Maiorescu aduce contribuțiile cele mai de seamă ale întregii lui cariere, aceea în care se precizează icoana și rostul lui. Încă din 1864, indispuși de influența în creștere a tânărului profesor, adversarii îi înscenează un proces penal. Denunțatorul și acuzatorul în tot timpul procesului este Nicolae Ionescu, profesor universitar și conducător al *“fracțiunii libere și independente”*, unul din bărbații politici foarte influenți ai epocii, cunoscut prin ușurința lui de a inunda oricând tribuna și catedra prin valul oratoriei sale. Procesul se desfășoară într-o penibilă atmosferă de scandal public. Carp și Negruzzi amenință că vor provoca la duel pe oricine va repeta calomniile născocite pe seama prietenului lor. Maiorescu obține achitarea. Adversarii nu dezarmează. Ne găsim într-o epocă de ferocitate politică. Peripețiile acestei epoci cu destituiri și reintegrări telegrafice, cu contestări ale calității sale de cetățean

etc. alcătuiesc un întristător tablou al vremii. În 1874, Maiorescu este ales deputat și se prezintă la Cameră; dar ministrul Tell, dorind să împiedice venirea în Parlament a profesorilor opoziționiști, îl consideră demisionat, ca unul care nu obținuse în prealabil concediul legal. Abia în 1884 Gh. Chițu îl recheamă la Universitate, de data aceasta la catedra de Logică și Istoria filosofiei contemporane din București. Activitatea publicistică a criticului în epoca fecundității sale celei mai mari se desfășoară în mijlocul acestor împrejurări, al căror efect moral ne este păstrat în *Însemnări*. Îndepărtat din învățământ și consacrându-se avocaturii pe care începuse s-o practice de la Iași, Maiorescu străbate o criză suflătoare puternică, cu gândul de a părăsi viața sau de a se expatria, când, încă din 1876, neînțelegerile sale în căsătorie se înmulțesc. Lungul interval al lipsei sale din publicistică, adică epoca dintre 1873 și 1880, coincide cu activitatea sa politică și cu dificultățile vieții sale de familie. Timpul nu trece totuși în zadar, pentru că în intervalul ministeriatului său, Maiorescu elaborează proiectul de lege pentru reforma învățământului, în care junimismul obține una din primele lui expresii politice. În 1876 apare, ca fructul unor preocupări mai vechi, *Logica*.

Privită în întregul ei, activitatea publicistică a lui Maiorescu în prima ei perioadă apare ca o masivă încercare de a sparge complexul dominant al culturii noastre în acel moment și a-l înlocui cu unul nou, conținând valori de care cultura noastră avea mare nevoie. Acest complex era format din moștenirile latinismului ardelean sporit cu tot ce le adăugase mentalitatea pașoptistă. Până după 1860 tipul reprezentativ al culturii românești era acela al unui patriot ardent, trăind în conștiința latinității lui, și un liberal înflăcărat de noile idealuri ale democrației apusene. Astfel de oameni au fost Heliade Rădulescu, în prima lui perioadă, N. Bălcescu și Mihail Kogălniceanu, C.A. Rosetti, Ion Brătianu, Cezar Bolliac, D. Bolintineanu, adică mai toți acei gânditori, scriitori sau conducători politici care crează modelele generației următoare, unii din ei trecând cu activitatea lor până în epoca mai nouă. Educația lui Maiorescu, desăvârșindu-se în străinătate, rămâne neatârnată de atmosfera culturală a țării. Fiul lui Ioan Maiorescu, care cel puțin în felul său de a scrie, trădează în primele părți ale *Însemnărilor* sale unele din particularitățile latiniste ale tatălui, nu reproduce tipul curent în aceeași vreme. Unele din apropierea care se pot face sunt mai mult exterioare. Astfel, pedagogul care demonstrează foloasele limbii latine nu-și extrage principiile din izvoarele latinistilor ardeleni și ale discipolilor munteni. Aderențele lui latine nu s-au format în contact cu Roma și nici Blajul, ci în lectura neoumaniștilor germani.

În singura direcție socială, tânărul Maiorescu se apropie mai mult de formula vremii, deși nu înrâurirea pașoptistă pare să fi fost aici determinantă, ci unele curente generale în Europa. Când în 1859, cu prilejul scurtei sale treceri prin București, ținuse amintita conferință despre *Socialism și Comunism*, pronunțându-se împotriva acestor directive “vătămătoare și irealizabile în practică” el folosise totuși prilejul pentru a proslăvi “*liberalismul*”, “*ideea cea măreață și umană*”, cum se exprima A. Pelimon în darea de seamă pe care i-o consacră în *Reforma* din 24/6 septembrie 1859. În 1868, Maiorescu ține la Iași ciclul de “*prelecțiuni*” *Cercetări psihologice*, despre al căror conținut ne putem face o idee din seria de articole rezumative ale lui C. Eraclide (*Conv. lit.*, II). Ajungând în cursul acestor prelegeri la înfățișarea legii “*celor trei stări*” a lui Auguste Comte, oratorul face să culmineze expunerea sa cu declarații în cel mai hotărât spirit democratic. Astfel de declarații nu aveau de ce surprinde în gura lui Maiorescu, dacă ne gândim că în același an el formula împotriva lui Bărnuțiu principiile umanitare ale liberalismului. Maiorescu a trecut, fără îndoială, printr-o perioadă de gândire liberală. Atitudinea laică, amintită mai sus, aparținea aceleiași orientări. Dar Maiorescu nu rămâne un liberal și un democrat, în felul care îl înrudește la un moment dat cu pașoptismul muntenesc. Orientările sale în această privință sunt eliminate mai târziu, ca și laicismul, căruia dacă îi va fi acordat adeviziunea sa intimă tot timpul, n-a mai ținut să-l manifeste public. În același an în care - după spusele lui Eraclide - schema lui Auguste Comte asupra fazelor istoriei civilizației îi prilejuiește lui Maiorescu reflecții asupra finalităților democratice ale omenirii, *Aforismele* pe care le publică în *Convorbiri* conțin o cugetare de cel mai mare interes pentru îndrumarea lui de aici înainte. Neîncrederea față de valoarea teoriilor generale, împreună cu grija în orice moment pentru sarcina concretă a adaptărilor la realitate, produce în seria *Aforismelor* din 1868, următoarea reflecție:

“Toate principiile generale sunt indiferente pentru bine și rău. Cauza este că principiul se ține de sfera abstractă, iar binele și răul de sfera concretă... Este dar fals în teorie și timp pierdut în practică de a discuta despre binele și răul ideilor generale și totul atârnă de la aplicarea concretă. O partidă politică este liberală numai în aplicarea practică, iar principiile ei teoretice se pot numi liberale sau X, Y, căci în orice caz sunt indiferente”.

Însemnând aceste gânduri, Maiorescu își ia rămas bun de la manifestarea filosofică a principiilor liberale, părând să rămână atașat mai departe practicii lor. Dar această deplasare a accentului de la teoretic la practic, de la abstract la concret, conținea în sine îndepărtarea principiului ideologic

cuprins în nucleul oricărui liberalism desprins din trunchiul Revoluției franceze. Încă din momentul conferinței sale berlineze despre *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*, după cum ne informează rezumatul apărut în *Der Gedanke* (I, pg. 250), înainte de repetarea ei la *Philosophische Gesellschaft*, Maiorescu afirmase că:

“...francezii sunt ideologii propriu-zisi și, în această calitate, au solicitat dezvoltarea istoriei universale, dar în același timp, s-au aruncat fie în extremitatea realității practice, fie în entuziasmul idealurilor vide ale inteligenței, pe când germanii au năzuit pururi către realizarea idealurilor lor”.

Aceeași distincție revine acum în aforismul din 1868, care marchează momentul trecerii definitive de la ideologia revoluționară la punctul de vedere practic. Ceea ce va surprinde de aici înainte în toată activitatea lui Maiorescu va fi caracterul ei aplicativ. Filosoful, trăind în lumea interioară a cugetării abstracte, se manifestă în afară ca om practic, ca profesor atent chiar la sarcinile modeste ale îndrumării pedagogice și ale administrației școlare, ca profesionist al criticii militante, nedisprețuind să se angajeze în lucrările îndrumării elementare. Toată vremea, considerând pe Maiorescu în felul său de a se comporta, avem impresia că el rămâne voit cu un pas sau doi în urma pregătirii și a sferei interioare a gândurilor sale mai înalte. În 1872, înțelegându-și cu multă luciditate rostul său în cultura noastră, el notează aceste idei:

“Tot ce e de valoare trebuie să fie gândit și săvârșit în mod original, în orice țară, mai ales și când e vorba de a aduce într-o țară mai puțin cultivată cultura superioară a alteia. Traduceri, locuri comune searbede, deși ar fi locuri comune numai în țara cultă și lucruri nouă pentru cea incultă, n-au nici un efect și sunt deci pierdere de vreme păgubitoare. Pentru ce? Pentru că orice noțiune (și într-asta se rezumă așa-zisa cultură) este o formulă abstractă care nu mai are nici un înțeles când îi lipsește intuiția premergătoare. Pentru un om care și-a făcut educația într-o țară mai cultă, problema, când e vorba de activitatea sa într-o țară mai puțin cultă, sună așa: Cu care domeniu dintre cele ce există de fapt în această țară trebuie să faci legătura, pentru ca elementele sale intuitive să fie grupate spre abstragerea muncii de cultură generală mai înaltă? Aceasta este însă o muncă originală, scoasă din izvorul străvechi al intuiției”.

Kant spusese că intuiția fără noțiune este oarbă, în timp ce noțiunea fără intuiție este goală. Ceva din spiritul acestei antiteze apare în însemnarea lui Maiorescu. Gânditorul, atât de luminat prin mulțimea ideilor generale pe care le avea la dispoziție, disprețuia mai mult ca orice vidul inteligenței

neaplicate la sarcina pipăită și precisă. De aceea, când în 1876 va apăra în fața Camerei un proiect de reformă al învățământului, pe care de altfel nu va izbuti să-l treacă, îl vedem ridicându-se împotriva școlii secundare de atunci, care prin spiritul ei exclusiv umanistic, producea avocați, profesori și literați, dar nu și creatori de bunuri economice, adică o clasă burgheză menită să dea realitate regimului democratic introdus prin Constituția din 1866. Încă o dată Maiorescu vorbește în numele democrației, dar nu prin declarații de principii, socotite acum "indiferente", ci cu grija omului preocupat de realitățile practice. Proiectul din 1876 preconizează astfel creațiunea unui liceu real, împreună cu a unei Școli Politehnice la Universitatea din Iași. Ba chiar slabul lui interes pentru latura ideologică în acțiunea politică apare mai izbitor când, în 1891, devenit pentru a doua oară ministru al Instrucțiunii Publice, el renunță de a mai veni cu un proiect general de reformă, mulțumindu-se cu stipulări parțiale și de caracter administrativ, dar păstrând ideea școlilor reale. Aceeași tendință de a lucra în concret, cu scopuri practice imediate, străbate și activitatea lui literară.

Domeniul național cu care Maiorescu stabilește legătura, ajungând la prima lui operă *originală*, cum o numește în *Însemnări*, în acord cu înțelesul dat cuvântului, este acela al scrierii limbii române. De curând, ministrul I. Ghica luase măsura înlocuirii alfabetului chirilic cu cel latin. Cum trebuiau însă notate diferitele sunete ale limbii noastre? *Junimea* însărcinează pe Iacob Negruzzi cu alcătuirea unui proiect, dar lucrarea judecată insuficientă este readusă în discuție *Junimii*, până când Maiorescu reia problema în broșura *Despre scrierea limbii române*, apărută într-o primă ediție în 1866 și completată cu un capitol nou publicat între timp în *Convorbiri*, în a doua ediție din 1873.

Printr-o limpede vedere a lucrurilor, Maiorescu nimerește de la început sistemul grafiilor ratificat în cea mai mare parte de timp. Numai pentru sunetele *ă* și *î* el nu-și dă seama de nevoia diferențierii lor în notarea scrisă, un punct asupra căruia va avea prilejul să revie mai târziu. Ceea ce îl împiedica să vadă limpede în această chestiune era părerea că literele trebuie să noteze dintre sunete numai pe acele care au o funcțiune logică și gramaticală: un principiu intelectual care se opunea fonetismului radical al lui A. Pumnul. În partea finală a studiului, Maiorescu combate etimologismul lui Cipariu, care era de părere că nu trebuie acceptate semnele pentru care nu există sunete corespunzătoare în limba latină și că, în toate formele ei, scrierea urmează să amintească nobila origine a cuvintelor noastre. Scrierea n-ar urma deci să ia act de milenara metamorfoză fonetică a limbii. Poziției

cipariene, procedând prin decrete ale rațiunii, îi opune Maiorescu concepția organică a limbii, conștientă de realitatea dezvoltării ei în timp. În numele acestei concepții ni se arată că "...*ceea ce numesc etimologiștii corupție fonetică este propria viață a limbii și a inteligenței unui popor, și că nimeni nu are voie să li se opună din plăcerea de a vedea derivările lui etimologice exprimate prin litere*".

În toată argumentarea sa, Maiorescu se întemeiază pe cunoștințe lingvistice absorbite din cercetările mai vechi și mai noi ale specialității, ceea ce îi dă posibilitatea să susțină o discuție cu un lingvist de talia lui H. Schuchardt. Dar atacarea principiului etimologic, impus la Societatea Academică Română prin prezența latinșiștilor, a lui Cipariu, A. T. Laurian, I. Massim și alții, aduce retragerea lui Maiorescu din această instituție, puțin timp după numirea lui în 1867. Cipariu nu răspunde *ad rem* lui Maiorescu, discuția părându-i-se de prisos după ce se explicase de atâtea ori în aceeași problemă. El se mulțumește în articolul *La una imputatiune* din *Arhivul pentru filologie* cu o rezervă demnă și cu amintiri duioase despre Ioan Maiorescu și despre fiul său, pe care îl cunoscuse copil. Bunele sentimente pentru prietenul tatălui și pentru marele învățat nu se umbresc de altfel nici în sufletul lui Maiorescu, care, în 1878, la moartea lui Cipariu, are ocazia să le declare în necrologul din *Convorbiri*. Când, în 1879, revine la Academie, Maiorescu este însărcinat, împreună cu Hasdeu, Barițiu, Odobescu și Caragiani, să redacteze un proiect de ortografie. Lucrarea, sub forma unui raport, citit în sesiunea generală din 1880, reprezintă față de sistemul propus în 1866 un pas mai departe spre fonetism. După alți douăzeci și trei de ani, adică în 1903, Maiorescu face din nou parte din comisia ortografică a Academiei și concluziile publicate în broșura din 1904, redactată probabil de el, reprezintă victoria aproape integrală a fonetismului, adică a punctului de vedere pentru care scriitorii înșiși optaseră în cele din urmă. Academia Română, vechea fortăreață a etimologismului ardelean, trebuise să cedeze. În victoria fonetismului, adică a bunului simț, Maiorescu avusese meritul să recunoască erorile ce-i stăteau în cale și să se apropie neîncetat de buna direcție, impusă în cele din urmă și prin contribuția sa.

Problema scrierii limbii române conducea, prin critica etimologismului latinist, în miezul altei preocupări, mai apropiată de practica literaturii însăși. Căci latinismul nu propunea numai un sistem de notare a sunetelor, dar și unul de vorbire. Pentru *inimă*, de pildă, latinșiștii doreau să vadă nu numai scriindu-se, dar și pronunțându-se *anima*.

“Este rațional și este cu puțință, se întreba Maiorescu, să introducem în scrierea și în vorbirea limbei de astăzi formele mai primitive și mai curat etimologice ce le-am aflat în secolii trecuți?”

Evident lucrul nu era posibil, deoarece paralel cu metamorfoza fonetică s-a produs una a înțelesului, ceea ce impune nevoia unui cuvânt nou pentru noțiunea deosebită desemnată prin el. Întreprinderea lui Laurian și Massim în *Dicționarul limbii române* era deci falsă în principiul ei. După cum, călăuzindu-se de un criteriu intelectual, Maiorescu socotea în 1866 că un sunet se cuvine a fi desemnat printr-o literă aparte atunci când are o funcțiune logică și gramaticală proprie, tot astfel este acum de părere că un cuprins intelectual într-o noțiune deosebită impune existența unui cuvânt nou. Dar același principiu intelectual nu numai că justifică, dar și limitează adoptarea noilor cuvinte. Din această pricină, în articolul *Neologismele* din 1881, Maiorescu se va ridica împotriva tuturor formațiunilor verbale de recentă proveniență străină, când pentru ele există în limbă cuvinte vechi, desemnând același cuprins intelectual. Neologismele pot fi admise numai când e vorba de introducerea unor idei noi, și în aceste cazuri, pentru a rămâne în acord cu geniul limbii noastre, ele trebuie căutate în celelalte limbi romanice, în special în cea franceză. Mai largă este problema împrumuturilor practicate de ziarele epocii din Transilvania și Bucovina, prin folosirea procedului de tălmăcire a zicerilor tipice, a idiotismelor, a metaforelor curente în limba germană și prin care se producea o întinsă și primejdioasă alterare a limbii noastre: o pagubă care cumpănea câștigul dobândit de acele foi în ordinea politică și națională. Un ziarist scria: *“Generalul Neipperg s-ar fi străpus la Berlin”*; *străpus* traduce pe *versetzt*. Un altul întrebuița expresia: *“în consunetul Statutelor”* și avea desigur în minte *“im Einklange mit den Statuten”*. Un al treilea vorbește despre *“un obiect legător de atențiune”*, traducând din limba germană *“... die Aufmerksamkeit fesselnd”*. Altul în fine scrie: *“Baronul B. se ridică din postul său de Ambasador”* și obține, pentru mintea românească, imaginea nepotrivită a ridicării Baronului B. de pe scaunul pe care ar fi fost așezat mai înainte, în timp ce intenția redactorului era numai să ne spună că înaltul funcționar fusese îndepărtat (*enthoben*) din postul său. Fenomenul este acela pe care știința actuală îl indică prin termenul *decalcuri lingvistice*. Dar stilul ziaristilor ardeleni și bucovineni mai păcătuia prin felul lui greoi cât și prin expresia exagerată a sentimentelor. Dosarul *Junimii* reținuse mai multe din manifestările lui. Maiorescu veștejește deopotrivă în ele *ridicolul* și *neadevărul*, adică tocmai

acele defecte pentru care era rolul lui și al *Junimii* să creeze o stare de sensibilitate generală. Critica lui Maiorescu a produs un viu răsunet în Ardeal. Gh. Bariț, alt fost prieten al lui Ioan Maiorescu, răspunde în *Transilvania*, una din foile vizate:

“A cere de la noi astăzi ca să scriem pe placul d-lui Titu Maiorescu ar fi tocmai ca și când ai cere de la ofițeri ca, între șuierăturile gloanțelor și vaietele celor răniți, să scrie raporturi și buletine elegante și caligrafice.”

Prin îndoitul lui atac împotriva latinismului ardelenesc și a limbii jurnalelor din Austria, Maiorescu își atrage însă mai mult inamicia bătrânilor. Tineretul va fi curând de partea lui. Un fost camarad din Brașov, directorul liceului local, I. G. Meșotă, colaborator al *Convorbirilor*, introduce în școala sa ortografia fonetică și, împreună cu alți profesori, expune cu simpatie elevilor ideile pentru care militau Maiorescu și colaboratorii lui din Iași. Din rândurile acestor elevi se recrutează membrii *României June* vieneze, al cărei comitet are, în 1871, ca președinte pe I. Slavici, și ca bibliotecar pe Eminescu. Prin aceștia și prin contingentul de tineri veniți de la Brașov, *România Jună* devine curând o societate junimistă. Semnele acceptării noilor îndrumări se recunosc de altfel și în publicistica ardeleană a vremii, care prin *Tribuna* din Sibiu, pusă încă de la apariția ei, în 1884, sub direcția lui I. Slavici, consacră curentul în această parte a românismului. Convorbirile se deschid la rândul lor colaborării ardelenesti și bucovinene, și unii din tinerii intelectuali ai provinciilor subjugate, un Miron Pompiliu, un I. Pop-Florentin, un D. Petrino, găsesc în Iași, în preajma *Junimii*, sfera activității lor și o așezare de viață. Maiorescu însuși acordă o atenție deosebită mișcării intelectuale de peste munți, până când, salutând apariția lui Gh. Coșbuc și a lui Octavian Goga, putea lua act cu satisfacție de regenerarea literară produsă desigur și prin înlăturarea erorilor pe care el le combătuse.

Alături de problema limbii se impunea aceea a literaturii. Încă din 1865, *Junimea* întreprinde constituirea unei antologii a poeziei române și procesele-verbale din același an, publicate în urmă, ne arată că gustul societății proceda cu severitate, dar într-o atmosferă de veselie iconoclastă, caracteristică ei. În ședințele din toamna anului 1865 se citește din Donici, Alecsandri, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu și Văcărescu. Văcărescu este respins. Același este soarta lui Heliade. În schimb se primesc versuri de C. A. Rosetti, Nicoleanu, Tăutu și Cretzeanu. Dar pentru că gustul funcționând cu vioiciune, criteriile rămâneau totuși destul de greu de precizat, Maiorescu încearcă lămurirea lor în *O cercetare critică asupra poeziei române de la*

1876, apărută mai întâi în *Convorbiri*, apoi în broșură separată, însoțită de pagini antologice. Cercetarea lui Maiorescu face mare impresie. Junimiștii se pun de acord asupra câtorva principii elementare, cum este acela al necesității imaginilor sensibile, pe care - după amintirile lui Panu - le vor căuta de aici înainte cu dinadinsul în toate producțiile ce li se prezentau. Maiorescu pornește de la definiția hegeliană a frumosului ca "*o idee manifestată în materie sensibilă*", pe care o pusese și la temelia conferinței sale din 1861. Definiția adoptată impune planul lucrării: întâi materialul sensibil în cuvintele și figurile poetice, apoi ideea, elementul de conținut. Principiile sunt susținute de exemple din literatura originală și tradusă, menite să le confirme nu numai când le aplică, dar mai ales când, spre paguba lor, cea mai mare le nesocotesc. Ironia maioresciană scapără pentru întâia oară cu putere. Cititorii *Convorbirilor* retrăiesc veselia adunărilor intime ale *Junimii*. Privită mai de aproape, estetica lui Maiorescu corespunde momentului de desfacere a hegelianismului. Din vechile poziții rămăsese, în afară de definiția generală a frumosului, părerea că poezia folosește cuvintele limbii ca un simplu organ de comunicare a unor reprezentări ale imaginației. "*Tonul literelor*, scrie Maiorescu, *nu are să ne impresioneze ca ton muzical, ci mai întâi de toate ca un mijloc de a deștepta imaginile și noțiunile corespunzătoare cuvintelor*". Principiul este contestat astăzi. De la simbolismul francez, elementului fonic i s-a recunoscut în poezie un rol care nu era bine întrevăzut în trecut. Dar în momentul în care scrie Maiorescu, poezia nu era înțeleasă ca o artă a cuvântului, ci ca una a imaginației. Reprezentările închipuirii erau apoi reputele a susține totdeauna o idee, o concepție generală a spiritului, ceea ce legitima, în critica vremii, interpretarea filosofică a oricărei producții poetice. Aparținând momentului final al esteticii hegeliene și anume aceleia în care idealismul se dizolva în psihologism, elementul de conținut nu mai era înțeles ca idee propriu-zisă, ci ca sentiment sau pasiune, ceea ce permitea teoreticianului să deducă condițiile conținutului poetic din cele ale vieții afective în genere. În legătură cu ideile sale estetice, trebuie arătat că, deosebite în scopurile lor practice, studiile maioresciene despre limbă și despre literatură se ridică din temelii aceleiași preocupări filosofice, problema la care Maiorescu a reflectat mai mult, tema fundamentală, a întregii sale cugetări: "*raportul dintre lucru, imagine, noțiune și simbolul lor vorbit și scris*". Maiorescu era de părere că între acești felurii factori există raportul succesiv de adecvare dintre un model și copia lui. Copia lucrului este imaginea; a imaginii este noțiunea; a noțiunii este cuvântul vorbit; a cuvântului vorbit

este cuvântul scris. Un lanț de răsfârțeri din ce în ce mai palide se întinde între lucruri și simbolul lor lingvistic și scriptic. Relațiile sunt deci văzute ca în dialogul *Kratylos* al lui Platon. Dar dacă este așa, se înțelege că simbolul scris al cuvântului nu va trebui să noteze din modelul lui, adică din cuvântul vorbit, decât ceea ce în acesta din urmă corespunde propriului său model, adică noțiunii. Transcrierea sunetelor unui cuvânt se va modela după funcțiunile lor gramaticale și logice. Procesul dezvoltării unei limbi, ne spune apoi Maiorescu, înlocuiește neconținut imaginea directă a lucrurilor prin copia lor din ce în ce mai îndepărtată. De unde oamenii civilizațiilor mai tinere dispuneau încă de via imagine a realităților, noi am ajuns să nu mai avem la îndemână decât noțiunea lor golită de orice amintire sensibilă și uneori numai cuvintele corespunzătoare. Nu vom putea deci introduce dintr-o altă limbă într-a noastră cuvinte sau conexiuni de cuvinte decât cu cea mai mare prudență, mai întâi din pricină că acestea ar putea avea pentru sentimentul nostru o vivacitate exagerată și nepotrivită. Expresiile importante s-ar putea asocia cu imagini pierdute pentru întrebuițarea lor în limba originală. Acesta era cazul multora din erorile de limbă comise de jurnalele din Austria. Alteori, dimpotrivă, cuvintele transplantate din tezaurul unei limbi străine sunt lipsite pentru noi de acea adaptare mai strânsă la firea lucrurilor desemnate prin ele și, în general, sunt inutile, atunci când propria limbă a găsit pentru aceste lucruri simbolurile lor lingvistice. Critica neologismelor se întemeiază pe această considerație. Este o nevoie permanentă a spiritului, credea Maiorescu, ca mintea să încerce a reface drumul de la cuvânt și noțiune către imagine și lucruri, pe care limba îl străbate neconținut în sens invers.

Amintita însemnare din 1872 ne vorbește despre "*străvechiul izvor al intuiției*", din care orice muncă de cultură trebuie să se împropăteze. Pentru menținerea contactului cu acest izvor crede Maiorescu că trebuie să stabilească în acțiunea sa culturală raportul cu o nevoie particulară și precisă a țării sale. În același scop propune el în proiectul de reformă din 1876 întemeierea unui învățământ real în care cunoștința cuvintelor, singura pe care o da vechea școală umanistică, să fie înlocuită prin cunoștința lucrurilor. În sfârșit, poezia se încadrează în aceleași nevoi ale spiritului, ca una care întoarce limba din drumul ei către o abstractizare progresivă, spre folosința ei mai apropiată de imaginea sensibilă a lucrurilor. S-a spus că Maiorescu n-a clădit un sistem filosofic. Analiza ne arată însă că există în scrierile sale polemice și practice o conexiune sistematică de gânduri și că numai critica

noastră a întârziat s-o extragă și s-o înfățișeze în virtutea ei de a limpezi atâtea probleme ale limbii, ale literaturii, ale muncii științifice, ale vieții practice.

Doi ani după ce apare *Cercetarea critică*, în 1868, Aron Densusianu demască în *Federația din Pesta* "plagiatul" lui Maiorescu. Lungul articol este reprodus în volumul *Cercetări literare* din 1887. Densusianu încearcă să probeze că Maiorescu a "plagiat" considerațiile asupra poeziei din *Aesthetik oder die Wissenschaft des Schönen* a lui Fr. Th. Vischer, unul din autorii care au dezvoltat estetica hegeliană la mijlocul veacului trecut. Laborioasa demonstrație nu ajunge să stabilească decât două sau trei exemple comune tratatului lui Vischer și cercetării lui Maiorescu. În ce privește ideea că, în poezie, cuvântul nu este decât "vehiculul" imaginilor și că acestea se pierd o dată cu procesul de abstractizare a tuturor cuvintelor limbii, ea se găsește nu numai în Vischer, dar și în Hegel, și este în genere un bun atât de comun epocii, încât Maiorescu se putea dispensa să indice izvorul ei. Reputația în creștere a lui Maiorescu a îndepărtat acuzația de "plagiat", păstrând totuși credința celor mai mulți autori care s-au ocupat cu ideile lui estetice că Vischer le-a înrăurit în mod hotărâtor. Părerea a devenit una din afirmațiile cele mai necontrolate ale istoriei literare. Căci prin nici una din ideile sale, *Cercetarea* din 1867 nu se oprește la *Estetica* lui Vischer ca la izvorul ei unic. Mai toate urcă dincolo de Vischer, la Hegel, sau se unesc cu rețeaua de teorii ale tratatelor de Estetică și Poetică ale vremii, încât a spune despre Maiorescu că este hegelian, e adevărat într-un înțeles general; a afirma că se încadrează în momentul teoretic al disoluției hegelianismului este adevărat într-un sens încă mai precis; a pretinde că este vischerian nu mai este exact în nici un fel. Faptul că Maiorescu a putut avea sub ochi tratatul lui Vischer în clipa alegerii exemplelor sale nu schimbă nimic din această stare a lucrurilor.

Ne putem întreba ce a produs îndârjirea lui Densusianu. Poate discreditul pe care *Cercetarea* o arunca asupra inspirațiilor lui A. Mureșanu. Aproape douăzeci de ani mai târziu, în 1885, Densusianu revine asupra meritelor lui Mureșanu, încercând în *Istoria limbii și literaturii române* să-l ridice deasupra lui Alecsandri. Maiorescu răspunde acestor aprecieri ale necunosătorului cu energicul strigăt *În lături!* din titlul articolului publicat în 1886.

Al treilea aspect al luptei duse de Maiorescu în această primă perioadă a activității sale are finalități încă mai generale. Este vorba de data aceasta nu numai de felul scrierii și vorbirii limbii românești, nu numai de condițiile sensibile și ideale ale poeziei, dar de temelii înseși ale culturii noastre. Dar și ca în celelalte cazuri, el afirmă principiile în legătură cu împrejurări concrete și

particulare, demonstrându-le valoarea în punctul în care nevoia lor i se părea că se face simțită. Una din aceste împrejurări era influența de care se bucura în Iași gruparea politică a "*fracțiunii libere și independente*", pusă sub conducerea lui Nicolae Ionescu și inspirată de ideile lui Simion Bărnuțiu. Venerabilul naționalist ardelean, al cărui nume se impusese în revoluția din 1848 prin discursul pronunțat la Blaj pe Câmpia Libertății, își terminase viața ca profesor de drept și filosofie la Universitatea din Iași. Moartea îl surprinsese în 1863 mai înainte de a fi publicat vreuna din operele lui juridice și filosofice. Un comitet ieșean, compus din personalități formate în spiritul învățaturii sale, ia inițiativa tipării acestor lucrări, începând cu *Dreptul public al românilor*, apărut în 1867. Relațiile lui Maiorescu cu "*fracționistii*" au fost turburi din primul moment, alunecând și mai înainte și după aceea în regretabilele incidente judiciare și politice amintite și mai sus. O explicație pe tărâmul ideilor întreprinde Maiorescu în 1868 în articolul *Contra Școalei Bărnuțiu*, în care "*fracționismul*" este atacat în însuși izvorul lui de inspirație. Reprezentant al latinismului ardelean, căruia îi dădea o neașteptată aplicare în domeniul politic și juridic, Bărnuțiu era de părere că dreptul natural al românilor fiind dreptul roman, se cuvine a ne înapoia la instituțiile lui. Adoptarea rădăcinilor latine în formele vorbirii și ale scrierii, preconizată de etimologiști, își afla astfel o concluzie paralelă. Dar după cum Maiorescu atacase etimologismul în numele unei concepții organice a limbii, el va combate latinismul politic și juridic prin înțelegerea istorică a dreptului. Căci despre care drept roman era vorba? Dreptul roman a străbătut o lungă evoluție. În care din momentele dezvoltării lui dorea Bărnuțiu să-l reintroducă în viața poporului român de astăzi? Consecințele principiului bărnățist erau apoi numeroase și, după părerea lui Maiorescu, în toate privințele nefericite. Punerea din nou în vigoare a dreptului roman ar fi adus mai întâi îndepărtarea religiei creștine, opusă spiritului său, apoi exproprierea celei mai mari părți a proprietății rurale, ca una ce ar fi aparținut agrului public în epoca romană, în fine introducerea regimului republican și îndepărtarea principelui străin, împreună cu a tuturor străinilor, și în primul rând a evreilor, aflători pe teritoriul României.

Maiorescu combate pe rând toate aceste consecințe, arătând că ideile lui Bărnuțiu nu se inspiră din același moment al legislației romane și că tendințele deduse din principiul inițial n-au fost niciodată realizate în viața practică a poporului roman. Cât despre străinofobia lui Bărnuțiu și a bărnățistilor, el le opune "*ideile fundamentale de umanitate și de liberalism*", foarte vii în concepțiile profesate de el în această epocă.

Întâmpinările trezite de scrierile sale îi dau lui Maiorescu prilejul să revie încă o dată la atac, caracterizând în bloc fenomenele particulare considerate până acum și legându-le de ceea ce i se părea cauza lor generală și comună. Articolul *În contra direcției de astăzi în cultura română*, 1868, unul din cele mai însemnate din toată activitatea lui critică, aduce câteva din formulele ei capitale. Lupta lui Maiorescu se autorizează de la principiul **adevărului**:

“Vițiul radical în toată direcția de astăzi a culturii noastre este neadevărul, pentru a nu întrebuița un cuvânt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr până și în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public.”

De unde această lipsă universală de adevăr? Maiorescu o atribuie introducerii formelor exterioare ale civilizației apusene în lipsa fondului corespunzător. Formula *“formelor fără fond”*, în care ideologia critică a *Junimii* se rezumă pentru cei mai mulți, este găsită. În absența fondului corespunzător unei activități științifice și unei vieți publice serioase au apărut toate acele falsificări istorice, filologice, juridice pe care le denunțase în criticile sale. Aceeși potrivire între manifestările exterioare și factorul intern care le-ar fi putut conferi adevărul este urmărită de Maiorescu și în celelalte aspecte ale vieții publice, societăți literare și științifice, școală și literatură, teatru și muzee, ziaristică și politică, demascate deopotrivă de asprul critic al vremii sale ca niște *“producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr”*, o întregă rețea de improvizații înșelătoare care sapă mereu mai adânc abisul dintre straturile mai înalte ale societății și țărănime, *“singura clasă reală la noi”*. Lipsite de cuprinsul lor, formele ajung să se discrediteze și să întârzie fondul, care *“neatârnat de ele s-ar putea produce în viitor și care atunci s-ar sfii să se îmbrace în vestmântul lor desprețuit.”*

S-a arătat uneori că astfel de critici nu erau cu totul inedite în vremea lui Maiorescu și nici înaintea sa. Ceea ce izbește neapărat ca noutate este numai vehemența acestei critici îndreptate asupra întregului orizont al culturii noastre de-atunci și sporită prin talentul celui care o exercita, prin impresionanta vigoare a formulărilor sale. Niciodată critica anterioară nu dăduse expresie unui negativism atât de radical, pornit dintr-o opoziție atât de violentă. Pentru nici una din formele mai vechi ale culturii noastre și pentru nici unul din creatorii lor, nici pentru Kogălniceanu, nici pentru Russo, Bălcescu sau Cârlova nu găsește Maiorescu vreun cuvânt de recunoaștere. Abia dacă Costache Negruzzi este prețuit pentru meritele limbii lui. Alecsandri este privit cu înaltă considerație; dar el este un aliat. Poeziile lui

Gr. Alexandrescu și D. Bolintinteanu pomenite în *Cercetarea* din 1867 "relevate atunci ca singure posibile, nu mai au aceeași valoare astăzi" – adaugă prefața aceleiași scrieri, în ediția din 1892. Articolul *Literatura română și străinătatea* din 1882 va recunoaște ca "niște începuturi care promiteau ceva" meritele istorice ale unui Șincai, Petru Maior, Laurian, Bălcescu și Kogălniceanu. Acestuia din urmă i se vor conceda acum și talentele de orator. Dar cu aceste puține excepții, evazive și târziu consemnate în scrisul său, Maiorescu rămâne un critic de o neobișnuită severitate, inspirat de un negativism aproape fără rezerve. Critica lui Maiorescu, cu toată oportunitatea ei în epoca în care o practica, a avut astfel neajunsul de a ignora câteva din capitolele cele mai frumoase ale istoriei noastre literare, pe care a fost mai târziu rolul unui N. Iorga, G. Ibrăileanu, O. Densusianu să le valorifice din nou și să le anexeze definitiv conștiinței noastre.

Privită în originile și structura sa, critica lui Maiorescu apare ca un moment al gândirii post-revoluționare în toate țările de cultură ale Europei. Ideea că prin marea surpare de teren produsă de Revoluția franceză, indicată și de Maiorescu în articolul *În contra direcției de astăzi* ca o pricină îndepărtată a schimbărilor introduse în viața noastră publică, societățile democratice moderne au ajuns la forme artificiale de viață, apare la mai mulți gânditori europeni în epoca dominată de reacțiunea antirevoluționară și apoi de evenimentul restaurării monarhiei în Franța. Semnele acestui reviriment al ideilor față de raționalismul anterior apar curând după izbucnirea Revoluției. Încă din 1790, Ed. Burke publică în Anglia scrierea *Reflections on the Revolution in France*, care fundează doctrina politică conservatoare. Statul, stabilește Burke, fiind un organism viu, orice reformă politică urmează a fi făcută în acord cu stilul lui. Schimbările politice nu pot avea alt sens decât acela de a garanta conservarea formelor consacrate prin tradiție. Idei asemănătoare apar curând și pe continent. În 1796, Joseph de Maistre publică *Considérations sur la France*, urmate în 1814 de *Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*. În același an apare *La Théorie du pouvoir* a lui Louis de Bonald. Împreună cu Burke, Maistre și Bonald arată că omul neputând să creeze, ci numai să fabrice, inițiativele lui doctrinare rămân fără efect când își propune să modifice acele forme ale vieții create, care sunt dreptul, limba, constituțiile politice. Cu multă violență se pronunță ei împotriva filosofilor din descendența unui Rousseau, care, aplicând principii ale rațiunii, n-au putut să se opună desfășurării firești a lucrurilor; distrugând așezările istorice din viața popoarelor, ei nu le-au putut înlocui cu ceva durabil. În a doua generație,

cugetarea antirevoluționară produce marile sinteze ale lui Auguste Comte și Hegel. Acesta din urmă explică evenimentele istorice prin evoluția unui factor intern, "spiritul poporului", "der Volksgeist", un concept împrumutat cu "fondul" despre care va vorbi Maiorescu. Elemente ale gândirii politice în Restauratie trec și în evoluționismul englez, de pildă în lucrarea lui Buckle, *History of Civilisation in England*, 2 vol., 1857-1861, recunoscută de Maiorescu în introducerea *Discursurilor parlamentare*, I, p. 44, ca un izvor al cugetării sale. Buckle înlocuiește însă determinările factorului ideal din *Filosofia istoriei* a lui Hegel prin condiționări naturale, clima, felul producției economice și al alimentării popoarelor, tot atâtea cauze care nu intră cu vreun rol oarecare în ideologia lui Maiorescu, rămasă deci mai aproape de spiritualismul hegelian. Filosofia Restaurației este izvorul întregii gândiri istorice de-a lungul veacului al XIX-lea. Dezvoltând sentimentul tradițiilor, Restaurația crea perspectivele temporale proprii oricărei cercetări a trecutului. De la o vreme însă, curentul studiilor istorice a început să se opună marilor sinteze care le inspiraseră la început. Un Savigny, un Ranke se pronunță de mai multe ori împotriva hegelianismului. Reprezentanții școlii istorice doreau reconstituirea faptelor, nu reflecțiuni filosofice cu privire la semnificația lor. Istoria tindea să elimine filosofia istoriei. În această lucrare de substituție, se renunță la parțialitatea unui singur punct de vedere în valorificarea trecutului, ceea ce alcătua caracteristica cea mai izbitoare a unor opere în același timp filosofice și polemice, ca cele pe care le produsese Reacțiunea în Franța. Istoricii vor ajunge să se întrebe dacă Revoluția franceză însăși, prezentată ca simpla faptă a unor ideologi, n-a fost mai degrabă o realitate ancorată în cauzalitatea istorică a vremii și dacă cercetarea faptelor care au produs-o nu este de preferat sentințelor care o condamnavă.

Această schimbare de poziții n-a fost executată de Maiorescu niciodată. În judecarea procesului revoluționar căruia i se datorește ivirea României moderne el păstrează punctul de vedere al gânditorilor Restaurației. Noile înfățișări în viața publică a țării i se par produse pe calea unei contagiuni pur ideologice. Asumarea formelor străine de viață constituie pentru Maiorescu o simplă improvizație legislativă, profitabilă cel mult avocaților și politicienilor puși în situația de a specula aplicarea noului sistem. Aparținând, prin metoda întrebuițată, momentului Restaurației, Maiorescu n-a cultivat totuși idealurile ei. Căci Restaurația era tradiționalistă, în timp ce Maiorescu dorea schimbarea stărilor noastre în sensul modern al civilizației apusene, pe care, întrupând-o în tot felul său de a fi, se felicita ori

de câte ori o regăsea în alții. Nu punerea de acord a formelor cu vechiul fond de cultură al poporului va dori el, ci înălțarea acestui fond până la punctul în care să poată umple formele goale și iluzorii la început.

Semnele îmbucurătoare ale creșterii și adâncirii factorului intern i se vor părea evidente după vreo douăzeci de ani de la publicarea studiului în care ataca direcția de cultură a timpului său. Pe de altă parte, în timp ce filosofii Restaurației judecau după criteriul imanent al istoriei, Maiorescu va vorbi în numele criteriilor transcendente și anistorice ale valorilor absolute. Astfel, etimologismul ciparian este combătut nu numai pentru că se găsește în contradicție cu viața limbii, dar și pentru că el nesocotește concluziile științei lingvistice, pentru că este neadevărat. Acum, ca și în alte împrejurări, Maiorescu a caracterizat singur lupta sa ca o luptă pentru *adevăr*, adică pentru o valoare exterioară istoriei înseși. Tot astfel în *Cercetarea* din 1867 el va lupta pentru *frumos*, a cărui definiție o modelează după natura lui de oricând și oriunde.

Dacă s-ar fi menținut în planul istoric, Maiorescu ar fi trebuit să arate indulgență și poeziei, și erudiției, și vieții publice a epocii, ca unele care nu puteau avea alte forme în punctul exact al apariției lor. Istoricul ar fi dezarmat critica sa. Dar Maiorescu nu se comportă ca istoric, ci ca filosof. Conceptul său despre *adevăr* și *frumos* postulează aceste valori ca absolute, ceea ce îi permite să le folosească cu intransigență în aprecierea stărilor din jurul său. Știința timpului rămânea pentru el neadevărată și poezia lui urâtă, chiar dacă istoricește ele n-ar fi putut să fie altfel. Dar scuza istorică este inexistentă pentru Maiorescu, care lucrează cu un concept al adevărului și, în ultimă analiză, chiar cu unul al frumosului de origine kantiană, adică cu conceptele unor valori postulate de o conștiință în genere, operând independent de condiționările lor temporale.

Maiorescu critică deci societatea vremii sale ca un gânditor al Restaurației, dar o face cu mijloace kantiene, adică cu mijloacele în care culmina spiritul filosofic al veacului al XVIII-lea. Mai târziu, o dată cu progresul gândirii istorice, scăderile criticii maioresciene au apărut tocmai în latura neînțelegerii ei pentru determinările temporale ale fenomenelor criticate. Opoziția unui N. Iorga va releva aceste neajunsuri. Dar tocmai pentru că, în judecățile sale asupra trecutului și asupra contemporanilor, Maiorescu n-a dovedit simțul istoric al relativității valorilor, critica sa a putut să se exercite cu acea severitate justă și salubă în care expira entuziasmul convențional al vremii și toleranța reciprocă în mediocritate.

Maiorescu n-a rămas străin de probleme ca cele de mai sus, ca și de obiecțiile care i se aduceau sau i s-ar mai fi putut aduce. În *Observări polemice* din 1869, el susține drepturile criticii, dând în același timp acelora care îl acuzau de lipsa sentimentului național dovada irecuzabilă a unui astfel de sentiment luminat și demn.

“De la sine nu se îndreptează nimic în capetele unei generațiuni, scrie Maiorescu, căci cultura este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere, și datoria de a afla adevărul și de a combate eroarea se impune fără șovăire fiecărui om care nu se mulțumește cu existența sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine ce răsună la fericirea și la nefericirea națiunii din care s-a născut”. Obiecției că cultura noastră se găsea la începuturile ei, i se răspunde biruitor că tocmai începuturile, chemate să sprijine lucrarea viitoare, trebuie să fie mai sănătoase și mai solide. Dar nu este explicabil prin împrejurări istorice nivelul inferior al produselor intelectuale în vremea sa? *“Din aceea că o stare de lucruri se poate explica istoricește nu rezultă că se poate justifica, și numai prin o raționare sofistică s-ar aduce de aici un argument în contra criticei”.* Critica sa va continua deci să urmărească megalografia vremii, deprinderea de a-și acorda mari merite inexistente, apoi *“beția de cuvinte”*, un fenomen care îl va readuce în fața problemei raportului dintre gândire și expresia ei.

Articolele *Beția de cuvinte* și *Răspunsurile Revistei contemporane* din 1873 fixează diferitele episoade ale acestei lupte. Frazologia optimistă era o modalitate oarecum naturală a mentalității pașoptiste. Era o părere a vremii că începuturile noastre aveau nevoie de încurajare și că, într-o atmosferă de încredere, creațiile culturii se pot dezvolta mai bine. Comparația cu Apusul, rezolvată pururi în avantajul nostru, și ușurința de a acorda contemporanilor elogiile cele mai înalte erau procedări foarte răspândite în scrisul vremii. Față de starea de spirit pe care ele o trădau, Maiorescu aduce ceva ca o trezire în lumina clară a conștiinței și determină în suflete acel efect al modestiei din care dacă nu mai avea să folosească înflăcărea, putea să profite temeinicia.

Lupta în contra direcției contemporane lăsa loc liber propriei lui direcții, direcției *Convorbirilor*, proclamată în articolul din 1873: *Direcția nouă în poezia și proza română*. Câteva nume de poeți: Alecsandri, Eminescu, Bodnărescu, Matilda Cugler, Șerbănescu, Petrino sunt alăturate de prozatori literari și științifici: Odobescu, Strat, Slavici, Xenopol, Burlă, Vârgolici, I. Negruzzi, Panu, Lambrior, P. P. Carp, Th. Rosetti. Cu toți aceștia triumfa cel puțin forma măsurată și sinceritatea în exprimare, la care se

adaugă, în ce privește pe autorii de scrieri teoretice, stăpânirea intelectuală a subiectelor după starea științei de atunci.

“*Direcția nouă*” este deci mai mult formal caracterizată. Desigur, cu puține excepții, autorii prezentați de Maiorescu în contrast cu vechea îndrumare combătută reprezentau configurația cenaclului junimist. Dar nu exista oare nimic bun alături, după cum criticului i se păruse a nu fi aflat nimic de seamă mai înainte? Maiorescu înțelege să ducă lupta alături de armatele sale, împreună cu ele în contra unui inamic comun. Un moment tactic și politic se amestecă deci până și în acțiunea literară cea mai dezinteresată! Adevărul este însă că, deși nu disprețuiește spiritul partizan, Maiorescu nu-l exagerează niciodată cu grosolănie, în nesocotirea evidențelor minții și a delicatetei gustului. Pe scriitorii de-a doua mână, el îi numește cu rezerve, în limpedea conștiință a valorii lor. În schimb, recunoaște toată însemnătatea lui Alecsandri și își dă seama, atunci, în 1872, când nu publicase decât poeziile începuturilor sale, că în Mihai Eminescu apăruse o personalitate literară de mare format, al cărui portret îl va fixa pentru mai multe generații în articolul din 1889, după ce devenise editorul său, la sfârșitul anului 1883, într-o manifestare desprinsă din șirul întreg al unor acte de mișcător devotament personal.

Cele două perioade ale activității literare a lui Maiorescu sunt despărțite prin apariția primei ediții a *Logicii* în 1876. Gândul de a scrie un manual de logică, dus până în faza realizărilor, îl preocupa pe Maiorescu încă din vremea studiilor în Viena. Proiectul este reluat de mai multe ori de atunci și desăvârșit în 1876, când criticul se găsea pentru scurtă vreme ca agent diplomatic la Berlin. Un an după publicarea lucrării, în 1887, Dr. Zotu o recenzează în *Columna lui Traian* a lui Hasdeu și dovedește că autorul ei a folosit pe J. St. Mill și pe Trendelenburg, în considerațiile introductive, apoi în unele citate, fără a indica izvoarele. Începând de altfel să clădească pe astfel de temelii, autorul continuă în spiritul deosebit al logicii lui Herbart. “**Logica d-lui Maiorescu a dobândit astfel un caracter nelogic**”, conchidea d-rul Zotu. Eminescu răspunde în *Curierul de Iași* și apoi în *Convorbiri literare*, arătând că autorii din care Maiorescu făcuse împrumuturile sale erau de mai multe ori citați în bibliografia generală a lucrării, că procedeul compilării era obligatoriu într-un manual școlar ca acela pe care dorise să-l dea Maiorescu și că folosirea unor direcții filosofice deosebite era justificată de poziția autorului care, voind să mijlocească între empirism și raționalism, era liber să folosească tot ce putea sprijini laturile felurite ale concepției sale.

În urmărirea activității lui Maiorescu, dincolo de aceste discuții ale vremii, are însemnătate faptul că în *Logică* revine încă o dată problema raportului dintre gândire și cuvânt, motivul central al întregii lui cugetări, și că stilul lui definitoriu, reliefurile lapidare ale formulărilor sale a obținut aici unele din succesele lui cele mai mari. Independent de interesul specialistului, *Logica* se citește ca o lucrare de artă, dacă putem întrebuița cuvântul pentru a desemna strânsa economie a mijloacelor exprimării, perfecțiunea prin proprietatea cuvântului și prin concizie.

A doua parte a activității lui Maiorescu, care începe cu reluarea în 1880 a colaborării la *Convorbiri*, se deosebește prin mai multe note specifice. Mai întâi printr-o atenuare a combativității de mai înainte. Acțiunea critică dintre 1866 și 1873 i se părea a-și fi dat roadele. Enumerând unele din operele literare și științifice apărute de atunci, Maiorescu conchidea în articolul *Poeți și critici* din 1886:

“În proporția creșterii acestei mișcări scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate... Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum ștearsă de la ordinea zilei pentru părțile esențiale în literatura proprie și în știința teoretică”.

Articolul *În lături!* din același an, îndreptat contra lui Aron Densusianu, se leagă cu un moment mai vechi. Cât despre articolul *Oratori, retori și limbuși* din 1902, referindu-se în partea lui negativă la împrejurări întrecute, nu este o lucrare polemică, ci un studiu de stilistică, îmbogățit cu noi observații asupra raportului dintre gândire și cuvântul vorbit, problema esențială a lui Maiorescu. Dacă pornirea combativității sale scade în toată această perioadă, nu înseamnă nicidecum că Maiorescu va tăgădui de aici înainte criticii orice funcțiune. Direcția cea bună trebuia întărită și activitățile individuale aveau nevoie să fie îmbărbătate. Numai cu I. Gherea are în această vreme Maiorescu o întâlnire polemică. Inițiativa atacului nu fusese însă a lui, și dezvoltarea luptei a fost lăsată pe seama forțelor mai tinere ale grupării. Originea discuției, un episod însemnat în viața *Junimii*, stătea în articolul pe care Maiorescu îl consacră *Comediilor lui Caragiale* în 1885.

Caragiale aparținea *Junimii* încă din 1879. Toate comediile lui fuseseră citite în casa lui Maiorescu și publicate apoi în *Convorbiri*. În 1885 avusese loc reprezentarea piesei *D-ale Carnavalului*. Publicul fluierase, și câteva din ziarele timpului învinuiseră pe autor de imoralitate. Maiorescu intervine în favoarea scriitorului, lămurind cu acest prilej problema principală a

moralității în artă. Are arta, trebuie să aibă ea o influență morală? Desigur.

"Orice emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimic pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului și astfel o înălțare morală".

Dimpotrivă, arta devine imorală numai atunci când, nesocotindu-și misiunea, întoarce pe contemplatorul ei în lumea practică. Artiștii care predică morală în operele lor cad neapărat în această greșeală. Pentru a justifica mai bine această teorie, Maiorescu folosește, fără să le divulge deocamdată, schemele esteticii lui Schopenhauer. Înălțarea morală prin artă se produce, după Schopenhauer, grație împrejurării că, adus să cunoască tipurile eterne ale realității, contemplatorul artei scapă de sub tirania voinței, izvorul comun al cunoștințelor lui limitate și al egoismului său nefericit în împrejurările ordinare ale vieții. În structura apărării pe care Maiorescu o pronunță în favoarea lui Caragiale stătea așadar estetica lui Schopenhauer. *"Emoția impersonală"* a criticului român este *"contemplația"* filosofului german. Criticul care în *Cercetarea* din 1867 construise pe baze hegeliene își îmbogățește acum sfera ideilor sale estetice printr-un aflux de concepte provenind din *Lumea ca voință și reprezentare*.

Dintr-un punct de vedere strict sistematic, între cele două izvoare există o oarecare contradicție. Istoricul esteticii Eduard von Hartmann a arătat, în adevăr, că în timp ce sistemul estetic al lui Hegel aparține idealismului concret, estetica lui Schopenhauer cade sub categoria idealismului abstract. Pentru cel dintâi, frumosul este totdeauna o idee întrupată într-o materie sensibilă, într-o imagine, pe când pentru cel de-al doilea frumosul este ideea însăși, cuprinsă în actul contemplației printr-o depășire a oricărei realități sensibile. Cum punea oare Maiorescu de acord idealismul concret al *Cercetării* din 1867 cu idealismul abstract al noilor sale speculații schopenhauriene? Astfel de scrupule teoretice n-aveau însă de ce să rețină pe Maiorescu, care, urmărind un scop practic, era liber să-și împrumute armele sale arsenalului care i le punea cu mai multă ușurință la îndemână.

Schopenhauer nu era de altfel un izvor folosit numai pentru nevoile particulare ale împrejurării. Încă din epoca sa berlineză, Maiorescu îi consacrase un cult fervent pentru care nu încetează să mărturisească și mai târziu în conferințele sale asupra filosofului, apoi traducerile, făcute din opera lui și publicate în *Convorbiri literare* și în *România liberă*. Cunoscut ca

admirator al lui Schopenhauer, Maiorescu era cât pe-aci să devină victima lui. Cu ocazia alegerii sale în Parlamentul din 1878, un deputat opoziționist, ieșeanul A.D. Holban, cere invalidarea lui Maiorescu ca unul care ar profesa "*materialismul obiectului Schopenhauer*". Denunțarea infamantă era cât pe aci să prindă. Cu toată opunerea lui C. A. Rosetti, președintele Adunării, care observase că "*nu este permis, mai cu seamă unui partid democrat, să atace o alegere pentru opiniunile filosofice ale candidatului*", raportul comisiei de invalidare a fost respins numai cu o slabă majoritate.

Prin influența lui Maiorescu, Schopenhauer devine unul din filosofii cei mai citați la *Junimea* și unul din izvoarele cele mai rodnice ale culturii noastre în epoca junimistă. Un cititor avertizat ar fi putut recunoaște deci amintirile schopenhaueriene în argumentarea lui Maiorescu asupra caracterului moral la care arta se înalță prin simpla ei dezinteresare practică. Un an mai târziu, în 1886, luând, în articolul *Poeți și critici*, apărarea lui Alecsandri împotriva tinerilor scriitori Delavrancea și Vlahuță, care crezuseră că trebuiau să coboare meritele aceluia pentru a le înalța cu atât mai mult pe ale lui Eminescu, Maiorescu stabilește principiul că poezii au a se abține de la aprecieri critice, individualitatea lor fiind în răsfrângerea lumii prea puternică, pentru a se bucura și de darul acelei transparențe față de impresiile străine, necesar în chip esențial criticului.

Puteau toate aceste afirmații să stea laolaltă? Arta trebuie deci să mijlocească o "*emoție impersonală*", dar artistul trebuie să fie o individualitate puternică, încât simțirea lui să se manifeste în forme cu totul personale, după felul și gradul ei. Personalitatea poetului nu face oare imposibilă emoția impersonală pe care o cereau operei lui? "*Contrazicerea*" este relevată de I. Gherea în *Contemporanul*. Maiorescu răspunde mai târziu, după ce-și lăsase discipolii să agite problema, în *Contraziceri?*, "*micul studiu de strategie literară*" din 1892, în care răspunsul adresat lui Gherea este conexat cu acela dat *Voinței naționale*, descoperitoarea altor "*contraziceri*" în ideile și atitudinile lui. Prilej bun pentru critic de a scoate însuși în evidență izvoarele schopenhaueriene ale ideologiei estetice din *Comediile d-lui Caragiale*. Apoi lichidarea învinuirii de a se fi contrazis. Poetul este impersonal, întrucât în perceperea tipurilor eterne ale lumii, ale "*ideilor ei platonice*" (așa cum le numise Schopenhauer), el s-a eliberat de egoismul său, rămânând totuși personal în manifestarea acestei viziuni într-o formă anumită. Și *Luceafărul* și *Werther* întrupează "*sentimentalitatea amorului*", modelul ei neschimbat. Câtă deosebire totuși între felul manifestării acestei viziuni în opera lui

Eminescu și a lui Goethe! Impersonalitatea poetului și personalitatea lui pot foarte bine coexista... Pozitivistul Gherea, adeptul esteticii sociologice a lui Taine și Brandes, primește un răspuns de sus: criticul ar fi făcut mai bine să nu se pronunțe în lucruri pe care dovedea că nu le pricepe.

O dezbinare de gânduri se poate cu toate acestea remarca în articolul despre comediile lui Caragiale. Filosoful care le justifică prin teoria schopehaueriană a emoției impersonale laudă creația carageliană și pentru meritul ei "în scoaterea și înfățișarea plină de spirit a tipurilor și situațiilor din chiar miezul unei părți a vieții noastre sociale". Aprecierea comediilor lui Caragiale pentru acest îndoit motiv arată destul de limpede că în spiritul lui Maiorescu se încrucișau două estetici felurite: estetica clasicismului, pe care o reprezenta și Arthur Schopenhauer prin teoria ideilor platonice în artă; apoi estetica realismului mai nou, care nu mai cere artei reprezentarea tipului uman, ci a formei lui particularizate prin împrejurări de spațiu și timp. Cu cea de-a doua din aceste estetici putea fi de acord și Gherea. Cealaltă este însă aceea care a fost preferată în dezvoltarea ulterioară a ideologiei estetice junimiste și, în ce privește cazul special al lui Caragiale, a fost dusă atât de departe, încât un critic ca Mihail Dragomirescu a elaborat pe baza ei teoria comicului caragelesc *pur*, tăgăduind că interesul literar al unor opere ca *O scrisoare pierdută* sau *O noapte furtunoasă* ar proveni și din chipul în care ele răsfrâng realitatea într-un anumit moment al dezvoltării noastre sociale.

Infiltrația realistă era mai veche în opera lui Maiorescu și ea a crescut neîncetat în cursul timpului, devenind unul din principalele motive ale gândirii sale critice. După cum s-a arătat uneori, realismul în literaturile mai noi ale Europei este un rod al istorismului. Istoricismul impusese în adevăr viziunea unui om particular, legat de condiții de spațiu și durată, în locul omului general al metafizicii și literaturii clasice, resimțit de noua îndrumare drept o schemă prea generală, prea palidă. Prima formă a omului impus de antropologia istorică este aceea a omului popular, a țaranului, pentru ale cărui producții artistice se înflăcărează întreaga Europă îndată ce Herder creează noua știință a folclorului. Maiorescu nu rămâne în afara curentului, încât în 1868 când apare culegerea *Poeziile populare române* ale lui Vasile Alecsandri, el salută evenimentul subliniind în operele poetului anonim "naivitatea lor, lipsa de orice artificiu, de orice dispoziție forțată, simțământul natural ce le-a inspirat". În 1882, ocupându-se de *literatura română și străinătatea*, stabilește faptul că ecoul trezit de scriitorii români, un I. Slavici, un N. Gane, un Iacob Negruzzi, prezentă în traducerea d-nei

Mitte Kremnitz, a fost favorabil numai în măsura în care operele lor posedă caracterul, originalității naționale.

“Toți autorii aceștia, scrie Maiorescu, părăsind oarba imitare a concepțiunilor străine, s-au inspirat de viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gândește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice”.

Curentul realismului popular, triumfător în scrierile românilor citați, era general în Europa, și Maiorescu care, pentru a-l ilustra, citează pe George Sand, pe Flaubert, pe Turgheniev, pe Dickens, pe Paul Heyse, pe Fritz Reuter, apoi pe americanul Brett Harte și pe spaniolul Alarcón, din care tradusese în *Convorbiri literare*, crede a-l putea justifica printr-o nouă teorie a nuvelei și a romanului. Eroul vechilor tragedii, spunea Maiorescu, era activ; el era făuritorul destinului său, ceea ce explică împrejurarea că poeții îl alegeau dintre regi și eroi, individualități puternice, nedeterminate prin vreo îngrădire națională sau de clasă. Persoana principală în romanul și nuvela modernă este însă esențial pasivă, ea este stăpânită de împrejurările din afară, ceea ce explică nevoia de a le determina prin specificul națiunii și al clasei lor. Mai cu seamă tipurile claselor de jos sunt preferate de noii nuveliști și romancieri, căci firea acestora fiind mai puțin meșteșugită, exprimarea pasiunilor lor poate deveni mai clară.

Este o problemă veșnic deschisă în istoria doctrinelor de estetică, aceea de a ști ce ideal de artă orientează teoriile esteticienilor. În ce-l privește pe Maiorescu, răspunsul unei astfel de întrebări este ușurat de faptul că exemplele citate de el în toate împrejurările fac destul de evidente orientările gustului său. În *Cercetarea* din 1867, teoriile maioresciene se sprijineau pe autoritatea artistică a unui Homer și Shakespeare, a unui Schiller și Goethe, a lui Victor Hugo, a lui Gautier, a lui Uhland și Heine. Gustul criticului era deci eclectic. Marii poeți clasici alterneau cu romanticii mai noi. Acum, după un deceniu și jumătate, preferințele sale se opresc în fața realismului popular, afirmat după 1850 în mai toate țările de cultură. Se înțelege atunci că, hotărându-se destul de rar să scrie despre poeții și prozatorii vremii, el n-o face cu aprecieri pozitive decât despre Slavici și Gane, apoi despre I. Popovici-Bănățeanu, despre poetul dialectal Victor Vlad-Delamarina, apoi despre Gh. Coșbuc, M. Sadoveanu și O. Goga, adică despre scriitorii în care se dezvoltă realismul nostru popular. Cum principiile sunt stabilite încă din 1882, se poate oare spune că, în 1901, când, o dată cu apariția *Semănătorului*, curentul realismului popular se afirmă programatic, noua îndrumare era într-adevăr inedită? Nu se

poate afirma că *Junimea* a îmbrățișat în întregime punctele de vedere ale conducătorului ei în a doua parte a activității lui.

După 1900 se poate deosebi destul de limpede între ramura junimistă câștigată pentru realismul popular și promovată la posturile de conducere prin direcția lui S. Mehedinți și ramura rămasă credincioasă pozițiilor mai vechi ale esteticii universaliste. M. Dragomirescu se va situa hotărât în aceste din urmă cadre. Mai complicat este cazul lui Duiliu Zamfirescu, unul din creatorii realismului în romanul românesc, afirmând totuși opoziții sistematice față de speța lui populară, în mai multe manifestări ale sale, până la răsunătorul discurs de recepție la Academia Română asupra *Poporanismului în literatură*, din 1909. Duiliu Zamfirescu întreprinde aici un îndoit atac împotriva poeziei populare, căreia îi contestă valoarea estetică recunoscută atunci de majoritatea criticilor, apoi împotriva literaturii inspirate din viața țărănească. Poeziile populare, în procesul circulației lor de la poetul individual care le va fi născocit până la masa anonimă care le repetă, marchează etapele unei continue trivializări a inspirației primordiale. Vasile Alecsandri n-a izbutit să întrerupă acest proces. Intervenția lui ar fi introdus toate acele "*dulcegării sentimentale*", menite să falsifice imaginea sufletului nostru național, sufletul unui popor romanic, care nu trăiește reprezentativ în cântecele de dor, ci în baladele voinicești. Cât despre literatura inspirată din viața poporului, Duiliu Zamfirescu crede a putea afirma că "*cei mai mari creatori de caractere omenești nu se ocupă de sufletele simple, pentru că acele sunt, cu neantul fără evenimente.*" Maioreșcu se simți atacat în toate tendințele sale. Răspunzând discursului de recepție al lui Duiliu Zamfirescu, în cea din urmă manifestare literară a sa, Maioreșcu aduce un nou omagiu poeziei populare, lui Alecsandri, care a știut să scoată la iveală din ea "*duioșia simțirii și cumpătarea exprimării*", componentei lirice în sufletul poporului nostru, aceea care a rodit mai abundent prin Eminescu și urmașii lui; în fine, literaturii culte inspirate din viața plină de distincție și decență a lumii de jos. Maioreșcu a afirmat cel dintâi principiile curentului devenit biruitor în urmă prin *Semănătorul* și *Viața românească*. Ultima lui manifestare literară este deci atât un act de fidelitate față de sine însuși cât și unul de recunoaștere față de literatura care se impusese între timp.

În 1883, la începutul celei de-a doua părți a activității sale literare, înainte de a interveni în polemica trezită de comediile lui Caragiale și înainte de a constata succesul ideilor pentru care militase până atunci, Maioreșcu are prilejul să pună în principiu problema victoriei unei idei noi, în scrierea

Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare, una din cele două disertații filosofice ale lui. Câteva din motivele tipice ale gândirii maioresciene apar și aici. Care din ideile răsărite într-o minte individuală ajung să se impună? Maiorescu folosește în răspunsul său o formulă pe care o va relua în curând. Ajung să ne impună - ne spune Maiorescu - ideile care au o "valoare universală" și care pornesc dintr-un "entuziasm impersonal". Până când "entuziasmul impersonal" să devină, în articolul despre Caragiale, o stare de spirit a poeților, el ne este arătat ca o atitudine morală a tuturor creatorilor de cultură. Funcționarea creatoare de cultură este reprezentată deci prin analogie cu funcțiunea particular estetică. Executând apoi acel gest de limitare, atât de caracteristic criticului, el declară a-și propune o sarcină mai practică și mai modestă (cuvinte semnificative și vrednice de a fi subliniate), înfățișând etapele progreselor adevărului universal, de la singurătatea în care rodește la început la neînțelegerea de care se izbește apoi, la suferința pe care i-o rezervă creatorului până la îmbrățișarea lui de către o elită și până la victoria lui finală. Acest drum al adevărului este evocat în cuvinte patetice, care dau în scris o măsură a oratoriei criticului.

Studiul reflectează atitudinea morală cea mai adâncă a lui Maiorescu, făcută dintre un optimism practic fundamental, care nu este însă ușuratic și jovial, deoarece el știe că forța de străbateră a ideii se afirmă în lupta cu singurătatea, cu neînțelegerea mediului, cu multele suferințe ale unui destin de creator. Ca la toate marile naturi făptuitoare, optimismul principial se asociază și la Maiorescu cu gesturi negative ale spiritului, cu mizantropie, uneori cu deznădejde. Urma acestor atitudini revine și în *Aforismele* criticului, în formele splendidei sale arte lapidare. Unul din acestea ne spune: "Nemărginit îți este dorul; cum vrei să încapă în realitatea mărginită? Totdeauna rămâne un prisos: desperare sau ironie". Un altul notează: "Arta vieții? Rezervă, discrețiune, cumpătare, în genere negațiune și în rezumat abnegațiune". Alternarea acestor două note ne duce mai aproape de intimitatea morală a scriitorului și fixează întinsa curbă interioară a bogatei sale personalități.

A doua disertație filosofică a vremii, *Din experiență*, datează din 1888 și apare, ca și cea dintâi, în *Almanahul "României june"* din Viena. Ea este singura mărturie scrisă a preocupărilor psihologice ale autorului, foarte vii încă din perioada sa ieșană, când în prelegerile populare și universitare problemele științei sufletului sunt adeseori tratate. Cercetările sale în această direcție sunt atât de departe împinse, încât în 1870 el crede a se găsi în măsură a redacta prima parte a unei *Psihologii*. Proiectul nu se realizează, dar

ideile sale continuă a se mișca în aceeași sferă vreme îndelungată de aici înainte. Mutat în București, Maiorescu consacră psihologiei conferințele sale la Atheneul Român în 1880 și 1883, acestea din urmă adunate într-un volum după notele lui Mihai C. Brăneanu, editorul lor. Și acum și mai înainte, Maiorescu se simte atras de problemele visului, ale halucinațiilor și ale hipnotismului, despre care unele mențiuni se găsesc și în însemnările lui. Mai mulți dintre ascultătorii cursurilor sale, în Iași și în București, au amintit concluziile filosofice pe care Maiorescu le scotea din fenomenul halucinațiilor, pentru care el cita cazul lui Goethe văzându-se pe sine însuși în timpul campaniei din Franța, înaintând călare în costumul demnitarilor la curtea din Weimar, acela pe care poetul urma să-l poarte mult mai târziu. O astfel de halucinație prevestitoare devenea un argument în favoarea tezei kantiene a idealității timpului care, nefiind decât forma în care luăm cunoștință de eveniment, putea fi încălcată din când în când. Aceeași experiență, după cum ne afirmă d-l. I. Petrovici, autoriza pe Maiorescu să tragă concluzii pentru o metafizică a imobilității, adică pentru o viziune a lumii în care toate evenimentele găsindu-se în eternă simultaneitate, forma succesiunii este impusă numai de condițiile în care conștiința le cunoaște. Dar în afară de aceste concluzii epistemologice și metafizice, fenomene ca cele amintite mai sus, situate la limita psihologiei normale, aveau darul să facă mai sensibile legăturile dintre suflet și sistemul nervos, pentru care cercetătorul nu încetase să adune informațiile în scrierile unui Bichat, Flourens, Fechner și Wundt. În 1885, după ce citise cartea profesorului Heidenhain asupra așa-numitului *Magnetism animal*, i se adresează în scris și pornește spre Breslau, dornic să se inițieze în teoria și practica hipnotismului. Heidenhain părăsise atunci experiențele de hipnotism, încât profesorul român este îndrumat către Hering, care le continua la Praga. Nu știm dacă Maiorescu a devenit vreodată un bun hipnotizator și dacă din experiențele lui și ale altora s-a luminat pentru el misterul legăturii dintre suflet și corp. Dar din toată această frământare de gânduri, folosind metoda eliminărilor, totdeauna întrebuițată, se distilează substanța limpede a articolului *Din experiență*. Ca și în alte împrejurări, el dorește să stabilească *lucruri simple*, să înlăture *confuzii* și să cucerească cele câteva principii necesare sarcinii *practice* a cunoașterii de oameni. Manifestând îndoieli față de rezultatele tratatelor științifice, el acordă mai multă încredere pătrunderii psihologice a poezilor în romanele și dramele lor, apoi autorilor de maxime și aforisme, cum însuși scrisese, și cum îi plăcea să spicuiască în operele unor moralști

ca lordul Chesterfield și cardinalul de Retz, din care în epoca bătrâneții va traduce în *Convorbiri literare* (1910).

Experiența proprie poartă totuși roadele psihologice cele mai prețioase, și din tezaurul acestora reține el câte ceva în articolul din 1888 în care ni se arată pe rând cum “îngustimea” conștiinței, condiția ei de a nu putea primi decât în mod succesiv impresiile, este pricina pentru care ne înșelăm adesea asupra felului de a fi al altora și al nostru, ca unii care suntem alcătuiți nu numai din elemente numeroase, dar și din elemente contradictorii; apoi cauza pentru care nu ne putem cunoaște pe noi și pe alții decât prin trecerea vremii, în lucrarea interioară a personalității care se dezvoltă sau se destramă. Cunoscătorul de oameni, veșnic atent la particularitățile psihologice ale celor cu care avea de-a face, plin de ascuțime și uneori de maliție în caracterizarea încredințată intimilor săi, își notează astfel puținele principii simple, pe care le putea stabili cu oarecare certitudine.

Paralel cu activitatea literară se dezvoltă în viața lui Maiorescu seria evenimentelor sale politice, punctată de ministeriatul din 1874-1876, la Instrucția publică și Culte, la care revine între 1888 și 1889, apoi între 1890 și 1891. După alți zece ani, în 1900-1901, își ia răspunderea Ministerului Justiției, pe care îl părăsește după ce trece legea care interzicea foștilor titulari ai departamentului practica avocaturii pe o durată de cinci ani. După retragerea sa din învățământ, în 1909, împrejurare subliniată de omagiul universităților și al cercurilor literare, Maiorescu devine între 1910 și 1912 prim-ministru și ministru de Externe. Un an mai târziu prezidează la București conferința care pune capăt războiului balcanic și stabilește o nouă așezare a relațiilor dintre popoare în această parte a Europei. În sfârșit, bărbatul politic care încă din 1881, în articolul publicat în *Deutsche Revue*, preconizase apropierea de Puterile Centrale, continuă susținerea aceleiași idei în timpul neutralității noastre, la începutul Războiului mondial. În marile controverse ale momentului, el cere în adunările partidului conservator o politică de neutralitate, cu simpatii pentru Puterile Centrale, așa cum se poate vedea din memoriul *România și politica de neutralitate în conflictul european 1914-1917*, scris cu puțin timp înainte de a muri și retipărit în *Convorbiri literare* abia în 1920. Între 1897 și 1915, Maiorescu publicase cele cinci volume ale *Discursurilor parlamentare*, însoțite de întinse expuneri introductive asupra dezvoltării vieții politice a țării în intervalul dintre 1866 și 1899. Un al șaselea volum era gata pentru tipar în 1917, și introducerea sa, cuprinzând revista evenimentelor până la finele cabinetului Carp în 1901, se încheia cu accente

încurajând demnitatea și independența caracterelor în viața politică. Întregul material de introducere a fost reunit în 1925, în volumul *Istoria contemporană a României*, un titlu răspunzând poate năzuinței de a scrie o istorie a patriei sale, prezentă în sufletul lui Maiorescu încă din anii adolescenței, nepotrivit totuși din pricina caracterului însuși al acestei scrieri, care povestind evenimente trăite, a căror răsfrângere personală ni se oferă împreună cu portretele măiestrite ale mai multor contemporani, aparține de fapt genului memorialistic. La 18 iunie (2 iulie) 1917, în timpul ocupației germane, înainte ca zarea să se fi luminat într-un fel oarecare pentru poporul și statul nostru, Titu Maiorescu moare în București.

Dispărea unul din oamenii cei mai luminați ai întregului secol în care se plămădise România modernă. Bucurându-se din anii tinereții de un mare prestigiu personal, făcut din măsură, consecvență și demnitate, din bun gust în aprecierea literară a altora și, în propria-i producție, dintr-un talent care menține încă tinere pagini scrise cu șase sau șapte decenii în urmă, dintr-o artă aristocratică a vieții cu atât mai uimitoare cu cât, în armonia ei, se ridica peste primejdiile unei organizații expuse depresiei morale și chiar deselor încercări ale sănătății fizice, Titu Maiorescu a sporit neconținut prestigiul său prin devotamentul dăruit cauzelor bune și pasiunii dezinteresate de a sluji. Figura sa de conducător spiritual apare în epoca de formație a culturii noastre mai noi, cu rolul de a frâna, de a limpezi o neînțelegere, de a trage hotare, de a indica un drum. Și înainte și după el au existat în cultura noastră personalități mai dinamice, animatori mai înflăcărați, dar nici unul care să-și fi asociat, deopotrivă cu Titu Maiorescu, naturile cumpătate și judicioase, oamenii care pun înaintea faptului deliberarea și care se conduc după lumina spiritului. Datorită în primul rând lui Maiorescu, s-a format în cultura noastră o stare de spirit de criticism a cărei valoare nu o putem aprecia decât închipuindu-ne că nu s-ar fi produs niciodată și că din dialectica civilizației noastre, după efervescenta romantică de la începutul și mijlocul veacului trecut, ar fi lipsit momentul de temperare clasică introdus de el și de discipolii lui. Desigur, Maiorescu n-a fost un cugetător care să se fi impus prin originalitatea invenției, și omul teoretic a fost neconținut subordonat în el omului practic și făptuitor. Este un caracter romanic, în toată firea lui Maiorescu, împreună cu slaba lui aptitudine metafizică, intensa dezvoltare pe care o dobândește virtutea lui pragmatică, organizatoare, legiferantă. Maiorescu este un legiuitor. Mai multe generații au recunoscut în opera lui pactul fundamental al culturii noastre intelectuale. Această însușire alcătuiește și resortul principal al mării

sale arte scriitoricești. Cugetările sale dobândesc totdeauna forma perenă a inscripției sau a textului de lege, atât de puțin ne putem sustrage evidenței lor constrângătoare, înțelesului lor deplin cristalizat, eliminând orice aproximație, orice umbră sugestivă. Ca la toți marii scriitori români, lucrarea seculară a limbii se concentrează și la el într-un mare salt înainte, încât darul unui singur om pare și de data aceasta a înlocui opera înceată a mai multor generații. Nimeni nu scrisese ca Maiorescu mai înainte și puțini l-au egalat în vigoare, concizie și proprietatea exprimării mai târziu. Nu este deci exagerat a spune că în domeniul său propriu, lucrarea la care a supus graiul nostru nu a fost cu nimic mai prejos de aceea a lui Mihai Eminescu.

1944

Personalitatea lui Eminescu

Amintirile lui I. Slavici aduc, printre altele, o interesantă contribuție pentru cunoașterea deprinderilor și personalității lui Mihai Eminescu. Cum Slavici reține mai mult esența decât întâmplătorul și cum jocul amintirii sale se întrecește printr-o ușoară pomire de a generaliza, despre portretul lui Eminescu, desemnat cu acest prilej, se poate spune că are valoarea unei plâsmuii tipice. E un portret rânduit printre modelele clasice. Artistul a lăsat deoparte accidentul fizionomiei și penelul său n-a fost călăuzit decât de dorința de a pune în lumină latura generală omenească a personajului pe care-l avea în față. Nici o clipă nu se ivește astfel în această sobră descriere urma vreunui sentiment de omenească dragoste sau de emoționantă îngăduință pentru slăbiciunile eroului, dar nici condamnare nu se rostește vreodată ci singură pasiunea intelectuală pentru *ideea* pe care modelul o întrupează. Când după amintiri și caracterizări, autorul ajunge să dea glas simțământului său, el deplânge moartea care a întrerupt un proces mai înainte ca din el să se fi cristalizat rezultate definitive sau ne înfățișează farmecul intelectual pe care apropierea și înrâurirea aceluia om extraordinar îl trezea în semenii săi.

Această disciplină în descriere este în primul rând îndreptățită de împrejurarea că Eminescu a fost un om genial și de convingerea, pe care și Titu Maiorescu o exprima altădată, că semnul geniului este tocmai *impersonalitatea*.

Ce ne putem întreba așadar cu privire la omul a cărui întâmplătoare figurație în lume rămâne un detaliu nesemnificativ, chiar când găsim aici

terenul unor nesfârșite trăsături romantice, ce altceva ne putem întreba decât dacă a avut sau nu această orientare impersonală a spiritului? Aceasta era convingerea Junimii cu privire la rostul și funcțiunea geniului și despre portretul eminescian pe care-l schițează I. Slavici se poate spune că reprezenta punctul de vedere al renumitei societăți literare.

Pentru că acest punct de vedere este consecvent aplicat, el este și bun. Un critic poate cu toate acestea să-și exprime regretul că viața și personalitatea lui Mihail Eminescu, în genere atât de puțin și de rău cunoscută, n-a fost nici de data aceasta obiectul uneia din acele copioase descrieri prin care circulă suflul vieții paradoxale și contradictorii, material viu și cu neputință de a fi sistematizat, din care generațiile succesive, ale altor popoare, scot elementele fizionomiei în devenire a scriitorilor lor naționali. Caragiale, la care Slavici observă înclinația pe care și-o recunoaște și scrie: "*să se uite la cei ce îi trec prin față ori stau în preajma vederii lui, să scruteze mutre, să prindă gesturi și atitudini*", Caragiale, incomparabilul caracterizator, ar fi devenit poate autorul povestirii pe care o dorim, deși atunci când a avut ocazia de a o face, el ne-a dat numai convenționalul portret din *Nirvana*.

Tocmai ideea incontestabilă că Eminescu a fost un om genial a împiedicat până acum caracterizarea poetului prin elementele relative ale vieții lui. Evocându-l pe Eminescu, Caragiale ne prezenta de fapt portretul unui tânăr genial, cu predispozițiile tipice pe care i le atribuia romantismul, un fel de Chatterton, trăind în închipuire, cu o pronunțată inaptitudine pentru viață, suferind de mania circulară: când exuberant și când abătut de moarte. În același fel I. Slavici pare a alege printre amintirile sale numai acelea care îi confirmă vederile despre firea omului superior, în așa fel încât amintirile care ni le înfățișează alcătuiesc mai degrabă o teorie a geniului, decât prezentarea unui om viu. Și Slavici ne-a dat așadar un portret tipic, numai că modelul care i-a plutit în fața ochilor, n-a fost acela pitoresc al romantismului, ci unul împrumutat înțelegerii idealiste a însușirii geniale și pe care îl folosește deopotrivă cu Titu Maiorescu. Ne-a fost cu neputință, citind cartea lui I. Slavici, să nu ne amintim de articolul pe care Maiorescu îl scria cu treizeci și cinci de ani înainte. Cele două scrieri ne-au făcut impresia că se întregesc, una, aceea a lui Maiorescu, reducându-se la generalități, cealaltă adăugând puține amănunte concrete.

De ce numărul acestor amănunte e mic și n-ar fi fost interesant să fie altfel, ne lămurește Maiorescu când scrie:

"Viața lui externă e simplă de povestit, și nu credem, că în tot decursul

ei să fi avut vreo întâmplare din afară o înrâurire mai însemnată asupra lui. Ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic și a sa proprie ființă încât să-l fi abătut vreun contact de la drumul său firesc.”

Geniul fiind înzestrat cu o mare putere de autodeterminare, amănuntele întâmplătoare ale vieții sale sunt lipsite de însemnătate.

“Ceea ce caracterizează mai întâi de toate personalitatea lui Eminescu, scrie Maiorescu, este o așa de covârșitoare inteligență, ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai scăpa... încât lumea ideilor generale ce și le însușise le avea pururea la îndemână. În aceeași proporție tot ce era caz individual, întâmplare externă, convenție socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obștească, și chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană, îi erau indiferente.”

Aceste constatări generale sunt pe deplin confirmate de cele ce-și amintește Slavici. La Viena, unde se întâlnesc pentru întâia oară cei doi prieteni, Eminescu dovedește că *“cetise mult... cu deosebire largi îi erau cunoștințele în ceea ce privește literatura tuturor popoarelor, istoria universală și cea română îndeosebi, filozofia tuturor timpurilor și limbile clasice și cea română”*.

Că pe Eminescu nu-l interesau cazurile individuale, care am văzut că atrăgeau atențiunea pasionantă a lui Caragiale, și că lumea sa rămânea aceea a ideilor generale, ne-o spune și Slavici:

“Eminescu n-avea ochi pentru asemenea amănunte din lumea în mijlocul căreia se afla. Orișicât de multă lume și orișicât de mare gălăgie ar fi fost împrejurul lui el nu se abătea de la cele ce se petrec în sufletul său... șirul gândirilor nici în mijlocul celei mai mari gălăgii nu și-l pierdea și discuțiunea odată începută o urma cu aceeași limpezime în toate împrejurările.”

Indiferența pentru soarta sa o face Maiorescu să se îmbine cu datul simțirii reprezentative, când întrebându-se dacă Eminescu a fost nefericit, răspunde: *“Nu! Ce e drept, el era un adept convins al lui Schopenhauer, era prin urmare pesimist. Dar acest pesimism nu era redus la plângerea mărginită a unui egoist nemulțumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște”*. Tot astfel Slavici observă indiferența poetului: *“Ceea ce noi numim sentimenta-litate nu exista pentru dânsul. El n-avea slăbiciuni pentru nimic”*; după cum subliniază în același chip caracterul reprezentativ al simțirii sale:

“Flămând, zdrențuit, lipsit de adăpost și răbdând la ger, el era același om senin și vecinic voios, pe care-l ating numai mizeriile mai mici ale altora. Întreaga lui purtare de grijă era deci numai pentru alții, care după părerea lui nu puteau să găsească în sine înșiși mângâiere, pe care o găsea el în privirea lumii ce-l înconjură.”

Impersonal abstract din lumea aceasta, mărgininu-se în universul fără margini al gândirii, se pot prevedea amănuntele trecerii lui Eminescu printre oameni. Mai întâi dezordinea vieții sale fizice pe care nici Maiorescu nici Slavici nu uită s-o amintească și s-o deplângă. Dezordine care nu se însoțește însă cu nici o apucătură excesivă după cum, cel puțin într-o împrejurare, îl corectează Slavici pe Maiorescu, ca atunci când respinge părerea răspândită că Eminescu ar fi abuzat cândva de băuturi alcoolice. În asemenea măsură se încredințase poetul lumii abstracte a ideilor, încât existența sa decurge mai mult în puritate, iar când legătura cu Veronica Micle degenerază și devine o greutate și o primejdie pentru neprihănită sa viață de studii, el rupe legătura și, cu un sentiment de ușurare, se destăinuie prietenului: *“În sfârșit, am scăpat”*. Nevoia de concentrare este atât de mare, încât îi este nesuferit chiar binele ce i se face de teama recunoștinței cu care trebuie să răspundă. Două săptămâni după ce Maiorescu îl adăpostise, el părăsește locuința, și declară: *“Mă înăbușe bunăvoința, de care nu sunt în stare să mă fac vrednic”*. Vrea să fie lăsat în pace și de aceea se arată ca *“un fel de copil cuminte, care rămâne unde-l pui, face tot ceea ce îi zici și bagă în toată clipa de seamă, ca nu cumva să supere pe cineva”*.

Îndârjire nu cunoaște decât pe termenul discuțiilor unde dacă e contrazis, răspunde scurt și răspicat. Treburile practice le tratează când cu indiferență și când cu umor. Când e vorba să se mute de la Iași la București, descoperă că-i lipsesc cele câteva sute de lei necesare transportului și, într-o scrisoare, își enumeră greutățile cu un accent grotesc care amintește începutul din *Sărmanul Dionis*:

“Am și bagaje: cărți, manuscripte, cioboate vechi, lăzi cu șoareci și molii, populate la încheieturi cu deosebite naționalități de ploșnițe. Cu ce să transport aceste roiuri de avere mobilă în sensul larg al cuvântului?”

Dar toate aceste nevinovate detalii nu vin decât să verifice și să întărească cele ce s-au spus din capul locului despre felul impersonal al poetului. Toate acestea sunt detalii tipice.

Înțelegem de ce atât Maiorescu cât și Slavici schițează un portret al poetului în care principală și aproape unică trăsătură este desfacerea de cele

lumești. Schopenhauer, a cărui concepție este hotărâtoare asupra acelor doi scriitori, este cel dintâi care a recunoscut semnul personalității geniale în capacitatea de a se elibera de frânele voinței practice, pentru ca, devenit "*pur subiect de cunoaștere*", să contemple "*ideile platoniciene*", originalele eterne ale lucrurilor.

Aceasta este însușirea pe care și Maiorescu și Slavici au observat-o la Eminescu. O trăsătură întâlnită la orice om care își închină viața studiului și meditației. Marele grad în care este înfățișată în viața lui Eminescu dovedește numai integritatea cu care poetul își înțelege menirea pe lume. Ea nu ne spune însă nimic despre adâncurile problematice din care a izbucnit opera sa. Se poate ca Eminescu să fi fost dintre aceia care tac asupra luptelor desfășurate în intimitatea naturii lor. Un asemenea om impresionează contemporanii prin înstrăinarea lor de nevoile imediate ale practicii, când intră în contact cu ei, preferă să se mărginească la teme generale de idei, rezervându-și ca un bun ascuns și sacru ceea ce constituie particularitatea lor absolută. Un asemenea om pare să fi fost și Eminescu.

1925

Mihai Eminescu

Mihai Eminescu s-a născut la Botoșani, în ziua de 15 ianuarie 1850, ca fiu al căminarului Gheorghe Eminovici, om din Călineștii Bucovinei, și al soției sale Raluca, fiica stolnicului Vasile Iurașcu. Ca în împrejurarea atâtor oameni de seamă ai altor popoare, deschizători de drumuri într-un fel oarecare, uimirea a țesut și în jurul obârșiei lui Eminescu un văl de legende. Singurul lucru care se poate spune însă cu siguranță este că poetul a ieșit din pasta omenească a locului nașterii sale, din acea Moldovă nordică, de unde drumurile se împart către toate ținuturile locuite de români, țară de încrucișare a hotarelor, în mijlocul căreia Codrul Cosminului așază marea lui pată de umbră și răcoare.

Familia, din partea ambilor părinți, era rurală, fără să fie țărănească. Gheorghe Eminovici era om cu oarecare știință de carte, plin de grijă să împărtășească pe copiii săi de la învățătura mai înaltă. În mica moșie răzășează din Ipotești, din apropierea Botoșanilor, pe care Gheorghe Eminovici o cumpărase înaintea nașterii poetului, cresc numeroși copii, trimiși mai toți la studii străine. O soartă rea urmărește pe copiii căminarului. Boala și deznădejdea, care înarmează mâna unuia dintre ei împotriva sa însuși, încheie de timpuriu mai toate destinele omenești ale fraților lui Eminescu.

Mihai pare un copil sănătos dar puțin înclinat să-și croiască drumul după normele comune. Trimis să învețe carte, la Cernăuți, el sfârșește clasele primare și trece în gimnaziul local, dar după ce este obligat să repete clasa a doua, silința și poate înclinațiile lui sunt judecate atât de rău încât tânărului școlar i se

găsește un loc de practicant la Tribunalul din Botoșani. În același an, 1864, Eminescu asistase la Cernăuți la reprezentațiile teatrale ale trupei Vlădicescu-Tardini. Când trupa lui Vlădicescu părăsește Cernăuții o urmează, probabil, practicantul Eminescu. În anul următor, el reapare însă la Cernăuți, hotărât să-și reia învățătura. Aici locuiește la profesorul Aron Pumnul, autorul *Lepturariului*, și când acesta se stinge la începutul anului 1866, elevul particular Eminescu îi consacră o poezie, publicată împreună cu niște compuneri iscălite de alți învățăcei ai bătrânului dascăl într-o broșură comemorativă. Din această vreme trimite poezii lui Iosif Vulcan care le publică în *Familia* din Pesta schimbându-i numele Eminovici în Eminescu. În vara anului 1868 pornește Eminescu, pe jos, spre Ardeal, dându-și ca țintă Blajul... cetatea "în care a răsărit soarele românismului". În *Geniu pustiu* confesiunea lui Toma Nour, un personaj al cărui portret fizic și moral reține atâta din propriile trăsături ale poetului, păstrează amintirea acestei călătorii în care poetul descoperea cu încântare țara cea largă și poporul lui: "Într-o zi frumoasă de vară îmi făcui legătura, o pusei în vârful bățului și o luai la picior pe drumul cel mare împărătesc. Mergeam astfel printre câmpii cu holde... Holdele miroseau și se coceau de arșița soarelui... eu îmi pusesem pălăria în vârful capului, astfel încât fruntea rămânea liberă și goală și fluieram alene un cântec monoton și numai lucii și mari picături de sudoare îmi curgeau de pe frunte de-a lungul obrazului. - Zi de vară pân-în seară am tot mers fără să stau de fel. Soarele era la apus, aerul începea a se răcori, holdele păreau că adorm din freamătul lor lung, de-a lungul drumului de țară oamenii se-ntorceau de la lucrul câmpului, cu coasele de-a spinare, fetele cu oale și donițe în amândouă mâinile, hoii trăgeau încet în jug și calul scârțâia, iar românul ce mergea alături de ei și pornea din bici își țipa eternul său hăis, ho!... Ascuns în maluri dormea Mureșul, pe el trosnea de căruțe podul de luntrii, pe care îl trecui și eu... De departe se vedeau munții mei natali, urșii bătrâni cu frunțile de piatră spărgând nourii și luminând țepeni, suri și slabi asupra lor."

În Ardeal încearcă Eminescu să-și termine studiile liceale, dar elevul rătăcitor nu-și poate găsi un loc unde să se așeze. La Sibiu, Nicolae Densusianu îl află într-o înspăimântătoare stare de sărăcie. Popa Bratu din Rășinari îl încredințează unui țaran care-l trece, peste munți, în țara liberă. Aici, în cursul anului 1867, intră ca sufleur în trupa lui Iorgu Caragiale care găsise pe ciudatul băietan în grajdul unui hotel din Giurgiu, citind în gura mare din Schiller. Iarna, trupa se înapoiază în București și Ion Luca Caragiale, nepotul lui Iorgu, îi face cunoștința. "Era străin de departe, zicea

el, dar nu voia să spună de unde. Se vede bine a fi copil de oameni, ajuns aici în cine știe ce împrejurare.” Tânărul sufleur și poet face o mare impresie noului său prieten, mai întâi prin simpla lui înfățișare: “Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre: o frunte înaltă și senină, niște ochi mari - la aceste ferestre ale sufletului se vedea bine că cineva este înduntru.” Din tot felul său de a fi tânărul părea “copilul unei rase nobile și bătrâne”, împărțit însă între stările de spirit cele mai deosebite, când plin de o veselie exuberanță, când abătut de moarte.

În 1868 Eminescu se înapoiază în Ardeal cu trupa lui Pascaly; în toamnă intră ca sufleur la Teatrul Național din București, dar în vara anului următor îl însoțește din nou pe Pascaly, de data aceasta prin Moldova și Bucovina. Gheorghe Eminovici își regăsește atunci odrasla și mai de voie, mai de nevoie îl ia cu sine la Ipotești, pentru ca îndată să-l trimită la Viena, unde Universitatea îl înscrie printre auditorii săi. La Viena, Eminescu ascultă cursuri de filosofie, de istorie, de științe juridice și economice, pe ale herbartianului Zimmermann, al cărui spiritualism îl va repudia mai târziu, pe ale romanticului Ihering, pe ale economistului Stein ș.a.

Influența filosofică cea mai puternică venea însă din afară de Universitate, de la Schopenhauer. Eminescu sfătuiește deci pe colegul său I. Slavici “să nu-și piardă timpul cu scrieri de ale filosofilor ca Fichte, Hegel și Schelling și nici scrieri de-ale lui Kant să nu citească decât după ce va fi cetit pe Schopenhauer” (Amintiri, 1924, p. 105). În aceeași vreme el vorbea mult despre Buddha și despre idealul nirvanei, dar descoperirea acestora poate să se fi petrecut înaintea citirii lui Schopenhauer, deoarece Caragiale le remarcase în conversația noului său prieten cu câțiva ani mai înainte. Cufundat în lungi lecturi și în laborioase compuneri literare, în timpul cărora, stând zile întregi în casă, ducea existența cea mai dezordonată, Eminescu reapărea ca un camarad plin de voie bună. Arăta un mare interes teatrului și participarea sa la spectacole era atât de vie, încât, nu spune Slavici, “fi era greu să asiste la comedii, căci râsetele fi erau scandalouse”.

Marea lui plăcere era însă discuția pe teme generale. Omul era un spirit ratiocinant, ferm în ideile sale și căruia nu-i displăcea să învețe pe alții. “Ne plimbam prin ulițele mai dosnice, mărturisește Slavici, prin vreunul dintre parcurile din oraș, pierzând ceasuri întregi, nu o dată până-n crepetul zorilor de zi; și cu ocaziunea acestor plimbări m-am luminat fără îndoială mai mult decât audiind cursurile de la Universitate”. Terenul acestor discuții erau adeseori adunările societății studențești *România Jună*, înființată în vara anului

1860. Din Viena, în 1870, trimite Eminescu primele sale poezii *Convorbirilor literare*. *Venere și Madonă* este citită într-una din ședințele *Junimii* și reține atenția generală. Urmează *Epigonii*, însoțită de o scrisoare către Iacob Negruzzi, în care poetul lămurește situația morală a generației sale prin schemele idealismului și ale ironiei romantice: "*Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantezmele sale, îndată însă ce conștiința vede că imaginile nu sunt decât un joc, atunci, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni.*" Iacob Negruzzi îl caută după puțin timp la Viena, în cafeneaua studenților români, și impresia fizică pe care i-o face coincide cu aceea a lui Caragiale. Negruzzi îl îndeamnă să se instaleze în Iași, după terminarea studiilor. Planul era însă prematur.

La 15 august 1871, Eminescu ia parte la serbările organizate de studențimea română la mormântul lui Ștefan cel Mare. O scurtă înapoiere în țară îl aduce în anul următor, pentru întâia oară, în cercul *Junimii*, unde la 1 septembrie 1872, citește nuvela *Sărmanul Dionis*. Colaborarea sa la *Convorbiri literare* nu încetase în toată această vreme, încât Maiorescu putuse să-l citeze în *Direcția nouă*, ca pe unul din cei mai de seamă poeți ai vremii.

"*Cu totul osebit în felul său, scrie Maiorescu, om al timpului modern deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai spre marginile iertate, până acum așa de puțin format, încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului, este d-l Mihai Eminescu*". În noiembrie 1872, Eminescu este la Berlin și se înscrie la Universitate. Din țară, Titu Maiorescu îl îndeamnă să-și treacă doctoratul, pentru a veni să ocupe o catedră filosofică la Universitatea din Iași. În lunga corespondență iscată asupra acestui punct, în tot cursul anului 1874, Eminescu vede deocamdată mai mult dificultăți. Cursele asupra lui Schopenhauer și Kant, pe care începe în această vreme să-l traducă, nu i-ar fi fost greu lui Eminescu să propună. Pentru prolegomenul filosofiei, el simte însă nevoia completării cunștințelor sale în științele naturale, mai cu seamă în anatomie și fiziologie. Filosofia dreptului și a istoriei sunt apoi numai indicate la Schopenhauer, ar avea nevoie să elaboreze personal aceste materii, pornind de la Hegel, dar depășindu-l mai ales că "*interesul practic pentru patria noastră ar consta, cred, în înlăturarea teoretică a tuturor îndreptățirilor pentru importarea nechibzuită a unor instituții străine, care nu-s altceva decât organizații speciale a societății omenești în lupta pentru existență, care pot fi primite în principiile lor generale, a căror casuistică trebuie însă să rezulte în mod empiric din împrejurările particulare ale*

fiecărui popor și ale fiecărei țări." Pentru desăvârșirea studiilor sale, funcțiunile studentului Eminescu la Legația română din Berlin sunt o piedică. Eminescu hotărăște să se mute la Viena, susținut de bursa pe care Maiorescu, ca ministru al Instrucțiunii Publice, i-o pune la dispoziție. Examenul de doctorat urma să fie depus în august, dar după câteva luni, renunțând la toate planurile, se înapoiază în țară și, la 23 august 1874, este numit director al Bibliotecii Centrale din Iași.

Epoca de pregătire a lui Eminescu este sfârșită în acest moment. La Iași, el continuă a traduce *Critica rațiunii pure* a lui Kant și suplinește pe Xenopol și Bodnărescu la Institutul Academic. Curând este însă scos de la Biblioteca Centrală și Petrino îi încscenează un proces de sustragere de cărți. Rămas fără o situație stabilă, Maiorescu îl numește revizor școlar al județelor Iași și Vaslui. În 1876, în cadrul prelegerilor populare ale *Junimii*, vorbește despre *Influența austriacă asupra românilor din Principate*, singura lui manifestare orală în public.

Sosise momentul să formuleze unele din ideile sale de filosofie politică, elaborate la Berlin. Vorbitorul este, în acord cu metodele sociologice ale timpului, un organicist. Marile categorii sociale sunt înțelese prin analogie cu funcțiunile organismului animal. Negoțul de import și export este pentru el "*circulația sângelui social*". Faptul că agenții acestei circulații, sub influența austriacă, sunt printre noi străini, alcătuiește o boală pe care nu o poate tămădui decât acela care cunoaște "*legile fiziologice ale societății*". Spre deosebire de teoriile spirituale, popoarele nu sunt "*producte ale inteligenței, ci ale naturii*". Orice produs natural se cristalizează însă în jurul unui punct stabil. Dar tocmai stabilitatea ne lipsește astăzi ca și în întregul nostru trecut politic. Eminescu va combate deci deopotrivă arbitrarul vechilor clase boierești, pricina care a împiedicat vreme de secole cristalizarea organismului nostru social, ca și mobilitatea partidelor de azi. În generala anarhie individualistă a trecutului și a prezentului, în care s-au dezvoltat numai clasele consumatoare, nu și cele producătoare, există un singur element statornic și creator, țăranul, producătorul obiectelor cu care se îndeustelează toate trebuințele fundamentale ale vieții noastre. El este "*clasa cea mai pozitivă din toate, cea mai conservatoare în limbă, port, obiceiuri, purtătorul istoriei unui popor, nația în înțelesul cel mai adevărat al cuvântului*". Care este însă situația țărănimii? "*Într-o țară care n-are export industrial țăranul muncește singur pentru toți.*" Pe spatele lui trăiesc mii de proprietari, de funcționari, de negustori evrei și o mulțime de alți străini, infiltrați deopotrivă prin influența

Austriei, reprezentanți ai intereselor ei economice. Numărul acestora s-a însumat în ultimul secol, și procesul continuă să se dezvolte îngrijorător. Țăranul trebuie ușurat de uriașa povară pe care o suportă, asigurându-i o dezvoltare liniștită, care nu este însă posibilă *“dacă nu ne vom hotărî să nu mai purtăm nici un product străin pe noi, precum au făcut ungerii în vremea absolutismului”*. Remediul acesta trebuie asociat cu **“stabilitatea, adică guvern monarhic, ereditar, mai mult ori mai puțin absolut; munca, adică excluderea proletarilor condeiului de la viața publică a statului, și prin asta silirea lor la o muncă productivă; economia, adică dreapta cumpănire între foloasele aduse de cutare cheltuială și sacrificiile făcute pentru ea; aceasta atât în economia generală a statului cât și în cea individuală.”**

Importanta conferință asupra *Influenței austriace*, publicată în *Convorbiri literare* (1876, 5), grupa câteva din tendințele politice ale *Junimii*: dinasticismul, lupta contra proletariatului intelectual, orientat către specularea politicianistă a bugetului, ridicarea claselor producătoare ale națiunii și, în primul rând, a țăranimii. Încă din 1868, în articolul *În contra direcției de azi în cultura română*, Titu Maiorescu vorbise și el despre țăran, ca despre *“singura clasă reală la noi”*. Alte tendințe sunt însă proprii lui Eminescu. Prin înclinarea sa către formele absolutiste ale monarhiei, conservatorismul său este în acest moment mai radical decât al lui Maiorescu, Xenopol și chiar decât al lui Carp.

Tot în 1876 Eminescu începe colaborarea sa la *Curierul de Iași* și o continuă în anul următor. Câteva din principalele sale articole politice, ca cele despre *Grigore Ghica și Răpirea Bucovinei*, apar aici, împreună cu articole și cronici dramatice, în care scriitorul aduce bogata lui experiență teatrală. El se declară împotriva influenței franceze pe scena noastră, mai întâi întrucât privește compunerea repertoriilor în care nu prețuiește pe Corneille și Racine, *“mergători pe catalige”*, *“slabi”* imitatori ai tragediei antice, în timp ce acordă o mare valoare lui Molière. Influența franceză trebuie eliminată mai cu seamă în pronunția actorilor, unde se puteau observa prelungiri ale ultimei silabe, atât de nepotrivite, în gura unui român. Vorbirea actorilor noștri i se pare de altfel în mod general defectuoasă. Ei par a nu-și da seama de însemnătatea accentului *etic* și *logic* (sau *intențional*) al vorbirii, deosebit de accentul ei gramatical, și se lipsesc, prin nesocotirea sau falsa întrebuițare a celui dintâi, de principalul mijloc al exteriorizării dramatice. Altădată, el remarcă tonul nazal sau gutural în felul francezilor sau al spaniolilor, ceea ce îi permite să caracterizeze fonetic graiul nostru, ca unul lipsit deopotrivă de vocale prea lungi sau prea scurte, de consoane prea moi sau prea aspre, posedând numai sunete medii și curate.

Comediei franceze, el îi preferă pe cea rusă, a lui Gogol din *Revizorul*, aparținând curentului unui realism popular, pe care - înaintea lui Maiorescu - îl remarcă în operele germanului Fritz Reuter, ale americanului Brett Harte, ale ungurului Petöfi, dar și ale românilor Anton Pann și I. Slavici, la care adaugă pe I. Creangă, pe care, prietenul lui încă din primul an al așezării în Iași, îl recunoscuse în întinsa semnificație a operei și temperamentului său.

Cronicarul dramatic este în fine împotriva romanelor aduse pe scenă și condamnă pe actorii care vânează succesul ușor. Nimeni, înaintea lui Eminescu, și puțini după el, au consacrat teatrului studii mai temeinice, din unghiul unei cunoașteri mai apropiate a literaturii dramatice și a variatelor probleme în legătură cu jocul actorilor și cu graiul lor.

O împrejurare în care Eminescu reacționează cu demnitate, refuzând să împrumute pana sau chiar numai semnătura sa pentru cauza unui politician local, încheie colaborarea sa la *Curierul de Iași*. Cedând unei invitații mai vechi se hotărăște să plece la București, asumându-și greul trebi în redacția *Timpului*, ziarul conservator al lui Lascăr Catargiu. În inima lui ducea iubirea castă pentru Veronica Micle, cunoscută cu ani înainte la Viena. În redacția *Timpului*, el regăsește pe Caragiale și Slavici. Conservatorii se aflau atunci în opoziție și adversitatea politică nu fu suspendată nici în timpul ostilităților cu Turcia. Îmbrățișând pozițiile partidului, desigur nu cu o pană mercenară, ci dintr-o adâncă adeziune, sprijinită de formația sa și de prietenii câștigate printre junimiști, Eminescu străbate acum o epocă de mare violență polemică. Una din personalitățile mai des atacate era C. A. Rosetti, omul care întrupa mai deplin liberalismul revoluționar, dar care nu-i răspundea niciodată cu resentimentul său, mărturisindu-și adesea admirația pentru scriitor și citindu-i cu încântare articolele, uneori în fața prietenilor totdeauna numeroși în jurul său. Colaborarea lui Eminescu la *Timpul* durează șapte ani, de la 1877 până la 1883. Ea dezvoltă ideile formulate în conferința despre *Influența austriacă*, nu însă fără să le adauge elemente noi. Eminescu respinge acuzația de reacționarism care i se arunca uneori, căci el nu dorește înlăturarea marilor cuceriri sociale ale generației de la 1848, ci numai folosirea lor într-un chip care să nu primejduiască interesele națiunii române și să altereze firea ei.

“Când capetele luminate ale generațiilor trecute, scrie el în Timpul (1879), au îmbrățișat ideile liberale și s-au hotărât a se consuma în munca propagării lor, nu-și înfățișau viitorul astfel cum e prezentul. Adevărații apostoli ai libertății era înainte de toate români pătrunși de conștiința unității noastre naționale și doreau libertatea și egalitatea numai ca niște înlesniri

pentru dezvoltarea poporului. Ideile liberale nu erau pentru dânzii un scop, ci un mijloc pe care întotdeauna-l subordonau principiului naționalității. Noi suntem urmașii acelor oameni, mai puțin liberali decât «naționali-liberali», dar mai mult naționali decât dânzii. Nu ne-am sfiit niciodată și nu ne sfiim nici acum a declara fără șovăire că susținem ideile liberale numai pe cât ele nu produc o perturbațiune în dezvoltarea noastră națională și numai pe cât ele nu ne împing spre forme de viață străine de firea poporului românesc”.

Alteori, el preconizează progresul lent, în acord cu legea tuturor creșterilor organice:

“Precum creșterea unui organism se face încet, prin superpunerea continuă și perpetuă de nouă materii organice, precum inteligența nu crește și nu se-nărește decât prin asimilarea lentă a muncii intelectuale din secolii trecuți și prin întărirea principiului înăscut al judecării, precum orice moment al creșterii e o coservare a celor câștigate în trecut și o adăugire a elementelor cucerite din nou, astfel adevăratul progres nu se poate spera decât conservând pe de o parte, adăugând pe de alta o vie legătură între prezent și viitor, nu însă o serie de sărituri fără orânduială. Deci progresul adevărat fiind o legătură naturală între trecut și viitor, se inspiră din tradițiunile trecutului, înlătură însă inovațiunile improvizate și aventurile hazardoase” (Timpul, 1880).

Alteori nostalgia romantică pentru trecut exaltă vremile voievozilor: *“... a readuce vulturescul avânt al Basarabilor, starea de bogăție din vremea lui Petru Rareș ori a lui Mateiu Basarab, a le putea readuce ar fi merit și a fi reacționar ar fi identic cu a fi sporitor neamului și țării” (Timpul, 1880).*

Lucrul nu i se pare însă posibil lui Eminescu: *“Nici puțină nu există pentru un asemenea partid”.* Ceea ce i se pare posibil este îndepărtarea, *“prin puterea de asimilare a solului și a rasei”, a “păturii superpuse”,* în genere de proveniență grecească, pătură care și-a însușit puterea politică, clasă de oameni lipsiți de acea sensibilitate pentru adevăr, în care Eminescu vedea semnul distinctiv al mentalității românești, împrejurarea menită să explice afinitatea acelei categorii pentru formele de viață artificiale și sterile. În dezvoltarea politică a țărilor românești de la 1700 încoace, Eminescu distinge trei perioade, după raportul în care s-a găsit elementul autohton cu cel imigrat:

“La 1700 învinge elementul imigrat prin domnia fanariotă. La 1821 începe reacțiunea elementului autohton și merge biruitoare și asimilând până la 1866. La 11 februarie 1866 învinge din nou elementul imigrat” (Timpul, 1881). Reacțiunea fondului istoric al țării trebuie însă să se producă: *“totul trebuie **dacizat** oarecum de-aici înainte”.*

Articolele politice ale lui Eminescu și-au găsit deplinul lor ecou abia mai târziu. În 1891, Gr. Peucescu dă o primă ediție cuprinzând materialul din 1880-1881, completat prin edițiile succesive ale altor editori. Însemnătatea doctrinei politice eminesciene a fost neconținut pusă în lumină și rolul ei a fost dintre cele mai hotărâtoare în formarea unor doctrine politice de după 1900 și dintre cele două războaie, cu unele rezultate care au depășit în mod nefericit intenția originală.

Munca redacțională îl istovește pe Eminescu. Dureri sentimentale îl copleșesc. În 1879, când moare Ștefan Micle, soțul Veronicăi, poetul mărturisește încă o dată sentimentul său îndurerat și pur:

"Nici tinerețea, nici frumusețea ta, nici virtuți sufletești, nici grații fizice nu au fost cauza acelei simțiri care a aruncat o umbră adâncă asupra vieții mele întregi. Adesea, există enigme matematice, pentru a căror dezlegare îți trebuie o cifră cunoscută; adesea, un complex de cazuri se dezleagă prin o singură cauză necunoscută. Astfel, viața mea, ciudată și azi și neexplicabilă pentru toți cunoscuții mei, nu are înțeles fără tine".

Un moment el concepe gândul unirii cu Veronica prin căsătorie. Maiorescu desconsiliază legătura.

Prin viața lui Eminescu trece de altfel acum o nouă siluetă feminină, în persoana Mittei Kremnitz, soția unui medic german instalat în țară, cumnata lui Maiorescu, prietenă cu Carmen Sylva, traducătoare a scriitorilor români și autoare de nuvele cu subiecte din viața societății noastre. De la Mitte Kremnitz ne-a rămas unul din portretele eminesciene cele mai vii datând din epocă (cf. C.L., 1932, Torouțiu, *Studii și documente literare*, IV). Ochii lui Maiorescu privesc încă o dată încruntați. Poetul se eclipsează când Veronica, devenită liberă, reapare în București. Totuși legătura evoluează rău. Greaua situație materială, rămasă totdeauna aceeași, nu-i îngăduie poetului să întemeieze o familie și boala începuse să se vestească. În 1883 Eminescu publică, în *Almanahul României June, Luceafărul*, punctul culminant al creației sale poetice. În iunie, poetul suferă primul acces de nebunie. Vestea sosește în casa lui Maiorescu și-l găsește acolo pe Caragiale, care plânge câțva timp amarnic. Eminescu este îngrijit mai întâi în țară, apoi lângă Viena, în sanatoriul din Ober-Döbling. Când mintea i se limpezește, un scrupul i se prezintă. Cine este oare dispensatorul binefacerilor revărsate asupra lui? Maiorescu îi răspunde cu nobile cuvinte:

"Bine, domnule Eminescu, suntem noi așa străini unii de alții? Nu știi d-ta iubirea și (dacă-mi dai voie să întrebuițez cuvântul exact, deși este mai tare) admirația deseori entuziastă ce o am și eu și tot cercul nostru literar

pentru d-ta, pentru poeziile d-tale, pentru toată lucrarea d-tale literară și politică? Dar a fost o adevărată exploziune de iubire cu care noi toți prietenii d-tale (și numai aceștia) am contribuit pentru puținele trebuințe materiale ce le reclama situația. Și n-ai fi făcut și d-ta tot așa din mult-puținul ce l-ai fi avut când ar fi fost vorba de orice amic, necum de un amic de valoarea d-tale?"

Pe când se afla la Viena, la finele anului 1883, Maiorescu îngrijește prima ediție a *Poeziilor* lui Eminescu. Înainte de a se înapoia în țară, prietenul Chibici Râvneanul, veselul camarad al anilor de studenție la Viena, îl însoțește în Italia. Într-o zi, la Florența, Eminescu pleacă de acasă și, ieșind din oraș, merge tot spre răsărit. Când seara se înapoiază zdrobit de oboseală, explică lui Chibici că pornise spre țară. Revenit în Iași, unde atitudinile lui sunt dintre cele mai excentrice, apoi la București, încearcă să reia activitatea, dar boala revine. În 1886 este internat în ospiciul de la Mănăstirea Neamțului. Harieta, nefericita soră paralică, îl ia în anul următor pe lângă dânsa, la Botoșani, unde Eminescu primește ajutorul orașului, apoi o pensie votată de Parlament. După câțva timp i se pare a se fi restabilit îndeajuns pentru a putea pleca spre București, în tovărășia Veronicăi. Aici i se încredințează conducerea revistei *Fântâna Blanduziei*. Eminescu mai scrie câteva articole, dar nebunia îl fulgeră din nou și face necesară internarea lui în casa de sănătate a d-ului Șușu, unde moartea îl ajunge la 15 iunie 1889.

Vâlva este mare în țară. Destinul nefericit al poetului pune o pedală gravă pe răsunsetul operei. Pe băncile școlilor creștea acum o nouă generație, care descoperea în cartea lui o muzică vrăjită, cu puteri răscolitoare. Modurile simțirii și ale expresiei eminesciene devin generale. Acuzațiile împotriva societății, care lasă pe poeți să moară nebuni, după ce îi face să trăiască în mizerie, trec în deprinderile comune. Sentimentul public se revarsă asupra amintirii poetului și dă un caracter simbolic staturii sale. De multă vreme sufletul țării nu străbătuse o criză mai adâncă, făcută din uimire, din farmec, din remușcare. Ce mesaj aducea poezia lui Eminescu?

Poezia lui Eminescu, așa cum a fost cunoscută de contemporani și urmași din ediția lui Maiorescu, completată cu bucățile introduse în edițiile succesive, se ridică pe structura unei imense munci de laborator, pe care Eminescu însuși n-a dezvăluit-o niciodată. Cunoașterea treptată a manuscrisului eminescian, ajuns după îmbolnăvirea poetului în mâinile lui Maiorescu și predat de acesta Academiei Române, a adus revelația unui creator foarte laborios, urmărind uneori timp de ani aceși idee poetică, făcând-o să treacă prin numeroase forme succesive, uneori părăsind-o până la urmă. Mai ales

latura eliminată a producției eminesciene a fost prezentată cu scopul de a completa imaginea lui Eminescu, prin intensificarea trăsăturilor rămase mai puțin dezvoltate în fizionomia fixată de ediția maioreșciană. Este netăgăduitul merit al unui istoriograf mai nou, G. Călinescu, de a fi pus într-o vie lumină pe acest Eminescu necunoscut și care n-a ținut el însuși să se dezvăluie.

Nu credem însă că trebuie să substituim cu totul fizionomie eminesciene trecute prin voința artistică a poetului pe aceea pe care cercetătorul de azi o găsește în manuscrisele sale. Căci ceea ce este hotărâtor în cazul poetic al lui Eminescu este tocmai caracterul atât de lucid și activ al creației lui, puterea de selecție în imensul material al motivelor și inspirațiilor care i se prezentau. Eminescul manuscriselor este un Eminescu anterior lucrării sale de autocritică, prin urmare un Eminescu dinaintea momentului celui mai caracteristic al actului său poetic. Știam prea bine că, după părerile psihologismului modern, omul spontan ar fi mai *autentic* decât omul reflexiv și că însemnarea caducă a celui dintâi ar avea o valoare *documentară* mai mare decât opera încheată și definitivă, fructul copt al tuturor puterilor sale sufletești, culminând în funcțiunile conștiinței active și clare. Împotriva acelei păreri, foarte des reprezentată astăzi, noi socotim că oamenii și poeții devin cu totul ei înșiși, în expresia ultimă și cea mai înaltă a vieții lor conștiente. Multe tendințe se încrucișează în regiunile umbrite ale sufletului fiecăruia din noi, dar ale noastre cu adevărat sunt numai cele pe care, comparându-le cu felul nostru statornic de a fi și aprobându-le prin conștiința noastră socotim că pot să se înfățișeze semenilor.

Multă vreme, mai cu seamă la începuturile sale, Eminescu a nutrit gândul de a scrie teatru. Fostul însoțitor al trupelor lui Iorgu Caragiale și Pascaly, spectatorul entuziast al teatrelor vieneze, cronicarul dramatic al *Curierului de Iași*, se simțea chemat să îmbogățească scena noastră cu drame istorice și moderne, în versuri și în proză, în stilul poetic al romanticilor și în dialog naturalist. Dar din toate aceste încercări, abia câteva momente lirice, prelucrate și introduse în alte configurații, au trecut în opera publicată de poetul însuși. Din drama istorică *Bogdan-Dragoș*, una din tiradele lui Bogdan reapare în câteva din versurile *Scrisorii IV*; cântecul Anei revine aidoma în bucata *Peste vârfuri*; o vorbire a lui Bogdan către Ana dă unele din versurile bucății *Atât de fragedă*. Din fragmentele dramei istorice *Mira*, în care eroul principal este când Mihai Viteazul, când Ștefăniță-Vodă, a desprins cu modificări unele din versurile poemei *Mortua est* și ale *Melancoliei*. În alt fragment dramatic, *Cel din urmă Mușatin*, Petru Rareș evocă amintirea iubitei sale Maria cu versuri care au devenit mai târziu *Din valurile vremii*.

Începutul poemului dramatic *Mureșan* alcătuiește în ediția lui Maiorescu bucata *Se bate miezul nopții*.

Faptul că atâtea din bucățile lirice ale lui Eminescu au apărut mai întâi în cadrul unor compoziții dramatice, se cuvine a fi considerat mai deaproape. El dovedește mai întâi că Eminescu socotea că în lucrările sale teatrale momentele lirice sunt singurele prețioase și ca atare el a înăbușit până la urmă aspirația de a zugrăvi caractere și de a înnoda conflicte. Astăzi, revăzând materialul, nu putem spune decât că Eminescu a avut dreptate. Talentul lui nu-i îngăduia să intre într-o mare varietate de tipuri omenești. Eroii teatrului manuscris al lui Eminescu seamănă între ei, de pildă Ștefăniță-Vodă și Mureșan înfățișează același caracter sceptic și melancolic, atât de asemănător cu propriul eu poetic al lui Eminescu, mai cu seamă în producția tinereții sale. Eminescu nu era un poet înclinat să iasă din sine însuși și să se proiecteze în alte suflete. Totul îl readucea către sine, încât teatrul său nu era decât o manifestare lirică mascată. De aceea el renunță în cele din urmă la forma compoziției dramatice, mărgininu-se în cadru liric, ca cel mai propriu geniului său. Lunga prelucrare a unor motive dramatice a dat însă stilului său, într-o parte a producției lui definitive, caracterul retoric și discursiv al unor tirade teatrale, ca de pildă în *Scrisori*. Atitudinile poetului dramatic au revenit așadar într-un moment și în prilejuri când scriitorul nu se mai gândea deloc să compună pentru teatru.

Cercetarea mai nouă, în lucrările d-lui G. Călinescu și în ediția monumentală a d-lui Perpessicius, a scos la iveală din manuscrisele poetului și o altă latură a fizionomiei lui, nu cu totul acoperită în opera publicată de el însuși, dar pe care evoluția lui ulterioară a depășit-o. Este vorba de acele lungi poeme cu caracter legendar, istoric și filosofic, ca *Gemenii*, *Diamantul Nordului* sau *Memento mori*. Din aceasta din urmă, vastă frescă a istoriei omenirii, amintind *La Légende des Siècles* a lui Victor Hugo, în care tribulațiile omului sunt urmărite din paleolitic până la idealismul modern, când omul conștient de puterea creatoare a minții sale detronează pe Dumnezeu, s-au desprins *Egiptul* și *Împărat și proletar*. Eul poetic care se reflectă în această vastă compoziție este, la fel ca în teatrul eminescian, acela al unui spirit îndurerat și sceptic privind către zădărniciile acestei lumi, în care "numai răul a rămas". Printre tablourile din *Memento mori*, unde la fiecare pas se pot găsi versuri cu adânc ecou, dincolo de Babilon, de Ninive, de Palestina și Egipt, de Grecia și Roma și înainte de Franța revoluționară și napoleoniană, în centrul însuși al compoziției, o etapă importantă o ocupă evocarea dacilor cu luptele lor străjuite de privirile lui Odin, ca și cum dacii ar fi fost o seminiție nordică. Mitologia dacică și nordică apar

deopotrivă în *Gemenii și Diamantul Nordului*. Obsesia nordică revine și în *Strigoii*, unde Arald, căpetenia avarilor, este arătat ca un om din miazănoapte. Vastele și sumbrele tablouri ale acestor poeme, completate printr-o meditație dezabuzată, se desfășoară în cadențe laborioase, în versuri bătute pe nicovale de ciclopi.

Din lumea de motive și atitudini ale primei sale epoci se cristalizează și producția în proză a lui Eminescu. În 1870 apare în *Convorbirile literare* povestea *Făt-Frumos din lacrimă*. Curentul folcloristic, afirmat prin culegerea lui Alecsandri, pe care Maiorescu o salută în articolul din 1868, produce în *Convorbiri literare* o seamă de manifestări paralele, ca cele ale lui Miron Pompiliu sau ca ale macedoneanului Caraiani. Eminescu însuși, în peregrinările sale prin Ardeal, culesese mult material folcloric liric, publicat mai târziu din manuscrise de Ilarie Chendi (1901). Basmelor poporului îl interesează de asemenea pe Eminescu și câteva din acestea, în primele prelucrări, sunt fixate în manuscrisele poetului, până când cel puțin unele din ele se cristalizează într-o epocă definitivă, cum este *Călin*. În 1869, pe când se găsea în București, Eminescu ia parte la ședințele societății *Oriental* care, propunându-și strângerea metodică a inspirațiilor populare, îi încredințează adunarea materialului din Moldova. Este probabil că, în îndeplinirea acestei însărcinări, să se fi construit caietul de poezii populare moldovenești, publicate în ediția lui D. Murărașu (1936).

Este apoi sigur că din aceste preocupări, ca și din ideea care circula printre junimiști că literatura cultă se cuvine să se dezvolte din temelii ale naturale, adică din literatura poporului, apare povestea lui Făt-Frumos care cucește pentru împăratul devenit fratele lui de cruce, după multe peripeții, pe frumoasa fată a Genarului. Basmul este stilizat prin dilatarea elementului descriptiv și liric, mult peste limitele prototipurilor folclorice, unde interesul cade asupra peripețiilor. Când Făt-Frumos se îndreaptă către țara Împăratului "înspre sara zilei a treia, buzduganul căzând, se izbi de o poartă de aramă, și făcu un vuiet puternic și lung. Poarta era sfărâmată și voinicul intră. Luna răsărise dintre munți și se oglindea într-un lac mare și limpede, ca seninul cerului. În fundul lui se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur; iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarand, înconjurat de un crâng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mândru palat de o marmură ca laptele, lucie și albă, - atât de lucie, încât în ziduri - răsfrângea ca-ntr-o oglindă de argint: dumbravă și luncă, lac și țărături. O luntre aurită veghea pe undele limpezi ale lacului lângă poartă; și-n aerul cel curat al serei tremurau din palat cântece mândre și senine".

Unul din peisajele lui Eminescu, acel al *Scrisorii IV*, este găsit. Când Făt-Frumos ajunge la locuința Mumei-pădurilor, fata acesteia îi spune:

“Bine-ai venit, Făt-Frumos... cât de mult e de când te-am visat! Pe când degetele mele torceau un fir, gândurile mele torceau un vis, un vis frumos, în care eu mă iubeam cu tine; Făt-Frumos, din fuior de argint torceam și eram să-ți Țes o haină urzită din descântece, bătută-n fericire; să porți... să te iubești cu mine. Din tortul meu Ți-aș face o haină, din zilele mele o viață plină de desmerdări.”

Stilizarea lirică și descriptivă a basmelor a devenit mai târziu o manieră, din care se vor desprinde nu numai unele din paginile lui Odobescu, dar și poemul în proză în realismul liric, începând cu Delavrancea.

Încă din epoca sa vieneză, Eminescu se încearcă și într-o astfel de compoziție. El dorește să scrie un roman filosofic și național, pentru care se oprește un moment la titlul *Naturii catilinare*, căruia îi preferă însă în cele din urmă pe acela de *Geniu pustiu*, dar pe care îl lasă neterminat și necunoscut, până când I. Scurtu îl publică în 1904. *Geniu pustiu* cuprinde confesiunea tânărului naționalist Toma Nour (numele apăruse și într-una din dramele istorice, în *Mira*), încât după prezentarea eroului, povestirea continuă la persoana întâi. Toma Nour este un “*demon*” eminescian, ca într-unele din poemele primei epoci, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, *Strigoii*, personaj byronian, în care frumoasa complexiune fizică ascunde un suflet dezamăgit și revoltat, după cum ni-l arată portretul romantic atât de caracteristic pentru tendințele primei maniere a lui Eminescu: “*Era frumos - d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugețarea unui filosof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și binefăcuți. Ochii săi mari căprui ardeau ca un foc negru sub niște mari sprâncene stufoase și îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii: zbârcit, hidos, urâcios, ci un satan frumos, de-o frumusețe strălucită, un satan mândru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, și iadul îndărătnicia - un Satan dumnezeiesc care trezit în cer a sorbit din lumina cea mai sfântă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pământ, să nu-i rămână decât decepțiunea și tristețea gravă în jurul buzelor.”*

Acest înger căzut este un aspru critic al societății timpului, în care urăște deopotrivă minciuna unei civilizații de împrumut, ca și viața fără muncă a coruptelor clase conducătoare. El dorește o uriașă revoluție morală în care “*ideea românească să fie mai mare decât uman, genial, frumos*”. După o singuratică și

tristă copilărie de orfan, Toma cunoaște în Ioan, suflet viril locuind într-un corp plin de gingășie feminină, un prieten de care îl unesc legături fervente, conținând ceva din cultul romantic al androgenului. Ioan și Toma iubesc două surori, pe Sofia și Poesis. Dar Sofia moare, cântând în delirul agoniei ei arii din Palestrina, în timp ce Poesis, o artistă, apucă drumuri greșite pentru a susține pe bătrânul și nefericitul ei tată. Cei doi amici deznădăjduiți se întâlnesc apoi în mijlocul incendiilor care pustiesc Ardealul revoluției pentru libertate din 1848. Ioan este conducătorul revoluționar și Toma care se asociază acțiunii lui are durerea să-l vadă murind, prin actul de trădare al unui morar, sas. Când revoluția se sfârșește, Toma înțelege greșeala ce a făcut-o învinovățind-o pe Poesis, ale cărei îndemnuri i se dezvăluiesc abia acum. El pleacă din nou în lume și ultima lui scrisoare este a unui condamnat la moarte. Romantica povestire, cuprinzând numeroase episoade, scrisă într-un stil de mare tensiune patetică, amestecat cu note realiste și cu multe descrieri încărcate de culoare, prezintă interesul de a ne face să înțelegem conexiunea motivelor în sufletul tânărului scriitor Eminescu. Mulți critici s-au întrebat ce putea uni în ființa acestuia pe poet cu doctrinarul politic și național: *Geniu pustiu* se însărcinează să ne dea dezlegarea acestei probleme. Omul romantic, așa cum ieșise din epoca luciferiană, sfărâmată de legături, a Revoluției franceze, din marile sinteze speculative ale idealismului postkantian, în care orgoliul cugetării omenești, făuritoarea lumii, atinsese culmile lui cele mai înalte, din luptele pentru naționalitate ale Germaniei, cu tot ce determinaseră ele în direcția exaltării trecutului și poporului, romantica ființă rezultată din încrucișarea tuturor acestor influențe cuprindea în sine acel suflet complex în care un individualism excesiv putea coexista cu o înflăcărată sensibilitate națională. Toma Nour este un exemplar din această categorie. El este arhetipul eminescian.

Tendențe asemănătoare se regăsesc în *Sărmanul Dionis* (C.L., 1872-3) care, folosind unele fragmente din *Geniu pustiu*, s-a dezvoltat totuși ca compoziție autonomă. De data aceasta, eroul este un metafizician care reflectează la subiectivitatea spațiului și timpului și, prin urmare, a imaginii noastre despre lume organizate în formele lor: "În faptă, își spune Dionis, lumea-i vidul sufletului nostru, - nu există nici timp nici spațiu, - ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sămbure de ghindă, și infinitul asemenea, cu reflectare a cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și sirieni, atunci, în adâncurile sufletului coborându-ne, am putea

trăi a avea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui. Păcat că știința necromanției și cea a astrologiei s-au pierdut - cine știe câte mistere ne-ar fi descoperit în această privință! Dacă lumea este un vis - de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi?"

Dar subiectivitatea spațiului și timpului nu produce la Kant concluzia că noi putem dispune în voie de ele. Sensul teoriei kantiene a cunoașterii este tocmai să fundeze obiectivitatea constrângătoare a științei. Abia printre urmașii lui Kant se trag alte concluzii și nume în două direcții diferite. Mai întâi, dacă lumea experienței este construită de noi prin folosința formelor subiective ale instituției, atunci avem dreptul să nu-i acordăm mai multă seriozitate decât oricărei glume a spiritului nostru. O undă de ironie anulând dispoziția lor patetică trece prin operele poezilor romantici, de la Tieck la Heine. Este vestita ironie romantică, dedusă de filosofi ca Schelling sau Solger din epistemologia kantiană și metafizica idealistă a lui Fichte.

În sufletul lui Eminescu a răsunat și această coardă a sensibilității romantice, mai cu seamă în unele din operele tinereții. Dacă lumea este visul sufletului, nu suntem îndreptățiți s-o privim cu zâmbet, distrugând prin actul ironiei situații pe care imaginația noastră le crease mai întâi cu toată gravitatea? Această întorsătură se produce de pildă în *Diamantul Nordului*, unde după ce cavalerul pornit de pe tărâmurile Spaniei izbutește să aducă iubitei lui talismanul mult dorit poetul încheie cu ironie pentru propria lui poveste:

Aoh!!... cine cască?... ce? chiar cavalerul, -
 În somnul lui dulce visat-a el cerul,
 Căci biet adormit el a fost cu gitară,
 Sub naltul balcon, unde-urlese asară.
 E drept că-nainte el vede chiar raiul

Avea-n grădină... Dar vai, guturaiul
 Urât îl cuprinse de-a nopții răceală,
 Pe ochi s-a pus brumă și-n gât răgușeală.
 Ah, vrut-ar fi dânsul, cântând din gitară,
 Cu-amor să deștepte copila cea rară.
 Dar vai! auzindu-l ar face-o să creadă.
 Că strigă cocoșii-n verdea livadă.

Altă concluzie a kantismului și idealismului lui Fichte este tocmai

aceea pe care o trage Dionis în pasajul citat. Ea este concluzia *idealismului magic*, reprezentat de Novalis, care dezvoltând mai cu seamă pozițiile idealismului lui Fichte, afirmă în *Fragmentele sale*: "*Orice credință este minunată și creatoare de minuni: Dumnezeu există în clipa în care cred în el*". Sau în altă parte (*Fr.*, 596): "*Visăm călătorii în univers. Dar universul nu este oare în noi? Nu cunoaștem adâncimile spiritului nostru. Drumul misterios trece însă prin interiorul nostru. În noi sau nicăieri este eternitatea cu lumile ei, cu trecutul și cu viitorul.*"

Disponând de posibilitatea de a coordona după voie șirul fenomenelor, Dionis, devenit călugărul Dan, trăiește în lumea lui Alexandru cel Bun și iubește pe Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacă. Cei doi îndrăgostiți, folosind mijlocul dezvăluit de bătrânul mag evreu Ruben, întreprind o călătorie în lună, dar când Dan îndrăznește gândul profanator că el ar fi însuși Dumnezeu, puterea de sus, rectificând îndrăzneala idealismului magic (și părând a afirma o dată cu aceasta o limită obiectivă opusă avânturilor gândirii), îl fulgeră și-l prăbușește în abis. Marginile dintre vis și realitate se șterg cu totul când Dionis se trezește ca un bolnav, care în delirul său continuă să se creadă Dan, să iubească în Maria zilelor noastre pe aceea din vechime și să ia pe anticarul Riven drept maestrul Ruben de altădată. Numai când delirul i se potolește, Dionis recunoaște pe adevărata Marie și căsătoria lor pecetluiește cucerirea unei fericiri.

Totuși, "*cine este omul adevărat al acestor întâmplări, - Dan, ori Dionis?... Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieții e un regizor, a cărui existență n-o putem explica? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranți, cari voind a reprezenta o armată mare trec pe scenă, încunjură fundalul și reapar iarăși? Nu este oare omenirea istoriei asemenea unei astfel de armate ce dispare într-o campanie veche spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator, dar același număr mărginit pentru regizor. Nu sunt aceiași actorii, deși piesele sunt altele? E drept că după fondal nu suntem în stare a vedea. - Și nu s-ar putea ca cineva, trăind, să aibă momente de o luciditate retrospectivă, cari să ni se pară ca reminiscențele unui om ce de mult nu mai este?"*

Începută și continuată în spiritul idealismului magic, povestirea sfârșește schopenhauerian, prin amintirea regizorului (voința universală!) care mișcă dinapoia culiselor vieții pe toți muritorii, ca pe scena unui teatru.

Asocierea celor două motive se poate urmări și în fragmentul filozofic *Archaeus* publicat din manuscrisele tinereții de I. Scurtu (în *Scrieri politice și literare*, 1905). Imaginea lumii ca un teatru, condus din umbră de un regizor,

și a oamenilor ca actori venea din antichitate, din aforismele lui Epictet și Marcu Aureliu, unde o găsisse, desigur, Caldéron și Shakespeare, marile modele ale romanticilor. Dar pe când în antichitate comparația era menită să sprijine pietatea stoicului supus armoniei prestabilite a lumii, în care fiecare are îndatorirea să-și mențină rolul ce i-a fost încredințat de Logosul universal, aceeași comparație are la Eminescu scopul de a divulga comedia vieții și a conduce la ataraxie prin sfărâmarea iluziilor deșarte. Lumea ca o structură în care nimeni nu se poate schimba constituie fundalul de metafizică eleată, absorbită din Schopenhauer, pe care se desprind nu numai strofele *Glossei*, dar și marea compoziție a *Luceafărului*.

Din același ciclu tematic face parte și *Cezara* (*Curierul de Iași*, 1876). De data aceasta cadrul este italian, ca în atâtea din povestirile romanticilor, de pildă în cele ale lui E.T.A. Hoffmann: Marchizul Castelmare urmărește pe Cezara, dar aceasta, pe când se lăsa pictată de pictorul Francesco, remarcă pe frumosul călugăr Ieronim și se îndrăgostește de el. Ieronim respinge însă iubirea Cezarei, căci el, ca discipol al pustnicului Euthanasius, are argumente schopenhaueriene împotriva iubirii, simplă mască a egoismului speței: "*Sâmburele vieții este egoismul, și haina lui, minciuna*". Pasiunea se insinuează totuși în inima tânărului ascet și când Castelmare își continuă perfida lui urmărire, Ieronim îl lovește și-l doboară. Ieronim fuge în insula lui Euthanasius, unde pustnicul, mort de curând, se topise aproape în bogata și amețitoarea natură sudică, cu "*miros adormitor de iarbă*", cu "*sărbători murmuitoare ale albinelor, bondarilor și flururilor*". După cum și-o prevestise singur în ultima lui însemnare:

"*Simt că măduva mea devine pământ, că sângele meu e înghețat și fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lume-n care trăiesc. Mă sting. Și nu rămâne decât urciorul de lut, în care au ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pârâu; liane și flori de apă să înconjure cu vegetația lor corpul meu și să-mi strățesc părul și barba cu firele lor... și în palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, «Soarele», viespii să-și zidească figuri, cetatea lor de ceară. Ritmul curgând în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturei...*" După ce se ascunsese câțva timp într-o mănăstire, Cezara pornește înot către insulă lăsându-se mângaiată de valurile mării "*într-o intensivă și dulce voluptate*", și cei doi amănți se regăsesc cu uimire și încântare. Momentele descriptive ale acestei bucăți, ca de altfel ale întregi proze eminesciene, alcătuiesc meritul lor artistic cel mai de seamă. *Cezara* apare relativ târziu, într-o epocă în care creația eminesciană se îndrumase pe alte căi. După încheierea epocii studențești la Viena ia sfârșit și

ciclul inspirațiilor mistice și filozofice, ale marilor compoziții istorice și legendare. Proza lui Eminescu aparținuse acestei epoci. Poetul execută acum o întoarcere către intimitatea sa, versul atât de laborios și greoi mai înainte se ușurează și muzica specifică a eminescianismului apare. Momentul psihologic al acestei transformări este fixat în *Floare albastră* (1873):

- Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar râuri în soare
Grămădești-n a ta gândire
Și câmpiile Asire
Și întunecata mare.

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare -
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubire!"

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul,
Ah! ea spuse adevărul;
Eu am râs, n-am zis nimica.

"- Hai în codrul cu verdeață,
Und-izvoare plâng în vale,

Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Chemarea iubirii și a naturii conține întreg programul liricii în care îl găsim pe Eminescu în forma deplinei lui închegări. De aici înainte, poetul depășește epoca nebuloasă a experiențelor, a proiectelor desăvârșite sau abandonate. Glasul lui Eminescu dobândește acum timbrul lui definitiv.

Poezia lui Eminescu devine o erupție de forțe armonioase pe care o putem situa în planul marilor evenimente ale limbii noastre. Fără îndoială, în anii lui de formație, poetul a scos din lira lui sunete care seamănau cu ale înaintașilor. Istoricii literari pot recunoaște timbrul și atitudinile lui Bolintineanu sau Alecsandri în versurile poetului începător. Când ajunge a fi el însuși, Eminescu nu mai seamănă cu nici unul din predecesorii lui. Substanța eterogenă, autohtonă sau străină, dispare în prelucrarea proprie, într-un act de asimilare totală. Tot ce fusese împrumutat se mistuie în miracolul creației. De aceea, cu oricâtă sârguință am investiga cultura lui Eminescu, influențele care l-au format, motivele prin care se înrudește cu alți poeți români sau străini, cercetarea lasă până la urmă un fond ireductibil. Acest fond este eminescianismul însuși, substanța lirismului său.

N-a trebuit, de altfel, să treacă multă vreme pentru a se înțelege lucrul acesta. Contemporanii cei mai pătrunzători ai lui Eminescu, dar mai cu seamă cei care au trăit poezia lui în anii care au urmat de aproape dispariția poetului, au înregistrat din plin experiența miracolului eminescian.

Care sunt pricinile încântării care n-a răsunat în același fel înainte de Eminescu sau în timpul lui? Considerând pe oricare din scriitorii care au publicat în intervalul dintre 1870 și 1880 vom găsi neapărat fie elemente lexicale, fie forme pe care timpul nu le-a acceptat. Într-un interval de șase sau șapte decenii, puțini sunt scriitorii a căror limbă să nu prezinte semne de bătrânețe. Limba lui Eminescu a rămas însă proaspătă ca în prima zi. Se poate deci spune că, pentru întreaga epocă în care continuăm a ne găsi, modelul limbii literare a fost fixat de poeziile lui Eminescu. Cititorii de literatură de după 1870 trebuie să fi înregistrat situația aceasta cu sentimentul unui echilibru lingvistic, al unei plenitudini armonioase a expresiei care va fi constituit și cea dintâi cauză a inegalatului succes de care creația eminesciană s-a bucurat. Sentimentul acesta nu s-a perimat nici azi. Deși cuceririle lui Eminescu au devenit bunuri comune, regăsim neconținut în versurile maturității sale modelul nealterat al prospețimii lingvistice. Din scrisul acesta lipsește urma oricărei tensiuni. Elaborajul, de cele mai multe ori foarte activă, este cu desăvârșire mascată în creația eminesciană a apogeeului. Fructele care încarcă roadele acestui copac sunt în întregime coapte.

Când, mai târziu, unii din poezii zilelor noastre au nutrit ambiția de a opera o reformă lingvistică de însemnătatea aceleia care îi izbutise atât de bine lui Eminescu, ei au crezut că o pot obține prin acte mai mult sau mai puțin arbitrare ale voinței. Mai cu seamă în direcția sintaxei și a topiceii se pot

aglomera documentele contemporane despre ceea ce a produs la unii din autorii mai noi dorința de a reforma, printr-o aplicare care n-a putut disimula caracterul voluntar al lucrării lor. Ceea ce s-a obținut pe această cale a produs uneori impresia noutății, nu însă pe aceea a frăgezimii. Miracolul eminescian a stat însă în faptul de a fi dobândit limbă în același timp nouă și proaspătă. Pentru a atinge acest rezultat, Eminescu n-a trebuit să se lupte cu limba, așa cum au făcut-o unii din emulii săi de mai târziu. I-a fost de ajuns să se așeze în curentul limbii și să-și înalțe pânzele în direcția în care sufla duhul ei.

Impresia de proștețime și naturalețe a limbii eminesciene provine mai întâi din întrebuintarea pe care el a dat-o formelor populare și familiare ale vorbirii, uneori cu o coloratură moldovenească. În timp ce frazeologia lirică a unei părți din producția anterioară putuse crea impresia că limba poetică este un idiom aparte, o superstructură convențională fixată pe temeliiile limbii comune, Eminescu are inițiativa să împrășteze limba lui din izvoarele graiului popular și familiar, în care culege cuvinte, asociații de cuvinte și figuri pe care nimeni până la el nu îndrăznise să le folosească. Prin forme ale vorbirii familiare (ca cele pe care le subliniem în versurile: **De nu m-ai uita încalte; Și-apoi cine treabă are; Cui ce-i păsa că mi-ești drag; Nime-n lume nu ne știe; Ca norocul și iubirea să ne pară jucării; Iară eu pe gânduri cad; Și mi-i ciudă, cum de vremea – Să mai treacă se îndură; Unde ești, copilărie – Cu pădurea ta cu tot; Tot îmi va fi mai bine ca-n ceasul de acum; Într-un calcul fără capăt, tot socoate și socoate; Ai vedea că am cuvinte pana chiar să mi-o fi rupt etc.**, apoi expresii precum **bată-i vina, cată-ți de treabă, acu-i acu** etc.), prin toate aceste și alte multe se introduce în poezia lui Eminescu accentul naturaleții și acel realism intimist care alcătuiește una din fețele seducției cu care lucrează asupra noastră. Alteori, sunt forme ale limbii vechi, precum în vorbirea lui Mircea din *Scrisoarea III*, un frumos tablou lingvistic al părții încă vii din limba cronicarilor:

– Orice gând ai, împărate, și oricum vei fi sosit,
 Cât suntem încă pe pace, eu îți zic: Bine-ai venit!
 Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierți;
 Dar acu vei vrea cu oaste și război ca să ne cerți,
 Ori vei vrea să faci întorsă de pe-acuma a ta cale,
 Să ne dai un semn și nouă de mila măriei-tale...
 De-o fi una, de-o fi alta... Ce e scris și pentru noi.
 Bucuroși le-om duce toate, de e pace, de-i război.

Dacă s-ar fi mărginit la aceste mijloace, Eminescu ar fi putut ușor cădea în trivialitate realistă sau în manierism istoric. Marele său simț pentru echilibrul lingvistic îl face însă să alterneze mijloacele amintite mai sus cu expresia intelectualizată, când e vorba să traducă lumea mai înaltă a culturii și cugetării. Întâmpinăm astfel alături de versuri sentențioase, bătute în efigie (*Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface/ Și în sine împăcată stăpânea eterna pace*), folosința ironică a neologismului (*Ne plutea pe dinainte cu al timpului amestic/ Ba un soare, ba un rege, ba alt animal domestic*).

Ca la toți marii poeți, există la Eminescu o latură de virtuozitate verbală, de plăcere în manipularea ingenioasă a cuvintelor, și astfel versurile sale cuprind adeseori jocuri paradoxale de cuvinte, arabescuri verbale, în care aceeași rădăcină apare în cuvinte deosebite (*Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns*) sau același verb se repetă la două moduri (*Când nu s-ascundea nimic, deși tot era ascuns*), când nu întâmpina încrucișarea cuvintelor, chiasmul (*Ca visul unei umbre și umbra unui vis*).

Jocul verbal își găsește un întins teren de aplicare în rima eminesciană, mai totdeauna foarte bogată, prin folosirea numelor proprii (*Mușatini-datini, adaos-Menelaos; gene-Venus Anadyomene* etc.), prin rimarea unui cuvânt simplu cu unul asociat cu un pronume (dascăl – recunoscă-l, lese-le-vesel) sau cu un cuplu de cuvinte (*sue-nu e*).

Cuvântul eminescian este încărcat de sensibilitate, încât versul său izbutește deopotrivă evocarea lumii văzute și auzite. Nici un alt poet până la Eminescu nu izbutise să dilate în aceeași măsură virtualitățile evocative ale limbii, puterea ei de a zugrăvi în versuri ca *Argint e pe ape și aur în aer*; în numeroasele efecte de lună, precum *Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă/ Ce sate și câmpie cu-n luciul văl îmbracă*; (Luna) *Zugrăvește umbre negre pe câmp alb ca de zăpadă/ Și mereu ea le lungește și urcăd pe cer le mută; Neguri albe, strălucite/ Naște luna argintie./ Ea le scoate peste ape./ Le întinde pe câmpie* etc.; în tablouri ale apusului; *fulger lung încremenit*, și a atâtor alte efecte de lumină, uneori însoțite cu apa, ca în versurile: *Lângă lac, pe care norii/ Au urzit o umbră fină/ Ruptă de mișcări de valuri/ Ca de bulgări de lumină* etc.

Imaginile văzute ale lui Eminescu, culese mai mult dintre aspectele schimbătoare ale luminii decât din cele statornice ale formelor, sunt egale de imaginile lui acustice, mai ales în vrăjirea armoniilor legănătoare ale naturii, a sunetelor ei îngânate și adormitoare, lucrând asupra conștiinței ca un adevărat narcotic. Universul acustic al lui Eminescu (arătat-o și în altă parte) este făcut

din șoapte, foșnete, îngânări, murmure, din sunete pierdute, molcome, line, din vaiete, auri (cuvânt foarte des întrebuințat, chiar din epoca tinereții, cp. *Memento mori*), din cântecul izvoarelor, torsul greierilor, din zgomotul cariilor, din baterea ramurilor și a undelor, adică din tot atâtea sunete, redade uneori onomatopeic și care mângâie și adorm conștiința îndurerată a omului.

Epitetul eminescian nu va fi niciodată convențional. El va avea totdeauna o deosebită putere individualizatoare, fie că vorbește *de a gurii tale calde șoapte, de volumul ros de molii, de roase plicuri, de un moale pas* etc. Chiar epitetele generale nu au la Eminescu o simplă funcțiune ornată, ci creează efecte evocatoare, ca atunci când vorbește despre *glasul vechilor păduri, despre un peisaj bogat în întinderi sau despre mișcătoarea mărilor singurătate*.

Din instrumentul lingvistic acordat în acest fel s-a înălțat un cântec tulburător. Poezia lui Eminescu a însemnat pentru sensibilitatea românească de după 1880 o adevărată criză de adolescență. După cum omul tânăr, la primele chemări ale iubirii, se întoarce către sine însuși și descoperă oceanul neliniștit al vieții interioare, tot astfel primii cititori ai lui Eminescu au resimțit valorile de adâncime ale sensibilității, într-un fel pe care nu-l prilejuise nici unul din poeții mai vechi. Judecați în comparație cu el, nici unul din creatorii mai vechi, nici Grigore Alexandrescu, nici Bolintineanu, nici Alecsandri, nu aruncă sonda la aceeași adâncime. Oricare din aceștia pare mai convențional, mai socializat, mai orientat de modele străine, într-o atingere mai superficială cu misterul vieții lăuntrice.

Eminescu ne vorbește însă cu glasul adâncimii. Sentimentele sale ne grăiesc apoi direct, în felul în care o face muzica, prin tiranică sugestie nemijlocită. Putem spune apoi că Eminescu este cel dintâi și a rămas cel mai de seamă poet muzician al literaturii românești. De aceea principala lui contribuție nu trebuie căutată atât în tezaurul de idei și sentimente pe care a izbutut să le exprime, cât în armonia proprie cântecului său. Impresia care stăruie în noi după lectura poeziilor sale, chiar atunci când nici una din ideile sau imaginile lui nu mai este obiectul unei reprezentări clare, este o impresie muzicală. Ne gândim la Eminescu așa cum cugetăm la Schumann sau Chopin. Amintirea lui stăruie în noi ca aceea a unci răzlețe fraze muzicale, în care s-a adunat toată puterea cântecului unui mare compozitor. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forțe lăuntrice, care a rupt zăgăzurile și ne târăște. De aceea nu este nevoie să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, așa cum este cazul pentru atâția poeți al căror farmec se ascunde și trebuie descoperit. Seducția eminesciană este tiranică și

indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui magician.

Acordurile vrăjite evocă o natură de o neasemănită prospețime. Care este însă sectorul peisajului trăind cu mai mult adevăr în lirica lui Eminescu? Poetului i s-a întâmplat să evoce lacul romantic sau întinderile nefârșite ale mării, luminate de strălucirea lunii. Ceea ce a văzut și a resimțit cu adevărat Eminescu este pădurea, adâncimea ei răcoroasă, ochiul de apă care se deschide în stuful ei, luxurianța ei vegetală, tainica ei forfotă animală, ducând mintea către lumea de minuni a basmelor. Din profunzimile umbrite ale codrului i-a răsunat lui Eminescu nostalgicul cântec al cornului, ca altădată lui Weber în *Freischütz* sau ca prelungul și misteriosul sunet umplând de melancolie și neliniște sufletul lui Vigny, al lui Tieck și Lenau.

Fără îndoială că prin această afinitate pentru peisajul și sonoritățile pădurii, Eminescu se înrudește cu întreaga romantică europeană, al cărei cadru propriu este centrul păduros al Europei. În timp ce mediul firesc al clasicismului este coasta aridă și scaldată în lumină a mărilor din sud, dominate de limpedea arhitectură a templului greș și de firava dumbravă sacră de dafini și măslini – decorul caracteristic al *Ifigeniei* lui Goethe – romantismul își găsește cadrul lui în lumina scăzută, în prospețimea și șoaptele pădurii. Dar cu toate că pădurea este un motiv literar general în romantism, ea devine la Eminescu experiență directă și covârșitoare. Cine trece nebăgător de seamă pe lângă tot ce înseamnă pădurea în lirica lui Eminescu se lipsește de una din părțile cele mai vii ale inspirației lui.

Un cuvânt trebuie spus și despre felul de fi al iubirii în poezia eminesciană. Eminescu este în primul rând un poet al naturii și al dragostei. Primele exegeze eminesciene, cele ale lui Maiorescu și Dobrogeanu-Gherea, l-au impus ca pe un poet de concepție, remarcabil mai cu seamă prin înălțimea și vastitatea ideilor sale. Lucrul se explică prin aceea că estetica idealistă face să triumfe, chiar după 1870, formula poeziei filosofice. A fost o vreme când mari poeți treceau în primul rând drept gânditori adânci și când mesajul poetic era măsurat după importanța ideilor exprimate.

Poate că Eminescu însuși n-a fost străin de această normă a vremii, încât poetica lui este în parte orientată de năzuința de a rivaliza cu filosofii și cu poeții filosofi. Și cu toate acestea poetul este mai mare, nu atunci când meditează asupra rostului existenței, reluând de pildă refrenul hamletic: “A fi?...”, ci atunci când închipuie și cântă, articulând uimirile lui în fața naturii

sau când își înstrunează lira, pentru a-și spune durerile și fericirile iubirii, dorința, regretul arzător, chemarea și regăsirea după despărțire.

Omul iubește în poezia lui Eminescu cu o intensitate care conduce ex-tazul erotic până la limita suferinței și a morții. O iubire eminesciană este deopotrivă cu a lui Tristan în drama lui Wagner. Un fir îndoliat se întrețese cu bucuriile ei. Voluptatea se asociază cu durerea încât *dulcea jele* sau *farmecul dureros* fac parte dintre expresiile eminesciene cele mai tipice. Și poate că tocmai acum când o dorește mai puțin, poezia lui Eminescu atinge sensurile ei metafizice cele mai grave.

În experiența iubirii a intuit Eminescu mai limpede resortul cel mai adânc al *vieții*, *dorul nemărginit*, dar și zădărniciile acestuia. Ceea ce s-a numit pesimismul eminescian este mai cu seamă deșteptarea bruscă, în neîmpăcată lumină conceptuală, a omului care a dus până la capăt experiența iubirii. Căci, pe de o parte, în acord cu întreaga metafizică materialistă a instinctului sexual, pe care Schopenhauer o impusese în vremea lui și pe care Eminescu și-o asumă, prin iubire ajungem să ne simțim coordonați cu întreaga natură, biete fantoșe mișcate de acel instinct prea van, a cărui putere asupra noastră nu este limitată decât de luciditatea conștiinței divulgând-o în cele din urmă. Pe de altă parte, dacă prin iubire participăm la eternitate, aceasta nu este creatoare și progresivă, ci încremenită și stearpă, cu toată agitația care o acoperă. Izbucnirea noastră în lumină, la puternica chemare a dragostei, este urmată de o cufundare în noianul pe suprafața căruia se aprind tot alte și alte focare de viață, într-o succesiune neisprăvită și fără noimă. Marea iluzie a iubirii sfârșește în această dezamăgită cunoaștere. Poetul se apără prin resemnare stoică, disprețuitoare față de întreaga agitație a vieții sau prin mândria sa eroică de poet: *Luceafăr* nemișcat privind din înălțimea cerului inalterabil.

Lirica eminesciană a fost o băutură întăritoare pentru societatea românească la sfârșitul veacului trecut. Căci deși, îndată după moartea poetului, s-a purtat câțva timp masca bardului dezamăgit, reflectând la zădărnicia lumii, deprimante cu adevărat nu sunt decât sugestiile care împruținează în noi puterile vieții. Cântecul care ne face să simțim mai intens și mai adânc, acela care fructifică terenul lăuntric este un cântec binecuvântat. Eminescu a fost rapsodul unui astfel de cântec, prin care el a eliberat în sufletul românesc o mare provizie de forțe vii și l-a făcut să anexeze întinse regiuni productive ale vieții interioare.

POEZIA LUI EMINESCU

Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe

Când I. Gherea înfățișa pe Eminescu ca pe un poet a cărui fire în același timp idealistă și naturalistă în sens păgân a fost orientată de împrejurările mediului social către pesimism și reacțiune, piesele de căpetenie ale argumentării sale, și în tot cazul acelea de la care el pornea, erau unele din poeziile de tinerețe, precum *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, *Mortua est* și *Epigonii*. D-l G. Ibrăileanu a arătat odată că șirul poeziilor apărute după 1883 și care în reprezentarea noastră determină imaginea unui “*mare poet al amorului*”, fiind necunoscute persoanelor contemporane cu activitatea sa poetică, fizionomia lui Eminescu în ochii acestora trebuie să fi fost destul de deosebită de aceea cu care ea figurează pentru noi¹. Care va fi fost imaginea eminesciană pentru primii cititori înflăcărați ai poetului, ne-o arată destul de bine felul în care I. Gherea alege din materialul poetic al ediției lui Maiorescu acele aspecte care pentru sentimentul nostru sunt depășite de către producția ulterioară, nu numai pe linia timpului, dar și în scara valorilor.

¹ G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Viața românească*, Ianuar, 1927, p. 102.

Contrastul intim al naturii poetice a lui Eminescu, împărțită între idealism progresist și pesimism reacționar, era o generalizare pe care Gherea o putea face menținând, în planul întâi al cercetării, poeziile apărute în 1869 și 1874. O cunoștință mai întinsă a operei eminesciene scade astăzi valoarea generalizării lui Gherea. Dar prețul acestei generalizări va coborî cu atât mai mult dacă vom izbuti să arătăm, după cum ne propunem, că atitudinile fixate în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu sunt, cel puțin în parte, dependente de modelele literare aparținând unei sfere în care tinerețea sa și-a aflat primele elemente ale culturii și atmosfera în care geniul său putea respira deocamdată mai bine. Dacă dovada va putea fi considerată ca făcută, se înțelege atunci că ceea ce Gherea prezintă ca un contrast, nu era o atitudine rezultată din lupta poetului cu mediul său, ci una subordonată unui anumit curent literar, și anume romantismului de nuanță mai cu seamă franceză, față de care creația sa următoare trebuie înțeleasă ca un progres neconținut către cucerirea originalității.

Dar afară de acestea, să adăugăm că ceea ce Gherea socotea drept un contrast, ascunde de fapt o armonie lăuntrică, de a cărei posibilitate modelele literare pe care urmează să le reamintim alcătuiesc o limpede mărturie. Idealismul și pesimismul sau mai bine zis revoluționarismul împerecheat cu scepticismul nu este un contrast irezolvabil și care ar fi sfâșiat natura intimă a lui Eminescu, dar mai degrabă termenii unei sinteze, realizată în multe împrejurări romantice. Pentru a evita orice neînțelegere, trebuie să precizăm că operele străine de care va fi vorba n-au constituit poate niște izvoare literare ale lui Eminescu. Stabilirea unui izvor literar presupune constatarea unei analogii de motiv, împerecheată cu dovada că poetul l-a cunoscut dintr-un text anumit. Cum această din urmă dovadă este mai totdeauna greu de făcut, analogiile pe care urmează să le punem în lumină în capitolul de față nu pot fi interpretate în sensul unui izvor literar precis. Ele vor fi întrebuințate numai întrucât manifestă un spirit general care a pătruns și producția poetului nostru, în epoca tinereții.

*

Opera poetică a lui Eminescu, chiar dacă nu ținem seamă decât de data publicării ei succesive, se lasă cu destulă ușurință sistematizată în cicluri. Într-un număr de ani relativ restrâns, Eminescu este totdeauna preocupat de anumite motive tipice. Pentru epoca tinereții, motivele preponderente sunt, pe de o parte, îmbinarea dintre revoluționarismul libertar și reflecția sceptică

asupra lumii și vieții, iar pe de altă parte, suferința iubirii dezamăgite unită cu liniștea cucerită prin iubire. Lirica socială, filosofică și erotică sunt așadar din primul moment categoriile de competențe ale poeziei lui Eminescu.

Începând chiar din epoca poeziilor din *Familia*, îndrumarea către astfel de motive devine evidentă. Iată de pildă bucata *Junii corupți*, prima satiră eminesciană. Pe acești „*juni corupți*” secătuiți de orice simțire, poetul vrea să-i înflăcăreze pentru idealurile libertății revoluționare, în care scop el invocă măreția trecută a Romei și statura „*poporului împărat*”. „*Poporul împărat*”, despre care e vorba aci, este poate *le peuple souverain* al Revoluției franceze, și amintirile romane, la care poezia va mai face apel în două rânduri, sunt împrumutate aceluiași cerc de sentimente și de idei. Mult mai târziu, când Eminescu se va ridica cu glasul maturității pentru a vesteji, în *Scrisoarea III*, societatea contemporană, păcatul acestei societăți va fi tot scepticismul pe care-l acuză acum și care va rămâne totdeauna obiectul satirei sale sociale, iar *amintirile romane vor fi și atunci mijlocul prin care el încearcă să rușineze prezentul*.

La data *Scrisorii III*, poetul abjurase însă crezul revoluționar, care de altfel este viu numai acum și doar pentru un singur moment. Căci scepticismul pe care îl înfierează în *Junii corupți* este chiar fundalul de reflecție și melancolie din care se va desprinde viziunea sa despre lume. O bucată ca *Amicului F.I.* acceptă acest scepticism, degustându-l ca pe un farmec subtil și învăluitor, și o strofă ca:

Voi, când mi-or aduce îngerii săi
Palida-mi umbră în albul munte,
Să-mi pui cununa pe a mea frunte,
Și să-mi pui lira de căpătâi!

amintește accente din unele poezii ale maturității, precum variantele bucății *De-oi adormi...*, și acea aspirație către moarte, pe care în acestea și în altele o putem întâlni de atâtea ori. Dar satira scepticismului și acceptarea lui se întrunesc, în modul cel mai caracteristic, chiar în cuprinsul unora din cele mai însemnate poezii ale tinereții.

Foarte semnificativă este din acest punct de vedere o bucată ca *Epigonii*, unde scepticismul contemporan, relevat prin comparația trecutului, nu mai inspire poetului în cele din urmă nici un protest, nici o aderare cu atât mai înflăcărată la idealurile optimismului revoluționar, așa cum se întâmplase în *Junii corupți*, ci se încheie cu meditația asupra nimicniciei vieții omenești și prin urmare cu o generalizare făcută asupra stării de spirit pe care mai înainte o înfierase.

Aceeași situație se repetă în *Împărat și proletar*. Primul moment al poemei este ocupat de cuvântul de revoltă al proletarului, un discurs în toată regula, cuprinzând critica dreptății și a legilor, a virtuții, a religiei și a frumuseții, înfățișate ca niște unelte de apărare, de împilare sau desfătare ale claselor stăpânitoare. Este aici un mod de a raționa caracteristic pentru toată ideologia revoluționară, care se complace în a demasca, în categoriile culturii, tendințele și interesele clasei stăpânitoare. Manifestul comunist al lui Marx și Engels afirmă și el o astfel de propoziție, când notează: "*Legile, morala, religia sunt pentru proletar tot atâtea prejudecăți burgheze*". Dar în discursul proletarului eminescian au mai putut răsună și alte amintiri. Astfel, critica frumuseții:

Sfărâmați statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori;
Ele stâmesc în suflet ideea neferice
A perfecției umane și ele fac să pice
În ghiarele uzurei copile din popor!

nu amintește oare părerea unui Proudhon că în afară de evul mediu, în care a fost interpreta spiritualității creștine, arta a lucrat totdeauna ca un agent de imoralitate?¹ În sfârșit, contrastul dintre viața încovoiată de muncă și suferință a poporului și viața desfășurată în voluptate a clasei stăpânitoare, despre care vorbește strofa:

De ce să fiți voi sclavii milioanei nefaste,
Voi, ce din munca voastră abia puteți trăi?
De ce boala și moartea să fie partea voastră,
Când ei în bogăția cea splendidă și vastă
Petrec ca și în ceruri, n-au timp nici de-a muri?

Un astfel de contrast nu s-a impus odată și sensibilității revoluționare a lui Hugo, în versurile din *Melancholia (Les Contemplations, 1856)*:

Et le fond est horreur, et la surface est joie.
Au-dessus de la faim, le festin qui flamboie,

¹ Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. 1865.

Et, sur le pâle amas des cris et des douleurs,
Les chansons et le rire et les chapeaux de fleurs!

Ceux-là sont les heureux. Ils n'ont qu'une pensée:
A quel néant jeter la journée insensée?

Dar dreptatea cauzei revoluționare, sprijinită prin atâtea argumente, provoacă în momentul următor al poemei reflecția Cezarului, împărat filosof care înțelege raportul de forțe pe care se întemeiază stăpânirea sa și care știe să le venereze. În sfârșit, poema nu se termină cu un accent revoluționar, ci cu meditația sceptică și quietistă menită să arate neantul turburării pe care o evocase mai înainte.

Scepticismul pe care Eminescu îl vestejește în societatea contemporană, răceala și sterilitatea inimii care prilejuiesc primele sale accente satirice, îi smulg și primele acorduri ale suferinței și dragostei. Și după cum scepticismul rămâne totdeauna obiectul satirei sale sociale, deși el alcătuiește în același timp propriul său sentiment modern de viață, tot astfel împietrita inimă a femeii rămâne tema acelei părți a liricii sale erotice în care procedează cu arma satiricului, ca în *Scrisoarea IV* sau în *Dalila*. În această privință, atitudinea corespunzătoare începe să se organizeze chiar în primele sale poezii. Astfel o bucată ca *Amorul unei marmure* poate fi înțelesă ca relatarea lirică a unui *cas aparte*, a unei împrejurări sentimentale monstruoase, dar și ca alegoria dragostei foarte omenești pentru un suflet rece și steril de femeie. În cazul acesta, *Amorul unei marmure* folosește o comparație pe care o va relua *Venere și Madonă* și *Apari să dai lumină*, una din postumele lui Eminescu ajunsă mai târziu la cunoștința publică, unde versul: "*O marmură aiibi milă de-a mele rugăminți*" apare, ca un refren modificat, de mai multe ori.

Dar motivul dragostei pentru o piatră și comparația pe care el o prilejuiește și mai târziu poate să-i fi venit lui Eminescu tot pe calea unei amintiri. Mitul sculptorului Pygmalion îndrăgostit de statuia Galatheeii se va fi trezit în imaginația poetului nostru, chemat poate de unele împrejurări personale, mai cu seamă că amintirile sale mitologice sunt destul de dese în această epocă.

"*Marmura*" poeziei din *Familia*, către care se îndrepta iubirea imposibilă și deznădăjduită a poetului, devine așadar în câțiva ani un simbol mai precis. Pentru sentimentul pios al omului medieval, statuia de marmură a Venerei antice, dezgropată din când în când dintre rămășițele culturii apuse,

era o adevărată apariție demonică. Romanticii au reînviat acest vechi sentiment medieval și au folosit uneori simbolul Venerei demonice, către care s-a îndreptat nu numai turburea pasiune a lui Tannhäuser, personaj al unei vechi legende germanice, îndrăgită de romantici și făcută celebră de Wagner, dar și aspirația altor poeți ai epocii¹.

Venere și Madonă construiește pe tema contrastului dintre zeitatea antică a amorului și sfânta persoană care întrupează virtuțile pline de curățenie ale maternității. Puntea de trecere o formează comparația cu arta unui Rafael, despre care istoricii artei au observat de atâtea ori că, în chipul frumuseții antice, stilizează trăsăturile purității creștine. Tot astfel și poetul și comparația îi slujește acum pentru a smulge masca iubitei și pentru a divulga diabolica corupție a sufletului ei, cu gestul unui mare dezabuzat al dragostei, plin de resentimentul iubirii înșelate și de o pasiune nesățioasă, așa cum, începând cu Lovelace, eroul romanului *Clarisse Harlow* al lui Richardson, și până la portretul pe care Musset îl schițează despre sine în *Confession d'un enfant du siècle*, a fost de atâtea ori cazul poezilor romantici. Furtuna se potolește însă și poetul revine în cele din urmă, printr-un accent pe care Maiorescu îl socotea "*căutat*", în timp ce Gherea îl credea cu totul natural, dacă luăm seama la felul sentimentelor furtunoase care se desfășoară aici, dar care în realitate este construit după cea mai autentică normă romantică. Sunt în scrierea citată a lui Musset mai multe scene de același fel.

*"La sfârșitul acestor scene îngrozitoare, în care spiritul meu se epuiza în torturi și îmi sfâșia inima, învinuind și batjocorind, dar cu o veșnică lăcomie de a suferi și de a mă înapoia către trecut; la sfârșitul acestora o iubire stranie, o exaltare împinsă la exces, mă făcea să-mi tratez iubita ca pe un idol, ca pe o divinitate. Un sfert de ceas după ce o insultasem mă găseam la genunchii ei; îndată ce n-o mai acuzam, îi ceream iertare; când batjocura încetase, plângeam."*²

Marea mobilitate a stărilor de suflet care se înlocuiesc în furtuna și instabilitatea pasiunii a revenit de atâtea ori sub penelul romanticilor, încât analogiile pe care scena eminesciană le poate sugera nu sunt decât prea numeroase.

Situația sentimentală din *Venere și Madonă* este inversată în *Înger și demon*, căci de data aceasta demonia este a bărbatului. Iată pe tânărul prezentat aici într-un cadru mistic, care amintește cadrul *Strigoilor*, dar și pe acela al bisericii pe sub bolțile căreia își plimbă neliniștea și melancolia un personaj ca

¹ Vd. în această privință o interesantă pagină în R. Huch, *Die Romantik*, vol. I, ed. 1920, p. 264.

² Ed. Larousse, p. 144.

Ghiaurul lui Byron. Acest tânăr este un adevărat titan revoluționar, unul dintre aceia în numele căruia poetul articulase chemarea de dezrobire din *Junii corupți* sau din *Împărat și proletar*. În cadrul mistic în care apare, felul meditativ și încordat către viitor al acestui revoluționar sculptează în chipul lui trăsături demonice:

Într-o umbră neagră, deasă, ca un demon El veghează.

Revoluționarismul tânărului se îmbină în caracterul său cu un fel al scepticismului, cu răceala concepției:

Ea-l vedea mișcând poporul cu idei reci, îndrăznețe.

Iată însă alături de el apariția diafană a iubitei. Două puteri morale contradictorii se înfruntă acum: visul îndrăzneț și utopic cu reculegerea în rugăciune, apostazia cu candoarea, îndărătnicia cu sfințenia. Această contradicție este și aceea a două lumi: a trecutului nobil cu prezentul revoluționar. Un astfel de contrast va mai opri pe Eminescu și altă dată, când, în *Strigoii*, întâlnirea lui Arald cu iubita lui va pune față în față lumea barbară cu civilizația. Să spunem că o astfel de atracție peste clase sociale și civilizații îl va preocupa pe Eminescu, nu numai pentru că imaginația romantică se complăce în prezentarea unor opoziții violente, dar și pentru că, arătând cum limitele și obstacolele unor lumi deosebite sunt înfrânte, poetul poate să înfățișeze mai bine intensitatea romantică a pasiunii.

Dar dorița care se deșteaptă în tânărul demonic se prăbușește și se preface în feroare și rugăciune, când pe zidurile revelatoare ale bisericii se proiectează umbra aripelor îngerului de pază al iubitei sau poate ale însăși ființei ei angelice. *Îngerul de pază* întrevăzut în ființa iubitei alcătuiește un motiv final și culminant și în scurta poezie din această fază care poartă acest titlu și care poate fi astfel considerată ca un mic studiu preparator al poemei mai întinse despre care e vorba acum.

Interesant este de notat că întrezărirea îngerului în iubită este și el un motiv romantic. Reluând niște idei mai vechi ale lui Iacob Böhme și chiar ale platonismului, pentru care entuziasmul sacru al iubirii mijlocește contactul cu prototipurile lucrurilor, Franz von Baader, un mistic german din epoca romantismului, socotește că ochiul inspirat de pasiunea dragostei poate să deslușească în înfățișarea iubitei o formă îngerească. Este ceea ce Baader

numește “*privirea de argint a iubirii*” (*der Silberblick der Liebe*)¹. Entuziasmul erotic al romanticilor regăsește cu ușurință acest motiv chiar când ei nu stau sub influențe mistice directe. Îl putem regăsi de pildă printre versurile lui Musset și anume acolo unde decăzutului Rolla, în ultima noapte de voluptate pe care și-o dăruiește, i se nălucește o apariție îngerească împerecheată cu aceea a amantei și victimei sale:

O mon Dieu! n'est ce pas une forme angélique
Qui flotte mollement sous ce rideau léger?

Înger și demon este poema răscumpărării prin femeie. Blânda influență a iubirii, pentru care îl vom vedea și pe Arald sensibil, îndulcește acum caracterul tânărului răzvrătit. Quietudinea la care în *Împărat și proletar* poetul ajunge prin cugetare este atinsă aici prin iubire. Iubirea învinge demonia în sufletul tânărului, și sărutul, care vine în cele din urmă să se așeze pe chipul său de muribund, îi aduce iertarea cerului împreună cu o adâncă simțire de pace. Este și aici un fel de a reacționa caracteristic romantismului. Eroii și eroinele clasice, un Titus în *Bérénice* a lui Racine, Fedra din tragedia aceluiași sau Prințesa de Clèves din romanul d-nei de Lafayette, luptau împotriva pasiunii, conștienți de grozăvia răului care îi devasta interior, plini de grija imperativului sever al rațiunii sau al credinței. Romanticii cedează însă pasiunii, o acceptă cu conștiința că în elanul nestânjenit al inimii nu se găsește nici un grăunte de perversitate, ba chiar că în tumultul și spontaneitatea lui se poate recunoaște un “*dar al lui Dumnezeu*”. Expresia este a lui Rousseau, care în *Julie ou la nouvelle Héloïse* ne-a dat exemplul pasivității romantice în fața pasiunii². Exemplul a fost de-atunci adeseori imitat. Recitiți așadar moartea “*demonului*” din poema lui Eminescu:

Dar prin negurile negre, care ochii îi acopăr,
Se apropie-argintoasă umbra nalt-a unui înger,

¹ *Schriften Franz von Baaders*, ausgewählt und herausgegeben von Max Pulver, Leipzig, 1921, p. 255 urm.

² Asupra pasivității mistice în pasiune la Rousseau, vd. lucrările lui E. Seillère, în special: *Mme Guyon et Fénelon précurseurs de Rosseau*, 1918; *J. J. Rousseau*, 1921; *Les étapes du mysticisme passionnel*, 1919.

Se așază lin pe patu-i; ochii lui orbiți de plângeri
Ea-i sărută - De pe dâșii negurile se descopăr...

Este Ea - C-o mulțămire adâncă, nemaisimțită,
El în ochii ei se uită - Mândră-i de înduioșere;
Ceasul ultim îi împacă toată viața-i de durere;
Ah! șoptește el pe moarte - cine ești ghicesc, iubită.

Am urmat pământul ista, vremea mea, viața, poporul
Cu gândirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon - ci a trimis
Pare un înger să mă-mpace, și-mpăcarea-i... e amorul.

Tot astfel Rolla, în poema lui Musset, trăiește un moment de răscumpărare, când din sufletul nenorocitei cu care ultima sa noapte îl însoțise, îl întâmpină o rază de umanitate și iubire. Clipa morții vine pentru Rolla o dată cu un sărut de pace și de eliberare. Recele și neînduratul revoluționar al lui Eminescu, întocmai ca blazatul erou al lui Musset, își desăvârșesc astfel destinul în clipa de quietudine supremă a iubirii și morții:

Elle se retourna sur le bord de sa couche.
Jamais son doux regard n'avait été si doux.
Deux ou trois questions flottèrent sur sa bouche
Mais n'osant pas les faire, elle s'en vint poser
Sa tête sur la sienne et lui prit un baiser.

Il prit un flacon noir qu'il vida sans rien dire;
Puis, se penchant sur elle, il baisa son collier.
Quand elle souleva sa tête appesantie,
Ce n'était déjà plus qu'un être inanimé.
Dans ce chaste baiser son âme était partie,
Et, pendant un moment, tout deux avaient aimé.

Quietudinea prin iubire a rămas, din aceste sau alte amintiri romantice, un motiv constant al liricii erotice a lui Eminescu, atât în unele din poeziile acestei epoci, cum este *Noaptea...*, dar și în unele din poeziile de mai târziu, printre care *Sonetul* din seria publicată în 1879 cuprinde niște accente care nu

mai rețin din sentimentul care în tinerețe putea fi doar o atitudine literară tipică decât substanța lui clarificată și pură:

Tu nici nu știi a ta apropiere
Cum inima-mi de-adânc o linișește,
Ca răsărirea stelei în tăcere;

Iar când te văd zâmbind copilărește,
Se stinge-atunci o viață de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi crește.

Acestea și poate și alte atitudini romantice s-au întretesut adânc în creația de tinerețe a lui Eminescu. Toate aceste motive și atitudini parțiale se încadrează însă în ceea ce am desemnat drept amestecul demoniei revoluționare cu acceptarea filosofică a scepticismului. Îmbinarea acestor trăsături alcătuiește oare și ea o atitudine romantică sau este ea, într-adevăr, produsul luptei poetului cu mediul său, așa cum credea I. Gherea?

*

Scrierea lui Alfred de Musset, *Confession d'un enfant du siècle*, a fost adeseori prețuită ca un document de primul ordin pentru cunoașterea motivelor din care s-a dezvoltat romantismul. Aceași scriere ne poate servi acum și nouă, pentru a arăta că unele din tendințele pe care poeziile lui Eminescu le întrunesc în această epocă reproduc situații sentimentale mai vechi și tipice. Nu întrebuițăm deci scrierea lui Musset ca pe un izvor literar, dar ca pe un text în care putem afla analogia structurii sufletești pe care o regăsim și în prima producție poetică a lui Eminescu.

Chiar în primele pagini ale cărții sale, Musset ne prezintă romantismul ca pe efectul unei epoci de tranziție, așezată între dispariția formelor de viață în care vechiul regim își găsisse liniște și noile așezări, încă nedesăvârșite.

"Toată boala secolului prezent, scrie Musset, provine din două pricini: poporul care a trecut prin 1793 și 1814 poartă în inimi două răni. Tot ce a fost nu mai e; tot ce va fi nu este încă. Nu cercetați în altă parte taina rețelilor de care suferim."

Vechile forme de viață au fost zguduite de slăbirea religiozității generale;

idee foarte răspândită și aceasta, printre filosofii catolici ai epocii, a unui Lamennais de pildă, care vorbește printre cei dintâi de acea "boală a secolului" (*le mal du siècle*), despre care ne întrețin și paginile lui Musset. Aceste pagini rețin explicația generală în aceeași epocă, relativă la cauzele revoluției, când scrie:

"Dar, dacă săracul, înțelegând bine într-un moment dat că preoții îl înșală, că bogății îl fură, că toți oamenii au aceleași drepturi, că toate bunurile aparțin numai acestei lumi și că mizeria sa este lipsită de evlavie; dacă săracul, crezând numai în el și în cele două brațe ale sale, și-a spus într-o zi: «Război bogatului, ale mele să fie plăcerile de pe pământ, pentru că altele nu există! Al meu să fie pământul, pentru că cerul este gol! Al meu și al tuturor, pentru că suntem egali cu toții!», o, filosofilor sublimi care l-ați dus până aici, ce-i veți răspunde, dacă va fi învins?"

Iată așadar că unirea scepticismului, deocamdată în materie religioasă, cu revoluționarismul, a fost recunoscută ca o situație de bază a romantismului. Când prin urmare Eminescu va pune în gura "proletariatului" critica religiei și când va înfățișa dispariția gândului despre răsplătirile de după moarte, ca una din cauzele avântului său revoluționar, el va relua o idee a romantismului și una din cele prin care acesta a încercat să se înțeleagă pe sine. Raționamentul lui Musset în *Confesiunile* sale revine deci întocmai în strofa poeziei *Împărat și proletar*.

Religia - o frază de dânsii inventată

Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,

Căci de-ar lipsi din inimi speranța de răsplată,

După ce-amar muncirăți, mizeri viața toată,

Ați mai purta osânda, ca vita de la plug?

S-ar părea că în sufletul unui revoluționar nu poate să intre decât credință, optimism și afirmație. Aceasta era și părerea lui Gherea când opunea idealismului revoluționar, negația pesimistă a scepticismului. În structura sufletească a revoluționarului romantic, scepticismul se încadrează însă armonios și acest fel al lucrurilor apare nu numai în versurile lui Eminescu, dar și în paginile lui Musset; iar în acestea din urmă scepticismul este afirmat nu numai în legătură cu credința, dar ca sentiment general de viață. Acest sentiment de viață este ceea ce Musset numește, în *Confessions*, la *désespérance*, pentru a o defini:

"Urmă atunci o negație a tuturor lucrurilor din cer și de pe pământ,

care s-ar putea numi dezîncântare (*désenchantement*) sau, dacă vrei, dezesperare; ca și cum umanitatea în letargie ar fi fost crezută moartă de către cei care îi pipăiau pulsul. Întocmai ca soldatul care, fiind întrebat odată «În ce crezi tu?», răspunse: «în mine»; tot astfel tineretul Franței, auzind această întrebare, răspunse cel dintâi: «în nimic»¹. Pentru a traduce un astfel de sentiment, Musset găsește formula: "Numai uitarea este adevărată, toate celelalte sunt un vis". Comparația vieții cu visul se întâlnește și altădată la romantici. O regăsim de pildă în exclamația eroului lui Chateaubriand, René, prosternat în fața cenușei lui Chactas și Atala: "Omule, nu ești decât un repede vis, o umbră dureroasă!" O astfel de comparație o vom afla și la Eminescu, în versul din *Împărat și proletar*:

Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi

dar și în versurile:

O, moartea e-un haos, o mare de stele,
Când viața-i o baltă de vise rebele,

care aparțin poemei *Mortua est!*, în care greșit s-a încercat a se identifica influența schopenhaueriană, nu numai pentru că prima ei redacție este de la 1866 și prin urmare dintr-o vreme când Eminescu nu cunoștea încă pe Schopenhauer, dar și pentru că meditația sceptică și dezamăgită, care o alcătuiește, a putut să fie inspirată de alte modele literare, cum romantismul punea în marc număr la dispoziție¹. Influențele schopenhaueriene trebuie căutate aiurea. În această privință, capitolul următor va încerca să aducă precizările necesare.

Revoluționarul romantic se poate răsfrânge în mentalitatea omului trăind încă în formele de viață ale vechiului regim ca un adevărat demon. Acesta este cazul tânărului din poema lui Eminescu, care nu este un "demon", decât poate pentru că e privit din perspectiva "ficei de rege", care îl iubește. Dar mai sunt în natura lui și alte însușiri: o aspirație puternică, răscoala și amărăciunea concepției, o dorință care escaladează treptele și ierarhiile, cum

¹ Titlurile poeziilor scrise de Eminescu între 1866 și 1870, între care figurează și *Mortua est!*, le-a publicat d-l G. Bogdan-Duică (ap. Mss. Acad. Rom. 2259), în revista *Datina*, VII, 7-9.

putem regăsi printre "*ambitioșii*" lui Balzac. Este în toți aceștia firea omului nou, înzestrat cu niște pasiuni, care, dacă sunt puternice și uneori generoase, nu exclud, ba chiar atrag și grupează în jurul lor, neîndurarea inimii, și dezamăgirea spiritului. Entuziasmul și scepticismul pot sta foarte bine alături în caracterul omului nou, și posibilitatea acestei fuziuni de însușiri opuse o înțelegem cu ușurință, dacă pentru a-l cuprinde în întregime, îl privim mai întâi din perspectiva lumii vechi pe care cu un suflet încărcat de resentimente și negație dorește s-o înlocuiască, apoi din perspectiva lumii nouă, către care idealismul și avântul său încearcă să străbată. Portretul "*demonului*" lui Eminescu ține seama de toate aceste trăsături, care nu numai că nu se exclud, dar se implică și ele revin în propriul portret al poetului, așa cum el se deslușește din toate aceste poeme ale tinereții.

Se poate spune în adevăr că cercul de idei ale poeziilor de tinerețe ale lui Eminescu aparține mai cu seamă romantismului de nuanță franceză, așa cum el și-l va fi asumat, nu numai din contactul direct al lecturilor sale de tânăr, despre care avem puține știri, dar și din atmosfera generală a literaturii noastre, care pe la 1870, gravita încă în aceeași sferă. Din aceste înrâuriri, directe sau indirecte, Eminescu nu va reține decât acel fel al unei reacțiuni morale quietiste și meditative, propriu firii sale și pe care noile înrâuriri sub care va trece îl va solicita mai de aproape, în timp ce atitudinea revoluționară și optimistă va fi eliminată cu totul. Originalitatea sa se va preciza astfel din poziția pe care reușește s-o câștige față de romantismul francez, model aproape unic al literaturii noastre culte înainte de Eminescu. Cultura germană, în a cărei școală intră tânărul student de la Viena, îl ajută să desăvârșească acest proces. Aici cunoaște el pe romanticii germani din prima jumătate a veacului. Aici face el cunoștința hotărâtoare a filosofiei lui Schopenhauer, în care întâmpină nu numai vederile unui cuget înrudit, dar și drumurile pe care poate păși către izvoarele înțelepciunii antice.

Eminescu și etica lui Schopenhauer

Apropierea dintre Eminescu și Schopenhauer s-a făcut de atâtea ori, încât ea poate fi considerată astăzi ca un adevăr curent al istoriei literare. Analogia dintre pesimismul poetului nostru și al filosofului german a fost în numeroase rânduri pusă în lumină, în timp ce acele apropieri care ne dau dreptul a vedea în textele lui Schopenhauer nu numai izvorul unei îndrumări generale pentru concepția eminesciană, dar și locul unde se găsesc de data aceasta câteva din izvoarele literare precise și al unora dintre elementele particulare ale poeziei eminesciene, au scăpat totdeauna cercetătorilor. Este chiar de mirare cum, pentru a justifica analogia amintită, consultarea atentă a *Lumii ca voință și reprezentare* fiind cu totul necesară, cele câteva teme ideologice și comparații pe care poeziile lui Eminescu și le asumă de-aici au putut fi atât de ușor trecute cu vederea. Apropierea dintre lirica lui Eminescu și filosofia lui Schopenhauer, în special în partea referitoare la problemele de etică, constituie așadar un capitol început, dar nu încheiat. Cercetarea poate aduce în această privință câteva lucruri noi.

Să spunem însă mai întâi că dacă de atâtea ori s-a vorbit despre înrudirea de gânduri a poetului nostru cu marele filosof al pesimismului, uneori s-a încercat a se arăta ce îi desparte și cât de radicală este divergența lor, desigur pentru motivul învăluit, dar transparent, că negația pesimistă a vieții ar alcătui o pată a caracterului, de sub acuzația căreia poetul nostru ar

fi mai bine scos. În această privință, d-l V. Gherasim, autorul unui studiu despre *Influența lui Schopenhauer asupra lui Eminescu*¹, scrie:

“Mulți l-au văzut numai zdrobind, din întâmplare numai puțini l-au aflat și clădind. Glasul celor puțini a fost prea slab, pentru ca să poată întrece strigătul celor mulți: iată cum s-a format legenda despre Eminescu ca pesimist, numai ca pesimist, chiar ca pesimist schopenhauerian”.

Când este însă vorba de a preciza contrastul dintre Eminescu și Schopenhauer, d-l Gherasim nu găsește o altă deosebire decât aceea că pe când aspirația către liniștea eternă este la Eminescu o dorință personală, la Schopenhauer ea este o “dogmă universală”. D-l Gherasim găsește aici “un fapt care îi deosebește fundamental pe unul de altul”, ca și cum ar exista poeți care să fomuleze “dogme universale” și ca și cum nu s-ar înțelege de la sine că în sufletul poezilor, generalizările filosofice devin impresii intime și subiective. Astfel de discuții sunt însă cu totul infructuoase. Eminescu a mers de atâtea ori pe căile filosofiei lui Schopenhauer, iar cât despre pesimism considerat ca o vină, să nu ne turburăm. În paginile dureroase ale cărții lui Eminescu, atâția dintre noi au găsit mai întâi drumul către adâncimile simțirii și înălțimile concepției. O astfel de influență mi se pare în orice împrejurări întăritoare.

*

Eminescu a luat contact cu filosofia lui Schopenhauer foarte de timpuriu. Sigur este că acest contact era stabilit încă din toamna anului 1869, în primul semestru pe care Eminescu îl petrece ca student la Viena, când el recomanda prietenului său I. Slavici scrierile: *Die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde; Die beiden Grundprobleme der Ethik și Parerga und Paralipomena*². Dacă ne gândim acum că urma influenței schopenhaueriene o mai putem găsi în poezii care apar în 1884, putem spune cu drept cuvânt că Schopenhauer a fost pentru Eminescu un tovarăș de viață și un nesecat izvor de inspirație. Ne găsim, o dată cu tovarășia ideală care leagă pe poet de filozof, în fața unui adevărat caz de afinitate electivă. Sentimentul de viață care, prin poezia lui Eminescu, a descărcat în literatura noastră un fior liric neegalat își găsea în filosofia lui Schopenhauer

¹ Publicat în revista *Transilvania*, oct.-dec. 1923.

² I. Slavici, *Amintiri*, 1924, p. 105.

justificarea teoretică, și poetul trebuia să rămână legat de filosoful cu ajutorul căruia putea să se orienteze mai bine în tainele turburătoare ale simțirii.

Schopenhauer a fost un maestru pentru Eminescu și în alte feluri. Prin el i s-a deschis poetului nostru drumul către înțelepciunea și literatura indică. Împrejurarea a fost recunoscută și altă dată. Iată de ce, ori de câte ori nu se pot stabili apropieri precise, contexte pe care le-am putea găsi deopotrivă în poeziile lui Eminescu și în paginile Rig-Vedei sau ale Mahabharatei, influențele indice rămân problematice, ele putând fi schopenhaueriene. O astfel de părere trebuie să ne facem despre observația d-lui Cezar Papacostea, cum că "*dorul nemărginit*" despre care vorbesc versurile *Scrisorii I*:

De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute.
Și în roiuri luminoase izvorând din infinit
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.

n-ar fi decât traducerea numelui "*Tapas*", pe care îl putem întâlni în una din strofele *Imnului creației* (*Nasadasyia*) din Rig-Veda, a cărui traducere românească o face după P. Deussen:

"*Întunecime era; acest Tot, învăluit de întuneric, la început era ca o fluctuație lipsită de lumină; puterea dăătoare de viață, care era învăluită ca într-o coajă, a aceluia Unul, s-a născut prin puterea căldurii creatoare a lui Tapas (= dorința nemărginită)*".

Cine ar putea recunoaște în acestea modelul versurilor lui Eminescu, dacă "*Tapas*" n-ar fi "*dorința nemărginită*"? Dar *Tapas* nu este nicidecum "*dorința nemărginită*"! Traducerea românească a d-lui Cezar Papacostea care urmează atât de credincios, până la acest punct, traducerea germană a lui P. Deussen, folosește acum un termen eminescian, pentru a obține o asemănare, altfel imposibilă. După interpretarea lui Deussen, cuvântul "*Tapas*" are o multiplicitate de sensuri; originar el înseamnă "*arșiță*", și aceasta este și semnificația principală cu care el e primit aici, deși unele sensuri derivate, precum: efort, asceză, retragere din lumea exterioară și adâncire în propriul eu, se oglindesc deopotrivă în accepțiunea pe care *Imnul creației* o dă cuvântului.¹

¹ Cezar Papacostea, *Eminescu și filosofia indiană*, în revista *Cuvântul nostru*, Botoșani, 1929, cp. P. Deussen, *Allgemeine Geschichte der Philosophie mit besonderer Berücksichtigung der Religionen*, vol. I, 1894, p. 123.

Imnul creației din *Rig-Veda* este cu toate acestea unul din izvoarele lui Eminescu. El cuprinde în adevăr evocarea începuturilor obscure ale lumii, când ființa nu se diferențiasse din neființă, și el i-a servit ca model lui Eminescu cel puțin în unele din versurile cosmologice ale *Scrisorii I*. Apropierea a fost surprinsă mai întâi de I. Gherea, care întâlnise o traducere a *Imnului creației* în *Manualul de istorie veche* al lui F. Lenormant¹. În textul indic, Eminescu a introdus însă noțiuni schopenhaueriene, căci “*dorul nemărginit*” nu este decât “*voința de a trăi*”, obscura, irațională și necurmata aspirație căreia, după Schopenhauer, i se datorește persistența lumii. Interesant între acestea e faptul că d-l M. Djuvara, care a surprins această analogie², socotește că ea trebuie să se fi transmis prin intermediul lui Maiorescu, care, comentând în prelegerile sale pe Schopenhauer, vorbea adeseori despre “*dorul nemărginit*”, când mult mai probabil, și în tot cazul demn de a fi format obiectul unei ipoteze, este că Maiorescu nu făcea decât să întrebuințeze o expresie pe care Eminescu o crease mai înainte.

“*Voința de a trăi*” devine așadar în poezia lui Eminescu “*dorul nemărginit*”, și astfel noțiunea metafizică găsește la poetul nostru, pentru a se traduce, acel cuvânt care în românește poate trezi un ecou prelung și bogat, “*dorul*” poeziei populare și al propriei lirici erotice, care în parafrizarea “*farmecului dureros*” revine de atâtea ori sub pana sa. Vom arăta în capitolul următor ce loc ocupă expresia dorului în poezia lui Eminescu și va fi poate locul de a sublinia atunci în ce chip influența schopenhaueriană se întinde până în centrul inspirației eminesciene.

*

Dar “*voința de a trăi*” este, în partea finală a marelui operă a lui Schopenhauer, obiectul unor analize pline de urmări pentru etică și pe care trebuie să le amintim aici. “*Voința de a trăi*”, ne spune Schopenhauer, se manifestă într-un prezent etern. Prezentul este forma vieții. Trecutul și viitorul sunt tot atâtea înșelăciuni; ele n-au o realitate esențială, căci ele aparțin lumii iluzorii a fenomenelor, acelei lumi pe care o construim după categoria cu totul subiectivă a cauzalității.

¹ I. Gherea, *Eminescu în Studii critice*, vol. I., ed. III, p. 123.

² M. Djuvara, *Filosofia poeziei lui Eminescu*, în *Convorbiri literare*, 1914.

“*Mai înainte de toate – scrie Schopenhauer – trebuie să ne convingem că forma fenomenului voinței, altfel spus, forma vieții sau a realității, nu este decât prezentul, și nu viitorul și trecutul; acestea nu există decât în abstracțiunea noastră, prin înlănțuirea cunoștinței supusă principiului rațiunii. Nici un om n-a trăit în trecut și nimeni nu va trăi în viitor; numai prezentul este forma proprie oricărei vieți, o proprietate asigurată, pe care nimic nu i-o poate smulge.*”

Observația profundă asupra caracterului de eternă prezență a vieții îi slujea lui Schopenhauer pentru a anula cu ea teama cu totul nejustificată de moarte, care n-ar fi decât teama de a pierde prezentul vieții. Imaginea morții n-ar fi, pentru ignoranța noastră, decât aceea a unui timp fără prezent; imagine absurdă, fără îndoială, pentru că viața continuând și după risipirea individualității, ea atinge prin moarte și dincolo de ea, un alt prezent:

“*Obiectivarea voinței, scrie Schopenhauer, are drept formă necesară prezentul, punct indivizibil care taie timpul prelungindu-se la infinit în două direcții și care rămâne nezguduit, asemenea unei amiezi eterne pe care nici o noapte n-ar răcori-o sau întocmai ca soarele, care arde fără încetare, în timp ce nouă ni se pare că se cufundă în sânul nopții. A te teme de moarte ca de o distrugere, este întocmai ca și cum soarele apunând ar începe să geamă: «Vai! iată că mă pierd în noaptea eternă»”¹.*

Lumea concepută ca o clipă suspendată între trecut și viitor este o temă schopenhaueriană la care poezia lui Eminescu se va opri de mai multe ori. Pentru a o concretiza, am văzut că Schopenhauer s-a folosit de comparația cu soarele, care, apunând, răsare aiurea, după cum, dincolo de individualitatea noastră mărginită, viața se menține în prezentul ei neîntrerupt. Comparația cu soarele i s-a părut lui Schopenhauer atât de potrivită, încât el o reia și mai târziu:

“*Moartea, scrie el, este asemeni cu apusul soarelui, pe care noaptea pare să-l înghită, dar care, în realitate, izvor al oricărei lumini, strălucește fără întrerupere, aduce fără încetare zile noi, unor lumi noi, apunând mereu și mereu răsărind*”².

Comparația cu soarele o va folosi acum și Eminescu în poezia *Cu mâne zilele-ți adaogi*, pentru a concentra în jurul ei câteva variații pe tema prezentului etern al vieții. *Cu mâne zilele-ți adaogi* este cea mai schopenhaueriană poezie a lui Eminescu, și este o părere pe care trebuie s-o

¹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, IV, ed. Griesbach (Reclam), p. 363 urm., 366.

² *Ibidem*, p. 471.

rectificăm că tocmai ea ar fi aceea care ar ilustra abaterea finală a lui Eminescu de la pesimismul începuturilor sale! Astfel, într-un studiu consacrat cugetării lui Eminescu, d-l Mircea Florian socotește că stoicismul ultimei perioade eminesciene trebuie considerat ca o învingere a pesimismului și că poezia despre care e vorba acum, în care s-ar putea întrevădea înfățișarea morții ca o "putere creatoare", este cel mai nimerit exemplu al noii orientări a poetului¹. În realitate, poezia amintită își are un izvor precis în textele schopenhaueriene pe care le-am citat și este pesimistă cel puțin cât modelul care a inspirat-o. Pentru comparație, transcrierea întregii poezii este indispensabilă:

Cu mâne zilele-ți adaogi,
Cu ieri viața ta o scazi,
Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi.

Când unul trece, altul vine
În astă lume a-l urma;
Precum când soarele apune
El și răsare undeva.

Se pare cum că alte valuri.
Cobor mereu pe-aceleași vad,
Se pare cum că-i altă toamnă,
Ci-n veci aceleași frunze cad.

Naintea nopții noastre împlă
Crăiasa dulcii dimineți;
Chiar moartea însăși e-o părere
Și un visternic de vieți.

Din orice clipă trecătoare
Ăst adevăr îl înțeleg,
Că sprijină vecia-ntreagă
Și-nvârte universu-ntreg.

¹ Mircea Florian, *Gândirea lui Eminescu*, în *Noua Revistă Română*, 1914, nr. 5.

De-aceea zboare anu-acesta
 Și se cufunde în trecut,
 Tu ai ș-acum comoara-ntreagă
 Ce-n suflet pururi ai avut.

Cu mâne zilele-ți adaogi,
 Cu ieri viața ta o scazi,
 Având cu toate astea-n față
 De-a purure ziua de azi.

Priveliștele sclipitoare
 Ce-n răpezi șiruri se diștern,
 Repaosă nestrămutate
 Sub raza gândului etern.

Am spus că pentru Schopenhauer trecutul aparține lumii înșelătoare a fenomenelor, în timp ce numai prezentul este forma adevărată a vieții. Din această constatare rezultă unele consecințe însemnate. Mai întâi, că întregul conținut al vieții se manifestă în clipa de față. Istoria, ca știință a trecutului, este cu totul neinstructivă, pentru că, scrie Schopenhauer, "*esența vieții umane și a naturii se regăsește pretutindeni și în orice moment și nu cere, pentru a fi recunoscută, decât adâncimea concepției*". De aceea închipuie Schopenhauer acest sugestiv dialog: "*Quid fuit?*" - "*Quod est*" - "*Quid erit?*" - "*Quod fuit*"¹. Un ecou al acestor cugetări se poate recunoaște în articolul pe care Eminescu i-l consacră lui Constantin Bălăcescu, când scrie: "*În ziua de azi vedem lumea cum a fost și va fi*"², dar și în strofa *Glossei*:

Viitorul și trecutul
 Sunt a filei două fețe,
 Vede-n capăt începutul
 Cine știe să le-nvețe;
 Tot ce-a fost ori o să fie
 În prezent le-avem pe toate,

¹ Schopenhauer, *ibid.*, vol. II, p. 518, vol. I, p. 365.

² Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ed. I. Scurtu, 1905, p. 294.

Dar de-a lor zădărnice
Te întreabă și socoate.

Cugetări ca acestea introduc un element eleatic în poezia lui Eminescu. Înșelăciunea legată de orice devenire, caracterul static al realității interpretate de rațiune este motivul predominant al filosofiei grecești, în epoca lui Xenofan, a lui Parmenide și Zenon. La Berlin, unde Eminescu studiază în 1872 cursurile lui Ed. Zeller, renumitul istoric al filosofiei grecești, el a fost izbit desigur de identitatea dintre motivul anistoric la eleați și la Schopenhauer. Căci baza ontologică a pesimismului schopenhauerian o alcătuiește gândul despre structura statică a realității. Cine admite devenirea, poate primi și ideea îmbunătățirii progresive a lumii. Dar cine se decide pentru soluția pesimistă trebuie neapărat să afirme că lumea aceasta este menită să rămână pururi aceeași:

Ca azi va fi ziua de mâne
Ca mâni toții anii s-or urma

scrie Eminescu în *Te duci*. Ideile eleate, pentru care preparația sa schopenhaueriană îl făcea atent, l-au preocupat mai multă vreme pe Eminescu, după cum o dovedesc rezumatele sale relative la sistemul lui Xenofan, Parmenide și Xenon, publicate de d-l O. Minar¹. O cugetare ca a lui Parmenide, vorbind despre ființă: "*N-a fost și nu va fi niciodată, pentru că în întregime numai acum ea este prezentă, una și indivizibilă*"² îi putea reaminti poetului una din reflecțiile obișnuite ale eticii lui Schopenhauer și întăreau sugestia din care trebuia să se dezvolte mai târziu strofa *Glossei*.

¹ M. Eminescu, *Probleme și analize filosofice*, descoperite și comentate de O. Minar, Buc. 1924, reproduc probabil unele din însemnările lui Eminescu ca student în filosofie, dar cu o metodă atât de insuficientă, încât nu numai proveniența manuscriselor, despre care *Prefața* lasă să se înțeleagă că n-ar fi numai acelea ale Academiei Române, nu este indicată, dar reflecțiile comentatorului se amestecă pe alocuri cu textul original, în felul cel mai nepotrivit.

² Pentru textul lui Parmenide, vd. H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch*, Berlin 1913, p. 122 urm. - Apropieri de filosofia greacă, în care crede a putea recunoaște chiar izvoarele *Scrisorii I*, a încercat d-l R. Demetrescu, în revista *Societatea de mâine*, 1924, p. 366 urm.

Dacă însă versuri ca ale *Glossei* vorbesc despre substanța concentrată în oricare din clipele prezente pe care privirea filosofului le poate iscodi, sunt altele care ne întrețin mai cu seamă despre iluzia celor ce au fost. Și în această privință unele cugetări ale lui Schopenhauer au putut răsuna în amintirea lui Eminescu. “*Prezentul*, scrie Schopenhauer, *e totdeauna în fața noastră, cu tot ce închide în el: ceea ce conține și ceea ce este conținut rămân solide, nezguduite, precum e curcubeul deasupra cascadei. Căci viața e asigurată voinței și prezentul e asigurat vieții. Desigur, atunci când cugetăm la miile de ani care s-au scurs și la miile de oameni care au trăit, ne putem întreba: Cine au fost aceștia? Ce au devenit? Dar n-avem în schimb decât să ne reamintim propria viață, să evocăm scenele ei și să ne întrebăm din nou: Ce au fost toate acestea? Ce a rămas din ele?*”¹ Contemplarea propriului trecut, care își destăinuie deodată firea lui iluzorie, este o altă atitudine a poeziei eminesciene, pe care o putem pune în legătură cu sfera de idei a eticii lui Schopenhauer. O astfel de atitudine ne întâmpină în *Melancolie*, pentru ca în cadrul ei general să se înscrie acea comparație a vieții trecute cu o poveste debitată de o gură străină, săgetătoare imagine care îi revine numai poetului:

Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
 Încet repovestită de o străină gură,
 Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.
 Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
 De-mi țin la ăl urechea - Și râd de câte-ascult
 Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.

Un astfel de strigăt al deznădejdiei de a nu te putea cuprinde în realitatea ta statornică nu este izolat în poezia lui Eminescu. Din același sentiment s-au ridicat versurile *Scrisorii I* în care poetul nu regăsește din amintirea trecutului, decât imagini fugitive sau mărturii umile: “*Vreo umbră de gândire, ori un petec de hârtie*”, atât cât îi trebuie pentru a înțelege că “*propria ta viață singur n-o știi pe de rost*”. Tot astfel în cântecul de dragoste și despărțire *Te duci...*, trecutul care nu poate fi cuprins devine nu numai o poveste necunoscută, dar și halucinația unui delir:

Viața-mi pare-o nebunie
 Sfârșită fără a fi-nceput.

¹ Schopenhauer, *ibid.*, p. 364.

“Ce au fost toate acestea? Ce-a rămas din ele?” se întreabă Schopenhauer meditând la împrejurările trecute ale vieții, cu acea uimire dezamăgită pe care o regăsim acum și la Eminescu. Rădăcina cea mai adâncă a unui anumit sentiment de viață, din care s-a dezvoltat o bună parte a literaturii pesimiste din a doua jumătate a veacului trecut, o întâmpinăm aici, în această acută nevroză a depersonalizării, care a împiedicat atâtea spirite de seamă ale vremii să-și resimtă unitatea profundă a firii lor și sensul armonios al unei vieți, dezvoltându-se cu logica internă a unui organism și a unei opere de artă. Clasicii au resimțit această fericire. A resimțit-o de pildă Goethe, când a ridicat un imn de laudă *personalității*, adică acelei consecvențe interne, care poate face din noi un bloc rezistent în furtuna pustiitoare a timpului. Și este o întâmplare cu totul remarcabilă faptul că Eminescu, modernul cu sufletul neliniștit de problema propriei lui identități intime, a tradus strofele clasice ale lui Goethe:

Spun popoare, sclavii, regii,
Că din câte-n lume avem
Numai personalitatea
Este binele suprem.

Că-n ziua-n care lumii te dete mai întâi
Sta soarele pe ceruri spre-a saluta planeteii;
Crescuși după-acea lege, de ea și azi te ții
Cum o urmași pe-atunci, pășind în drumul vieții;
Nu scapi de tine însuși, cum ești, trebui să fii,
Din vechi ne-o spun aceasta sibile și profeții;
Și nici un timp, cu nici o putere laolaltă
Nu frâng tiparul formei ce vie se dezvoltă.¹

Manifestându-se veșnic în prezent, ca într-o “*amiază eternă*”, dar aspirând către niște ținte pe care nu le atinge decât pentru a le înlocui îndată,

¹ Aceste fragmente au fost găsite de Il. Chendi printre manuscrisele lui Eminescu și reproduse în prefața volumului: M. Eminescu, *Opere complete*, I. *Literatura populară*, București, 1905, fără să bănuiască însă că ele sunt două traduceri răzlețe din Goethe, și anume: prima strofă alcătuiește începutul poeziei *Persönlichkeit* din ciclul *Westöstlicher Diwan*; iar cele opt versuri următoare constituie bucata *Dämon* din seria strofelor orifice. Iată și textul german:

voința de a trăi este izvorul unor neîntrerupte suferințe. Față de această implacabilă condiție a vieții, Schopenhauer arată că reflecția filosofică poate în cele din urmă s-o divulge și să îndrumeze spiritul către liniștitoarea ataraxie stoică, către acea eliberare de sub puterea afectelor, demnă să fie salutăată ca limanul unei mântuirii. *“Pentru că ne-am convins – scrie Schopenhauer – că durerea, ca durere, alcătuiește esența vieții, că ea nu poate fi ocolită, că ceea ce atârnă de întâmplare este nu numai figura și forma sub care ea se înfățișează, dar că ea ocupă în clipa de față un loc care, în lipsa ei, ar fi invadat de o altă durere și că întâmplarea are în esență puțină stăpânire asupra noastră; cugetarea aceasta, dacă ar deveni în ochii noștri o convingere veșnic vie, ar putea să ne inspire o puternică doză de stoică egalitate de suflet și să scadă cu mult grija neliniștită cu care veghem asupra hunei noastre stări”*¹.

Schopenhauer a fost pentru Eminescu un îndrumător atât de ascultat, încât prin el a găsit calea nu numai către vechile izvoare ale înțelepciunii indice, dar și către fântâna de mângâieri a stoicismului greco-roman. Stoicismul nu este așadar, cum am văzut că s-a putut crede, o etapă prin care Eminescu întrece pesimismul, dar una în care el se dezvoltă în deplin paralelism de data aceasta cu modelul schopenhauerian. Aceste influențe noi le-a adunat Eminescu în poezia *Glossa*.

Izvorul istoric al *Glossei*, dacă facem abstracție de atâtea amintiri filosofice care au putut-o inspira pe-alocuri, pare a fi o cugetare a lui

Volk und Knecht und Überwinder
 Sie gestehn zu jeder Zeit:
 Höchstes Glück der Erdenkinder
 Sei nur die Persönlichkeit.

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
 Die Sonne stand zum Grusse der Planeten,
 Bist alsobald und fort und fort gediehen
 Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
 So musst du sein, dir kannst du nicht entfliehen
 So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
 Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
 Gepraegte Form, die lebend sich entwickelt.

¹ Schopenhauer, *ibid*, p. 409.

Oxenstierna, pe care Eminescu o publică în *Curierul de Iași* din 13 iunie 1876. Din relatările d-lui M. Gaster se știe că copii după traducerea *Cugetări de multe feluri*, făcută încă din 1750 de un anume Dumitrache, probabil după versiunea franțuzească *Pensées de M. le comte d'Oxenstiern* și în urma îndemnului episcopului de Roman, Leon, circulau în Moldova, în mai multe exemplare și că una din ele, datată de la 1779, se găsea în posesiunea lui Eminescu¹. Fragmentul din Oxenstierna tratează despre concepții de viață ale anticilor, pentru că în rândurile cu care îl introduce, Eminescu scrie: “*Un manuscript din 1790 (!), cuprinzând gândurile lui Oxenstierna, arată cam în ce chip aveau obiceiul strămoșii noștri de a privi lumea aceasta*”.

Întreg fragmentul lui Oxenstierna se întemeiază pe comparația vieții cu teatrul, cu spectacolul scenic, pentru care limba traducătorului găsește cuvântul “*priveliște*”, după cum actul prim al comediei ce se reprezintă, devine *lucrarea cea dintâi*. Comparația este într-atât de susținută, încât aflăm și banul pe care cel ce intră îl plătește la ușă și “*petecul pecetluit*” pe care îl primește în schimb și “*împletiturile*” piesei care nu sunt altceva decât adaptarea românească a “*peripețiilor*” din *Poetica* lui Aristoteles. Analogia cu *Glossa* lui Eminescu se întinde așadar mai departe decât versul:

Tu în colț petreci în tine,

care reproduce unul din amănuntele fragmentului și singurul pe care I. Scurtu îl remarcă în ediția sa, căci întreaga *Glossă* e construită pe aceeași asemănare a vieții cu teatrul:

Privitor ca la teatru
 Tu în lume să te-nchipui:
 Joace unul și pe patru
 Totuși tu ghici-vei chipu-i,
 Și de plânge, de se ceartă,
 Tu în colț petreci în tine
 Și-nțelegi din a lor artă
 Ce e rău și ce e bine.

¹ M. Gaster, *Geschichte der rumaenischen Literatur*, în G. Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, II, 3, Strassburg, 1901, p. 336, 337. Fragmentul din Oxenstierna se poate citi în M. Eminescu, *Scriseri politice și literare*, 1905, p. 324 urm.

.....
 Alte măști, aceeași piesă.

Ca un cântec de sirenă,
 Lumea-ntinde lucii mreje;
 Ca să-și schimbe-actorii-n scenă,
 Te momește în vârteje.

Comparația vieții cu teatrul nu este însă un motiv pe care l-a putut găsi Oxenstierna mai întâi. Originea acestui motiv trebuie s-o căutăm în Antichitate, pentru a o afla în adevăr la filosofii din succesiunea lui Socrate și printre cei din urmă la Epictet, unul din lucrătorii cei mai populari ai idealurilor stoice, de unde el s-a răspândit apoi pe multe căi în literatura universală. Comparația vieții cu teatrul îi este chiar foarte familiară lui Epictet, pentru că o regăsim de două ori în renumitul său *Manual*:

“Nu uita – scrie el – că ești un actor într-o dramă aleasă de cineva mai mare decât tine. Vei juca puțin, dacă a ales-o scurtă; mult, dacă a ales-o lungă. Ți-a împărțit rolul unui sărac? Joacă-l bine, cu tot farmecul lui. Ți-a căzut rolul șchiopului, al magistratului, al plebeului? Aceeși datorie. Căci atâta e al tău: să joci frumos rolul primit. Dar alegerea nu e treaba ta.” Și în altă parte: *“Dacă iei un rol peste puterile tale, ai să-l joci rău; iar cel pe care l-ai fi putut juca bine, nejuțat rămâne”¹.*

Dacă privirile lui Eminescu s-au oprit asupra fragmentului din Oxenstierna, lucrul îl explică faptul că, sub farmecul limbii vechi pentru care era atât de sensibil, Eminescu descoperă o temă stoică și una din acelea pe care inteligența sa formată în disciplina schopenhaueriană știa s-o distingă și s-o prețuiască.

¹ *Manualul lui Epictet*, trad. d-lui C. Fedeleș, af. 17 și 37, p. 52, 67. Am amintit că asemănarea vieții cu teatrul și a omului cu un actor care joacă rolul ce i s-a impus nu este născocită de Epictet, cu toate că el a făcut-o renumită. Înainte de Epictet, motivul este semnalat în veacul al III-lea și al II-lea, la un școlar al Cinicilor, la Bion din Borysthene, care într-una din diatribele conservate în *Florilegiul* lui Stobeu, scrie: *“După cum bunul actor joacă bine rolul ce i s-a dat, tot astfel omul de bine joacă precum se cade rolul ce i-a fost rezervat de soartă”*, apoi la Ariston din Chios. Astfel motivul ajunge în veacul I p.Chr. la Epictet, unde peste două secole l-a putut găsi Plotin, care în *Enneade* (III, 2,17), îi dă o largă întrebuintare. *“Ceea se poate tăgădui, scrie Plotin, nu este*

Este drept a observa că între felul în care stoicul antic și pesimistul modern răsfrâng viața, ca o comedie ale cărei frâne le deține o putere care ne întrece, s-a introdus o nuanță despre care e necesar să ne dăm seama. Față de împrejurarea vieții resimțită ca un spectacol, stoicul reacționează cu o seninătate provenită desigur din conștiința că rolul pe care avem a-l juca ne este atribuit de o putere rațională, căreia îi e necesară și contribuția noastră pentru a obține armonia definitivă a cosmosului. În viziunea pesimistă a lumii, adâncul ei rațional este înlocuit cu aspirația absurdă a vieții, care dorește să se mențină pentru durerea noastră cea mai mare. "Voința", care a înlocuit "logosul", continuă să ne călăuzească cu aceeași putere suverană, dar nu ne mai poate inspira acel sentiment de modestie, de demnitate și împăcare cu sine, legat de conștiința că rolul nostru umil este totuși indispensabil și care trece ca o adiere mângâietoare prin paginile lui Epictet. Dependența creaturii de puterea oarbă care o conduce trezește mai degrabă un sentiment în care o cuminenție dezamăgită se învecinează cu sarcasmul, așa cum strofele *Glossei*, dar și atâtea pagini ale lui Schopenhauer, ne pot oferi exemplul.

Ataraxia stoică nuanțată sau nu în felul modern al pesimiștilor este pentru Schopenhauer mijlocul unei alinări provizorii din înțeleștarea "voinței de a trăi", și la acest ideal Eminescu a aderat nu numai în *Glossa*, dar și în alte poezii, printre care finalul *Luceafărului* alcătuiește floarea supremă și cea mai pură a acestei tendințe. Eliberarea definitivă de sub jugul teribilei "voințe", Schopenhauer credea că se desăvârșește în negația de sine a martirului și ascetului.

"Orice suferință care îl atinge, scrie despre aceștia Schopenhauer, adusă de întâmplare sau de răutatea unui alt om, orice infamie, orice insultă, orice pagubă, e bine venită: el le primește cu bucurie și cu prilejul de a se încredința că nu mai afirmă voința și că a trecut curajos de partea

existența răilor, dar că răutatea ar proveni de la ei înșiși... De altfel, dacă omul de bine și răul își au locurile lor, lucrul este întocmai ca într-o dramă, în care autorul desemnează fiecăruia rolul său, slujindu-se de actorii pe care îi are la dispoziție. Tot astfel există în univers un loc care se potrivește celui bun și altul care se potrivește celui rău... În drama adevărată, pe care oamenii înzestrați cu talent o imită numai în parte, sufletul este actorul și el își primește rolul său de la poetul Universului." (Pentru urmărirea acestui motiv se pot consulta: Dümmler, *Akademica, Beiträge zur Literaturgeschichte der sokratischen Schulen*, Giessen, 1889; Bréhier, *Histoire de la philosophie*, t. I., 1927, p. 273, 367-368, 377, 459.)

dușmanilor... persoanei sale... Când moartea vine în sfârșit să nimicească fenomenul acestei voințe, a cărei existență, prin libera negare de sine însuși, încetase mai de mult, ea este salutată cu bucurie și primită cu o inimă împăcată, ca o eliberare arzător dorită”¹.

Dar această evocare a bucuriei cu care martirul își întâmpină chinurile, nu o găsim oare ca într-un ecou în tragica dorință de mortificare din *Rugăciunea unui dac* și nu este prin urmare de prisos să-i căutăm acesteia izvoare îndepărtate și vag asemănătoare în literatura indică, atunci când paginile adeseori recitate ale lui Schopenhauer au putut vorbi cu putere imaginației poetului nostru? Printre idealurile schopenhaueriene a găsit Eminescu și gândul glorificării martirului.

Critica eminesciană s-a mulțumit să limiteze până acum influența lui Schopenhauer în poezia lui Eminescu mai cu seamă la gândul lor comun despre nimicnicia existenței și la comuna lor aspirație către “*stingerea eternă*”. Iată însă că o cercetare mai amănunțită arată că influența lui Schopenhauer a introdus în țesătura inspirației lui Eminescu mai multe fire și că pentru o bună înțelegere a poetului sunt necesare mai multe referințe la paginile filosofului: atâtea câte au fost amintite aici și unele pe care discuția le va face trebuincioase și mai târziu, chiar în capitolul următor. Mai este însă necesar de amintit că atâtea înrudiri cu filosoful nu coboară întru nimic originalitatea poetului, care trebuie căutată numai în adevărul și energia lirismului cu care se însuflețește niște gânduri abstracte?

Cercetarea istorică se învecinează totdeauna cu adâncirea estetică și se mărginește prin ea.

¹ Schopenhauer, *ibid.* p. 490.

Voluptate și durere

Legăturile de cuvinte pe care un poet le întrebuințează mai des alcătuiesc un semn limpede al impresiilor care l-au urmărit mai statornic. În fața poetului stă tot materialul de expresii al limbii și preferința pe care el o dă unora sau altora dintre ele rezultă dintr-un intim principiu de selectare, care conicide cu senzația lor lirică predominantă. Există fără îndoială țesături de cuvinte care revin cu insistență, numai pentru că provizia verbală a poetului a fost săracă. Impresia de aproximație chinuitoare care ne urmărește atunci este aceea a unei melodii silită să răsunе dintr-o claviatură în care diezii și bemolii ar fi fost smulși. Dar există fără îndoială reveniri de contexte aidoma sau asemănătoare, care sunt ca niște focare în care se adună razele convergente ale poeziei. A le găsi pe acestea și a le cuprinde în toată întinderea înțelesului lor înseamnă a încerca să te faci stăpân peste nucleul în care se găsesc condensate virtualitățile mai de seamă ale unei creații.

O împerechere de cuvinte foarte caracteristică pentru Eminescu este aceea care asociază expresia voluptății cu a durerii. Toată lumea își amintește de acel "*farmec dureros*", în care putem exprima una din impresiile de ansamblu ale operei sale. Farmecul distilat din jale este unul din efectele eminesciene cele mai tipice și care se silește să revină în noi, ori de câte ori încercăm să ne reamintim, nu amănuntele, nu imaginile sau situația psihologică particulară dintr-una sau alta din poeziile sale, dar acel efect de totalitate care se înalță din ele ca un abur subtil și le învăluie ca o atmosferă.

“*Farmec dureros*” este numai una din împerecherile de cuvinte prin care se exprimă această emoție centrală și revelatoare a poeziei eminesciene. Îmbinarea “*dulce jele*” sau locuțiunile “*dureros de dulce*”, “*fioros de dulce*” sunt altele. Astfel de asociații de termeni sunt într-atât de adaptate intuiției lirice care nu l-a părăsit pe poet niciodată, încât le putem întâlni și în primele sale poezii. Bucata *O călătorie în zori*, anunțând în alte privințe atât de puțin creațiile viitoare, vorbește de pe atunci de un cânt dulce și jalnic. Din aceeași epocă, oda *La Heliade* asociază și ea cântarea dulce a lui Eol cu jalea silfelor care vin să se culce, în timp ce *La o artistă* reține nuanța unor “*cânturi dulci ca un fior*”. Din primul moment, spontaneitatea naturală a poetului scoate așadar la lumină acea intuiție muzicală a lumii, plină de mister, de farmec și de durere care alcătuește adâncul însuși al lirismului eminescian și pe care timpul nu va face decât s-o adâncească și s-o rafineze.

Asociația dintre expresia voluptății și a durerii se produce la Eminescu în trei împrejurări, cu prilejul muzicii, al iubirii și al morții. Cele din poeziile adolescenței, despre care am amintit, aparțin primei categorii. Dar și mai târziu, când în *Făt-frumos din tei*, cornul se aude pentru întâia oară în poezia lui Eminescu, dulcele său glas îi răsună poetului “*fermecat și dureros*” iar în *Lasă-ți lumea*, de data aceasta nu glasul cornului, dar ecoul cu care pădurea îi răspunde, îi sună poetului în același fel.

Iubirea este însă emoția care folosește cele mai multe din contextele despre care e vorba aici. De reținut este însă că de cele mai multe ori ele nu intervin când e vorba de iubirea bărbatului, ci mai ales atunci când prin ele se exprimă dragostea femeii. Astfel demonia bărbatului din *Înger și demon* trezește în iubita lui reflecția și sentimentul: “*Ce puternic e - gândi ea cu-amoroasă dulce spaimă!*” În *Strigoii*, iubita este aceea care găsește cuvintele de dragoste: “*Las' să mă uit în ochi-ți ucizători de dulci*”. În *Povestea teiului* apariția lui Făt-frumos umple inima Blancăi cu un “*farmec dureros*”. În *Luceafărul*, Cătălina pronunță cuvintele exaltării: “*Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde*”. În *Scrisoarea III*, pe buzele femeii vin cuvintele: “*Și durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o...*” Iar în *Scrisoarea IV*, mărturisirea de dragoste a femeii abundă în același sens: “*Ah, ce fioros de dulce de pe buza ta cuvântu-i*”, “*Și cu focul blând din glasu-ți tu mă dori și mă cutremuri*”. Numai în *Călin*, aceeași emoție, pe care am avea dreptul s-o considerăm după natura ei femeiască, este atribuită bărbatului, care exclamă: “*Și când inima ne crește de un dor, de-o dulce jele.*”

Ne va apărea mai târziu cât de semnificativ este faptul că voluptatea se

asociază acum cu izvorul însuși al durerii. *Oda (în metru antic)* vorbește nu numai de o suferință “*dureros de dulce*” dar, și de “*voluptatea morții*”, în timp ce în *Peste vârfuri trece lună*, sunetul cornului răspândește în sufletul poetului o contagiune subtilă și mortală. Acest sunet se pierde și el se aude:

Mai departe, mai departe,
 Mai încet, tot mai încet,
 Sufletu-mi nemângâiet
 Îndulcind cu dor de moarte.

Atâtea mărturii culese în opera poetului, de la primele sale încercări și până la realizările definitive de mai târziu, ilustrează un sentiment constant. Să spunem că durerea resimțită ca o voluptate, Eminescu o împarte cu mulți poeți romantici, deși o nuanțează în felul său propriu și caracteristic. În această privință numai alegerea este grea, pentru că materialul se oferă din abundență aceluia care parcurg cu oarecare atenție textele romanticilor. Aici ne putem mulțumi însă cu puține exemple.

Iată de pildă pe René, eroul lui Chateaubriand, mărturisindu-și sentimentele încercate la moartea tatălui său. “*Nu puteam crede – își reamintește el – ca acest corp neînsuflețit să fi fost autorul cugetării mele; simțeam că ea trebuie să-mi vie dintr-un alt izvor, și, într-o sfântă durere care se apropia de bucurie (une sainte douleur qui approchait de la joie), speram să mă pot uni într-o zi cu spiritul tatălui meu.*”

Amestecul suferinței cu fericirea a vibrat în sufletul romanticului Tieck, printre cei dintâi. Caracteristică este de pildă poezia *Îndoială (Zweifel)*: “*Sunt oare dureri sau bucurii care îmi străbat pieptul? Vechile dorințe apun și mii de flori noi înfloresc.*”

Sind es Schmerzen, sind es Freuden,
 Die durch meinem Busen ziehn?
 Alle alten Wünsche scheiden,
 Tausend neue Blumen blühn.

Și mai departe: “*Bate, inimă năzuitoare. Curgeți, lacrime. Bucuria nu e decât o durere mai adâncă. Viața e un mormânt întunecat*”.

So schlage denn, strebendes Herz
 So fließet denn Traenen herab,
 Auch Lust ist nur tieferer Schmerz,
 Lebe ist dunkeles Grab.

Presentimentul vieții liberatoare de dincolo a îmbinat de atâtea ori senzația voluptății cu gândul morții la Novalis. În *Hymnen an die Nacht* un cântăreț venit de pe țărmurile grecești în Palestina, anunță că blândul geniu al morții, pe care grecii îl înfățișau ca pe un tânăr cu facla aplecată, re trăiește acum în Iisus, simbol al morții învinse, al unirilor de dincolo de moarte.

“Tu ești tânărul, îi spune el, care de multă vreme stă într-o adâncă meditație pe mormintele noastre. Semn mângâietor în întunecime, bucuros început al unei omeniri mai înalte. Ceea ce ne-a încovoiat într-o adâncă tristețe ne atrage acum cu o dulce nostalgie (süsse Sehnsucht). Viața cea vecinică s-a vestit prin moarte: tu ești moartea, și sănătatea ne vine abia prin tine”.

Frenezia dionisiacă a morții revine în *Imnurile* lui Novalis și altă dată. În presentimentul cufundării în marea noapte, în vraja desfacerii de cele mărginite, iubita vorbește prin glasul poetului: *“Orice durere va deveni odată un spin al voluptății”.*

... jede Pein
 Wird einst ein Stachel
 Der Wollust sein.

“Puțin timp încă și, desfăcându-mă, voi zăcea beată în sânul iubirii. Viața infinită unduiește puternic în mine. De sus privesc jos, către tine. Pe acea colină strălucirea ta se stinge. O umbră aduce coroana cea răcoritoare. O, soarbe-mă cu putere, iubitul, pentru a putea să dorm și să iubesc. Simt valul morții care întinereste, sângele meu se preface în balsam și eter”!

Ich fühle des Todes
 Verjüngende Flut,
 Zu Balsam und Aether
 Verwandelt mein Blut.

Tot în *Imnurile nopții* “fiorul dulce” eminescian apare în proprie expresie: *“Infinit și tainic ne pătrunde un dulce fior și mi se pare că din*

depărtări adânci răsună un ecou al doliului nostru”.

Unendlich und geheimnisvoll
 Durchström uns süsser Schauer;
 Mir deucht, aus tiefer Fernen scholl
 Ein Echo unserer Trauer.

Nu numai gândul eliberării prin moarte produce în sufletul lui Novalis această grupare de sentimente contradictorii, dar și cufundarea în trecutul dispărut. Astfel *Cântecele religioase (Geistliche Lieder)* vorbesc despre “*acela care privește în icoana timpurilor trecute ca într-o prăpastie adâncă, în care din toate părțile îl atrage o dulce durere (ein süsSES Weh)*”.

Wer in das Bild vergangner Zeiten
 Wie tief in einem Abgrund sieht,
 In welchen ihn von allen Seiten
 Ein süsSES Weh hinunterzieht.

Pentru a încheia cu câteva exemple în legătură cu conexiunea fericirii și a suferinței în iubire, iată pe Hyperion din romanul liric al lui Hölderlin povestindu-și dragostea sa cu Diotima. “*E un ciudat amestec de fericire și inimă grea (Seligkeit und Schwermut), când mi se arată astfel că ne găsim în afară de granițele vieții obișnuite*”. Visurile nopții de iubire au dispărut acum pentru Hyperion ca “*frumoasele stele ale cerului și numai voluptatea dorului (die Wehmut) mărturisește în sufletul meu despre ele*”.

În același fel, întrunește Tieck voluptatea durerii în iubire și în năzuința către moarte, într-o strofă care rezumă parcă toate nuanțele amintite aici. Este vorba de una din strofele poeziei *Die Blumen*, când, vorbind despre flori, poetul le atribuie, prin alegorie, sentimentul: “*Bucuria lor cea mai înaltă este să se mistuie de dorul celor iubiți, să se transfigureze prin moarte și să piară într-o dulce suferință*”.

Das ist ihre höchste Freude,
 In Geliebten sich verzehren
 Sich im Tode zu verklaeren
 Zu vergehen in süssem Leide.

Îmbinarea voluptății cu a durerii are o însemnătate deosebită în romanticism. Ea este un document și o ilustrație a acelei culturi a sentimentului, pe care romanticii au instaurat-o. Viața practică resimte fericirea și suferința ca pe niște valori care se opun și se resping. Această opoziție nu are însă un sens decât pentru viața practică. Dacă romanticismul a reușit să le îmbine, cum atâtea exemple ne-o pot dovedi, împrejurarea se explică prin faptul că el adoptă față de viața sentimentală o atitudine estetică, în care valorificarea ei practică nu mai joacă nici un rol. Sentimentul nu mai e trăit, ci degustat. El este resimțit ca un izvor de energie, de abundență și expansiune lăuntrică, fără nici o considerare pentru realitățile în raport cu care el ar trebui să fie căutat sau evitat într-unul singur din felurile sale posibile. Romanticii sunt niște esteți ai vieții sentimentale și polii opuși ai acesteia din urmă găsesc la ei calea pe care se pot apropia și contopi.

Pentru a exprima această sinteză de tonuri sentimentale deosebite, romanticii germani am văzut că întrebuițează două cuvinte: "*Wehmut*" și "*Sehnsucht*". "*Wehmut*" este afectul complex în care durerea este sugerată de pierderea unui lucru sau a unei ființe iubite, pe când fericirea provine din posesiunea lor în amintire. "*Sehnsucht*" este însă durerea unei lipse pe care viața n-a împlinit-o, dar pe care o poate împlini în viitor, ceea ce îndulcește durerea inițială și îi creează fizionomia complexă. În pasajele citate, năzuința către unirea de după moarte devine la Novalis "*süsse Sehnsucht*", iar pentru Hölderlin, aspirația către farmecul pierdut al iubirii este "*Wonne der Wehmut*". În românește aceste nuanțe se regăsesc deopotrivă în "*dor*", a cărui îndoită intenție se îndreaptă și către trecut și către viitor: cineva poate resimți *dorul* de cele ce au fost și de ce ar putea fi. Cuvântul românesc a întrunit laolaltă aceste două situații sufletești și sfera sa este mai întinsă.

"*Farmecul dureros*" al poeziei eminesciene este așadar nu numai o categorie sentimentală romantică, dar și "*dorul*" poeziei populare. Aceasta se poate afirma în teză generală, pentru că, în realitate, Eminescu adâncește și interpretează "*dorul*" popular într-un fel care îi aparține și asupra căruia ne vom opri. Dar faptul că el ocupă un rol atât de însemnat în opera poetului nostru se explică prin aceea că el este tocmai punctul în care se întrunesc înrâuririle formației sale cu vâna care urcă din straturile adânci ale inspirației populare și poate din amintirile depuse în sânge. Armonia dintre cultură și natură este temeiul care asigură poeziei lui Eminescu caracterul ei de realizare definitivă, și importanța pe care "*farmecul dureros*" o dobândește în cuprinsul ei este una din ilustrațiile acestei armonii.

Dacă însă "*farmecul dureros*" sau îmbinările asemănătoare de termeni

pot fi apropiate de "dorul" poeziei populare, de ce preferă Eminescu pe cele dintâi? Nu poate fi îndoială că această analogie se oglindea undeva în spiritul lui Eminescu, după cum o dovedește versul: "Și când inima ne crește de un dor, de o dulce jele", unde, după structura gramaticală a versului, "dulce jele" explică pe "dor". De ce însă expresia analitică este preferată cuvântului sintetic? Dacă recitim pasajele din care sunt extrase contextele amintite mai sus, vedem că ele nu aparțin acelor bucăți în care poetul vorbește în numele său, la întâia persoană, ci aceluia în care el descrie sentimentele altor persoane, ale femeii din *Scrisoarea IV* și din *Înger și demon*, ale Cătălinei și Blancei, ale iubitei lui Arald din *Strigoii*, ale lui Călin, ale codrului în *Lasă-ți lumea*. Excepție fac numai contextele din *Odă* și cele din *Peste vârfuri trece lună*, care alcătuiește însă tot cântecul unui personaj deosebit de poet și anume al unei femei, al Anei din drama istorică postumă *Bogdan Dragoș*, pe care versiunea independentă din *Poezii* o reia și o modifică în câteva puncte.

Generalitatea rar dezmințită a acestei condiții arată că Eminescu se comportă în toate aceste împrejurări ca psiholog al unor stări sufletești străine, silit să le amănunțească și să prefere deci expresia lor analitică. Dar afară de aceasta, nu este oare funcțiunea poetului să pătrundă sub cuvânt în intimitatea stării pe care acesta o denuște, să ne împingă mai departe către miezul lucrurilor, să ne reveleze raportul de elemente trăite și să ne înfățișeze astfel în locul cuvântului comun, care adeseori mai mult acoperă decât dezvăluiește sensurile intuitive, expresia compusă care poate face mai bine acest serviciu? În sfârșit, "farmecul dureros" este o modificare a dorului și expresia trebuia rezervată.

Faptul că "farmecul dureros" sau termenii asemănători intervin de cele mai multe ori în scenele de dragoste, ca o expresie a sentimentelor care agită atunci personajele, mai are și o altă semnificație. Am spus că "dorul" este emoția complexă în care durerea pierderii sau neîndestulării se complică cu fericirea unei posesiuni recucerite din trecut sau proiectată în viitor. Aceste două sentimente se găsesc la Eminescu, ba chiar ele alcătuiesc conținutul aceluia dintre poeziile sale în care poetul vorbește la prima persoană. Nu însă în aceste poezii "farmecul dureros" intervine.

Lirica erotică a lui Eminescu adoptă așadar mai multe categorii. Mai întâi, poeziile în care răsună chemările iubirii, acelea în care aspirația către posesiunea viitoare este umbrată de lipsa prezentă. O astfel de poezie este *Lucul* sau *Dorința*. În aceasta din urmă, durerea absenței nu este formulată, dar ea o învăluie în întregime cu umbrele delicate ale reveriei. Mult mai reprezentată este cealaltă categorie în care durerea pierderii se îndulcește în prezentul imaginației. La

acest pol se grupează, cu o dozare variată a tristeții și mângâierii, marea majoritate a poeziilor de dragoste ale lui Eminescu, precum *Departate sunt de tine*, *Pe aceeași ulicioară*, *Atât de fragedă*, *Freamăt de codru*, *Și dacă...*, *Din valurile vremii*, *Când amintirile*, *S-a dus amorul*, *Pe lângă plopii fără soț*, *De ce nu-mi vii*. Foarte interesante printre acestea sunt unele poezii ca *Despărțire*, *Adio*, *Te duci*, unde în momentul despărțirii poetul trăiește farmecul care acum se risipește ca pe un eveniment al trecutului și îi dă perspectiva necesară dorului.

În *Floare albastră*, scena de dragoste desfășurată în prezent este la sfârșitul poeziei, o dată cu plecarea iubitei, proiectată în trecut și scufundată astfel în atmosfera vapoasă a nostalgiei. Floarea albastră este un simbol împrumutat și el romantismului. Heinrich von Ofterdingen în romanul lui Novalis, căruia îi împrumută titlul, pornește să caute floarea albastră, adică infinitul peste care poetul trebuie să se facă stăpân. Floarea albastră este pentru Novalis simbolul unei aspirații tulburătoare, a nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei. Înțelesul simbolului este la Eminescu mai puțin special, pentru că el nu răsfrânge decât iubirea pierdută, dorul orientat către trecut, una din atitudinile de căpetenie ale eroticii lui Eminescu.

Am spus că "*farmecul dureros*" nu apare niciodată în aceste poezii ale aspirației și nostalgiei, ci numai în acelea în care personajele scenelor de iubire îndreaptă unele către altele sentimentele lor. Nu cumva atunci "*farmecul dureros*" este deosebit printr-o nuanță, dar printr-una plină de însemnătate, de "*dorul*" poeziei populare, de *Sehnsucht*-ul și de *Wehmut*-ul poeziei romantice? Dorul despre care "*farmecul dureros*" ne vorbește nu se îndreaptă nici către trecut, nici către viitor, ci către fuziunea prezentă și întregă. "*Farmecul dureros*" este un dor metafizic. El este aspirația de a ieși din forma mărginită și proprie. El este năzuința de a realiza scopul ultim al voluptății, posesiunea înfinită și totală, dar amestecată cu durerea că această năzuință nu poate fi îndeplinită niciodată. Farmecul iubirii este dureros pentru personajele lui Eminescu, pentru că ele îl resimt până la adâncimea în care se dezvăluie eterna caducitate a amorului, firea ei veșnic nesățioasă. Câtă vreme obiectul iubirii se găsea proiectat în trecut sau în viitor, el exista încă într-una din ipostazele posibilului și aspirația către el nu putea avea acea energie care se învecinează cu distrugerea și pe care o dobândește acum, când prezentul scenei și confruntarea sentimentelor pun în lumină adâncul ei fără fund. De aceea cuvintele iubirii revin aidoma când este vorba de emoția muzicii și de ispita morții. Nelămuritul unui singur sunet clar și prelung, ca o întrebare fără răspuns a tăcerii, agită sufletele cu goana după o formă și o îmbrățișare imposibilă. Chinul unei voințe de-a pururi îndreptată către

tot ce este cu neputință de ajuns nu se poate liniști decât în moarte. De aceea înalță poetul glasul limpede al *Odeii* sale, pentru a lăuda apropierea morții ca întoarcere a omului către sine, din răătăcirile și încordările absurde ale dorului.

Pentru Schopenhauer diferența pe care o introducem între voluptate și durere este o iluzie. Privirea filosofului știe să distingă unitatea lor profundă. Sunt în această privință unele reflecții adânci în *Lumea ca voință și reprezentare*. Iată pe una din ele:

“Sub impulsia violentă a voinței de la care își deține originea și esența sa, omul se aruncă asupra voluptăților și plăcerilor, le îmbrățișează cu toate puterile sale și nu-și dă seama că prin același act al voinței a cuprins și îmbrățișat toate durerile vieții, toate acele chinuri la înfățișarea cărora se înfiora mai înainte de groază”.

Asociația expresiei voluptății cu a durerii îi permite în același fel lui Eminescu să prezinte unitatea lor, fenomenul pur al voinței de a trăi, al acelei tensiuni necurmăte și fără de răgaz, deopotrivă cu sine în fericire ca și în durere, și care alcătuiește esența vieții și în același timp tema lirismului eminescian. *“Farmecul dureros”* nu este astfel decât *“dorul nemărginii”* al cosmogoniei din *Scrisoarea I*, încordarea lăuntrică și vecinic nesatisfăcută pe care poetul o găsea deopotrivă cu filosoful în intuițiile subiective ale iubirii și în substratul adânc al realității. Schopenhauer, care încorona același gen de experiențe cu o aceeași concepție filosofică, trebuia deci să-i vorbească cu putere poetului nostru, și întâlnirea lor trebuia să se producă în chip necesar¹.

Am spus că pentru simțul comun suprema durere și voluptate sunt termeni care se resping. Dacă totuși poetul îi adoptă laolaltă, împrejurarea provine din faptul că, întocmai ca toți romanticii, el nu se simte legat de opozițiile logice și că, pe calea aceasta, el poate să pătrundă mai adânc în viața sentimentului, până la rădăcinile lui iraționale. *“Farmecul dureros”* aruncă deci o sondă în adâncime. Asociații de termeni antinomici a mai folosit Eminescu și altă dată, când în *Scrisoarea I* sau în *Rugăciunea unui dac* a executat un fel de joc al conceptelor paralele și opuse, înfățișându-ne începuturile de negândit ale lumii, când ființa nu exista, deopotrivă cu neființa, sau când unul și totul se implicau în unitatea care nu cunoscuse diferențieri. Aceeași tendință care îl îndruma pe poet către originea lucrurilor îl conduce acum în substructura sufletului, și ceea ce rezultă este sentimentul unei adâncimi, nedeslipit de lectura operei sale.

¹ Identitatea esențială între lirismul eminescian și tema schopenhaueriană a “voinței de a trăi” o observă și d-l G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași, 1920, p. 186 urm.

Pesimism și natură

Leopardi și Vigny, cei doi mari poeți ai pesimismului european, și-au nutrit amarnicul lor sentiment de viață din conștiința unei singurătăți fără leac în mijlocul naturii. Poate că în poezia europeană, pesimismul nu este decât consecința ultimă și fatală a acelei dezintegrări din rostul firesc al lucrurilor, în care Schiller vedea caracteristica de căpetenie a inspirației moderne. Izolarea în mijlocul naturii neturburate și crude trezește însă în sufletul unui Leopardi și Vigny reacția eroismului moral. Sentimentul solitudinii împerecheat cu conștiința demnității umane alcătuiesc trăsăturile de căpetenie ale pesimismului apusean. Aceste două trăsături lipsesc însă din compoziția sufletească a lui Mihai Eminescu. Nu auzim niciodată în plângerile poetului nostru glasul care să blesteme vitregia naturii, nici strigătul de revoltă și orgoliu al omului sporit în conștiința de sine. Astfel de accente lipsesc din opera sa. Pesimismul său decurge din reflecția asupra caracterului absurd al unei lumi prinsă între două eternități de pustietate și neant. Cugetarea sa se apropie în acest punct mai degrabă de Pascal. Dar pesimismul său e nutrit încă de conștiința soartei care este rezervată omului de geniu, de privirea aruncată asupra josniciei prezentului și de dezamăgirile pe care i le hărăzește inima femeiască. Astfel de suferințe adunate în calea omului, a cărui minte urcase până la ultimele întrebări, pentru a nu primi decât răspunsul nimicului, și a cărui simțire duioasă și caldă, înfometată de mângâierile iubirii, de însutitele ei gingășii și glume, nu întâmpinase decât

sterilitatea și răceala inimii care nu i le putuse da, nu încarcă însă sufletul său cu sentimentul unei conștiințe ofensate, dar cu atât mai puternice și care, în opera marilor pesimiști ai Apusului, echivalează cu un fel de a afirma viața și valoarea personalității.

Reacția lui Eminescu este alta, și în ea se declară însușirea sa de om al pământului nostru, al acestui pământ răsăritean. Îndrăzneala răzvrătului din *Înger și demon* cedează influenței liniștitoare a iubirii și se preface în meditație asupra nimicniciei silințelor omenești. Aceeași soartă au până la urmă strigătele răzmeriței din *Împărat și proletar*. Am arătat în altă parte ce atitudini literare tipice i-au putut servi ca model lui Eminescu în acestea și în alte poezii asemănătoare. Dar împrejurarea că Eminescu le-a adoptat dovedește că ele puteau intra cu ușurință în structura sa morală. Renunțarea era mai potrivită cu felul poetului nostru, decât revolta. Față de adversitatea destinului întâlnim astfel sau aspirația către quietudinea prin iubire și cugetare din poemele tinereții sau ironia cuminte din *Glossa* sau acea năzuință către suprema odihnă a morții, atât de generală în poezia lui Eminescu, încât o putem recunoaște încă din acea încercare a adolescenței închinată *Amicului F.I.* și ale cărei ultime strofe anunță elegia, cu numeroase variante din anii maturității, *Mai am un singur dor*. Când așadar Eminescu traduce și adoptă în *Apari să dai lumină*, renumitul vers al lui Vigny din poema biblică *Moise*:

Sunt însetat de somnul pământului s-adorm,

înțelesul acestui vers este cu totul deosebit în adaptarea lui românească și în modelul străin. Somnul morții către care năzuiește eroul lui Vigny este dorit de un om încărcat cu marile osteneli ale unei vieți profetice. În *Apari să dai lumină*, se oglindește însă melancolia unui destin cu totul particular și nu oboseala activă a unui luptător, ci tristețea istovitoare a unui contemplativ.

Ceea ce trebuie recunoscut ca o trăsătură de dulce pasivitate în reacția morală a lui Eminescu față de rigorile destinului, de refugiu în meditație, de aspirație către mângâierile calde ale iubirii îmblânzește în definitiv un pesimism a cărui asprime ar fi crescut cu îndărătnicia împotrivirii. Blândețea relativă a pesimismului eminescian provine însă și din faptul că el nu se nutrește niciodată din acel otrăvit izvor din care și-au scos alimentul deznădejzii și complementul acesteia – energia protestului eroic – unii dintre poeții și filosofi pesimiști ai Apusului. Natura nu este dușmana muzei lui Eminescu. Plângerile omului nu rămân fără ecou "în marile ei spații

înghețate". Ea nu se arată plină de cruzime față de ființa omenească și, comparând-o pe aceasta cu marele cadru care o cuprinde, Eminescu nu și-ar mai fi asumat poate reflecția unui Pascal despre fragilitatea omului, biată trestie cugetătoare a universului. Natura îi este prietenă poetului nostru.

Se poate stabili cu oarecare precizie momentul în care natura apare în poezia lui Eminescu. Era în epoca poemelor retorice ale adolescenței și ale primei tinereți, când în *Mortua est* ne întâmpină primul pastel eminescian, o pictură colorată cu atâtea străluciri fantastice și întruchipări de basm, dar în care putem găsi și unele lumini delicate, răpite adevăratei naturi:

Argint e pe ape și aur în aer.

S-ar spune că revoluționarismul civic din *Junii corupți*, pe cale de a face loc meditației quietiste de la finele poemelor *Epigonii* și *Împărat și proletar* (un proces pe care l-am analizat în primul capitol al acestei lucrări), lăsase între timp disponibilă o cantitate de energie sufletească pe care poetul o întrebuințează acum în perceperea spectacolului nuanțat al naturii. Două sunt cuceririle acestei epoci. Slăbirea manierei retorice aduce după sine câștigul aceluia limbaj familiar, simplu, fermecător și foarte pur despre care una din primele mărturii ni le dă bucata *Floare albastră*. În același timp, ochiul poetului devine tot mai atent, el începe să distingă amănunțele plastice ale naturii și efectele ei de lumină, mai ales efectele ei de lumină, și Eminescu devine un cântăreț al frumuseților firii.

Îndată după *Împărat și proletar* începe o fază nouă a poeziei eminesciene, în care natura joacă un mare rol. Balada lirică *Făt-frumos din tei* cuprinde nu numai acele sonorități dulci și neliniștitoare ale cornului, care răsună acolo pentru întâia oară, dar și acel efect de lumină de lună, proiectat cu un gest cosmic, pe mari întinderi:

Lun-atunci din codri iese,
Noaptea toată stă s-o vadă,
Zugrăvește umbre negre
Pe câmp alb ca de zăpadă.

Și mereu ea se lungește,
Și urcând pe cer le mută,
Dar ei trec, se pierd în codri
Cu viața lor pierdută.

Predilecția pentru efectele de lună rămâne acum o înclinație statornică. O aflăm manifestându-se în mai toate poeziile acestei epoci și mai târziu. O întâmpinăm în *Melancolie*, în *Crăiasa din povești*, în *Lacul*, în *Călin*, în *Povestea codrului*, dar și în atâtea bucăți din ciclul romanțelor și al marilor poeme, până la acel efect măreț din *Scrisoarea I*, care strălucește desigur în amintirea tuturor.

Natura este în același timp pentru Eminescu sonoritate și lumină. Vom vedea mai târziu că ea îi este și un mediu prielnic și familiar. Să ne restrângem însă deocamdată la analiza câtorva din elementele senzoriale cu care Eminescu ne vrăjește spectacolul naturii. Poate că nu este un alt poet care să fi fost într-o măsură la fel de egală și puternică auditiv și vizual. Dar universul acustic al lui Eminescu este făcut din șoapte, foșnete, îngânări, din sunete pierdute, molcome, line și abia auzite, din vaiere, auri și cântec de izvoare, din torsul greierilor și al carilor, din baterea înceată a ramurilor și cutreierări de unde, din tot atâtea sunete câte se potrivesc de fapt cu înțelegerea lumii ca o iluzie și cu dulcele și pasivul său sentiment de viață.

Printre atâtea sonorități răsună adeseori și cântecul cornului. Cântecul cornului este un motiv tipic al romantismului. Poeții l-au putut auzi în muzica unui Weber, în uvertura la *Freischütz*, unde el alcătuiește unul din cele mai frumoase momente ale romantismului muzical. Dar ei l-au putut auzi răsunând din depărtarea câmpiilor sau din adâncul pădurilor, mai tare sau mai încet, așa cum l-a auzit nu numai Eminescu, dar și un Tieck, printre cei dintâi, un Lenau, un Vigny și atâți alții. Sunetul lui pierdut, timbrul lui turburător și cald, a atins o coardă consonantă în sufletul poezilor romantici, orientat către tot ce este nelămurit și îndepărtat. Ecoul lui a trebuit prin urmare să răsună și în sufletul romanticului Eminescu, și modelele nu i-au fost poate necesare. Nu i-a fost poate necesar un model nici în felul în care face să urmeze cântecului cornului, sonoritatea izvorului, brusc apărută îndată ce cel dintâi încetează, ca de pildă la sfârșitul bucății *Povestea teiului*:

Blându-i sunet se împarte
Peste văi împrăștiat,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe...

Sus în brazii de pe dealuri
Luna-n urmă ține strajă,
Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunând din valuri.

Felul în care aceste două sunete se urmează are poate un înțeles mai adânc, căci el opune neliniștii umane pacea naturii. În tăcerea care revine în natură, când sunetul care o sfâșiasse se potolește, șoaptele ei cele mai umile se fac auzite și țin tovărășie dorului care nu s-a stins. Valoarea succesiunii acestor două glasuri a simțit-o, deci, și sufletul străbătut de anxietate al lui Lenau, când în poezia *Das Posthorn* a notat un moment identic cu cel înfățișat mai sus:

Schon verhallt des Hornes Klang
Ferne meinem Lauschen,
Und ich höre wieder nur
Hier das Bächlein rauschen.

Dacă ne întrebăm acum cum ni se înfățișează universul văzut al lui Eminescu, găsim că poetul nostru nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii. Situația sa în mijlocul lumii îi dezvăluiește o natură făcută din luciri diafane, așa cum îl făcuse să audă un univers plin de murmure și șoapte. Formele sunt în adevăr plăsmuiri statice, scheme solide în care a împietrit scurgerea neîncetată a fenomenelor. Un poet al iluziei universale putea oare deveni pictorul lor? Formele nu devin deplin vizibile decât în lumina orbitoare a soarelui. Sub cerul înflăcărat al Greciei și al Italiei, ele apăreau bine conturate ca o replică a nevoii de perfecțiune și limitare. Nelămuritul nu intrase în suflete și nu apăruse aspirația către infinit și nedeterminat. Un poet romantic, mișcat tocmai de o astfel de aspirație, putea oare să se oprească în fața lor? Ochiul romanticului nu se îndreaptă către ceea ce stă, ci către ceea ce devine. Dar printre înfățișările firii, lumina este simbolul însuși al devenirii. Căci ea se modifică neîncetat cu ora zilei și sub influența ei resimțim palpațiile cele mai intime ale naturii, melancolia care o cuprinde când un nor trecător o umbrește și zâmbetul care o consolează, când cea dintâi rază de soare i se arată din nou.

Printre atâtea aspecte ale luminii, Eminescu alege mai de seamă pe cele ale lunii. Efectul de lună, care alcătuiește un motiv atât de general al

romantismului încât nu este poet romantic care să nu-l fi cântat, poate apărea ca un element al peisajului în trei feluri deosebite. Există o lună văzută ca un obiect izolat al cerului, astru solitar către care privirile sunt răpite:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă.

Există apoi o lumină de lună resimțită ca o însușire generală a atmosferei, ca o baie de influențe difuze:

Neguri albe strălucite
Naște luna argintie,
Ea le scoate peste ape,
Le întinde pe câmpie.

Dar există o lumină de lună însoțită cu vreun aspect material al pământului și prin care acesta din urmă dobândește o adevărată strălucire fantomatică:

Văzduhul scânteiază, și ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar.

Printre lucrurile pământești nu există vreun altul care să aibă o afinitate mai mare cu lumina, ca apa. Apa posedă, în adevăr, acel grad intermediar al transparenței care îngăduie luminii s-o străbată în întregime și să fie în același timp reținută de ea. Ființa materială a luminii se materializează parcă în răsfrângerea ei prin apă și se oferă oarecum dorinței noastre de a o stăpâni mai deaproape. Imaginația omenească s-a complăcut în a găsi mijlocul de a prinde într-un trup material ființa spirituală a luminii și a găsit acest mijloc în asociația ei cu apa. Acesta va fi fost poate gândul care a inspirat pe arhitecții care au construit primele jocuri luminoase de apă. Nu s-a observat însă în ce măsură această asociație a fost cultivată de Eminescu, până a deveni un element constant al picturii sale. Lacul și izvorul apar astfel în poezia lui Eminescu nu numai ca niște manifestări sonore, ca niște glasuri muzicale ale naturii, molcome și îngânate, dar și însoțite cu lumina lunii și a soarelui. Exemplele sunt în această privință prea numeroase. Iată pe unele din ele:

Lângă lac, pe care norii
 Au urzit o umbră fină
 Ruptă de mișcări de valuri
 Ca de bulgări de lumină.

.....

Sură-i sara cea de toamnă; de pe lacuri apa sură
 Înfundă mișcarea-i creață între stuf la iezătură.

Luna... luna iese-ntreagă, se înalță-așa bălaie
 Și din țarm în țarm durează o cărare de văpaie,
 Ce pe-o repede-nmiire de mici unde o așterne
 Ea, copila cea de aur, visul negurii eterne.

.....

Peste albele izvoare
 Luna bate printre ramuri.

Ce cauți pe unde bate luna
 Pe-un alb izvor tremurător?

Tresărind scânteie lacul
 Și se leagănă sub soare.

Această însoțire a luminii cu apa, reflectată ca o tainică îmbrățișare a lor, mistică pasiune a elementelor, a fost exprimată altă dată de Eminescu, când în *Lasă-ți lumea...* a scris strofa simbolică:

Iată lacul. Luna plină
 Poleindu-l îl străbate;
 El, aprins de-a ei lumină,
 Simte-a lui singurătate.

Natura este prietenă poetului. Ea este prietena oamenilor. O interesantă

problemă de folclor comparat o pune finalul poemei *Călin*, când în timpul praznicului de nuntă al amantilor în sfârșit regăsiți, vine să se asocieze o nuntă de găze, adevărate genii minuscule și fabuloase ale pământului, introducând o notă de umor și veselie, cum se potrivește de minune unei sărbători domnești. Motivul împerecherii unei nunți de animale cu o nuntă de oameni există oare undeva în folclorul român și străin? Ceea ce putem spune este că prima redacție a poemei *Călin*¹, care versifică episoade răzlețe din câteva basme populare, precum *Balaurul cu șapte capete* sau *Prâslea cel voinic*, publicate de Ispirescu, dar desigur și din altele, care rămân de identificat, nu cuprinde finalul cu nunta găzelor. Eminescu l-a adăugat mai apoi, conformându-se aceluși sentiment de intimitate cu natura, care mângâie într-o măsură oarecare pesimismul său.

Natura care ia parte la sărbătorile omului dovedește interes omenesc pentru dragostea poetului. De două ori în poeziile lui Eminescu, copacii și animalele dialoghează între ele despre iubirea care se desfășoară în preajma lor. O dată în *Freamăt de codru*. Altă dată în *Povestea codrului*:

Peste albele izvoare
Luna bate printre ramuri,
Împrejuru-ne s-adună
Ale Curții mândre neamuri:

Caii mării, albi ca spuma,
Bouri-nalți cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte, –

Și pe teiul nostru-ntrecabă:
Cine suntem, stau la sfaturi,
Iată gazda noastră zice,
Dându-și ramurile-n laturi:

- “O priviți-i cum visează
Visul codrului de fagi!

¹ Publicată de Il. Chendi în volumul: M. Eminescu, *Literatura populară*, București, 1905, p. 124 urm.

Amândoi ca-ntr-o poveste
 Ei își sunt atât de dragi!”

Arborii și desigur și animalele cunosc tainele de iubire ale inimii omenеști. În basmul *Baba cea înțeleaptă*, din culegerea lui Ispirescu, o orătanie din ogradă divulgă secretul împăratesei. Motivul este probabil universal și străvechi, pentru că d-l L. Șăineanu¹ îl regăsește în forma prețuirii unei frumuseți feminine, de către păsările curții, într-o poveste bretonă, în care găștele și curcanii vorbesc... *“Lorsque Césarine sortait si bien habillée, les oies et les dindons, éblouis de voir leur maîtresse si belle, chantaient en leur patois”*.

Tot astfel în *Freamăt de codru* cucul invocă imaginea iubitei, și din cântecul lui, din glasul izvorului, din atâtea mărturii ale iubirii trecute se întregește atmosfera de melancolie a pierderii și reamintirii.

Interesul naturii pentru dragostea omului sau pentru obiectul înflăcăării ei, a cărui frumusețe știe s-o prețuiască, este un motiv absorbit de Eminescu din depozitele adânci ale imaginației populare. Dar ca și în alte împrejurări, bunul provenit din popor este întâmpinat și întărit de unele influențe culte. Motive ca cele de mai sus a putut afla Eminescu și în literatura romantică germană. Pe unul din ele îl găsim în povestirea lui Ludwig Tieck: *Wundersame Geschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence*. Frumoasa Magelone fuge așadar în lume cu tânărul conte Petru din Provența. Ajunși într-o pădure ei se așază să se odihnească, și Magelone adoarme. Atunci *“observă Petru cum o sumedenie de păsări frumoase și gingașe se adunară deasupra lui în ramuri, fără să se sfiască, sărind încoace și încolo, ba chiar apropiindu-se din când în când de el, pe o bucată de pământ inverzită. Petru fu fermecat să vadă că însăși unor creaturi fără minte le plăcea să o privească pe frumoasa Magelone”* (*“Dann sah fer über sich und bemerkte, wie sich eine Menge schöner und zarten Vögel über ihm in den Zweigen versammelten, die nicht scheu taten, sondern hin und her hüpten, auch je zuweilen auf den kleinen Grasplatz zu ihm hinunter kamen. Das ertgötzte den Peter, dass gleichsam die unvernünftigen Kreaturen an der schönen Magelone ein Wohlgefallen bezeugte”*).

Natura este pentru Eminescu o martoră statornică a iubirii. Oricare dintre momentele ei de farmec și pace se întovărășesc cu o încântare absorbită din natură. Când obiectul iubirii lipsește, natura stăruie în preajma

¹ *Basmele românilor*, 1892, p. 973.

poetului ca o prezență mângâietoare. Când iubirea a murit, natura continuă să i-o amintească. Și împrejurarea că natura continuă să înflorească în jurul său cu eterna-i strălucire, pe când uitările inimii omenești sunt într-atât de ușoare, umple sufletul și mintea poetului cu o întrebare dureroasă și fără fund. Atât de intim sunt întrețesute iubirea și natura în poezia lui Eminescu, încât ele ajung să se contopească, în așa fel încât amănuntele vieții naturii, mișcări abia simțite ale ramurilor, luciri stelare, răsfrângeri ale lunii, devin limbajul tainic, delicat și august al dragostei poetului. Rarele strofe care încep cu versul "*Și dacă ramuri bat în geam*" reprezintă o astfel de erotizare a întregii naturi, o pătrundere a tuturor înfățișărilor ei cu substanța iubirii.

Un sân cald, un pat de odihnă, un leagăn devine natura pentru Eminescu. Ritmul frunzelor care cad rânduri-rânduri, bătaia valurilor, intrarea treptată a umbrelor, mișcarea undelor, tot ce poate să adoarmă chinuitoarea conștiință de sine și să aline rănila ei, se aude în poezia sa. Oboseala unui suflet adânc îndurerat se dorește către aceste mângâieri, prefigurate în mișcarea leagănului, gest inițial și analog cu toate pulsațiile ritmice și armoniile consolatoare ale naturii. Imaginea mamei răsare astfel în mintea omului, ca un remediu recucerit din copilărie, ca un refugiu în epoca în care viața era scutită de contrarietățile maturității. Cântecul poetului se adresează atunci mamei ca în poezia *Bolnavul sufletesc (Der Seelenkranke)* a lui N. Lenau: "*O vino, mamă, înduioșează-te de plânsul meu, dacă iubirea ta este încă trează în moarte și dacă, întocmai ca altădată, se cuvine să-ți îngrijești copilul, ajută-mă să părăsesc curând această viață. Mi-e dor de o noapte liniștită. O, ajută durerii, ajută copilul obosit să se dezbrace*".

O Mutter, komm, lass dich mein Flehn bewegen!
 Wenn deine Liebe noch in Tode wacht
 Und wenn du darfst, wie einst, dein Kind noch pflegen:

So las mich bald diesem Leben scheiden,
 Ich sehne mich nach einer stillen Nacht,
 O, hilf dem Schmerz, dein müdes Kind entkleiden.

Motivul aspirației către mângâierile materne, sorbite dincolo de prăpastia mormântului, revine și în poezia *O, mamă...*, una dintre cele mai frumoase pe care Eminescu le-a scris. Dar cu cât mai aspru este accentul deznădejdiei la Lenau, cu cât mai dulce este el la Eminescu, topit în acel ritm

legănător al naturii care alcătuiește armonia întregii bucăți. Poezia *O, mamă...* are această importanță capitală în opera lui Eminescu, că ea împreună și topește laolaltă sentimentul său îndurerat de viață cu armonia naturii care îl alină.

Vor fi și alte aspecte ale naturii în poezia lui Eminescu în afară de acelea pe care analiza noastră a încercat să le pună în lumină. Ceea ce am spus până acum ajunge însă pentru a arăta în ce chip pesimismul eminescian se modifică și se nuanțează prin contactul pe care el îl menține cu viața naturii. Pesimismul apusean este activ. Pesimismul lui Eminescu este contemplativ. Pesimismul apusean este un agent al individualității și al civilizației. Pesimismul eminescian este o aspirație către stingerea individualității și reintrarea în marea unitate a naturii. Pentru Leopardi, adevărul pesimist, privit cutezător în față, este fructul acelei lucidități în care omenirea a găsit forța înaintării sale. Adresându-se veacului său, pe care îl acuză de iluzia optimistă, el îi strigă în *La Ginestra*: "*Mergi visând la libertate și vrei în același timp să aservești gândirea, singura prin care am ieșit în parte din barbarie, prin care creștem în civilizație*". Un raționalism curajos compensează și în poezia lui A. de Vigny reflecția și sentimentul pesimist al lumii. Gândul eliberator, ne spune simbolul lui Vigny în poema *La Bouteille à la mer*, va ajunge o dată să învingă, după cum va atinge țărnișurile omenești sticla în care naufragații închiseseră fructul prețios al experienței lor.

Iată niște gânduri cum nu se poate mai străine de Eminescu. Pentru că natura nu-i este dușmană, civilizația ridicată deasupra și împotriva ei nu poate fi bunul la care râvnește. Năzuința sa se îndreaptă înapoia civilizației nu numai către epocile romantice ale istoriei, dar și către leagănul de pace și uitare al naturii. În felul acesta, pesimismul eminescian se apropie mai mult de izvoarele străvechi și orientale ale oricărui pesimism, de spiritul budhismului.

Luceafărul

Intro notă pe marginea uneia dintre variantele *Luceafărului*, rămasă în colecția de manuscrise a Academiei Române, Eminescu ne-a tălmăcit el însuși înțelesul poemei sale.

“În descrierea unui voiaj în țările române, scrie Eminescu, germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric 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 fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc”.

Această limpede însemnare ne ferește de greșeala de a atribui poetului *Luceafărului* cine știe ce intenții tainice și neguroase, când poetul însuși s-a declarat atât de răspicat. Ce anume va fi vrut să spună Eminescu cu povestea despre fata de împărat care, îndrăgind pe Luceafărul din cer, dăruiește farmecele sale copilului de casă, este o întrebare care a încrețit multe frunți. Dar în afară de problema dacă ceea ce poetul n-a izbutit să introducă în opera sa, ca un conținut deplin exprimat, mai poate interesa pe cineva, pentru a îndreptăți încercarea de a țese în jurul realizării depline și limpezi pentru toată lumea pânza de păianjen a presupunerilor celor mai fragile, iată că poetul însuși ne sare în ajutor. Cuvintele lui Eminescu, chiar dacă nu golesc conținutul adânc al poemei sale, ne pot însă îndruma mai bine decât o fac atâți comentatori ai lui.

Știi că există părerea că ceea ce mărturisește poetul despre opera sa este de puțină însemnătate, opera însăși fiind mediul de manifestare al unei

idei mai adânci, căreia inteligența poetului îi rămâne inferioară. Această părere este justificată de vechea estetică a idealismului, după care artistul poate fi numai organul unei idei, dar nu și meșterul care o domină și înstrunează. Ceea ce s-a afirmat neconținut de-atunci despre natura inspirației artistice se potrivește desigur cu acele creații naive sau cataleptice, unde presentimentul obține mai mult decât rațiunea ar fi putut da. Ne întrebăm însă dacă o astfel de părere mai poate valora și pentru opera unor poeți care, ca Eminescu, au dat atâtea dovezi despre puterea, adâncimea și conduita stăpânită a minții lor. Cuvintele de tălmăcire ale unor astfel de poeți ne mai pot oare rămâne indiferente?

Însemnarea lui Eminescu conține și indicația - ce este drept, mai misterioasă - a izvorului literar pe care l-a folosit. Germanul K. nu este altul decât R. Kunisch, care într-o carte din 1861 (*Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*)¹ reproduce două basme auzite în țările noastre și dintre care *Frumoasa fără corp* revine în patrimoniul nostru literar într-o versificare rămasă nedesăvârșită a lui Eminescu, în poema lui Ronetti Roman, *Radu*, și acum în urmă în basmul în 5 acte al d-lui N. Iorga, *Frumoasa fără corp* (Vălenii-de-Munte, 1929), în timp ce *Fata din grădina de aur* devine, după numeroase variante, poema definitivă a *Luceafărului*. Toate acestea erau cunoscute încă de la d-l M. Gaster, cel dintâi care a stabilit izvorul literar al marelui poeză a lui Eminescu². De curând, d-l D. Caracostea³ a publicat traducerea celor două basme auzite de Kunisch în țările noastre, făcând astfel posibilă comparația creației românești cu izvorul care a inspirat-o.

Despre valoarea basmului lui Kunisch ca adevăratul izvor al *Luceafărului*, istoricii literari nu sunt într-un tot de acord. Astfel d-l G. Bogdan-Duică⁴ socotește că "puțin i-a dat lui Eminescu basmul; mult, aproape tot, i-a dat el basmului". În realitate, transformarea basmului lui Kunisch în *Luceafărul* lui Eminescu o atribuie d-l G. Bogdan-Duică unor alte influențe numeroase și dintre cele mai diverse, precum unele reminiscențe din

¹ Despre călătoria lui Kunisch și liniile mari ale interesantei descrieri care a rezultat din această împrejurare, relatează N. Iorga, *Trei călători în țările românești* (Academia Română, *Memoriile Secțiunii Istorice*, Seria III, Tom. V, Mem. 5, 1925).

² *Literatura populară română*, 1883, p. 249.

³ *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, 1926.

⁴ *Despre Luceafărul lui Eminescu* (în *Anuarul Liceului ortodox-român "Andrei Șaguna" din Brașov*, 1925, p. 5-33).

povestirile lui Hoffmann, elemente de-ale mitologiei greco-romane, persane și chiar lituane, în sfârșit amintiri numeroase din filosofia lui Giordano Bruno.

Împotriva acestei păreri se înscrie d-l D. Caracostea¹, care prețuiește în basmul lui Kunisch adevărul și singurul izvor al poemei lui Eminescu, pentru motivul că el cuprinde între altele tocmai ideea caracteristică a "*renunțării la nemurire*" ceea ce ar alcătui un adaos propriu al călătorului german peste suma motivelor capabile de a fi identificate în literatura populară.

"*Trebuie să recunoaștem*, scrie d-l D. Caracostea, *că fără motivul înamoratului nemuritor, care ar vrea să se lepede de nemurirea lui ca să poată gusta fericirea iubirii pe pământ, fără reurcarea zmeului la Dumnezeu și întrevorbirea în care ziditorul arată pe iubită în brațele tânărului, tot atâtea elemente introduse conștient de călătorul german în basm, Luceafărul nu s-ar fi născut sub forma pe care o admirăm*".

Unii au afirmat că zmeul în basmul lui Kunisch nu este nemuritor și că prin urmare motivul "*geniului nemuritor*" trebuie căutat aiurea, pentru a fi găsit în adevăr în poezia lui Goethe, *Hochbild* din *Divanul occidental-răsăritean*. Cercetarea pornește însă în acest caz de la o constatare greșită, căci zmeul din basmul lui Kunisch este și el nemuritor, după cum o dovedește rugăciunea sa către Domnul: "*Doamne, îți aduc înapoi toată strălucirea și puterea ce mi-ai dăruit. Iubesc o copilă a pământului, de aceea îngăduie-mi, o Doamne, să fiu vremelnic și slab ca ea*". Iar după ce zmeul cunoaște trădarea iubitei sale pământene, povestitorul ne spune: "*Atunci o lacrimă căzu din ochii celui fără de moarte, întâia de la începutul veșniciei, și lacrima, căzând în fundul mării, se făcu mărgăritar*". Peste basmul lui Kunisch n-a fost așadar nevoie să se suprapună influența din Goethe, pentru că motivul nemuririi se găsește de fapt în cel dintâi.

Toată această dezbatere rămâne însă în afară de obiectul propriu al paginilor de față, încât aceste puține referințe pot să ajungă. Cercetarea care urmează nu privește *Luceafărul* lui Eminescu ca pe un fenomen istoric a cărei devenire interesează, ci ca pe o producție literară a cărei semnificație adevărată trebuie să ni se lumineze. În această privință, vom încerca să arătăm pe de o parte cum, pornind în mod indiscutabil de la basmul lui Kunisch, Eminescu a reușit să actualizeze încă o dată unele din tendințele cele mai vechi și tipice ale lirismului său, pe de altă parte care sunt elementele sensibile și ideale de care Eminescu s-a folosit pentru a manifesta cu mai multă adecvare ideea și sentimentul central al poemei. Paginile care

¹ *Izvoarele poemei Luceafărul*, extras din *Convorbiri literare*, 1926.

urmează vor discuta așadar poema lui Eminescu nu atât în antecedentele sale, cât în ea însăși.

*

Am spus că *Luceafărul* a trecut printr-o lungă fază de preparație, punctată de numeroase variante, până la forma definitivă, pe care el o încredințează tiparului în 1883. Printre aceste variante, prima redacție pare a fi aceea care sub numele original al basmului a fost publicată de Chendi, în volumul *Literatura populară* din 1905. Varianta publicată de Chendi este o simplă versificare a basmului auzit de Kunisch. Sunt păstrate în această primă formă toate episoadele de la începutul basmului, precum zăbovirea fiului de împărat în drum către frumoasa din grădina de aur, în valea amintirii și a deznădejdiei. *Luceafărul*, mai înainte de a fi devenit Hyperion, este acolo numai zmeul, care într-una singură dintre întrupările sale devine stea, pentru a se preface mai apoi într-o ploaie "aromată, lină". Transformarea zmeului într-o adiere, care există în basmul lui Kunisch, lipsește însă în versificarea lui Eminescu. În schimb rugăciunea zmeului către Dumnezeu de a-l dezlega de condiția sa eternă, Eminescu o păstrează din izvorul original. În același fel păstrează el refuzul Domnului, care îi îndreaptă în același timp privirile către scena de dragoste dintre Florin și fata cea frumoasă, uitătoare de făgăduielile pe care le legase de întruparea omenească a amantului ei suprapământean. Deosebirea cea mai importantă între basmul lui Kunisch și această primă prelucrare eminesciană a lui stă în împrejurarea că pe când la cel dintâi zmeul se răzbună prăbușind o stâncă peste frumoasa și necredincioasa fată, la Eminescu răzbunarea, o dată cu sentimentul dezolant al dezamăgirii, devine mai blândă. Amanților înlănțuiți în fugă, el le dorește: "Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată!" Răzbunarea zmeului în basmul lui Kunisch i-a părut lui Eminescu prea brutală și această atenuare a ei este primul pas către accentul de seninătate înaltă cu care varianta definitivă se încheie¹.

¹ În același sens d-l N. Iorga scrie: *Numai cât povestea e mai crudă și mai vulgară decât poemul care suie înapoi din avântul fulgerător al disprețului pe acela care a văzut ce sunt oamenii pământului făcuți unul pentru altul și nu pentru ce e mai mare decât dânșii* (op. cit., p. 15 urm.).

În scurt, ceea ce Eminescu reține din basmul care îi inspiră poema este ideea dragostei ca "peste fire" - expresia apare o dată în prima versificare - dintre o pământeancă și o ființă nemuritoare; dragoste incompatibilă, pentru că însăși eternitatea, de care nemuritorul dorește să se dezlege pentru a o face cu puțință, nu abate inima fetei de la ispita iubirii mai pământești cu un fiu de om. Între acestea, mai toate episoadele particulare ale acestei întâmplări se pierd până la redacția definitivă. În ultima sa formă, *Luceafărul* nu mai cuprinde nici înfățișarea piedicilor cu care este presărată calea până la "fata din grădina de aur", nici fuga amanților în sfârșit întruniți, nici urmărirea lor de către împăratul bătrân, tatăl fetei, care până atunci o păzise cu grijă, nici jertfirea finală a fetei. Eliminarea tuturor acestor episoade echivalează cu o stilizare a basmului inițial, cu o simplificare a lui făcută desigur cu scopul de a îndruma atenția cititorului de la percepția desfășurării epice către substanța intensivă a lirismului. De aceea, la întrebarea: este *Luceafărul* o poemă epică? răspunsul nostru nu poate fi decât unul singur.

Forma lirică nu trebuie să fie în toate împrejurările și în mod neapărat subiectivă. Există un lirism înscris într-un cadru de baladă. În cazul acesta, sub masca unor personaje străine și a unor întâmplări heterogene palpită inima poetului și aventura sa intimă. *Luceafărul* lui Eminescu este o creație aparținând acestei lirici mascate și de aceea era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenția cititorului de la intuiția miezului liric al bucății, către interesul inadecvat aici pentru peripeție. Din basmul inițial putea să nu rămână decât acel cadru foarte general în care să se dezvolte, ca în atmosfera sa proprie, extraordinara întâmplare. Eminescu a procedat și în alte dăți la fel. Iată de pildă celălalt mare "basm" al lui Eminescu, *Călin*. Ce se întâmplă aici? O fată de împărat se îndrăgostește de "zburătorul" care îi vizitează visurile. "Zburătorul" nu este altul decât Făt-Frumos, legendarul. Tainica lor idilă se dezvoltă în curând pentru privirile tatălui bătrân care își alungă fata. Dar amanții se regăsesc în cele din urmă, și basmul culminează cu nunta lor. Ceea ce se petrece în *Călin* nu depășește cadrul evenimentelor celor mai convenționale și de atâtea ori reluate în basmele noastre. Dar în această simplitate a cadrului poate să se dezvolte o adâncă și tulburătoare psihologie a amorului, evocări de natură și elemente de idilă rustică. Interesul bucății este în chip evident de natură lirică. Ceea ce se mai menține apoi dintr-un basm adevărat este tot o valoare lirică: atmosfera. În același fel, în *Luceafărul*, într-un cadru și o atmosferă de basm, pulsând de sub o mască străină, se înalță expresia cea mai desăvârșită a lirismului erotic și filosofic al lui Eminescu.

Problemele pe care *Luceafărul* lui Eminescu ni le pune, astăzi când cunoaștem izvorul lui istoric și ne putem orienta după înțelesul alegoric pe care poetul a mărturisit că a vrut să ni-l dea, sunt mai mult de natură estetică. Dar care este secretul locului excepțional pe care oricine simte că *Luceafărul* îl ocupă în opera lui Eminescu? Toată literatura înjghebată în jurul acestei poeme își are motivul ei psihologic în sentimentul că, o dată cu ea, Eminescu se întrece pe sine. Data când Eminescu se hotărăște să-și publice poema coincide cu anul în care el atinge o culme, căreia nu trebuia să-i urmeze o pantă lină în coborâre, ci prăpastia și catastrofa. S-ar spune că în presentimentul dezastrului apropiat, Eminescu își strânge încă o dată toate puterile. De pe promontoriul înalt pe care se ridică, el privește toată opera sa trecută, culege din ea germenii mai importanți de inspirație autentică și îi concentrează într-o singură mare viziune.

Ceea ce ne propunem să arătăm este prin urmare că *Luceafărul* este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte. Dacă soarta ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întâmplat cu atâtea opere ale antichității, și numai *Luceafărul* să se păstreze, strănepoții noștri ar putea culege din ea imaginea esențială a poetului. Avantajul nostru este că putem privi acest chip mai de aproape, în bogata înflorire a frumuseților sale.

Iată, mai întâi, ideea dragostei unei pământene cu un luceafăr. Am spus că în basmul lui Kunisch steaua care se arată fetei este numai una dintre întrupările zmeului. Dacă însă Eminescu îl menține în această ipostază, lucrul se datorește fără îndoială faptului că în felul acesta el putea sensibiliza mai bine condiția acestei dragoste imposibile. Am arătat într-un capitol anterior cum erotica eminesciană intră în categoria romantică a aceluși infinit nesațiu care amestecă firul voluptății cu al durerii. Este în natura iubirii romantice acea aspirație fără fund și fără țintă, cum numai o stea din tărie poate trezi într-o inimă omenească. În tinerețea sa, poetul închipuise ce poate fi dragostea unui om pentru o statuie de marmură. Elanul omului se zdrobește de mușenia și răceala pietrei, și în această confruntare a elementului animat și neanimat capătă o expresie alegorică nu numai tragismul veșnicei caducități a dragostei, dar și resentimentul poetului pentru acea inimă a femeii, rămasă inferioară elanului său. Nesațiul dragostei și resentimentele ei au rămas tot timpul temeale eroticii lui Eminescu, până în ziua când în *Luceafărul* el le dă o ultimă și definitivă întrupare.

Nesațiul iubirii romantice se întrupează atât de bine în nostalgia care poartă inima omului către o stea, încât motivul se mai poate întâlni și altă dată

în poezia romantică. Iată de pildă pe fecioara Adah din drama biblică a lui Byron, *Cain* (actul I), mărturisindu-se lui Lucifer: "*Aceste astre nenumărate, strălucitoare de frumusețe, ne atrag către ele fără să ne orbească, ne ademenesc și îmi umplu ochii de lacrimi...*" Aceași inimă grea a unei iubiri despărțită de obiectul ei prin toată depărtarea dintre cer și pământ revine și în cuvintele Cătălinei, dar cu ce sentiment plastic al depărtării, cu ce farmec muzical:

Dar un Luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizont nemărginit
Singularității mării;

Și tainic genele le plec,
Căci mi le împlie plânsul
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul.

Între timp, sufletul poetului se îmbogățise cu conștiința unei demnități excepționale, resimțită în aceeași vreme ca un izvor permanent de durere. "... *Geniul nu cunoaște nici moarte și numele său scapă de simpla uitare... însă... nu e capabil a fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit*", scrie Eminescu în nota care interpretează *Luceafărul*. "*Geniul? o nefericire!*" se întrebă și exclamă Eminescu în *Scrisoarea III*. Melancolia îl însoțește veșnic, și ea este izvorul din care decurge creația. Schopenhauer, care, ca în atâtea alte împrejurări, trebuie să fi înrăurit și concepția poetului nostru asupra personalității geniale, scrie în această privință: "... *melancolia care însoțește pe omul de geniu rezultă din împrejurarea că cu cât este mai limpede inteligența care își răspândește lumina asupra voinței de a trăi, cu atât această voință înțelege mai bine mizeria condiției sale*". Poetii au priceput acest fel al lucrurilor, și Schopenhauer citează versurile lui Goethe: "*Înflăcărarea mea poetică ardea slab, atâta timp cât umblam în căile fericirii, dar ea se aprindea mai tare, când fugeam din fața amenințării unei nefericiri. Gîngușa poezie, întocmai ca și curcubeul, se desprinde doar dintr-un fundal întunecat. De aceea geniului poetic i se potrivește elementul melancoliei*":

Meine Dichtergluth war sehr gering,
So lang ich dem Guten entgegenging;

Dagegen brannte sie lichterloh,
Wann ich vor drohendem Uebel floh.

Zart gedicht, wie Regenbogen
Wird nur auf dunkeln grund gezogen:
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.

Melancholia nu părăsește pe poet niciodată. De aceea înalță Lenau imnul său către *Melancholie*: “Mă călăuzești prin viață, melancholie meditativă! Și dacă steaua mea se înalță radioasă sau dacă ea coboară, tu nu te abați niciodată!”

“Du geleistet mich durchs Leben
Sinnende Melancholie!
Mag mein Stern sich strahlend heben,
Mag er sinken - weichest nie!”

În același fel, sentimentul de viață al poetului nostru, plămădit din substanța melancholiei, este resimțit în același timp ca un motiv al creației. Astfel ne vorbește el în *Singurătate*:

Ah! de câte ori voit-am
Ca să spânzur lira-n cui
Și un capăt poeziei
Și pustiului să pui;

Dar atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul mers,
Readuc melancholia-mi
Iară ea se face vers.

Melancholia nu este durere radicală. Natura ei se asociază ușor cu seninătatea.

“*Starea de spirit întunecată* – scrie Schopenhauer – care se poate observa atât de des la spiritele de seamă, are drept simbol înălțimea lui Montblanc cu piscul său veșnic înnourat: dar când în unele dimineți valul

nourilor se sfâșie, când muntele, rumenit de razele soarelui, cu fruntea pierdută în cer, cu mult deasupra cețurilor, contemplă Chamonix-ul la picioarele sale, în fața acestui spectacol, inima oricărui om se bucură până în adâncurile ființei sale. Tot astfel geniul, melancolic de cele mai multe ori, dovedește această seninătate specială, care nu-i aparține decât lui, pentru că rezultă din desăvârșita obiectivitate a spiritului și care plutește ca un reflex luminos pe vasta sa frunte.”

Pătrunzătoarea sa privire îi divulgă geniului tristețea condiției sale omenești, dar îi insuflă în același timp o mândră și departe-văzătoare seninătate. Această afirmație de valoare inspiră ultima strofă a *Luceafărului*, și ea alcătuiește, peste resentimentele tinereții, câștigul maturității.

Resentimentul în dragoste este conștiința unei diferențe de potențial lăuntric. O astfel de diferență este reflectată de inima bărbatului în *Amorul unei marmore*. Dar în *Înger și demon*, diferența este simțită de inima femeii, căreia în aceste împrejurări bărbatul îi pare ca un demon. “*Demonismul*” sufletului abstract al bărbatului intră acum ca o trăsătură principală în portretul moral al *Luceafărului*. De curând d-l R. Dragnea, într-un interesant articol, a susținut că cele două întrupări ale *Luceafărului* sunt două apariții îngerești¹. Hyperion ar fi arhetipul angelic. Cu mult mai bune motive ni se pare însă a se putea susține că *Luceafărul* este mai degrabă “*demonul*” pregătit de amintita poezie din tinerețe și că aparițiile sale sunt cu adevărat demonice. În aceste apariții, elementele de caracterizare nu sunt împrumutate teologiei creștine, ci mitologiei păgâne. Maiorescu, care lauda încă în prima caracterizare pe care i-o consacra lui Eminescu, înțelegerea sa pentru Antichitate, ar fi putut să-și întărească mai târziu părerea cu elemente împrumutate *Luceafărului*. Iată în această privință câteva observații pe care le socotesc hotărâtoare.

Pentru a cuceri iubirea Cătălinei, Hyperion se naște o dată din cer și din mare, iar altă dată din soare și noapte. Chiar această generare din niște entități ale naturii mi se pare mai aproape de spiritul păgânismului, decât de cel al creștinismului. După niște vechi credințe transmise de Platon, în dialogul *Timaios*, la originea lucrurilor stau Cerul și Pământul, din a căror unire se nasc mai întâi Thetys și Oceanul. Eudem, un discipol al lui Aristoteles, ne-a transmis și el o seamă de vechi cosmogonii, printre care aceea a lui Hellanicos face să descindă primul zeu, pe Chronos, din Apă și Pământ. Noaptea este și ea generatoare primă într-o tradiție consemnată în *Metafizica* lui Aristoteles.

¹ R. Dragnea, *Spiritualitatea lui Eminescu*, în *Gândirea*, 1929.

E probabil că fizicienii ionieni din veacul al VI-lea, preocupați de a găsi elementul natural simplu din care s-au format lucrurile lumii, nu făceau decât să interpreteze științific spiritul acestor vechi credințe. Îndoita naștere succesivă a *Lucefărului* din niște elemente ale naturii nu-i dă însă și atributul acelei vieți deopotrivă cu a noastră, care să poată câștiga iubirea inimii pământene a fetei. În formele noi ale renașterii sale, Hyperion rămâne încă un nemuritor. Pentru o conștiință omenească, nemurirea este însă un concept cu totul negativ pentru că singura noastră experiență este aceea despre viața muritoare. Nemurirea nu poate fi astfel pentru noi decât o formă a morții, și *Lucefărul* apare în adevăr ca “*un mort frumos cu ochii vii*”¹. Un mort care răspunde la chemările dragostei și nostalgiei noastre poate fi el un înger? El nu poate fi decât un demon, cum sunt toate aparițiile reurcate din abisul morții, și Cătălina o simte prea bine:

O, ești frumos, cum numa-n vis

Un demon se arată.

În privirile acestei apariții, ea citește cu adevărat elementul demonic al “*patimii fără saț și plină de întuneric*”. Și această impresie este cu mult mai potrivită decât aceea care o face pe Cătălina să-și asemene fantomaticul ei amant, în prima lui întrupare, cu un înger. Un înger nu privește astfel pe o fecioară pământeană! Dar chiar faptul că în prima lui întrupare Hyperion îi poate apărea Cătălinei ca un înger, iar în cea de-a doua ca un demon, vrea să spună că prima impresie falsă este corectată de cea de-a doua, în care se manifestă cu adevărat natura demonică a personajului miraculos. Dar păgânismul demonic al apariției este subliniat și de accentul deosebit pe care poetul îl pune asupra frumuseții sale plastice, asupra “*umerelor goale*”, asupra “*brațelor marmoreene*”, cum lucrul se potrivește de minune cu o păgânească descripție. Întrupându-se din cer și din mare, Hyperion devine stăpân al mărilor, în ale căror “*palate de mărgean*”, el își cheamă acum iubita. Dar cine este acest demon al mărilor, stăpân peste palatele din fundul ei? El este Poseidon (Neptun), ale cărui atribute mitologice revin acum în poema lui Eminescu. În figurația lor iconografică, zeii antici erau însoțiți mai totdeauna

¹ Caracterizarea aceasta îi apare d-lui N. Iorga ca un reflex din poveștile lui Hoffmann sau Uhland, cf. *Iubirea în literatura modernă*, în *Arhiva din Iași*, I (1890), republicat în *Pagini de critică din tinerețe (Ramuri, Craiova)*, p. 23.

de obiectul care alcătuia simbolul puterii și stăpânirii lor. Și după cum Poseidon este reprezentat ținând în mână tridentul marin, tot astfel apariția neptuniană a *Luceafărului* poartă ca un sceptru "*toiagul încununat cu trestii*", semn al stăpânirii sale peste noianul apelor. Zeii antici erau socotiți de sufletul pios al omului medieval ca niște adevărați demoni, și această răsfrângere particulară o folosește acum Eminescu pentru a sensibiliza, cu niște elemente mitologice și antice, întruparea care era într-adevăr "*demonică*".

Dar chiar gândul transformărilor unei ființe suprapământeste și nemuritoare este un gând păgân. Revine astfel în poema lui Eminescu imaginea vestitelor "*metamorfoze*" ale zeilor. Și după cum Zeus înamorat de Leda s-a transformat altădată într-o lebedă, Apollo într-un uliu sau Hermes într-un ibis, printre atâtea alte metamorfoze de care mitologia este plină, Hyperion se preface acum de două ori într-un tânăr frumos, pentru a cuceri iubirea Cătălinei. După concepția mitului antic, nu numai zeii, dar și oamenii pot fi metamorfozați, uneori ca o pedeapsă, alteori ca o răsplată¹. Astfel dorește Hyperion s-o transforme pe Cătălina într-o stea, după cum lucrul se întâmplă în mitologia greco-romană, când Diana preface într-o constelație pe vânătorul Orion:

O, vin', în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mândră decât ele.

Nu încapă nici o îndoială că și schema generală a *Luceafărului* și amănuntele lui sunt împrumutate, fie prin intermediul basmului lui Kunisch, fie direct, din tezaurul de credințe al vechii mitologii. Ciudat este numai că o astfel de împrejurare poate fi trecută cu vederea sau că poate fi socotită ca având o slabă însemnătate. Am arătat că această asimilare de elemente păgânești se datorește nevoii de a prezenta pe Hyperion ca pe un "*demon*", ceea ce în psihologia eroticii lui Eminescu înseamnă bărbatul în a cărui alcătuire morală abstractă se frânge elanul de dragoste al amantei sale, dar în *Luceafărul* nu numai inima bărbatului este inadecvată cerinței calde a iubirii, dar și inima femeii, care are aici ceva din psihologia ușuratecă a personajului feminin din

¹ Asupra metamorfozelor în mitologia greacă și asupra semnificației lor vd. interesantele considerații ale lui I. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte* (ed. Kröner), vol. I, p. 303 urm.

Venere și Madonă sau din *Scrisoarea IV*; și astfel această poemă sintetică întrunește în sine toate situațiile și conflictele sentimentale care, în poezia anterioară a lui Eminescu, rezultă din confruntarea în iubire a bărbatului cu femeia. Eminescu a recunoscut el însuși această împrejurare, scriind că geniul pe care Hyperion îl simbolizează "nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit". În sinteza acestor discordanțe, pornite depotrivă din sufletul bărbatului ca și al femeii, se restabilește un fel de echilibru care elimină resentimentele, și astfel sfârșitul poemei se poate înălța în cerul înalt al seninătății.

Seninătatea la sfârșitul *Luceafărului* este un accent desprins din ascensiunea meditativă peste frământările realului. Dar și pregătirea acestei atitudini se poate recunoaște în opera lui Eminescu. Drept este însă a observa că meditația quietistă de la finele poemei *Împărat și proletar* este încă plină de amărăciune, că apatia *Glossei*, învățătura despre reprimarea patimilor se învecinează acolo cu sarcasmul și că în *Cu mâne zilele-ți adaogi* reflecția relativă la lipsa de devenire a lumii, care, manifestându-se întregă și veșnic aceeași în oricare din clipele ei, nu îndreptățește nici o speranță întăritoare, se atinge cu morala cea mai mohorâtă. Finalul *Luceafărului* pune la contribuție toate aceste experiențe. Cuvintele lui ni le pot aminti pe toate, dar o dată cu ele nu mai răsună nici amărăciunea dezamăgirii, nici sarcasmul, nici tristețea întunecată a gândului care iscodește alcătuirea imobilă a lumii. Cuvintele lui sunt numai senine, și marea puritate a poemei se întregeste și din acest accent.

Am spus că *Luceafărul* este un demon pentru inima femeii. Numele lui traduce pe al lui Lucifer, marele spirit răzvrătit și aducător de lumină. Acestui personaj, înzestrat cu această funcțiune, i-au consacrat poemele lor câțiva dintre poeții romantici. Cucerirea proaspătă atunci a libertăților sociale, avântul noului spirit revoluționar îndreptăteau o concepție dinamică despre lume, viziunea unei realități în devenire, destinată unor ținte noi și mai înalte, în cuprinsul căreia se putea bine integra figura lui Lucifer, dezrobitorul spiritual al oamenilor. *Luceafărul* își pierde însă această funcțiune în poema lui Eminescu. După cum am arătat-o mai sus, folosind niște elemente însumate dintr-o lungă frecvență a lui Schopenhauer, dar și a filosofilor eleați, viziunea lui Eminescu despre lume este aceea a unui univers static, din care elementul oricărei deveniri este expulzat. *Luceafărul* nu mai poate fi într-un asemenea univers un înnoitor al destinelor omenești. El rămâne o esență de-a pururi identică cu sine însuși, fixată în destinul și locul pe care îl ocupă, în acea așezare statică a lumii, a cărei structură este tripartită: om, stea, Dumnezeu.

Structura tripartită a lumii este un gând pe care, ca atâtea altele, Eminescu l-a putut culege în Schopenhauer. Realitatea ultimă este pentru Schopenhauer voința, obiectivarea imediată a acesteia o constituie așa-numitele “*idei platonice*”, și răsfrângerea acestora în inteligența omenească alcătuiește lumea diversă și relativă a fenomenelor. Ferindu-se de a cădea în greșeala grotescă de a împinge alegoria atât de departe, pentru a putea vedea în Dumnezeu despre care poema ne vorbește “*voința*” schopenhaueriană și în *Luceafărul*, o idee platonice, suntem totuși îndreptățiți de a recunoaște în altă ordine și suprapunere de planuri o schemă care revine în poema lui Eminescu, după cum întreaga lui înțelegere despre statismul lumii îl îndreptățește. Imposibilitatea pentru Hyperion de a părăsi planul existenței sale, chiar când ruga sa fierbinte se îndreaptă către Tatăl creator, rezultă din neputința de a înfrânge ordinea statică a lucrurilor. Recunoașterea acestora justifică, la finele poemei, marele accent de seninătate despre care am vorbit.

Seninătatea, ne spune Schopenhauer, este o atitudine pe care o inspiră geniului adânc și departe-văzătoarea sa inteligență. Dar Schopenhauer însuși nu face să culmineze morala sa în norma seninătății. Seninătatea este un bun preparat de moralele antice și care corespunde vederii teoretice despre ordinea imuabilă a lucrurilor, ca o consecință sigură, dar nu ca singura consecință posibilă. Viziunea despre structura statică și ierarhică a lumii a formulat-o mai întâi Platon, de unde Schopenhauer însuși o împrumută; și în această viziune s-au încadrat cu timpul două îndrumări etice: una care constă în năzuința omului de a escalada prin mistică și iubire planurile realului, pentru a ajunge la deplina confundare cu ultimul și cel mai înalt dintre ele, o cale practică de Platon însuși, apoi de neoplatonism și de creștinism; alta care constă în acceptarea împăcată a structurii lumii, pentru a ocupa cu seninătate locul pe care ți-l indică armonia imuabilă a cosmosului. Aceasta din urmă este soluția stoicismului, ale cărui idealuri am arătat ce contribuție au avut în compunerea *Glossei* și al cărui punct de vedere reapare acum și în *Luceafărul*, unde până la urmă steaua rămâne stea și Cătălina urmează destinul dragostelor ei omenești.

Privit în această lumină, *Luceafărul* arată încă o dată ce parte însemnată a avut cultura antică în formația spirituală a lui Eminescu. Cine nu admite acest lucru, cine nu primește adevărul că în formula morală eminesciană au fuzionat adânc elementele romanticii germane cu ale înțelepciunii antice nu poate afla cheia unei înțelegeri adecvate a poetului nostru. S-a spus că în *Luceafărul*, ca și în creștinism, Dumnezeu este transcendent. Dar în platonism, Dumnezeu, idea de Bine, nu este și ea transcendentă creației? Transcendența lui Dumnezeu

nu este un atribut exclusiv al creștinismului. Mai aproape de spiritul acestuia ar fi fost elanul mistic și de iubire menit să unească pe creatură cu Creatorul său. Dar acest elan lipsește din opera poetică a lui Eminescu, poate cu singura excepție a scurtei bucăți intitulată *Rușăciune* (dar ce suflet nu este atins cel puțin o dată de aripa marii iubiri) și observăm acest lucru cu amărăciune, căci sub valurile sensibilității sale, uneori vulcanice, alteori molcome și dulci, simțim adâncul unei mari răceli. Este răceala concepției sale filosofice, pesimiste și antice. Poate că dacă elanul către Dumnezeu ar fi devenit disciplina ființei sale, o ultimă căldură binefăcătoare ar fi transformat pesimismul său în speranță și gândul despre imobilitatea lumii în năzuința către perfecționarea ei. Un suflet credincios printre admiratorii și devotații operei lui Eminescu poate să se îndureze de acest fel al lucrurilor. Aici e însă vorba numai de a înțelege.

Faptul că Eminescu a citit o dată basmul lui Kunisch nu poate explica de ce s-a oprit asupra lui și de ce s-a hotărât să scrie povestea acestei dragoste dintre un om și o stea, sub care palpită tendințele cele mai generale ale lirismului său. Steaua apare însă adeseori în poezia lui Eminescu și prilejul se dovedea bun acum de a aduna încă o dată în jurul tainicei, curatei și misterioasei sale străluciri atâtea lucruri câte îi cutreierau sufletul. Cine va studia odată gesturile tipice ale omului în poezia lui Eminescu? Unul din ele este ridicarea privirii către cer și către stele. Omul care a fost atins de spectacolul frumuseții și al cărui suflet este neliniștit de iubire își înalță privirile către cer. Așa ne învață Platon în *Phaidros*.

*“Când un om, scrie el, zărind frumusețea aici pe pământ, își amintește de adevărata frumusețe, sufletul său capătă aripi și, simțindu-le bătând, dorește să zboare. Neputând însă, el își îndreaptă, întocmai ca o pasăre, privirile spre cer...”*¹.

Din adâncurile inspirației sale erotice, din rezervele dorului care nu-l părăsește niciodată, pornește la Eminescu gestul înălțării privirilor către firmament și către eternitate. S-ar spune că este gestul unei nostalgii platonice.

Iată pe fata din *Călin*. Rănită de iubire, ea întreabă cerul: *“Ridicând a tale gene, al tău suflet se ridică”*. Amintirea iubitei este pentru poet ca steaua călăuzitoare a corăbierilor: *“Tu numai ești în visu-mi luceafărul pe mări”*. Ivirea iubitei are ceva din misterul pur al *“răsăririi stelei în tăcere”*.

¹ Motivul platonice al ogindirii frumuseții eterne în frumusețea pământească revine, cu o întrebuițare ironică, în versurile *Dalilei*: *“Măgulite toate sunt / De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pământ.”*

Pierderea ei în întunericul nopții lasă pe poet în tovărășia stelelor care "tremură prin ramuri". Mormântul său, el și-l vrea privit de "luceferii de foc". Povestirea unor evenimente este completată uneori de evocarea stelelor, martore eterne ale frământărilor noastre, pe care le încadrează într-o răsfrângere cosmică. Iată povestirea bătăliei de la Rovine în *Scrisoarea III*. Marile fapte ale zilei au luat sfârșit și în amurgul care se lasă "isvorăsc din veacuri stele una câte una". Iar în *Scrisoarea IV*, mărturisirea iubirii se frânge deodată cu spaimă și divaghează nebunește:

... O, ascultă numa-ncoace,
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele prozoace!

Steaua, simbol al iubirii nestinse, reapare în *La steaua*. Și ea luminează din acele depărtări imense care umilesc ostenele noastre în *Stelele-n cer*. Există în poezia lui Eminescu o dimensiune universală, care permite o libertate demiurgică a mișcărilor. Din substanța privirilor îndreptate spre tărie, din sentimentul infinitului, din dimensiunea universalului este făcut *Luceafărul*. Aici se întâmplă acea minune unică a creației poetice ca în câte două strofe și cu cea mai mare ușurință, în felul cel mai natural, folosind limbajul cel mai simplu, să ni se evoce câte o cosmogonie, stingerea unei stele, prăbușirea ei în mare sau incendierea întregului cer și închegarea unui chip din văile haosului. Și cu aceeași ușurință, abătându-se de la aceste perspective infinite, poetul regăsește tonul necesar pentru a picta o grațioasă și copilărească idilă în care revin gingășiile "*Floarei albastre*" și șăgălnicile "*Pajului Cupidon*". Această suverană libertate nu cunoaște obstacole. Și dacă numele de "*creație*" trebuie rezervat acelor fapte ale noastre în care rezistențele materiale nu devin sensibile, în care spontaneitatea se înalță cu ultimul triumf peste ele, *Luceafărul* lui Eminescu poate cu adevărat să-și asume acest nume.

Armonia eminesciană

Considerată în feluritele ei manifestări, în afectele ei cele mai reprezentative, în tendințele ei ideale, în împletirea motivelor ei, în influențele pe care le-a suferit, în analogiile care o unesc cu alte literaturi străine, poezia lui Eminescu nu-și trădează și ultima taină a farmecului ei. Seducția ei profundă este de ordin muzical. Toate analizele consacrate poeziei lui Eminescu se opresc astfel în fața întrebării despre natura și semnificația armoniei eminesciene. Dar tocmai aceasta este întrebarea cea mai grea și până la un punct irezolvabilă. Căci toate întrebările cu răspunsuri posibile și relativ ușoare presupun în obiectul întrebării un cuprins rațional. Armonia este însă irațională. Cântecul adânc al ființei uimite, tragice sau fericite, izvorăște în însuși punctul contactului ei original cu viața, și mintea, pentru a-l înțelege, se vede lipsită de orice element cunoscut mai înainte și în raport cu care el ar putea deveni și un obiect al inteligenței, nu numai, cum se întâmplă de fapt, al puterilor care resimt și vibrează consonant. Ceea ce se poate spune așadar despre armonia eminesciană lasă neatins fondul lucrurilor. Dar până la aceste vecinătăți, câteva lucruri se pot totuși spune.

“Percepția mea este mai întâi fără obiect clar și definit”, notează o dată Schiller, observând în ce fel decurge la el procesul creației: *“O anumită stare de suflet muzicală îl anticipează și produce în minte ideea poetică”*. Despre acesta ar trebui să spunem așadar că n-ar fi decât transpunerea în plan simbolic și rațional a sugestiei muzicale care poetului îi apare mai întâi. Această sugestie muzicală primordială constituie sâmburele cel mai adânc al

inspirației lirice, dar în același timp atmosfera în care se dezvoltă și care stăruie în amintirea cititorului, chiar când detaliul imaginilor și al ideilor a dispărut. Un adevărat, un mare poet liric este totdeauna creatorul unei armonii unice, și Eminescu face parte dintre aceștia. Un curent melodic se desprinde din opera lui, pe ale cărui unde putem pluti fără nici o știință despre felul țărurilor printre care ne poartă. Dar o astfel de armonie este totdeauna diferită de cea exterioară și reductibilă la elemente prozodice. Față de aceasta din urmă, armonia eminesciană trebuie din capul locului deosebită.

Ca mai toți poeții, Eminescu a fost și el un inovator prozodic. Revoluția romantică se întorsese la timpul ei și împotriva alexandrinului tradițional, și încă de la Chénier, care își impunea programul: "*Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*" – vechile metruri antice devin niște tipare noi ale versificației. Un alt izvor îl dădură literaturile meridionale și orientale, și astfel sonetul, glossa, ghazelul etc. începură să închidă inspirația cea nouă. Eminescu folosește unele dintre aceste antecedente, și astfel o dată cu poezia lui avem primele sonete reușite ale literaturii române, după cum glossa spaniolă, folosită uneori și de L. Tieck, se încetățenește la noi, împreună cu versul și strofa safică (*Oda în metru antic*), pe care le întrebuițase uneori, printre poeții germani, un Klopstock, un Platen și un Lenau în seria *Odelor* sale. Exuberanța prozodică este cu toate acestea mai mică la Eminescu, decât la alți poeți mai bătrâni, la un Bolintineanu de pildă, și farmecul muzical al poeziei sale nu trebuie căutat în varietatea ritmurilor și în combinarea lor ingenioasă. Armonia eminesciană este de o altă calitate.

Pentru a ne edifica asupra acestei armonii un fapt capital ne vine în ajutor. Muzica specific eminesciană nu se aude din primul moment în versurile poetului nostru. Abia după șirul poeziilor din *Familia*, unde influențe pornind deopotrivă din Bolintineanu și din Alecsandri au putut fi adeseori constatate, ceva din farmecul muzical al poeziilor de dragoste de mai târziu, al *Luceafărului* sau al *Scrisorilor*, începe să fie perceput. În poemele acestei epoci, în *Venere și Madonă*, în *Epigonii*, în *Înger și demon*, în *Împărat și proletar* se întâlnesc mai toate "*licențele poetice*" ale lui Eminescu, versurile sale imperfecte, asonanțele la finele versurilor și solecismele din cuprinsul lor. S-ar spune că pentru a se afirma, armonia eminesciană are nevoie să spargă tiparele rigide ale corectitudinii, atât de puțin au comun între ele armonia externă, pe care prozodia școlară o poate cunoaște în elementele ei analizabile, și armonia internă, proprie inspirației lui Eminescu, de firea căreia nu ne putem apropia decât pe căi cu totul diferite. Prozodia distinge în adevăr elemente

generale, grupuri tipice de accente și îmbinări tipice de ale acestora, cum pot apărea în întipărirea formală a oricărei inspirații poetice. Ceea ce este propriu și unic în fenomenul armoniei se înțelege însă că nu se poate reduce la aceste elemente generale. Forma, concepută ca un înveliș unitar sub care se pot adăposti conținuturi dintre cele mai variate, forma generală, obiectivă și oarecum detașată de conținutul lucrurilor pe care le exprimă, este aceea pe care și-o reprezintă prozodia. Există însă și o altă formă, internă și coincidentă cu principiul adânc al inspirației, cu sentimentul de viață care l-a urmărit pe poet.

O astfel de formă este manifestarea sensibilă a unui asemenea sentiment de viață, și pentru a ne da seama de firea ei, trebuie să încercăm a pătrunde dincolo de stratul impersonal al alcătuirilor prozodice, până în centrul însuși al inspirației. Dar cu acestea trecem la un alt aspect al lucrurilor. Armonia internă, despre care e vorba aici, deși este un fenomen muzical, nu este un fenomen sonor. Numai cine socotește că muzica este o îmbinare de sonorități poate crede că problema pe care armonia eminesciană o pune poate fi rezolvată printr-o analiză a accentelor și a felului particular în care accentele se grupează în poezia lui Eminescu. O astfel de procedare presupune o reprezentare nu numai simplistă, dar direct greșită despre natura muzicii. Amatorul cel mai vulgar care, la auzirea unui marș militar, se simte cutreierat de un fior are chiar el prilejul să constate că auzul nu este singurul organ de percepere a muzicii, că aceasta poate impresiona și alte regiuni ale sensibilității sale și că ecoul ei se poate urmări până în straturile difuze ale cenesteziei. Cercetătorul operei lui Eminescu care ar voi așadar să dezvolte cu toată consecvența punctul de vedere al unei analize fiziologice, cum este aceea pe care o practică, chiar fără s-o știe, atunci când încearcă să simplifice problema armoniei la una din sonorități, un astfel de cecetător ar trebui să analizeze și înmiitele reacții pe care poezia lui Eminescu le descătușează în cenestezia cititorului său. Față de dificultatea de neînvins a unei asemenea teme, transpunerea problemei armoniei eminesciene în planul semnificației ei ideale comportă un răspuns cu mult mai posibil și mai ușor de dat. Căci muzica are și o asemenea semnificație ideală. Care este însă felul special al acestei semnificații în cazul armoniei create de poezia lui Eminescu?

Studiile de față s-au străduit să pună în lumină câteva din ideile socotite indispensabile unei bune înțelegeri a poeziei lui Eminescu și care în același timp definesc situația sa în literatura românească, mai cu seamă față de înaintașii săi. În adevăr, mai toți înaintașii lui Eminescu, un Gr. Alexandrescu, un V. Alecsandri, un I. Heliade-Rădulescu, un V. Cârlova, dar și un Iancu

Văcărescu, se aseamănă între ei prin câteva trăsături comune, pe care marea faptă poetică inovatoare a lui Eminescu le contrazice deopotrivă. Toți acești poeți alcătuiesc un grup compact și omogen, prin credința lor în civilizație, prin orientarea lor spirituală către viitor, printr-o atitudine progresistă și în definitiv optimistă, alimentată de aceea conștiință a latinității rasei, resimțită ca un element de mândrie și ca o cheazășie în încercările și scăderile vremii contemporane. O astfel de structură spirituală este fixată încă de un Iancu Văcărescu în oda "*La pecetia pe pravila lui Caragea*" (1819):

Ah, de-am putea-a-ne dobândi
 Și câte-avem pierdute
 Atunci ce duhuri n-ar vorbi
 Ce guri ar mai fi mute;

Atunci-acest corb sărman
 Iar acvilă s-ar face
 Și-orice român ar fi roman
 Mare-n război și pace.

Ideea civilizației, în înțelesul restrâns al civismului, afirmat ca o speranță întăritoare în josnicia cetățenească a prezentului, îi inspiră lui Gr. Alexandrescu poema *Anul 1840*. Latinitatea își găsește cântărețul său în V. Alecsandri. Atât de puternică este orientarea progresistă către viitor la poezii care îi precedă lui Eminescu, încât ruinele înseși, după firea specială a fiecărui dintre ei, sunt evocate ca niște mărturii ale gloriei trecute, menite să rușineze pe contemporani, ca la I. Heliade-Rădulescu (*O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*) sau să stimuleze avântul spre mai bine al națiunii, ca la Gr. Alexandrescu (*Trecutul la mânăstirea Dealului*).

Astfel de trăsături revin și la Eminescu, dar fără nici un alt amestec, numai în unele din poeziile tinereții ca *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* sau *Junii corupți*, poeme inspirate de entuziasm civic sau de accentul satirei reformatoare, aprins de amintirea trecutului măreț și de conștiința latinității.

În *Epigonii*, poetul aduce însă ultimul salut pe care socotește că înaintașii îl merită, tocmai pentru avântul și optimismul recunoscut în firea lor:

S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece;
 Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece;
 Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!

Îndată însă ce cugetarea și sentimentul pesimist al existenței în luptă cu civismul revoluționar în *Înger și demon* și *Împărat și proletar* reușesc să îl elimine cu desăvârșire și să se afirme în toată puritatea lor, poezia lui Eminescu pășește pe drumurile sale mai proprii. Din acest moment, tendințele ei ideale contrazic într-un chip categoric tendințele pe care le-am recunoscut caracteristice și comune celor mai de seamă dintre poeții înaintași.

Atitudinea spirituală a lui Eminescu nu se va mai orienta niciodată de aici înainte către viitor și către civilizație. Ea se va îndrepta către trecutul istoric și către cel anistoric, al basmului. Atmosfera poeziei sale nu va mai fi apoi aceea a devenirii și a progresului, ci, după cum am arătat în cursul acestei lucrări, aceea a eternității, așa cum rezultă dintr-o viziune statică și eleatică a vieții în care progresul nu mai poate ocupa nici un loc. Abia prin fapta eminesciană literatura românească va cunoaște astfel adevăratul răgaz contemplativ al poeziei și atmosfera de vis, închipuire și veșnicie în care ea poate înflori mai bine. Dar drumurile reacțiunii lui Eminescu vor cunoaște și etape mai înaintate.

Civilizația este rațiune, progres al instituțiilor prin desăvârșirea treptată a rațiunii. Atitudinea spirituală a lui Eminescu orientată într-un sens opus civilizației va reflecta și ceea ce precedă și se opune rațiunii, originea lucrurilor și coincidența contrariilor. Am arătat cum, în intuiția erotică, această tendință ajunge să presimtă unitatea adâncă a voluptății cu durerea și, o dată cu aceasta, fenomenul pur al voinței de a trăi, încordarea vieții deopotrivă cu sine în suferință ca și în fericire. În sfârșit, pentru ca ultima dintre legăturile cu care civilizația ne ține strânși să fie desfăcută, poezia lui Eminescu cunoaște tovarășia mângâietoare a omului cu natura și adormirea chinuitoarei conștiințe de sine în ritmurile și legănările ei materne. Abia cu Eminescu și datorită atitudinii sale anticivilizatorii, poezia românească ajunge astfel să cunoască nu numai lumea trecutului și a basmului, dar a iubirii și a naturii cu o adâncime față de care toate realizările anterioare nu pot părea decât cu totul palide.

Față de toate acestea se poate spune acum că armonia eminesciană nu este decât expresia muzicală a unei astfel de desfaceri din rigorile civilizației și ale rațiunii; un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor. Poetul însuși nu o aude decât în stările crepusculare ale minții, ca în *Melancolie*:

În van mai caut lumea-mi în obositul creier
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier.

Alteori el o regăsește în aromeala clipelor care precedă pierderea conștiinței: "Cu murmurele lor blânde, un izvor de «horum harum»" sau de sub păturile groase ale somnului, ca în *Povestea codrului*:

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi,
Și prin somn auzi-vom bucium
De la stânele de oi,

sau în extazul și pierderea de sine a iubirii ca în *Făt-Frumos din tei*:

Numai murmurul cel dulce
Din izvorul fermecat
Asurzește melancolic
Al lor suflet îmbătat

sau în sfârșit ca un acompaniament al supremei odihne în moarte:

Și nime-n urma mea
Nu-mi plângă la creștet,
Doar moartea glas să dea
Frunzișului veșted.

Nu este desigur o întâmplare că toate aceste momente muzicale sunt asociate în poezia lui Eminescu cu niște clipe de diminuare a conștiinței de sine și cu un fel de coborâre din starea personalității lucide, contruită și stăpână pe destinele ei. Această stare de personalitate, după cum, am arătat-o și altă dată, este pentru Eminescu o iluzie pe care știe s-o recunoască cu jalea întrebării despre înțelesul pierdut al existenței trecute, ca în *Melancolie*, sau cu uimirea care contemplă mărturiile umile ale vieții care a fost, ca în *Scrisoarea I*. Iluzia este acum divulgată. "Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg", ne spune poetul în *Scrisoarea IV*. Un bun mai prețios, mai mângâietor câștigă el prin desfacerea de toate legăturile care țin strânse laolaltă elementele persoanei. Armonia eminesciană este expresia acestei

desfaceri. Ea este expresia unei renunțări, resimțită în punctul în care presentimentul odihnei apropiate complică durerea cu farmec și cu fericire.

Murmurul vocalelor latine, sunetul buciului, cântecul greierului și al izvorului, glasul frunzișului sunt astfel numai sunete izolate și oarecum simbolice ale unei armonii mai ample, a muzicii lumii, percepută o dată cu desfacerea persoanei și cu înaintarea ei spre moarte. Armonia eminesciană, în întregimea ei, este deci independentă de toate aceste glasuri. Ea este mai degrabă echivalentul muzical al întregii inspirații eminesciene, a erotismului, a naturalismului său și de aceea felul ei adevărat nu ni se poate destăinui atunci când o privim ca pe un fenomen sonor izolat, ci numai când o considerăm în totalitatea tendințelor ideale din care se întrețese.

Am arătat că pentru înaintașii lui Eminescu constelația spirituală comună consta dintr-o orientare progresivă unită cu conștiința latinității rasei. Am arătat însă cum această tendință este contrazisă de poezia lui Eminescu, în dezvoltarea ei treptată și până la punctul în care reacțiunea care se înjghebează prilejuiește aspectele cele mai caracteristice ale eminescianismului. O altă constelație spirituală este introdusă o dată cu Eminescu, și ea asociază gândul metafizic, cu sentimentul naturii, reacționarismul, erotismul și muzica: o îmbinare de tendințe deosebite de acelea întrunite în constelația apuseană și latină, singura pe care intelectualul român din veacul trecut o cunoștea înainte de Eminescu, dar care, după el, a revelat șirului de generații, adăpate la izvorul adâncii și turburătoarei inspirații noi, prezența unui univers moral deosebit. Această subită răsturnare de perspectivă a eliberat în sufletul nostru o provizie de forțe subiective, puternice și proaspete. Ceea ce s-a numit deci, îndată după moartea poetului, "*răul eminescian*", era mai degrabă o criză de creștere.

Privită în lumina celor patru decenii de când poetul a plecat dintre noi, opera lui Eminescu ar putea primi pe întâia sa pagină inscripția cu care Schopenhauer introduce cartea despre lume ca reprezentare, cuvintele lui Rousseau: "*Ieși din copilărie, prietene, trezește-te!*". Discutabilă a fost așadar alarma care deplângea urmările *curentului eminescian*, căci recrudescența de jale și meditație a epocii nu era decât semnul după care se putea recunoaște descătușarea unui mare depozit de energii interioare. Boala timpului era a unei plinătăți chemate la viață. Mii de oameni își pot reaminti astăzi de momentul adolescenței lor când au zăcut de răul eminescian, de acea jale subtilă și învăluitoare, din care farmecul nu este absent, pe care expresia artistică o înobilează și sub a cărei sugestie

muzicală insul simte adâncindu-se experiența sa intimă. Prima tinerețe este însă totdeauna o boală, o criză acută declarată într-un anumit prag hotărâtor al existenței. Printre ruinele formelor liniștite de viață, în mijlocul cărora copilăria se desfășurase cu placiditate, omul încearcă atunci să se facă stăpân peste clo-cotul noilor sale puteri. Din poezia lui Eminescu s-a răspândit astfel o conta-giune necesară, în lipsa căreia tânărul de altădată ar fi rămas școlarul neștiutor din ajun, dar pe care bărbatul de mai târziu a trebuit poate s-o întrecă.

1930

Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu

Poezia lirică trece drept acea formă a creației literare în care poetul, vorbind în numele său, exprimă viziunile, sentimentele și aspirațiunile sale cele mai intime. Îndrumarea psihologică a poeticii la sfârșitul veacului trecut a nuanțat și a îmbogățit această definiție tradițională. Îi datorăm astfel lui Wilhelm Scherer observația că poetul liric nu vorbește totdeauna în numele său și nici n-are nevoie s-o facă. Cunoscutul istoric și teoretician al poeziei distinge în a sa *Poetică*, o lucrare postumă apărută abia în 1888, alături de lirica debitată la persoana întâi, o poezie în care poetul exprimă sentimentele sale de sub o mască străină și o poezie în care poetul, asimilându-se cu un personaj felurit, așa cum face totdeauna creatorul de caractere dramatice și epice, exprimă sentimente care nu sunt propriu-zis ale sale, deși energia generală a sufletului său le susține și pe acestea. Alături de o lirică personală stă deci o lirică mascată și o lirică a rolurilor¹. Restrângându-ne la materialul pe care îl vom folosi în cuprinsul acestei expuneri, cine nu observă printre poeziile lui Eminescu deosebirea dintre bucăți ca *Singurătate*, *Rugăciunea unui dac* și *Înger și demon*? În cea dintâi, primim oarecum mărturisirea directă a poetului; în cea de-a doua, ea ne parvine prin amplificatorul unei

¹ Scherer vorbește de *Ichlyrik*, *Maskenlyrik* și *Rollenlyrik*.

măști tragice și eroice. Cât despre *Înger și demon*, cu toate că în figura și sentimentele "demonului" poetul tânăr înregistrează ceva din reflexele conflictelor personale, cine nu observă preocuparea sa de a pune în scenă și de a spori intensitatea patetică a sentimentelor peste limitele la care l-ar fi obligat vorbirea în numele propriu?

Cercetători mai noi, care nu resping foloasele discriminării psihologice în studiul poeziei, s-au îndoit uneori de valoarea vechilor distincții ale lui Wilhelm Scherer. Astfel, un Emil Geiger crede că între lirica personală și mascată nu se poate stabili nici o deosebire esențială. Diferența celor două varietăți ar privi o modalitate tehnică cu totul exterioară, care ar lăsa neatins fondul însuși al sentimentelor exprimate. Din această pricină, Geiger este de părere că așa-numita lirică mascată poate fi trecută în categoria mai largă a liricii personale, pe lângă care urmează să se mențină, ca o a doua varietate, numai lirica rolurilor, în care expresia unor sentimente în parte sau în totul străine de ale poetului îndreptățește gruparea lor separată¹.

Cu toată limpezimea pe care un astfel de raționament poate s-o invoce în favoarea sa, ne este cu neputință a-l subscrie. Debitul liric în nume propriu sau debitul de sub o mască heterogenă nu alcătuiesc două procedee exterioare și lipsite de însemnătate. Poetul nu alege cu indiferență pe unul sau pe altul, fără să spere nimic de la efectul procedeeului întrebuintat. Cele două modalități ale debitului liric corespund mai degrabă unor atitudini felurite ale eului poetic și influențează adânc felul sentimentelor manifestate. Eul liricii mascate este mai îndrăzneț, mai viu colorat, mai radical în judecățile și simțirile sale. Sub masca străină pe care poetul și-o asumă izbucnesc porniri ale naturii sale comprimate îndeobște de individualitatea lui burgheză. Nu se pot exprima aceleași lucruri fie că poetul se înfățișează pe sine la masa de lucru, în decorul familiar, fie că el vorbește ca un dac, în clipa rugăciunii adresate Zeului său. În primul caz, eul poetului este acordat pentru intimitate, o surdină invizibilă coboară peste simțirea lui, și șoaptele cu care se exprimă nu pot traduce decât nuanțe discrete ale experienței subiective. De sub masca dacului păgân, vocea poetului capătă însă sonorități de trâmbiță, și sentimente excesive, înăbușite de obicei, urcă la suprafață și se declară cu tărie. Fără îndoială că în ambele cazuri poetul dă glas experiențelor eului său, numai că de fiecare dată eul se găsește într-o altă atitudine, este altfel acordat și are un cuprins pe măsura acestor cadre generale.

¹ Emil Geiger, *Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik*, 1905, p. 54.

Dar dacă deosebirea dintre lirica personală și mascată trebuie menținută cu orice preț, sub sancțiunea pierderii unuia dintre cele mai eficace mijloace ale caracterizării literare, nu cumva diferența dintre lirica mascată și aceea a rolurilor ar putea fi totuși suprimată? În definitiv un *rol* este tot o mască străină. Cine ne autorizează oare a declara că într-un caz poetul exprimă sentimente străine, pe când în cel de-al doilea el articulează pe ale sale? Psihologii moderni sunt înclinați a recunoaște un fundament liric până și în roman, până și în dramă. În creația reputată a fi cea mai obiectivă, în creația epică, observatorul pătrunzător recunoaște confesiunea personală. "A fi romancier, scria odată Thibaudet, înseamnă a poseda lampa minerului, care îngăduie individului să porceadă dincolo de conștiința-i clară, pentru a căuta tezaurile obscure ale memoriei și ale posibilităților lui"¹.

Nu, așadar, prezența sau absența experienței subiective precizează diferența dintre epică și lirică și, cu atât mai puțin, aceea dintre lirica personală, mascată și a rolurilor. Deosebirea provine în toate aceste spețe din felurita atitudine a eului poetic. Astfel dacă eul liricii mascate este un eu mai îndrăzneț, dezlănțuit, lirica rolurilor pune în mișcare un eu care se joacă și care experimentează posibilități dintre cele mai îndepărtate ale sale. Poetul care își asumă o mască heterogenă o face pentru a manifesta mai răspicat sentimentele lui cele mai profunde, cele care aderă la partea cea mai intimă a propriei naturi. Poetul rolurilor intră într-o individualitate străină făcând descoperiri neașteptate în sine însuși, reactivând laturile nedezvoltate și excentrice ale naturii sale. Poetul pune masca pentru a fi mai el însuși; el intră însă într-un rol pentru a se resimți în ceea ce ar fi putut deveni, dar nu s-a realizat, în făgăduința cea mai îndepărtată și cea mai puțin ținută a naturii sale.

Eminescu ne vorbește și în rolul lui Cătălin și de sub masca Luceafărului. În primul caz simțim însă că poetul se joacă, pe când în cel de-al doilea este limpede că el se regăsește într-una din dominantele profunde ale caracterului său. O psihologie atentă nu poate trece cu vederea deosebirea care separă atitudinea eului în lirica mascată și în lirica rolurilor.

Interesul acestor distincții apare în deplină lumină, dacă cercetăm cu ajutorul lor poezia lui Mihai Eminescu. Statistic vorbind, lirica rolurilor este puțin reprezentată în poezia lui Eminescu. Ea nu este însă cu totul absentă.

¹ Cit. ap. H. Massis, *Réflexions sur l'art du roman*, 1927, p. 31. Thibaudet revine asupra acestei idei în *Réflexions sur le roman*, 1938, p. 11, unde vorbește de cea "facultate a adevăratului romancier, care creează personaje cu propria lui substanță".

Eminescu nu mărturisește numai sentimentele sale, dar și pe ale lui Călin și ale fetei de împărat, ale lui Cătălin și ale Cătălinei, ale Blancăi, ale lui Arald și ale iubitei lui, ale lui Mircea și ale fiului de domn care îi scrie iubitei de la Argeș etc. Alături de figura poetului, fixată adânc în filigranul operei sale, opera lirică a lui Eminescu cuprinde o galerie de chipuri romantice, împrumutate basmului și legendei. Dar, deși îndemnul peregrinării în roluri străine nu este absent din lirica eminesciană, simțim că sonda investigatoare nu este niciodată aruncată prea departe de centrul personal al sensibilității poetului. Aria liricii de roluri este nesfârșit mai întinsă în opera unui poet ca Gh. Coșbuc. Felul sentimentelor exprimate în *S-a dus amorul...* seamănă destul de mult cu cele atribuite Blancăi în *Povestea teiului*. S-ar putea chiar spune că Eminescu n-a intrat niciodată într-un rol cu desăvârșire excentric față de felul personal al sentimentelor sale așa cum a făcut Coșbuc vorbind din inima *Reginei Ostrogoților*, sau a fetei din bucata *La oglindă*.

Eminescu rămâne, în primul rând, un reprezentant al liricii personale și aceasta explică fervoarea intimistă a celei mai întinse părți a operei lui. Alături de aceasta stau însă bucățile liricii mascate, printre care se enumeră unele din creațiunile lui cele mai însemnate. Cine nu măsoară curba care unește lirica personală și mascată în opera lui Eminescu nu poate cuprinde întreaga ei dimensiune. Alături de visătorul care ne face lunga spovedanie a dragostei și dezamăgirii lui, a farmecului cu care natura stăpânește puternic, apare chipul tragic și eroic al împăratului și al proletarului, al dacului, al Luceafărului, al păgânului mistic care înalță *Oda în metru antic*. În toate aceste poeme, Eminescu nu experimentează psihologii îndepărtate, ci cheamă la viață potențele lui adânci. Peste chipul celui robit de farmecele dragostei se înalță acela al supraomului dârz și stoic, frângând în mâinile sale fulgerele revoltei, meditănd cu sublimă amărăciune la așezările vieții, expunându-se într-un delir tragic persecuției universale, înălțându-se pe culmile orgoliului său de semizeu. Lirica mascată evocă alte atitudini ale eului eminescian decât cele ale liricii sale personale și intimiste. Tabloul se întregește din două tonuri.

*

Printre obiecțiile, cu mai multă aparență de dreptate, aduse distincției despre care ne-am ocupat, este și aceea a cunoscutului estetician și psiholog R. Müller-Freienfels. Pentru acest autor, deosebirea care izolează categoria

specială a liricii eului este lipsită de orice teimeinicie, mai întâi pentru motivul că poetul nu vorbește niciodată în numele eului său individual, empiric, ci în numele unui eu tipic, cu care oricine poate intra în relații de simpatie. “*Cine ne constrânge, se întreabă Müller-Freienfels, la citirea poeziei «An den Mond» să ne gândim la curteanul ducelui de Weimar, J. W. Goethe?*”¹ Eul care ne vorbește aici este un eu tipic, trăind în situații generale, transformate de imaginație. “*De aici nu mai este decât un pas până la acea formă a poeziei lirice, care îmbracă întregul eu într-un costum sub care îl face să se viseze într-unul sau mai multe roluri cu totul străine*”. Müller-Freienfels nu rămâne în tot timpul la acest punct de vedere. Psihologul german admite în cele din urmă că masca istorică sau mitologică îngăduie poetului expresia unor sentimente mai însemnate sau de o dimensiune mai mare. Statornică rămâne părerea că oricare ar fi cuprinsul sentimental al liricii și modalitatea de expresie pe care o întrebuințează, poetul vorbește totdeauna în numele unui eu tipic.

Ar exista, așadar, o singură formă a eului poetic și aceasta ar fi tipică și generală. Iată însă o părere care merită a fi și ea examinată cu mai multă atenție. Lectura poeziilor ne arată că ei nu întrebuințează numai persoana întâi singular a pronumelui personal; toate formele pronumelui pot avea un rol în poezie. Ocupându-se de categoriile gramaticale ale lirismului, O. Walzel, autorul celei mai întinse cercetări moderne asupra materiei, face o dată interesanta observație: “*este de o mare importanță dacă poezia lirică este pronunțată de un eu sau de un noi, dacă ea se adresează unui tu sau voi, dacă ea vorbește de un el sau de ei*”². S-ar putea concepe o întreagă fenomenologie a persoanelor în poezia lirică, menită să aducă lumini noi în misterioasa problemă a intențiilor cu care asociem pronunțarea fiecărui pronume personal.

Restrângându-ne la studiul persoanei întâi, aceea căreia i se dă cea mai largă întrebuințare în poezia lirică, ne vedem obligați de a păstra deosebirea dintre un eu individual și un eu general. Deși este evident că eul individual al poeziilor nu este eul lor empiric, cel puțin în producțiile valabile ale lirismului, nu este mai puțin adevărat că această formă a eului poate fi deosebită de forma lui generală. Cine, în adevăr, nu percepe nuanța care separă o poezie ca *Singularitate* de bucata intitulată *Pajul Cupidon*? În cea dintâi poetul ne introduce într-o atmosferă de intimitate, în care primim mărturisirea lui directă: “*Cu perdelele lăsate / Șed la masa mea de brad, / Focul pâlpâie în sobă, / Iară eu*

¹ R Müller-Freienfels, *Poetik*, 1914, p. 73.

² O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923, p. 384.

pe gânduri cad". În *Pajul Cupidon* nu avem însă de-a face cu o mărturisire, ci cu ceea ce s-ar putea numi o expunere generală: "*Pajul Cupidon, vicleanul, / Mult e rău și alintat*" etc. Când, în succesiunea strofelor, poezia execută o mișcare de interiorizare, poetul nu ne face confesiunea sentimentelor sale, ci ale tuturor oamenilor în vârstă mai expusă sugestiunilor Zeului: "*El dă gânduri ne-nșelese / Vârstei crude și necoapte*". În sfârșit, ultima strofă precizează raportul zeului cu toți oamenii. "*De te rogi frumos de dânsul / Îndestul e de hain / Vălul alb de peste toate / Să-l înlătore puțin*". Este evident că energia lirică a acestei poezii este susținută de aceea a eului poetic care se exprimă prin ea. Forma acestui eu este însă alta decât a celui care ni se mărturisește în *Singurătate*. În *Pajul Cupidon* eul poetic execută o mișcare de dilatare, care îl face apt a vorbi cu glasul întregii omeniri. Cine compară între ele aceste bucăți nu poate să nu admită nevoia de a distinge între două forme ale eului poetic și, în primul rând, între un eu individual și un eu general.

Pentru a obține dilatarea eului, despre care am vorbit, ultima strofă a *Pajului Cupidon* face apel la persoana a doua singular: "*De te rogi frumos de dânsul*"... Acest *tu*, căruia i se adresează poetul, cuprinde în intenția lui și pe *eu* și pe *el* și pe *noi*, *voi* și *ei*. Este un mod nedeterminat de a vorbi, care adăpostește în vagul lui întreaga omenire. Apelul la persoana a doua este procedeul întrebuițat totdeauna de Eminescu atunci când a vrut să dea cuvântul unui eu general. Să însemnăm apariția lui în câteva din poeziile lui cele mai cunoscute: În *Scrisoarea I*: "*Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfărâmi... orice-ai spune, / Peste toate o lopată de țărână se depune*". În *Ce e amorul?*: "*De-un semn în trecăt de la ea / El sufletul ți-l leagă*" etc. De asemenea: "*Căci scris a fost ca viața ta / De doru-i să nu-ncapă*"... În *Diana*: "*De ce dorești singurătate / Și glasul tainic de isvor?*" În *Cu mâne zilele-ți adaogi*: "*Cu mâne zilele-ți adaogi, / Cu ieri viața ta o scazi*"... Apoi: "*De-aceea zhoare anu-acesta / Și se cufunde în trecut; / Tu ai și-acum comoaru-ntreagă / Ce-n suflet pururi ai avut*". În *Glossa*: "*Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui... Te-or întrece nătrării... Te momeste în vârteje... Ca să nu-ndrăgești nimică / Tu rămâi la toate rece*". În *Dintre sute de catarge*: "*De-i goni fie norocul, / Fie idealurile, / Te urmează în tot locul / Vânturile, valurile! / Ne-nșeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile*" etc.

Forma generală a eului folosește uneori și persoana întâi plural a pronumelui personal. Există însă trei accepțiuni felurite ale pronumelui *noi* în lirica eminesciană. Conștiința colectivă care stăpânește eul poetului, atunci când vorbește despre un *noi*, înseamnă numai în cazuri cu totul rare conștiința

întregii omeniri. Și încă și aceste cazuri nu sunt cu totul sigure. Cel mai răspicat este cel al ultimei strofe din *Stelele-n cer*: “*Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat?*” Reflecția privește condiția umană generală, în numele căreia poetul vorbește întrebându-l dativul persoanei întâi plural. Cât despre strofa finală a poeziei *La Steaua*, lucrurile nu sunt atât de limpezi. Când poetul vorbește de “*al nostru dor*” sau de “*Lumina stinsului amor - (care) - Ne urmărește încă*”, nu este deloc sigur că acest *noi, ne*, exprimă conștiința unui eu general sau pe aceea a unei colectivități duale, a unei perechi de îndrăgostiți. Critica literară poate să se întrebe dacă *La Steaua...* este un cântec de dragoste sau de meditație. Oricât de nelămurită ar rămâne intenția poetului, nu este mai puțin sigur că înțelege în ultimul fel poezia se îmbogățește cu un ecou mai amplu și mai adânc.

În afară de cazurile în care *noi* indică un eu general, persoana întâi plural a pronumelui personal are alte două funcțiuni discernabile. Generalizând se poate spune că pe când eul general este o entitate metafizică impersonală, eul colectiv semnificat prin *noi* este o realitate istorică și determinată. Prin eul general al poetului se exprimă conștiința întregii umanități, prin colectivul *noi* se exprimă o parte a ei. O parte mai mult sau mai puțin întinsă, a generației contemporane în *Epigonii*: “*Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite*”, sau a neamului: “*De la Turnu-n Dorohoi/Curg dușmanii în puhoi/Și s-așează pe la noi*” etc. Mult mai des însă pronumele *noi* indică colectivul dual, perechea îndrăgostiților, ca în *Povestea codrului*: “*Hai și noi la craiul, dragă, / Și să fim din nou copii, / Ca norocul și iubirea / Să ne pară jucării*”, sau cu o întrebuintare răzleață în *Sara pe deal*: “*Ne-om răzima capetele / unul de altul / Și surâzând vom adormi sub înaltul / Vechiul salcâm...*”, în *Floare albastră*: “*Și te-ai dus, dulce minune / Și-a murit iubirea noastră*”, în *Dorința*: “*Vom visa un vis ferice / Îngâna-ne-vor c-un cânt*”, în *Lasă-ți lumea*: “*Tânguiosul buciurn sună / L-ascultăm cu-atâta drag*” etc. Relativa frecvență a colectivului dual în lirica lui Eminescu face din el un poet al dragostei fericite, împăcate.

Desigur, nu toate poeziile lui Eminescu manifestă o singură formă a eului, după cum nu toate conțin o singură atitudine a lui. Adeseori, în aceeași bucată, poetul execută trecerea de la o formă a eului la o alta și unele din efectele lui lirice cele mai puternice sunt produsele acestei substituiri, însoțite uneori de o schimbare a timpului verbal. Astfel, în *Sara pe deal*, întreaga poezie este menținută în forma individuală a eului și la prezentul indicativului, până la penultima strofă, unde se produce trecerea către colectivul dual și

viitorul indicativului; *“Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă, / Ore întregi spune-ți-voi cât îmi ești dragă”*. Prin această variere a formelor, poezia se îmbogățește cu o atmosferă de visare și năzuință care alcătuieste farmecul ei pătrunzător. În *De câte ori, iubito*, mișcarea este contrarie. Bucata este ținută în forma colectivului dual până la penultimul vers inclusiv: *“Suntem tot mai departe deolaltă amândoi”*, după care intervine brusc forma eului individual: *“Din ce în ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț”*. Efectul este cu totul opus varierii formelor în *Sara pe deal*. Acolo, acordul final sugera visul și aspirația. Aici, ne întâmpină deșteptarea și dezamăgirea. Un efect deosebit aflăm în *Lasă-ți lumea...* Poezia pornește și se menține un timp în forma eului individual: *“Lasă-ți lumea ta uitată, / Mi te dă cu totul mie”... “vin’ cu mine, rătăcește...”* etc. Viitorul indicativului i se asociază: *“Nu zi ba de te-oi cuprinde”*. În strofa a cincea se produce trecerea către prezentul indicativului și forma colectivului dual: *“Tânguiosul buciwm sună, / L-ascultăm cu atâta drag”*. Varierea formelor sugera mai sus speranța sau dezamăgirea. Același procedeu sugerează acum accentul împlinirii, al fericirii nemijlocite și depline.

Un efect interesant provine din combinarea formei individuale a eului cu forma lui generală în primele versuri ale *Scrisorii I*. Poema pornește în cadrul limitat al eului individual: *“Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare”*. În versurile următoare se instaurează însă eul general (exprimat mai întâi prin punerea verbului la persoana a doua singular, apoi la persoana întâi plural) și efectul este al unei subite îndepărtări a limitelor, al unei solemne extinderi a cadrului. Luna, ne spune poetul, răspândește văpaia ei și *“Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate / De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate”*. Nimeni nu poate trece cu vederea impresionantul efect pe care îl obține Eminescu prin simpla trecere de la persoana întâi singular la persoana întâi plural în primele șase versuri din *Scrisoarea I*.

Judecată după simpla frecvență a cazurilor, se poate spune că lirica lui Eminescu este mai ales a eului individual. Cel mai mare număr al poeziilor sale cade sub această categorie. Dar după cum, deși a adoptat uneori forma liricii mascate și a rolurilor, Eminescu rămâne în cele mai multe producții ale sale un reprezentant al liricii personale, tot astfel confesiunea sa se menține în cadrul eului individual, deși nici celelalte varietăți ale eului nu sunt absente din lirica lui. Există de altfel o anumită afinitate între lirica personală și forma individuală a eului, nu însă o legătură indisolubilă. Spovedindu-se, poetul poate adeseori să extindă cul său până la limitele unei perechi, ale unei colectivități mai întinse sau până la condiția umană generală. Este ceea ce

face și Eminescu de mai multe ori, obținând, cum am arătat, unele din efectele cele mai puternice ale lirismului său. Din această pricină, deși categoria poeziei de intimitate este cel mai larg reprezentată în opera lui, Eminescu sparge cadrele intimismului în momentele lui cele mai bune și atinge forme mai cuprinzătoare ale eului. Prin adoptarea măștii, Eminescu cobora mai adânc în sine. Prin trecerea către eul colectiv sau către eul general, poetul ajunge la expresia unor sentimente mai vaste.

Este sigur că prin analiza atitudinilor și formelor eului, o metodă destul de rar întrebuințată, dar care face parte din rândul celor mai productive mijloace de caracterizare literară, operele poeților ajung să ne destăinuiească ceva din misterul lor cel mai delicat.

1939

Structura motivului în poezia lui Eminescu

“O, mamă...”

In 1930 scriam în studiul meu despre *Poezia lui Eminescu* următoarele rânduri relative la bucata *O, mamă...*, pe care o comparăm cu *Der Seelenkranke* a lui N. Lenau:

“Motivul aspirației către mângâierile materne, sorbite dincolo de prăpastia mormântului, revine și în poezia «O, mamă...», una dintre cele mai frumoase pe care Eminescu le-a scris. Dar cu cât mai aspru este accentul deznădejdei la Lenau, cu atât mai dulce este el la Eminescu, topit în acel ritm legănător al naturii, care alcătuieste armonia întregii bucăți. Poezia «O, mamă...» are această importanță capitală în opera lui Eminescu că eu împreună și topește laolaltă sentimentul său îndurerat de viață cu armonia naturii care îl alină”.

Reflecțiile acestea lasă să se înțeleagă că întreaga poezie se adresează mamei. Împrejurarea nu se poate impune însă dintr-o dată cititorului. Poezia este de obicei înțeleasă ca întregindu-se din două momente, unul cristalizat în jurul amintirii mamei, celălalt în jurul reprezentării iubitei. Pentru această interpretare există desigur argumente de text, a căror valoare o recunosc cu toată sinceritatea, nu pentru a mi le însuși în întregime, ci pentru a pune în evidență toată dificultatea problemei. Poetul introduce în versul 7 vocativul: “*iubito*”. Dar oare acest vocativ nu poate fi adresat și unei mame sau oricărei

alte ființe cuprinse în cercul afecțiunii noastre? Mai greu atârnă în cumpănă constatarea că poezia se adresează în prima strofă mamei moarte, încât, în strofa a doua și a treia, exprimarea dorinței de a i se sădi la mormânt o ramură de tei sau aceea de a împărți odihna mormântului cu altcineva nu pot fi adresate decât unei ființe vii. Argumentului de text i se asociază unul istoric. Poezia poartă în unul din cele două manuscrise păstrate data de 1 ianuarie 1880. Ea apare în *Convorbiri literare* în numărul de la 1 aprilie al aceluiași an. Raluca Eminovici, mama poetului, murise însă în 1876, încât nu este posibil ca versurile care îi sunt dedicate să conțină expresia unor dorințe care nu pot fi formulate decât cu referire la o persoană în viață. Poezia *O, mamă...* ar conține deci două invocații, una adresată mamei moarte, cealaltă iubitei. Poetul se reculege lângă mormântul mamei sale și, cuprins de presimțirea propriului său sfârșit, cere iubitei să-i străjuiască mormântul cu un tei sau, în împrejurarea dispariției lor simultane, să împartă cu el mormântul, în mijlocul armoniei legănătoare a naturii eterne.

Și totuși poezia este învăluită într-o umbră care ne împiedică să distingem limpede între planuri, care ne îndeamnă mai degrabă să le confundăm. Un argument de structură se impune cu destulă putere îndoitei constatări istorice și de text pe care am amintit-o mai sus. Întreaga structură a bucății este organizată în formele unei simetrii perfecte. Ea conține trei strofe de câte șase versuri, încheiate cu câte un vers care, cu toate ușoarele lui modificări succesive, reprezintă un refren. În fiecare din aceste trei versuri-refrene apare câte un pronume personal: tu, eu, noi: "*Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu...*", "*Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu...*", "*Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu...*" Dar dacă prima strofă se adresează mamei, în timp ce ultimele două se adresează iubitei, atunci pronumele *noi* din ultimul refren n-ar mai fi sinteza lui *tu* și *eu* din refrenele anterioare. Simetria aparentă a bucății ar fi stricată. Puternica unitate de atmosferă a întregii poezii n-ar corespunde fondului mai adânc al inspirației. Argumentul acesta cred că trebuie să primeze. Simetria desăvârșită, despre care am vorbit mai sus, ar fi mai degrabă un efect exterior pe care analiza logică a textului ar denunța-o ca atare.

Instinctul poetic al lui Eminescu nu s-a putut însă înșela într-atâta. Dacă poetul ar fi dorit să separe categoric între imaginea mamei și a iubitei, el ar fi dat operei sale o organizație duală și ar fi introdus un element de articulație care să marcheze contrastul. Dacă el n-a făcut-o, lucrul se datorește desigur faptului că peste tot continuă să se adreseze într-o intenție mai îndepărtată mamei. În

imaginea iubitei, care i se prezintă la un moment dat, el nu încetează să întrezărească pe femeia ale cărei mângâieri legănătoare prefigurau, în copilăria lui, toate armoniile odihnitoare ale naturii, toate vrăjile cu care firea adoarme chinuitoarea conștiință de sine a omului. Iubita se topește în imaginea mamei, se asimilează cu ea, încât adresându-i-se, el îi cere ceea ce numai unei mame i se poate cere: mângâierea care odihnește și adoarme.

O, mamă... este un cântec de leagăn pe care poetul, stăpânit de amintirea mamei, și-l murmură înaintea marelui somn al morții. Cele trei strofe sunt ca trei cadențe de leagăn sau ca trei valuri care, bătând în același țărnm, adâncesc aceeași impresie. În prima strofă - am spus-o - poetul se reculege lângă mormântul mamei lui. Sentimentul de singurătate morală a omului lipsit pentru totdeauna de mângâierile mateme se alină, în a doua strofă, și prin intermediul imaginii iubitei, la gândul morții lui înaintea ființei feminine, dispensatoare a mângâierilor adormitoare. Dar cum durerea singurătății nu era pe deplin întrecută nici în felul acesta, poetul poposește în a treia ipoteză supremă, în aceea a odihnei laolaltă alături de iubita mamă și a somnului laolaltă în eternitate.

S-ar spune că pentru Eminescu cauza permanentă a tuturor durerilor care bântuie condiția ființei create stă în faptul individualității, al singurătății prin individualitate. Schopenhauer a pus cu multă putere în evidență acest adevăr. Eliberarea de durere este, în concepția multor religii, eliberarea de individualitate, integrarea acelei unități din care, spre blestemul nostru, ne-am desprins cândva. Pătruns de spiritul filosofiei lui Schopenhauer și a vechilor religii quietiste, mai cu seamă a buddhismului, Eminescu străbate toate aceste trepte ale dialecticii durerii și ale mântuirii. Faldurile bogate ale poeziei lui se desfășoară pe această scară.

În bucata de care ne ocupăm, aspirația către mântuirea din durere ia forma dorinței de a integra unitatea maternă și, prin aceasta, pe aceea a naturii. Chipul iubitei trece fără îndoială prin toate acestea, dar numai întrucât prin ea, și dincolo de ea, poetul regăsește pe al mamei. Căci există două feluri de iubiri, una în care legătura cu femeia ia pentru bărbat forma dorinței de a procrea, de a dezvolta germeni noi de viață, și alta în care el râvnește a-și reface mediul cald și protector al copilăriei lui. În această din urmă formă, femeia este iubită pentru tot ceea ce poate fi matern în ființa ei. Pe o astfel de linie și mai departe, până în inima unei regiuni metafizice, Eminescu asimilează imaginea mamei cu a iubitei și îndreaptă către aceasta din urmă aspirații care ating ființa eternă a mamei. Dificultățile unei astfel de

interpretări pot fi numai logice, dar nu și psihologice. Și în buna știință a acestui lucru, Eminescu pune în titlul poeziei sale cuvântul "mamă", adică acela care este esențial pentru întreaga poezie.

Cât cântăreau de altfel dificultățile înțelegerii logice pentru Eminescu, o știm din interesantele *Amintiri de la Junimea din Iași* (I, pag. 58) ale lui Gh. Panu. Într-una din ședințele *Junimii*, Samson Bodnărescu citise o compoziție obscură pe care asistența o primise cu perplexitate. Era vorba acolo de un bătrân asupra identității căruia nu se putea stabili acordul. Era oare bătrânul un simbol al zeului Cronos? Trebuia el înțeles în alt fel? "*Bătrânul este indiferent, observă la rândul lui Eminescu, rolul lui este indiferent, poetul a găsit ocazie prin acest bătrân să facă niște versuri și să pună într-însele o parte a imaginației sale. Ce voiți mai mult? O poezie nu trebuie înțeleasă în totul, continuu, căci dacă toți bucherii de la școală o înțeleg, atunci nu mai este poezie*".

Să nu cădem deci în erorile pe care Eminescu însuși știa să le divulge cu atâta putere, admițând ca relațiile logice să ne ascundă adâncurile, poate mai obscure, dar calde și fecunde, ale acestei poezii.

Este destul de ciudat cum s-a putut resimți în poezia pe care o comentăm ceva ca "*sentimentul mângâietor al legării de lume prin cele două simboluri ale nașterii și procreației; mama și femeia iubită*" (G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, V, pag. 141). *O, mamă...* nu este un cântec al vieții, ci al osteneții de viață și al morții. Iubirea femeii nu indică aici un sens activ și progresiv, ci unul quietiv și regresiv. Poemul nu se concentrează asupra imaginii femeii iubite pentru a lega asociația creatoare de viața nouă, ci pentru a afla mântuirea din zbucium, ceea ce îi permite să regăsească pe mamă în iubită. Astfel de simțiri și asimilări de felul acesta au urmărit adeseori pe poeți. Criticul francez Albert Thibaudet (*Intérieurs*, 1924, pag. 37) le-a identificat în inspirația lui Baudelaire, atunci când a notat la sfârșitul unei frumoase demonstrații: "*Forma superioară și pură a iubirii va lua totdeauna pentru el «o figură maternă»*".

Dar despre adevărul interpretării pe care o propunem căpătăm noi dovezi atunci când situăm bucată în discuție în seria ei cronologică și sufletească. În această privință, oricine poate observa că *O, mamă...* face parte din același ciclu de inspirații cu *Mai am un singur dor* și cele trei variante succesive aduse la cunoștința publică prin ediția lui Titu Maiorescu. Toate aceste poezii sunt deopotrivă cântece ale năzuinței către odihna prin moarte. Elementele figurației și ale sugestiei sunt în cea mai mare parte comune. Aceleași glasuri ritmice și adormitoare ale naturii, cântecele apei și ale vântului se fac auzite în aceste poezii deopotrivă. "*Teiul sfânt*" nu lipsește în nici una din ele. Până la un

anumit punct s-ar putea spune că *O, mamă...* este a cincea versiune cunoscută a poeziei *Mai am un singur dor*. Din ediția critică a lui Constantin Botez (Cultura națională, 1933) aflăm că nici unul din manuscrisele variantelor propriu-zise ale bucății *Mai am un singur dor* nu este datat.

Dar dacă ținem seama de faptul că una din aceste variante manuscrise și anume aceea înregistrată la Academia Română sub cota 2276, I, 40 r. (Botez, pag. 510) poartă titlul *Dorința unui dac*, suntem atunci înclinați a crede că redactarea ei este anterioară momentului în care apare poezia cu titlu asemănător, *Rugăciunea unui dac*, în *Convorbiri literare* de la 1 septembrie 1879. *Rugăciunea unui dac* este la rândul ei un fragment desprins din poema mai întinsă *Gemenii*, existentă în mai multe manuscrise, dintre care unul este datat din dec. 1875 - iulie 1877. Din această vastă poemă, publicată pentru întâia oară de N. Hodoș în 1902, unele versuri au trecut în *Scrisoarea I*, altele în *Scrisoarea III* și în *S-a dus amorul*. De acolo s-a desprins, împreună cu *Rugăciunea unui dac*, dacă nu în formele ei proprii, cel puțin în ideea ei germinativă, bucata *Mai am un singur dor*, pe care Eminescu s-a gândit un moment s-o intituleze *Dorința unui dac*. Când, așadar, în 1880, Eminescu ajunge să scrie și să publice *O, mamă...*, este limpede că el dădea o formă definitivă unor gânduri și simțiri care îl stăpâneau poate de mai mulți ani, de la data manuscrisului-matcă al *Gemenilor* și, în tot cazul, de câteva luni, adică din momentul în care *Rugăciunea* sau *Dorința unui dac* erau încă titluri disponibile. Cum însă între timp se produsese evenimentul real al dispariției Ralucăi Eminovici, suntem înclinați a crede că lui i se datoresc nu numai cristalizările din *O, mamă...*, dar și cele din *Mai un singur dor*. Și ca o dovadă că lucrurile au putut sta așa este faptul că în manuscrisul variantei amintite se găsește o ultimă strofă, la care Eminescu a renunțat până la urmă, dar care prin amintirea părinților și prin asocierea acestora cu gândul propriei morți conține ca o indicație despre ceea ce trebuia să devină, câțiva ani sau câteva luni mai târziu, poezia *O, mamă...* Iată sfârșitul acelei variante:

Lucească-n preajma mea
Lumine din dealuri
Izbind mă vor cânta
Eternele valuri.

Și-acei luceferi sfinți
Ce tremură-n cetini

Cum n-o să am părinți
Să-mi fie prieteni.

Unul din exercițiile cele mai pasionante în studiul psihologiei creației este urmărirea chipului în care se dezvoltă invenția unei opere. Studiul variantelor poate aduce în această privință concluzii revelatoare. Uneori asistăm cum în succesiunea mai multor variante apare câte un motiv, pe care forma definitivă a operei nu-l reține până la urmă, dar care se constituie ca centru de grupare al unei opere noi. Este ceea ce am numit în *Estetica* mea (ed. a II-a, pag. 343) *dezvoltarea prin bifurcare* și este ceea ce s-a întâmplat în împrejurările pe care le urmărim aici. Din cele douăsprezece manuscrise, reproduse de ediția lui C. Botez și care constituie materialul de încercări ale variantei publicată de Maiorescu în rândul al patrulea, trei alte manuscrise, în afară de acela citat mai sus, rețin în forme deosebite versurile finale, conținând amintirea părinților. Este vorba de mss 2276, I, 39 r., 2262, 211 r., 2260, 67 r., 269, 7 r., clasificate de Botez sub nr. III, V, VIII. În toate apare plângerea lipsei părinților sau mângâierea regăsirii lor în luceferii care îi străjuiesc mormântul. Evocându-i pe aceștia din urmă, poetul exprimă în două rânduri numai nădejdea de a afla în ei prezența mângâietoare a părinților. În alte două dăți, el dă glas speranței de a afla în luceferi, o dată cu părinții, pe prieteni:

Și-acei luceferi sfinți
Ce tremură-n cetini
Mi-ar fi ca dulci părinți,
Ca gingași prieteni.

Asimilarea părinților cu prietenii este un rezultat câștigat în aceste versuri finale și de care în curând urma să se țină seama. Pentru a ajunge la cristalizări noi nu era nevoie decât de particularizarea noțiunilor de "*părinți*" și de "*prieteni*". Este cea ce se întâmplă în "*O, mamă...*" unde părinții sunt înlocuiți prin mamă, și prietenii prin iubită. Până a ajunge însă la dezvoltarea motivului acestei asimilări dintre iubită și mamă, care alcătuiește planul adânc și umbrit, dar acela din care emană vraja însăși a bucății studiate aici, el încearcă o ipoteză care nu reușește, dar care poate fi considerată drept faza de tranziție dintre *Mai am un singur dor* și *O, mamă...* Este vorba de ms. 2276, 41 r., reprodus de Botez la pag. 516, de unde îl citez:

Când voi numai s-aud
Cântare de bucium
Să uit al vieții crud
Și repede zbucium

Spre tine să mă-ntorn
Lumină de lună
Și dulce glas de corn
S-aud că răsună.

Iar tu iubita mea
Văzându-mă veșted,
Tu nu în genunchi
Nu mă plânge la creștet

Din tei un ram îmi ia
Ci care-i mai veșted
La capu-mi să-l îngropi
Iubito aice.

Din ochii tăi doi stropi
Asupră-i să pice
Simțind cum teiul meu
Asupră-mi umbrește

Eu voi dormi mereu
Mereu el va crește.
Pe mare auzi-voi vânt
Pe munte talanga,

De-asupră-mi teiul sfânt
Să-și scuture creanga,
Să simt cum trupul meu
Crescând îl umbrește.

Eu voi dormi mereu
Mereu el va crește.

Și-n visurile adânci
 Lipsite de zbucium
 Mi-a răsunat din stânci
 Cântare de bucium.

Caracteristica acestei variante este că ea găsește motivul sădirii teiului de către iubită și al creșterii lui. Noul motiv va fi înglobat în ceea ce trebuia să devină *O, mamă...*

Cred că această variantă este ulterioară celorlalte variante amintite, deoarece nici una din ele nu conține ceva asemănător, iar Eminescu, după cum ne îndreptățește să credem studiul tuturor manuscriselor sale, nu abandona niciodată sugestiile prețioase care i se prezentau în timpul lucrului. Așa fiind, îndată ce o notează, poetului i se deschideau în față două drumuri: unul care ar fi condus la dezvoltarea exclusivă a motivului iubitei sădind teiul și altul care l-ar fi determinat să utilizeze acest motiv împreună cu acela mai vechi al asimilării părinților cu prietenii. Eminescu alege această din urmă cale. Produsul străbaterii ei este poezia *O, mamă...*

Studiul genezei ei ne îndreptățește să conchidem că acel amestec de planuri care nu ne împiedică să distingem limpede între imaginea mamei și a iubitei¹ nu este efectul întâmplător al unui moment izolat și nici al unei scaderi a poetului care n-ar fi izbutit să-și domine și să-și organizeze materialul, ci produsul îndelung pregătit al unei frământări de gânduri, ajunsă în cele din urmă la forma exprimării ei cea mai potrivită, care este o formă umbrită.

*

Este posibil ca dialectica însăși a motivelor amintite, ca și influența anumitor izvoare străine să-l fi împins pe Eminescu în această direcție. Poezia *O, mamă...*, ca și *Mai am un singur dor* fac parte dintr-un ciclu tematic larg reprezentat în toate literaturile europene, de când poezii Young și Hervey l-au introdus în literatura engleză pe la mijlocul veacului al XVIII-lea. Nu ne gândim a întreprinde aici istoricul acestei teme. A făcut-o, cu bogate referințe

¹ "Obscuritatea" lui Eminescu în această poezie, sprijinind caracterizarea lui ca un "poet dificil", a fost observată și de Vladimir Streinu în *Revista Fundațiilor Regale* (nr. 8 august 1939).

din principalele literaturi moderne, de la inițiatorii ei în Anglia, de la *Noaptea* lui Young și *Meditațiile printre morminte* ale lui Hervey până la poema *Dei Sepolcri* a lui Foscolo, eruditul comparatist, d-l P. Van Tieghem, în lucrarea *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII-e siècle*, 1921. Sunt în *Mai am un singur dor* unele accente care apar în toată filogeneza motivului, ca de pildă refuzul "*pompei și al flamurilor*".

În general însă motivul ia la quasi-unanimitatea autorilor analizați de Van Tieghem forma meditației filosofice asupra nimicniciei vieții și a majestății morții nivelatoare, în timp ce Eminescu extrage substanța lui curat lirică, înfățișându-l în echivalențele lui de sensibilitate. Când tema reapare în Germania, în lungul poem *Einsamkeiten*, publicat în 1760, după moartea autorului uitat de atunci, tânărul poet J. Fr. von Cronegh, o anumită mișcare a debutului poetic amintește la un moment dat destul de curios pe Eminescu. Poetul, evocând pe mama sa moartă, i se adresează cu aceste cuvinte: "*Dormi? Nu, tu nu dormi. Mă privești din înălțimea norilor strălucitori; ascuți plângerea mea... Da, tu trăiești - și eu am murit...*"

N-am putut găsi textul german al poemei lui Cronegh, pe care de altfel nimic nu ne poate face să presupunem că Eminescu îl va fi cunoscut, dar trecerea patetică de la evocarea mamei moarte la ipoteza că ea este încă în viață și că poetul este mort ne duce destul de aproape de articulația strofei întâi cu cea de-a doua în bucata lui Eminescu. Deznădejdea găsește uneori o astfel de substituție a persoanelor, încât apropierea semnalată s-a putut produce în afară de orice înrâurire directă. Apoi, apropierea pare destul de vagă dacă ne gândim că, după înțelesurile lor limitate, cele două strofe eminesciene se adresează câte unei alte persoane. Dar dacă, într-un înțeles mai adânc, cele două persoane se întrunesc într-un anumit punct de coincidență, asemănarea cu Cronegh capătă oarecare consistență.

Cercetarea lui Van Tieghem se oprește în pragul veacului al XIX-lea. Dar tocmai în cuprinsul acestui veac întâmpinăm realizările poetice cu care opera lui poate fi asociată, nu numai pentru a stabili unele influențe posibile, dar și pentru a delimita mai bine originalitatea, sunetul propriu al inspirației poetului nostru.

Motivul meditației în fața unui mormânt până la clipa iluziei că locuitorul lui este viu, iar poetul este mort revine în poezia lui Lenau *An die Ersehnte*, pe care Eminescu a cunoscut-o cu siguranță. Poetul privește mormântul iubitei și dorul lui o conjură zadarnic să apară. O vagă bănuială se insinuează în sufletul lui: "*Iubita nu s-a născut încă*". Orele vesele ale tovarășiei lor dorm printre umbrele viitorului. Dar una din aceste ore o va

conduce pe sub răcoarea cipreșilor, lângă mormântul uitat și acoperit de mușchi al poetului, și, în timp ce spiritul și pulberea vor năzui să se unească, iubita, tainic mișcată, se va opri din mersul ei și va plânge:

Umsonst! du bist auf immer mir verloren!
Laut rufend in den dunkeln Wald des Lebens
Hat ohne Rast die Sehnsucht dich beschworen;
Ihr Ruf durchklang die Einsamkeit vergebens.

Tief ist mein Herz erkrankt an einer Ahnung,
Von der ich nimmer wohl genesen werde,
Es flüstert mir mein Herz die trübe Mahnung:
Noch ist sie nicht geboren dieser Erde!

Die Stunden, die mit frohen Wandersängen
Die wachen einst durchs Erdenthal geleiten,
Sie schlummern in der Zukunft Schattengängen,
Bei ihrer Bürde noch von Selingkeiten;

Von Seligkeiten, die mit leichten Händen
Die wachen einst entgegenstreun allen,
An welche sie die schöne Gunst verschwenden,
Mit ihrer Königin vorbeizuwallen.

Die eine aber von der Schläferinen
Wird locken sie zur Kühle von Cypressen
Und führen sie, versenkt in stilles Sinnen,
An deinen Hügel, moosig und vergessen.

Dann irrt dein Geist um deine Asche bange,
Dann zittern Geist und Staub, sich zu vereinen;
Das Mädchen aber wird am Grabeshange,
Geheim ergriffen, stille stehn - und weinen.

Să denumim motivul cu termenul lui propriu. Este motivul *palin-geneziei*, adică al revenirii, adevărate sau închipuite, din moartea reală sau aparentă. Sfera lui este desigur mai întinsă. Bucățile lui Cronegh și Lenau

sunt, în cadrul lui, numai două verigi dintr-un lanț mai general. Motivul palingeneziei se asociază la ambii poeți cu cel al închipuirii morții proprii, destul de răspândit și el în literatură. Mama lui Cronegh, iubita lui Lenau, revin în resurecția palingenezică, în timp ce poetul se închipuie mort și această răsturnare a situațiilor, pe care, după cum am spus-o, deznădejdea o născocoște uneori, îi mângâie de durerile singurății.

Amândouă motivele reapar și la Eminescu, numai că, între ele, poetul introduce pe acela al asimilării iubitei cu mama, ceea ce îi permite să curețe motivul palingenezic de ceea ce este asprime macabră sau tensiune supra-naturală în obișnuita lui folosință. Mama reînvie în ființa iubitei pentru poetul închipuindu-se mort, și această împrejurare îi permite să umanizeze gândul palingenezic, să-l îndulcească în forma regăsirii mângâierii materne în acele ale iubitei plângând la mormântul lui și al somnului lor de-a pururi laolaltă. Abia acum ni se lămurește adevărata structură a motivului la Eminescu. Între palingenezia mamei și moartea proprie se introduce prezența iubitei, prin care învierea mamei nu mai este un fapt mai presus de fire. Astfel, când citim poezia lui Eminescu după aceea a lui Lenau avem impresia că revenim într-o sferă de sentimente mai firești, pe terenul unei psihologii mai umane.

Acceași este impresia noastră atunci când alăturăm bucata lui Eminescu de alte producții ale motivului sepulcral. Astfel, în *Der Seelenkranke* a lui Lenau, amintită la începutul acestui articol, poetul, după ce mărturisește durerile care îl rod, cheamă, dincolo de separația mormântului, amintirea protectoare a mamei:

Ich trag im Herzen eine tiefe Wunde
Und will sie stumm bis an mein Ende tragen;
Ich fühl ihr rástlos immer tiefres Nagen
Und wie das Leben bricht von Stund' zu Stunde.

Nur eine weiss ich, der ich meine Kunde
Vertrauen möchte und ihr alles sagen;
Könn't'ich an ihrem Halse schluchzend klagen!
Die eine aber liegt verscharrt im Grunde.

O Mutter, komm, lass dich mein Flehn bewegen!
Wenn deine Liebe noch im Tode wacht
Und wenn du darfst, wie einst, dein Kind noch pflegen:

So lass mich bald aus diesem Leben scheiden,
 Ich sehne mich nach einer stillen Nacht,
 O, hilf dem Schmerz, dein müdes Kind entkleiden.

Gândul însoririi cu mama, dincolo de abisul mormântului, apropie numai până la un punct poezia lui Lenau cu aceea lui Eminescu. Căci pe când, la acesta din urmă, mama defunctă pare a-l chema pe poet, la Lenau poetul adresează mamei invocația lui deznădăjduită. Este în aceasta accentul unei dureri profunde și fără leac, în timp ce la Eminescu ne găsim în momentul următor al dezvoltării sentimentului, în acela al mângâierii câștigate o dată cu viziunea firii eterne în ritmurile și înfloririle ei, o viziune care alină în el toate suferințele vremelnice.

Interesant este de remarcat că alți doi poeți care au tratat deopotrivă motivul regăsirii dincolo de moarte a unei ființe iubite, romanticul grec Parashos (1868) și Charles Baudelaire, n-au înaintat până la momentul mângâierii. Poezia lui Ahil Parashos, tradusă de Al. Macedonski în *Literatorul* din 1884, sub titlul *Dorința*, dă glas năzuinței cântărețului de a se însorți cu tatăl lui mort, dar nu pentru a cuceri el însuși alinarea, ci pentru a o dărui părintelui defunct, presupus a suferi în mormânt chinurile cumplite ale singurătății. Am reprodus această poezie în primul volum al *Operele* lui Macedonski. Iat-o aici încă o dată:

Aș vrea să pot deschide al tată-meu mormânt,
 Cu unghiile mele să sap acel pământ,
 Din noaptea fără lună coșciugul să i-l scot,
 Și mut de-nfiorare să văd cu ce cruzime
 Schimbatu-l-a țărâna și recea-ntunecime
 Iar corpul său în brațe strigându-i-l, - să pot
 S-alătur de acela din care mă născui
 Și capul meu de capu-i și pieptul meu de-al lui.

Aș vrea să fiu o pânză să pot să-l învelesc,
 O perină pe care cu drag să-l odihnesc,
 Al anilor săi tineri frumos și dulce vis
 Ca-n somul vecinicii să-l fac să mai zâmbească,
 Sau binecuvântarea din buza părintească
 În care se coprinde un cer-ntredeschis,

Sau facerea de bine ce-n juru-i răspândea,
Sau ruga suferinței pe care o-ndulcea.

Aș vrea să fiu chiar cerul cu soarele cel cald
Și-n mine să port raiul ca-n raza mea să-l scald,
Un nor pentru a-l duce molatic și ușor,
În păru-i de zăpadă o stea licăritoare,
Pe buzele lui vineți carminul dintr-o floare,
Un înger, oriunde spre a-i fi însoțitor,
Și-n sufletu-i, ce poate suspină dureros,
Zâmbirea mângâioasă a micii lui Cristos.

Să fiu până și crucea ce-i este la mormânt,
Să fiu până și roua ce pică pe pământ,
Salcâm, răchită, plută, sub mine să-l umbresc,
Să fiu orice, în fine, ca singur să nu fie,
O apăsare, o șoaptă, un sunet de-armonie,
O floare - împrejuru-i parfum să răspândesc,
Mormântul ce-năuntru îl ține adâncit
Și până și coșciugul crăpat și mucezit.

La Parashos, deci, dorința însoțirii cu tatăl mort, pornind de la detaliul lugubru, capabil să explice interesul lui Macedonski, se eliberează într-o viziune magică, în care tot ce este delicat, pur și sărbătoresc, pe pământ și în cer, este chemat să ia parte la consolarea tatălui! Viziunea poetului este un delir înflorit al durerii și nu o adevărată consolare. Într-acestea Baudelaire, obsedat de amintirea bunei servitoare care i-a străjuit copilăria¹, își închipuie mai întâi detaliile crude ale descompunerii, apoi revenirea moartei în cadrul lui realist-domestic, ca un simbol al remușcării neogoite:

La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse
Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse,
Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.
Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs,

¹ "Dădaca", cum traduce d-l Perpessicius în frumoasa versiune românească a poeziei "La servante au grand coeur" (*Itinerar sentimental*, 1932, pag. 105).

Et quand Octobre souffle, émondeur des vieux arbres.
Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres,
Certes, ils doivent trouver les vivants bien ingrats,
De dormir, comme ils font, chaudement dans leurs draps,
Tandis que, dévorés de noires songeries,
Sans compagnons de lit, sans bonnes causeries,
Vieux squellettes gelés travaillés par le ver,
Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver
Et le siècle couler, sans qu'amis, ni famille
Remplacent les lambeaux qui pendent à leur grille.
Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir
Calme, dans le fauteuil je la voyais s'asseoir,
Si, par une nuit bleue et froide de décembre,
Je le trouvais tapie en un coin de ma chambre,
Grave et venant du fond de son lit éternel
Couvrir l'enfant grandi de son oeil maternel,
Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse,
Voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse?

Față de romantismul-magic al lui Parashos și față de realismul lui Baudelaire, Eminescu reprezintă în tratarea unui motiv netăgăduit asemănător o spiță din marele ciclu tematic al poeziei sepulcrale europene, atitudinea unui sentiment dureros, dar echilibrat, câștigând până la urmă consolarea și seninătatea în contemplarea ritmurilor eterne ale firii. Regăsim în acestea însăși atitudinea românească față de moarte, prin care poezia *O, mamă...* se înrudește cu *Miorița* poetului popular. Dar pentru a înțelege mai bine aceste afinități, erau necesare, în cadrul similitudinilor, contrastele pe care le stabilește comparația cu prelucrarea aceluiași motiv în alte literaturi. Fixarea poeziei lui Eminescu în dezvoltarea universală a motivului poate fi astfel privită ca o contribuție la psihologia românească, într-un sector de mare însemnătate al reacțiunilor ei.

1942

I.L. Caragiale

Printr-un neașteptat dar al soartei, în timp ce poezia română câștiga în Eminescu expresia ei cea mai înaltă, proza narativă și teatrul ating același nivel în I. L. Caragiale, un scriitor pe care îl înrudește cu emulul său în lirică aceeași perfecțiune a conștiinței artistice, același cult al cuvântului românesc pe care îl înzestrează cu noi și mari puteri expresive. Puțini oameni au fost cu toate acestea mai deosebiți, prin tot felul lor de a fi, ca Eminescu și Caragiale. În timp ce Eminescu este un geniu romantic, pasionat și singuratic, un filosof care nu pregetă în fața celor mai îndrăznețe experiențe metafizice, un copil al rasei sale, o abreviatură a istoriei naționale, Caragiale reprezintă o mare dotație clasică și realistă, o natură socială, volubilă și epicuree, însoțindu-se ușor cu semenii, mai întâi pentru plăcerea de a-i observa și de a surprinde tipicul în individual, un cetățean atent la stările de spirit ale patriei sale, pe care, studiind-o din unghiul mai îndepărtat al unui poet comic, a știut s-o înzestreză cu noi criterii în lucrarea de a se cunoaște și de a se rectifica. Aceste îndrumări generale ale firii lui Caragiale se desprind pe o întreagă structură de planuri în adâcime, dintre care unele ne vor apărea mai târziu. Felul de a fi al omului și scriitorului se explică de altfel, cel puțin în parte, prin obârșia, formația și etapele carierei lui, până în momentul în care ajung să-și dea expresia definitivă.

Ion Luca Caragiale face parte din dinastia teatrală a Carageliștilor, oameni veniți de curând în țară. Luca, fiul lui Ștefan și tatăl lui Ion, se naște la Constantinopol în 1812 și, după o scurtă trecere prin teatru, se așază ca secretar

al Mănăstirii Mărgineni din județul Prahova, apoi ca avocat și magistrat în Ploiești. Fratele lui Luca este autorul și actorul deosebit de înzestrat Costache Caragiali, o personalitate cu rol hotărâtor în crearea teatrului național în Moldova și Muntenia. Al treilea frate, Iorgu, este și el actor și directorul trupei care îl angajează pe Eminescu ca suflor. Ion Caragiale se naște în comuna Haimanale (Prahova), la 30 ianuarie 1852, ca fiu al lui Luca și al Ecaterinei, fiica negustorului brașovean Mihail Alexevici. Ion Luca primește prima învățătură de la institutorul ploieștean, de origine ardeleană, Bazilie Dragoșescu, care îi oferă o temelie de bune și exacte cunoștințe de limbă și scriere românească și despre care discipolul va vorbi cu recunoștință mai târziu (*Peste 50 de ani, Opere, IV*). Alte patru clase gimnaziale, urmate la Liceul "Sfinții Petru și Pavel" din Ploiești, încheie învățătura școlară a lui Ion Luca. Tânărul este destinat carierei teatrale, ca tatăl lui în prima tinerețe, ca unchi din partea tatălui. După cercetările dlui Șerban Cioculescu, care, grupând toate documentele cunoscute și unele descoperite de d-sa, ne-a dăruit în 1940 o prețioasă biografie a marelui scriitor, Ion Luca urmează clasa de declamație și mimică a lui Costache Caragiali, la Conservatorul din București, între 1868 și 1870, unde este coleg cu un văr de-al lui, cu George (Iorgu), fiul lui Costache. Vremurile sunt grele. Tânărului de 18 ani i se găsește un loc de copist la Tribunalul Prahova. În 1871 el revine însă la București, și Mihail Pascaly îl angajează ca al doilea suflor și copist de roluri la Teatrul Național. Caragiale descinde în cușca în care luase loc cu câțiva ani mai înainte Mihai Eminescu, nu însă pentru multă vreme. Din 1873, el începe să publice versuri și cronici umoristice în *Ghimpele*. Unul din personajele lui este Al. Macedonski (în anagrama prescurtată *Aamsky*), pe atunci la începuturile lui nesigure, rău susținute de pretenții nobiliare. Fiul generalului Macedonski pretindea că descinde din conții de Geniadevsky. Caragiale îl persiflează:

"Ia bine seama, iubite cetitor, cum, prin o coincidență fericită - care te face să presupui neapărat amestecul Providenței în făurirea acestui nume - primele trei silabe ale conției arată, scurt și cuprinzător, ce-i pldtește osul contelui: Geniadevsky... Genia... Geniu!"

Mai târziu, Macedonski va schița, din amintire, portretul tânărului publicist, remarcat în boema Bucureștilor:

"Încă de la 1872, scrie Macedonski (Liga ortodoxă, 1896), consumatorii unor herării din Capitală au avut ocaziunea să salute sosirea între dânșii a unui tânăr zgomotos, spirit bizar ce părea destinat, în cazul când s-ar fi devotat literelor sau artelor, a fi cu totul original. În adevăr,

înfățișarea acestui tânăr, gesturile lui repezi, zâmbetul sarcastic la colțul buzelor, vocea sa totdeauna întăritată și batjocoritoare, cât și argumentarea sa sofistică, atrăgeau lesne atențiunea.”

Urmează un șir lung de ani, în care Caragiale își caută nu numai un drum practic de viață, dar și formula proprie talentului său. Spre deosebire de Eminescu, care, știind de la început cine este, locuiește neconținut pe culmi, Caragiale debutează printr-o ucenicie modestă, în redacția mai multor ziare liberale ale epocii sau în paginile revistei umoristice *Claponul*. Într-un rând traduce în versuri abile tragedia lui D. Parodi, *Rome vaincue*, pe care Teatrul Național o reprezintă la finele stagiunii din 1877. În toamna aceluiași an traduce *Hatmanul* de Paul Déroulède și *Une camaraderie* de Scribe. Din toată această activitate, lipsită de glorie, abia dacă se pot sublinia cronicile din *România liberă* (1877), apărute sub titlul: *O cercetare critică asupra teatrului românesc* (reprodusă în *Opere*, vol. V, ed. Ș. Cioculescu), în care este veștejită cu energie inferioara compoziție a repertoriului teatral contemporan, ca și deprinderea localizărilor și a plagiatului răspândită printre autorii vremii. Puțini oameni știau în momentul acesta ce puteri se ascundeau în Caragiale.

Unul din aceștia este Mihai Eminescu. Chemat ca prim-redactor al *Timpului*, Eminescu cere ca redacția ziarului să fie completată cu Caragiale și Slavici, care mai târziu a însemnat amintirile sale din această epocă. Cei trei prieteni întârziu în lungi discuții de limbă și literatură, în timpul cărora tipografia cerea neconținut manuscris pentru ziarul amenințat să nu poată apărea. Într-un rând ei pun la cale o gramatică a limbii române, în care Eminescu ar fi urmat să scrie partea rezervată morfologiei, Slavici – topica și Caragiale – sintaxa. Lungile convorbiri din sala redacției de pe Calea Victoriei se continuau fără Slavici, uneori până către ziuă, în modesta locuință a lui Eminescu de pe strada Sfinților. De când îl părăsise pe Creangă la Iași, Eminescu nu întâlnise un alt om cu care să aibă a-și spune atâtea lucruri, într-o comunicare prietenească mai fecundă.

Este probabil că prin Eminescu este introdus Caragiale în cercul junimist al lui Maiorescu și în casa doctorului Kremnitz. Maiorescu ține un album, în care roagă pe membrii cenaclului său literar să însemneze câte o cugetare. Caragiale notează maxime în care o luciditate neîndurată se manifestă în formele unei conciziuni lapidare (cf. *Convorbiri Literare*, XIV). Într-un rând el scrie cu conștiința unui om fără iluzii: *“În război necurmat trăim: cu inimizii în luptă, cu amicii în armistițiu”*. Altă dată mărturisește crezul unei mizantropii melancolice: *“Dispreț desăvârșit pentru părerea mulțimii și milă adâncă pentru*

soarta ei – iată semnul înțeleptului. “În altă împrejurare, sarcasmul lui abia se reține: “Dacă și între oameni cumiști s-ar putea stabili înțelegere ca între nerozi, mulțimea acestora ar avea o soartă mai bună”. Din aceeași stare de spirit crește reflecția: “Pasivul și activul fiecărui pas al omenirii sunt în echilibru. - Pasivul descoperirii tiparului: s-au recunoscut nerozii, s-au numărat și s-au găsit a fi dânșii cei mai mulți”. Altă dată, în fine, stabilește cu subtilitate deosebirea dintre atitudinile cunoașterii și ale contemplației: “Voiești să cunoști lucrurile? privește-le de aproape. Vrei să-ți placă? privește-le de departe”. Scriitorul care cugeta astfel nu era un om banal.

În noiembrie 1878, Caragiale îl întovărășește pe Maiorescu la Iași, pentru a asista la banchetul celei de-a XV-a aniversări a *Junimii*. Aici, înainte de banchet, citește *O noapte furtunoasă* sau *Numărul 9*. Junimiștii ascultă caracterizarea incisivă a tinerei societăți bucureștene, cu femei romantice citind *Dramele Parisului*, cu garda ei civică, cu ziarele democratice din care bravii negustori ai vremii primesc zilnic lecția lui Rică Venturiano, “*studinte în drept și publiciste*”. Iacob Negruzzi, trecând prin București cu un deceniu și ceva mai devreme, primise ca o adiere din partea acestei lumi noi, așa de izbitoare pentru criticismul aristocratului moldovean. Impresiile se refăceau acum aidoma în opera scriitorului venit din mediul însuși al acelei lumi, în care nu se putea recunoaște deocamdată curentul de participare cordială curgând sub incisivitățile satirei. Comedia este înfățișată Teatrului Național din București, care o reprezintă în ianuarie 1879. Când însă, la a doua reprezentație, Ion Ghica, directorul Teatrelor, introduce modificări la care autorul nu consimțise, Caragiale cere explicații și, cum i se răspunde fără deferență, apostrofează pe director și constată apoi înlăturarea piesei sale de pe afișele Teatrului. În același an, în timpul vacanței de Paști, Maiorescu îl ia cu sine pe Caragiale la Viena, unde, la Burgtheater, văd împreună *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare.

Problema practică a vieții rămâne într-acestea nerezolvată pentru Caragiale. În 1881, el se retrage din redacția *Timpului* și, în toamna aceluiași an, ministrul Instrucțiunii Publice, V. A. Urechia, îl numește revizor școlar al județelor Suceava și Neamț. Din circumscripția lui, Caragiale se duce deseori la Iași, în cercul junimiștilor, printre care câștigase prietenia lui Iacob Negruzzi, a lui V. Pogor, a lui P. Missir. În această vreme cunoaște și pe Veronica Micle. După un an, în 1882, este trecut ca revizor la Argeș și Vâlcea. Dar când trebuie să părăsească însărcinările sale în funcțiunile de control ale școlii primare, situația sa materială este atât de rea, încât scriitorul care în același an, în 1884, urma să aibă cel mai mare succes al carierei

lui, cu reprezentarea *Scrisorii pierdute*, este nevoit să accepte postul de registrator la Regie. După un alt an, în 1885, se joacă *D-ale Carnavalului*. Piesa este fluierată la premieră și Maiorescu are ocazia să intervină cu articolul epocal *Comediile d-lui Caragiale*, apărut mai târziu ca prefață la volumul de *Teatru* (Socec, 1889). Autorul, recunoscut ca una din primele forțe ale literaturii naționale, caută însă mereu mijlocul de a exista, revenind pentru puțin timp în presa liberală, la *Voința Națională*, condusă de N. D. Xenopol, sau dând lecții particulare la liceul "Sf. Gheorghe". În 1888 el izbutește totuși, după ce înfrânge rezistența lui Titu Maiorescu, pe atunci ministru al Instrucțiunii, care îl socotea nepotrivit pentru un astfel de loc, să obțină a fi numit director general al Teatrelor. Numirea produce oarecare nedumerire publică. În fotoliul directorial se succedaseră oameni *venerabili* și nume *ilustre*, Ion Ghica, Gr. C. Cantacuzino, C. Cornescu, acum în urmă personajul oficial C. I. Stăncescu, profesor la Academia de Belle-Arte și potentat artistic al vremii.

Caragiale, omul cu obârșii umile, modestul profesionist al presei zilnice, contestat încă de mulți ca scriitor, simte nevoia să se explice, adresând o scrisoare ziarelor din București, în care produce calitatea sa de junimist:

"Având de demult - pe când a fi junimist nu era așa de neprimejdios lucru ca acum - fericirea să fiu admis în societatea literară Junimea, m-am făcut cunoscut în acest cerc ca un scriitor conștiincios și ca un foarte călduros amator de teatru și de muzică. Dacă mi-e permis a fi indiscret, - în acest cerc, de altminteri cam dificil la gusturi, m-am bucurat totdeauna, și ca amator și ca cunoscător, de o oarecare deosebită stimă. În sânul acestei colonii literare, pierdută într-o vreme de nebulozitate politică din atenția publicului, am avut câteodată, și cu producerile mele și în schimbul de idei, mici succese, a căror scumpă amintire nu se va șterge niciodată din inima mea; căci acele succese, datorite, firește, mai mult bunei voințe a fruntașilor decât talentului meu - care nu mă îndur a zice că nu era pentru ceva și el în aceasta - m-au încurajat a lupta multă vreme cu asprimea soartei și cu prigonirea oamenilor."

Scrisoarea continuă, după arătarea titlurilor sale scriitoricești, cu mărturisirea sârguinței lui ca director, pe care își propune s-o continue în ciuda intrigilor interesate, și cu unele proiecte în legătură cu repertoriul. Directoratul lui Caragiale se caracterizează prin punctualitate și strășnicie în conducere. Teatrul ca instituție profită din această intervenție, vremelnică, deoarece noul director trebuie să demisioneze în anul următor, după o singură stagiune. Scriitorul se înapoiază la masa lui de lucru.

La începutul lui 1890 se joacă și apare în volum *Năpasta*, care împreună cu volumul de *Teatru*, publicat cu un an mai înainte, sunt prezentate Academiei Române în vederea premierii. Hasdeu depune un raport defavorabil și, cum Iacob Negruzzi încearcă să schimbe atmosfera, intervine D. A. Sturdza, cu învinuiri precise cât privește tendințele morale și naționale ale operelor prezentate, determinând un vot negativ. Ofensa acestui insucces îl costă desigur pe scriitor, care după ani de zile, în *Epoca* din 1897, consacrand un sângeros portret lui D. A. Sturdza (*Opere*, V, 122 urm.) își amintește de vechea contestație a adversarului său:

“Ca membru fac-totum al Academiei, scrie Caragiale, fiind vorba de premiera unei lucrări literare cu caracter umoristic, (D. A. Sturdza) declară violent că asemenea lucrări nu numai că nu trebuiesc încurajate, dar merită chiar persecutate, fiindcă talentele umoristice și satirice n-au nimic sfânt și, deci, sunt nu numai nefolositoare neamului, dar chiar de-a dreptul primejdioase.”

Modelul portretului său este arătat ca un om fanatic și nedrept, amestec de habotnicie, iacobinism și neînduplecare inchizitorială, manipulând *“calabalâcul de vorbe late, cu care falsa școală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci. Cine nu e colectivist ca d. Sturdza, e fanariot, e antipatriot, e dușman al românismului ș.c.l....”*

Reacțiunea este a unui junimist. Va fi crezut totuși Caragiale că junimiștii nu-i vor fi arătat o prietenie destul de activă în forul academic? Fapt este că, după un an, în 1892, Caragiale atacă *Junimea* într-o conferință publică și tipărește articolul *Două note*, în care Maiorescu este acuzat de a fi schimbat uneori textul poeziilor lui Eminescu și de a fi tras foloase materiale de pe urma editării lor. Învinuirile atât de nedrepte, determinate de un resentiment nestăpânit, introduc ireparabilul în relațiile celor doi scriitori.

Caragiale caută alte tovarășii literare. După ce, către finele anului 1892, tipărește două volume de proză, *Note și schițe* (la Sfetea) și *Păcat, O făclie de Paște, Om cu noroc* (la Göbl), la începutul anului următor începe a publica, deocamdată numai în răstimpul unui semestru, revista umoristică *Moftul român*, împreună cu socialistul Tony Bacalbașa. *Moftul* este un titlu simbolic; deviza scepticismului noii noastre societăți, caracterizat de junimiști, relevat de pildă de articolul lui Theodor Rosetti. Cu *moft!* s-ar răspunde la noi în cele mai variate împrejurări. Cineva întreabă: *Ce mai spun gazetele, nene?* Nenea răspunde: *Mofturi!* Altcineva întreabă: *Ce era azi la Cameră?* Un deputat opinează: *Mofturi!* Un cerșetor degerat imploră: *Fă-ți pomană, mor de foame!* Un domn cu bundă trece indiferent mai departe: *Mofturi!* Un tânăr îndrăgostit

amenință: *Acrivițo! dacă nu mă iubești, mă omor*. Acrivița nu crede: *Mofturi!* Primul număr al *Moftului român*, reproducând aceste dialoguri, continuă: “*O, Moft! tu ești pecetea și deviza vremii noastre. Silabă vastă cu neșărmurit cuprins, în tine încap așa de comod nenumărate înțelesuri...*” Englezii au *spleen*-ul; rușii: nihilismul; francezii: *l'engouement*; ungurii: șovinismul; spaniolii: morga; italienii: *vendetta*, etc.; românii au moftul! Ideea de a intitula cu acest cuvânt o revistă era o formă a *zeflemelii* junimiste, o provocare adresată *gogomanilor*. Încetând la sfârșitul lunii iunie, 1893, *Moftul român* re apare într-o nouă serie în cursul anului 1901, când vechiul client, Al. Macedonski, revine în parodia poeziei “simbolist-instrumentaliste”. La sfârșitul anului apare și *Calendarul Moftului român*, 1902.

Între timp Caragiale se hotărăște să facă un gest răsunător. Pentru că literatura nu-l poate hrăni, se decide să întreprindă o negustorie. În noiembrie 1893 deschide o berărie în strada Gabroveni. După doi ani este concesionarul restaurantului din gara Buzău, ca prietenul său C. Dobrogeanu-Gherca la Ploiești. În 1901 încearcă din nou o întreprindere comercială, *Berăria Cooperativă*, urmată curând de vestitul *Gambrinus*, în Piața Teatrului Național. Patronul, care semna acum “publicist” și comerciant, ține masă permanentă, cu vesele tovărășii între care se remarcă aceea a lui Tony Bacalbașa, a umoristului D. Teleur, a spiritualului profesor bucureștean I. Suchianu (care, în zilele bătrâneții sale foarte înaintate, va publica amintiri despre vechiul prieten), a maiorului Lambru, a actorului I. Brezeanu, marele interpret al comediilor carageliene, impus atenției publice printr-un articol al autorului lor (în *Literatură și artă română*, 1898), magistrală analiză în care propriile personaje sunt considerate în viața nouă împrumutată lor de actorul stăpân pe o interpretare “*sobră și rafinată*”, iradiind în juru-i “*o atmosferă lirică particulară*”. Hotărârea de a-și croi un drum neatârnat în comerț decurge paralel, la Caragiale, cu noi lucrări literare și cu unele veleități politice.

La 1 ianuarie 1894 apare *Vatra*, sub conducerea lui Slavici, Coșbuc și Caragiale, care se va retrage de altfel în curând. Caragiale publică, fără semnătură, în primul număr al revistei, un închipuit dialog între un țăran și un om de la Primărie venit să-i anunțe sosirea unei scrisori (*Cum se înțeleg țăranii*, *Opere*, III, ed. P. Zarifopol, p. 216): *Hei, mă din casă! - Cine? - Tu! - Eu? - Păi cine? - Ce-i? - Cum ce-i? - Păi ce-i? - Ai o scrisoare. - Cine mă? - Tu! - Eu? - Păi cine? - Ado-ncoa! - Ce, mă? - Scrisoarea. - Ce scrisoare?*” etc. Scurtul dialog, caracteristic pentru darul scriitorului de a nota vorbirea vie, îndispune pe Al. Vlahuță, reprezentantul unui romantism rural, care (în

Viața) vede în nepretențioasă improvizație a lui Caragiale, *une charge d'atelier*, cum o numește autorul ei, opera unui “*ciocoi prost*”, deși ar fi putut bănuși pe autorul parodiei rurale și sentimentale *Smărăndița* (din *Moftul român*, 1893, *Opere*, III), în care maniera lui Delavrancea fusese crud ironizată, ca și în manuscrisul autograf *Dă-dămult... Mai dă-dămult!* (*Opere*, IV, p. 186). În *Vatra* are Caragiale o inițiativă interesantă. Sub titlul *Mărgăritare alese*, el publică pagini de antologie din literatura istorică universală, pe care cititorii trebuiau singuri să le identifice, probabil din Macaulay, Tocqueville, Carlyle, Guizot, Augustin Thierry (după cum bănuiește P. Zarifopol, în ediția *Operele*, vol. III, p. 343), autori preferați și de Anghel Demetrescu, învățatul prieten al lui Caragiale.

Inițiative politice însoțesc peripețiile vieții literare. În toamna lui 1895 intră în partidul radical de sub conducerea lui G. Panu și, la începutul anului următor, colaborează la ziarul acestuia *Ziua*, unde, printre altele, publică o serie de reportaje despre *Culisele chestiunii naționale*, în care divulgă acțiunea lui Brote, aderentul ardelean al lui D. A. Sturdza. Când însă G. Panu, cedând mai mult combinației politice decât logicii doctrinei, se înscrie cu grupul său în partidul conservator, Caragiale îl urmează și începe să publice la *Epoca*, conducând în același timp *Epoca literară* (cf. *Opere*, III). Din mulțimea articolelor și a cronicilor, subliniez pe aceea consacrată *Studiilor critice* ale lui Gherea, atunci la al treilea lor volum, în care scriitorul vorbește cu simpatie despre criticul său socialist, declarându-se totuși indiferent față de latura sistematică a ideilor acestuia: “*Orice idee, părere sau sistemă, pentru mine e absolut, în sensul cel mai absolut, indiferentă*”. Numai talentul interesează în lucrările literare de orice fel, și Gherea are talent.

Răspunzând unor întrebări ale ziarului asupra stării actuale a literaturii, în *Câteva păreri anonime*, el evocă într-un ton pe jumătate glumeț și pe jumătate serios cercul literar al vechilor săi prieteni junimiști, care nu i-ar mai recunoaște talentul ca altădată, ceea ce nu-l împiedică să vorbească cu deferență despre desăvârșitul gust și marea autoritate a lui Maiorescu. Scriitorul, găsimu-se acum liber față de prejudecățile cercului din care nu mai făcea parte, nu se poate împiedica să recunoască, alături de Maiorescu, pe Hasdeu: “*Figurile cele mai remarcabile ale literaturii noastre, (Hasdeu) prin operele proprii, (Maiorescu) prin influența pe care a exercitat-o asupra câtorva talente; unul prin invențiune, celălalt prin direcțiune*”. În rândul creatorilor literari el mai amintește cu admirație de Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bălcescu, Odobescu, Eminescu și Coșbuc. Numărul de 150 poeți

lirici din speța “romantico-pesimistă”, pe care crede că-i poate inventaria alături de scriitorii de nuvele “sentimentale și lăcrimoase”, i se pare însă prea mare. În același fel deplânge lipsa de legătură dintre literatura contemporană și societate, o separație pe care nu o poate nicidecum remedia parodia franțuzitelor saloane literare ale vremii.

Intervenții caracteristice pentru concepțiile sale are Caragiale, în *Epoca* aceluiași ani, în problema teatrului, pe care el îl socotește o artă cu totul deosebită de literatură. Teatrul “are un scop special: reprezentarea, reprezentarea frumoasă”. Mai multă asemănare are teatrul cu arhitectura:

“În adevăr, precum planul arhitectului nu este chiar realizarea finală a intențiunii sale, - adică monumentul, - ci numai notarea convențională, după care trebuie să se strângă și să se alipească materialele cerute, într-un tot ordonat, asemenea și scrierea dramaturgului nu este chiar desăvârșirea intențiunii lui, - adică comedia, - ci notarea convențională, după care se vor alipi elementele proprii, spre a arăta o trecere de împrejurări și fapte umane. Mai scurt: pe cât de puțin planul arhitectului este pictură, tot atât de puțin e scrierea de teatru poezie.”

În alte privințe, el persiflează impostura literară, ca în bucata *Poetul Vlahuță* (*Opere*, III și IV), în care, în formă nuvelistică, narează peripețiile unui fals poet, descins sub numele lui Vlahuță într-un oraș ardelenesc, Opidul-nou, și primit sărbătorește de intelihenția locului; prilej de a zugrăvi moravurile entuziaste ale naționalismului ardelean.

În iunie 1899, Caragiale este nevoit să accepte din nou un post la Regia monopolurilor, suprimat de altfel în anul următor, pentru motive de economie bugetară. În același an, începe, sub titlul *Notițe critice*, colaborarea la *Universul*. Din această nouă activitate ziaristică, asemănătoare în multe privințe ca gen cu vechile cronici din atâtea alte organe, se constituie materialul *Momentelor*, întrunite în 1901. Volumul cel mai de seamă al operei lui Caragiale în proză este deci fructul unei vechi direcții a scrisului său, ajuns acum la suprema ei înflorire.

Către începutul aceluiași an, prietenii îl sărbătoresc cu prilejul împlinirii unui sfert de veac de literatură. Hasdeu îl felicită în scris. Take Ionescu și Delavrancea iau cuvântul la banchetul oferit sărbătoritului, în timpul căruia se oferă comesenilor numărul unic al unei reviste cu titlul *Caragiale*, publicată pentru a fixa momentul. Dar pe când scriitorul se bucura de cinstirea recunoașterii în curs, prezidând masa prietenilor săi la

Gambrinus, în umbră se țese o înscenare. Un tânăr publicist, care suferise odată înțepăturile ironiei lui Caragiale, Caion (pseudonimul lui Const. A. Ionescu), un adevărat caracter patologic, denunță plagierea *Năpastei* după piesa autorului ungar Kemény István, tradusă în veacul trecut la Brașov. *Revista literară* a lui Th. Stoenescu aduce, sub semnătura lui Caion, dovezile de rigoare, după sistemul punerii pe două coloane. Macedonski comite greșeala de a adăposti, în ziarul său *Forța morală*, campania destul de suspectă. Caragiale este la început impresionat de bizara coincidență. Dar, bănuind impostura, începe să cerceteze și află că autorul și opera indicate de acuzatorul său nu existaseră niciodată. Caragiale îl cheamă în judecată. Delavrancea pledează. Curtea cu Juri condamnă în 1902 pe calomniator, care obține însă achitarea într-o a doua instanță.

Încă din 1885, la moartea Ecaterinei Momolo Cardini, vara mamei sale și văduva cunoscutului restaurator bucureștean din veacul trecut, Caragiale se găsește în perspectiva unei însemnate moșteniri. Realizată succesiv, după peripeții judiciare urmărite cu zel procesiv, după cum rezultă din sânguincioasa cercetare biografică a d-lui Ș. Cioculescu, Caragiale se găsește în 1904 în măsura de a se muta, împreună cu familia, la Berlin. Îl atrăgeau în capitala Germaniei dorința unei vieți confortabile într-o țară occidentală, fângăduința de a-și oferi mari plăceri artistice, mai cu seamă muzicale, râvnite totdeauna de pasionatul meloman, liniștea unei retrageri priincioase noilor sale proiecte literare, poate și o urmă de mizantropie, neafișată de altfel, după atâtea decepții ale vieții. În Berlin, el duce însă dorul țării și al compatrioților. Din când în când reappare la București. În jurul lui, la Berlin, se grupează adeseori colonia română, studenții universitari și câțiva tineri intelectuali rămași pentru cercetări în Germania, după terminarea stagiului academic, filosoful și sociologul D. Gusti, filologul cu vaste cunoștințe muzicale P. Zarifopol. Cu acesta din urmă, pe care îl vizita adeseori la Lipsca, întreține o intensă corespondență, una din cele mai vii din toată opera sa epistolară (*Opere*, VII) și aceea care ne poate ajuta mai bine să ne reprezentăm pe omul Caragiale în desfășurarea reacțiunilor lui spontane, în gusturile sale, în felul său de a vorbi, în speța umorului său, ideile lui familiare.

Când în 1907 izbucnesc războaiele țărănești, Caragiale este zguduit. Știrea tragicelor frământări ale țării cheamă din propriile-i adâncimi răsunetul vechilor dureri. În această stare de spirit scrie *1907, din primăvară până în toamnă*, publicat mai întâi în limba germană în ziarul *Die Zeit* din Viena (sub pseudonimul *Un patriot*) apoi în revista *Convorbiri* a lui M. Dragomirescu, în

broșură românească în editura *Adevărul*. De la *Influența austriacă* a lui Eminescu, de la *În contra direcției de azi* și de la *Introducerile* discursurilor parlamentare ale lui Titu Maiorescu nu se mai scriseseră pagini de analiză socială de o asemenea vigoare, susținute de un patriotism mai luminat, mai pătrunzătoare în cunoașterea stărilor noastre, mai patetice în dorința de a reforma direcția vieții publice. Studiul începe prin analiza diferitelor categorii sociale: țărani trăind încă într-un regim feudal, muncind în mizerie pământurile care nu le aparțin, o clasă de mari proprietari suportând treptata lor sărăcire, produsă în avantajul hrăpăreței categorii a arendașilor mai mari, un comerț cedat străinilor, o administrație pe care partidele o înlocuiesc periodic din rândurile unei plebe orașenești, clientela lor, apoi speculanții industriei politice, crescuți de școlile mai înalte, o oligarhie care n-are nici măcar temelia etică a unei tradiții istorice, nici **bravură**, nici **nobilitate**, strânsură de aventurieri îndrăzneți. Tabloul este sumbru. El rezumă critica junimistă, așa cum o formulaseră Maiorescu și Eminescu. Mișcarea, căldura intimă a tabloului provine însă din experiența autorului care, în timpul celor peste treizeci de ani de viață publică, în calitate de simbriaș al scrisului cotidian, asistase la comedia politică, adeseori desigur cu un adânc sentiment de restriște: *“Să fi avut patria nevoie de jertfirea noastră?”* întreabă el o dată pe Delavrancea. Uneori paginile tabloului fac impresia unui comentariu al *Comediilor*, al *Momentelor*, ca atunci când descrie clientela politicianistă, *“plebe incapabilă de muncă și neavând ce munci, negustorași și precupeți de mahalale scăpătați, mici primejdioși agitatori ai satelor și împrejurimilor orașelor, agenți electorali bătăuși; apoi productul hibrid al școalelor de toate gradele, intelectuali semiculți, avocați și avocăței, profesori, dascăli și dascălași, popi liber-cugetători și răspopiți, învățători analfabeți - toți teoreticieni de herărie; după aceștia, mari funcționari și impiegați mititei, în imensa lor majoritate amovibili”*.

Remediul îl vede Caragiale într-o lovitură de stat a Suveranului, *“pentru realcătuirea (Statului) din temelii, pe temeiul îndreptățirii raționale și echitabile a producătorilor și înfrânării speculatorilor de tot soiul”*. După câteva luni, Caragiale completează studiul său, precizându-și ideile: o nouă constituție octroiată de Suveran, înlocuind pe cea arhontologică din vremea sa, ar aduce *“abolirea alcătuirii politice de uzurpare, desființarea celei mai odioase sisteme boierești, fără boieri și boiernași numărați, ci cu nenumărați ciocoi și cioclovine - și intrarea întregii țări în stăpânirea dreptului ei întreg de a hotărî asupra avutului și onoarei ei, asupra soartei și destinului ei, după voința lui Dumnezeu, numai prin voința ei*. Lovitura de stat a Suveranului

trebuia deci să dea țării folosința drepturilor și libertăților ei democratice.

Lucrarea completată (în sensul aceluiași sentimente politice prin *Fabulele* publicate anonim în *Convorbirile critice* ale lui Mihail Dragomirescu) produce o imensă senzație. Delavrancea îi scrie cu obișnuitul entuziasm. Ce-ar fi dacă cei doi prieteni s-ar uni în cadrul partidului conservator, “*ridicând din răspuțeri piatra grea pe care au rostogolit-o politicienii în timp de 30-40 de ani?*” Lucrul nu era însă cu puțință. Scriitorul îndurase destul ifosele arogante ale vechilor conducători politici. Locul lui i se pare lângă un om nou, lângă Take Ionescu, în al cărui partid se înscrie în 1908, urmărindu-l apoi în călătoriile politice de-a lungul țării și luând adeseori cuvântul în întruniri publice. Un moment crede că se va alege deputat; dar conducerea partidului preferă în cele din urmă pe altcineva.

În 1909, Caragiale apare din nou în *Universul* și, în anul următor, publică în *Viața românească – Kir Ianulea*, povestirea cu o culoare locală atât de puternică în evocarea Bucureștilor la începutul veacului trecut, așa cum era încă dominat de influențele fanariote. Cercurile ardelenesti îi arată o mare simpatie și deferență. Vizitează pe studenții români din Budapesta, cărora le recomandă energie făptuitoare și civilizație apuseană, mai bine decât starea de spirit a literaturii rurale elegiace. Un tânăr ardelean, d-l Horia Petra-Petrescu, studentul seminarului romanistic al lui Weygand la Lipsca, îi consacră o teză de doctorat. Când O. Goga este arestat în Ardeal, publică un articol în *Universul* amintind ungerilor că evenimentul nu este de natură a face populară la noi amicitia celor două state vecine. Trecând spre țară, Caragiale se oprește la Seghedin și vizitează în temniță pe poetul condamnat și închis. În cursul anului 1911 colaborează la *Românul* din Arad, unde găsește în Vasile Goldiș un mare admirator. Aurel Popovici și dr. Al. Vaida-Voievod sunt prietenii săi. Când în august 1911 *Astra* comemorează la Blaj semicentenerul existenței ei, Caragiale este invitat să ia parte la festivitățile organizate cu acest prilej. Asistă la zborul lui Vlaicu și împărtășește pe propriii lui admiratori din verva-i neseacă. “*Neneu Iancu*” este un personaj popular în Ardeal. Gândul unirii apropiate trece desigur prin sufletul lui Caragiale, ca de mai multe ori în trecut, ca de pildă în articolul *Peste 50 de ani* (*Universul*, 1909, *Opere*, IV), când, în amintirea Unirii de la 1859, pe care o trăise ca mic copil, prezice pe cealaltă, pe care el n-a mai apucat-o.

În 1912, Caragiale împlinește șaiszeci de ani. Evenimentul este comemorat în teatru și presă. Refuză însă a lua parte la sărbătorirea organizată de Societatea Scriitorilor Români, condusă pe atunci de Emil

Gârleanu. D-l C. Rădulescu-Motru, care propusese o subscripție publică pentru marele scriitor trăind acum departe de țară, îi scrie: "... orice amestec oficial, câtuși de platonice, la opera voastră cetățenească, precum și orice subscripție pe cale publică i-ar paraliza cu desăvârșire scopul, întrucât m-ar pune pe mine în imposibilitatea absolută de a beneficia de rezultatele generoasei voastre inițiative. Pentru un psiholog ca tine nu este, firește, nevoie și de explicațiuni. Săpient, te știi; destul ți-e atâta!" (Opere, VII, p. 328). Este singurul accent al unei amărăciuni care - după un fel de ordine naturală a lucrurilor - se leagă totdeauna de fapta închipuirilor de seamă. În primăvara anului se mai înapoiază pentru scurtă vreme în țară, dar revenit la Berlin moare subit în noaptea de 8 spre 9 iunie 1912.

Cine parcurge etapele mai de seamă ale vieții lui Caragiale are o parte din explicația scrisului său. Omul trecuse prin multe și variate medii. Petrecându-și prima copilărie la țară, luând parte mai apoi la viața teatrală și politică, trecând prin mediile literare, cunoscând de aproape pe politicienii liberali și conservatori, personaje înălțate din noianul anonimatului social sau posesori de nume istorice, patronând deopotrivă gazetele care-l întrebuițau, cunoscând la fel de bine mica burghezie a orașelor de provincie și a capitalei, pe profesori, avocați și funcționari, pe munteni, moldoveni și ardeleni, în experiența lui Caragiale s-au amestecat toate categoriile și toate tipurile. Omul arăta de altfel o foame de experiență, o curiozitate neseacă. În berărie, în trenuri și gări, mereu călătorind, primind și expediind scrisori, asociindu-se ușor cu oricine socotea că i-ar putea oferi un nou element de caracterizare, fie chiar numai numele său, după cum o dovedește lunga și pitoreasca nomenclatură onomastică găsită în manuscrisele lui, Caragiale manifesta o pasiune a observației, pentru care nu se poate găsi nici un alt exemplu asemănător. Întinsa și variata lui experiență s-a revărsat în întregime în opera sa. Nu va fi posibil să se scrie istoria socială a veacului nostru al XIX-lea fără o continuă referință la opera lui Caragiale.

"Am învățat în școala lumii", scria el. Cealaltă învățătură, a cărților, el o privea cu rezerve, ca și pe posesorii ei, rămași numai la ea, pedanții de toate categoriile și tipurile doctorale. Cu neîncrederea lui față de ideile generale, semnalată și mai sus, el persiflează o dată mania filosofică într-unul din articolele consacrate prietenului său Gherea, teoretician și restaurator, poate nu fără o referință mentală la polemicile acestuia cu Maiorescu: "O pulpă de vițel, scrie Caragiale, se istovește ca prin farmec sub cuțitul lui Gherea, care aruncă ciolanul gol deoparte pentru a apuca o a doua pulpă ce sosește caldă.

Iată, zic eu în gând, imaginea fidelă a nimicniciei adâncilor cercetări științifice. Pulpa de vițel reprezintă natura, lucrul în sine; cuțitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru: el nu poate face alta decât să taie felii, mai mult sau mai puțin subțiri, după cum e mai mult sau mai puțin ascuțit, mai dibaci sau mai stângaci mânăuit. A tăia o felie, a tăia cât de multe nu va să zică a pătrunde în esența pulpii de vițel. După fiecare trăsătură, ne vom afla în fața altei suprafețe: pulpa de vițel nu va mai voi să ne arate decât suprafețe, ascunzându-și sistematic sinele, așa încât, când vom rămâne pe farfurie cu cea din urmă bucățică și cu ciolanul în mână, ne vom găsi tot în fața unei suprafețe... Vom fi distrus, până la cea din urmă firimiță, obiectul cercetărilor noastre fără să putem pătrunde o clipă măcar în intima lui esență, în sinele însuși al lucrului. Atunci vom face ce-a făcut d. Gherea: cu un zâmbet ironic, vom arunca ciolanul deoparte, și iată scepticismul! Vom arunca ciolanul la câini, precum aruncă, obosit, filosoful chestiunea impenetrabilă în ghearele comentatorilor și profesorilor de Universitate” (Epoca, 1897, Opere IV). Cu tot disprețul pentru speculația filosofică, Caragiale este un spirit cultivat în înțelesul său deplin al cuvântului. Toate formele literaturii îi stau la dispoziție, și gustul lui, totdeauna perfect, nu se înșală când persiflează tirada retorică în teatrul romantic, fastidioasa analiză psihologică în romanul mai nou, sau folosința reglementară a tropilor în vechile poetici și retorici școlare. Citiți Câteva păreri (Ziua, 1896, apoi în Notițe și fragmente literare, 1897), în care autorul în afară de aceste rezerve ale gustului său, intervine în dezbaterea vremii asupra problemei artă pentru artă sau artă cu tendință, și-l veți vedea alegându-și exemplele din Tacit, din Dante, din Shakespeare și Molière, din Schiller și Goethe.

Marile opere ale clasicismului nu-i sunt necunoscute. Mai cu seamă repertoriul teatral n-are pentru el secrete. În *Vatra* l-am văzut compunând pagini antologice din istoricii veacului al XIX-lea. Altă dată traduce din Cervantes, Charles Perrault, Edgar Poe și Mark Twain. Caută motive în vechii povestitori, în Machiavelli și La Fontaine. Spre bătrânețe descoperă pe Anatole France și, după ipoteza cuiva care a trăit în intimitatea lui și-i cunoștea bine dezvoltarea artistică (P. Zarifopol, *Opere*, II, *Introducere*), modelul “*umanistului arhaizant*” nu va fi fost fără influențe asupra compunerilor sale fantastice, în ultima lui epocă. În noaptea morții, după cum o știm din amintirile fiului său Luca (*Ideea europeană*, 1920), recitește pe *Macbeth*, cu emoția gravă cu care se apropia de operele de seamă ale omenirii. Caragiale este un om de cultură. Darurile lui naturale s-au șlefuit în frecventarea marilor modele.

Cultura este însă la el o atmosferă de atelier. Dincolo de acesta, în viață, omului îi place să trăiască în formele și atitudinile lui tradiționale, reproducând tipul unui mucalit oriental și balcanic, cum trebuie să se mai fi aflat vreunul în șirul ascendenților lui. Nu s-au adunat încă anecdotele cu privire la Caragiale și nici crâmpiele monologului său public, unanim admirat și din care se găsesc pe ici pe colo unele transcrieri. Când lucrarea aceasta va fi făcută, se va vedea mai bine că umorul lui era alcătuit dintr-o abilită simulare a felurilor de a fi proprii celor pe care dorea să-i observe mai bine, procedeu care permitea naivilor să se simtă la largul lor și să-și defășoare cu încredere deprinderile, ticurile lor sociale și verbale. Omul era un desăvârșit actor și un **pince-sans-rire**, un ironist care dădea cuvintelor sale un înțeles mental opus aceluia rostit, încât conlocuitorii lui nu puteau fi niciodată siguri dacă li se vorbește *“serios”* și dacă nu cumva li se întinde o cursă. Aceste atitudini au trecut uneori și în scrisul său. Când Eleonora Duse și Mounet-Sully vin în București în 1899, Caragiale scrie o cronică (*Opere*, V) în care aduce mari laude actorilor, în stilul umflat al gazetăriei vremii:

“Cei doi meteori au trecut pe dinaintea ochilor noștri; s-au arătat strălucind orbitori, zguduindu-ne până în adâncul sufletului și au dispărut de pe cerul nostru, lăsându-l și mai întunecat decât fusese înainte de magica lor apariție”. Dar după ce se desfășoară în tonul acestor generalități entuziaste, cronica încheie:

“Domnule cititor, fac prinsoare că, citind rândurile de mai sus, dumneata crezi că eu am văzut pe Duse și pe Mounet-Sully... Uite! învață-te minte: așa se scriu în genere pentru dumneata cronicile noastre teatrale”.

Creația literară propriu-zisă n-a rămas nici ea străină de aceste procedee. Citiți finalul bucății *Două loturi*:

“Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel... Au trecut mulți ani la mijloc. Într-un târziu, cine vizita mănăstirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrână, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfântă etc.”

Simularea gravității, a patetismului, ca și a tonului savant și doctoral fac parte din atitudinile cele mai frecvente ale umorului caragelian. În pornirea lui intimă, omul aspiră către simplitate și încadrare firească în mediul lui. Atitudinile teoretice în viață, ideologismul de toate felurile îi dau accente de impaciență. Când aude că Gherea, ca socialist, a refuzat decorația oferită de Suveran, indignarea lui amicală nu se mai stăpânește. În convorbirile cu Eminescu, după cum o știm din amintirile lui Slavici, impresiona contrastul

dintre buddhismul poetului, formă de religiozitate savantă, absorbită din cărți, și religiozitatea lui Caragiale, "creștin drept-credincios", care se închina și se da în paza Domnului". Invocația lui Dumnezeu este frecventă în opera scriitorului. Când Principele Ferdinand se îmbolnăvește grav în 1897, Caragiale introduce în articolul consacrat evenimentului o rugăciune fierbinte. Scrisorile lui sunt pline de invocări ale ajutorului de sus, de binecuvântări împărțite amicilor lui și familiilor acestora, cu gesturile tradiționale ale unui om patriarhal. Pe acest plan se înlanțuie în sufletul lui Caragiale, cu ironistul lucid pe care l-am văzut mai sus, un sentimental, sensibil la durerile obștești, după cum ne asigură Slavici, stăpânindu-și cu greutate în unele împrejurări emoțiunea. Când, la banchetul *Astrei*, unul din vorbitori ridică paharul său în sănătatea marelui scriitor satiric, Caragiale ripostează cu vivacitate: "Eu sunt un sentimental, domnule!". Și când, adunați în casa lui Vlahuță, prietenii așteaptă să-l sărbătorească pentru cei cincizeci de ani ai săi, împliniți în aceeași zi, într-un târziu apare un om ostenit, gătit de emoție, evocând adunării nașterea lui într-o casă săracă, greutățile copilăriei și ale drumului său de viață. Nu o dată și-a amintit Caragiale de originile familiei sale, de întunericul din care a luptat să se desprindă. Lui Delavrancea îi scrie:

"Frate Barbule, am părăsit amândoi de mici umilul acoperământ părintesc și, care dincotro - tu, din prăfăria Delei-vechi, eu, din mocirlele Ploieștilor - am pornit sub paza Unuia singur de Sus. Aspre cărări am bătut: amorțiți la-ncheieturi, însângerați la tălpi, loviți peste obraz - pe când eram departe de odihna cu icoana la căpătâi și de mâna care să fi mângâiat cu milă fruntea palmuită de străini".

Este evidentă în astfel de declarații, prin amintirea obârșiilor și a începuturilor, expresia dorinței de integrare în formele proprii ale unui suflet patriarhal.

... Ale unuia aparținând însă orașelor, nu satului, deși satul și țărănimea nu-i erau străine și le putea înțelege, după cum o dovedește nu numai *Năpasta*, apoi *La hanul lui Mânjoală*, *În vreme de război*, *Păcat*, dar și detaliile de realism rural într-unele din bucățile lui fantastice. Orașul este însă mediul firesc al lui Caragiale. Aici se simte la largul lui, printre oamenii adunați în furnicar, în *agora*, acolo unde se întretaie știrile și se pun la cale trebile publice. Când într-o vară se găsește la Bușteni, împreună cu Slavici, în zadar acesta se încearcă să-l atragă în plimbări mai îndepărtate, "prin înfundăturile văilor și peste coaste prăpăstioase până-n poienele culmilor". Caragiale preferă tovărășia oamenilor, "plimbându-se prin parc, pe șosea ori pe peronul gării". Sentimentul naturii nu i-a lipsit totuși povestitorului care

a scris *Calul Dracului*. Dar din feceria naturii, vechiului burghez îi place să se regăsească în locuri unde contemplația este înlocuită de munca lui în atelier sau de convorbirea prietenească. De la Travemünde, unde petrecuse o parte a vacanței de vară, Caragiale îi scrie în 1909 lui Zarifopol: “... mă călătoresc înapoi, spre casă, în Wilmersdorf, sătul de frumusețile naturii, ale cărei farmece nu le pot pricepe, dar ale cărei lacrimi celeste m-au răzbit până la măduva oaselor... Mă întorc în atelier, la halatul meu...” Iar altă dată, anunțându-și sosirea în Lipsca: “D-ta știi, mi se pare, că, en fait de paysage, mie nu-mi pare altul mai frumos pe lume decât o *Stammtisch burghezească*”. Din astfel de îndemnuri ale firii sale se explică emigrarea sa târzie către un loc de superioară civilizație urbană ca Berlinul.

Pe când în întreaga lui generație, cu Eminescu, cu Slavici, cu Delavrancea și Vlahuță triumfau idealurile unei vechi culturi rurale, Caragiale este singurul scriitor de seamă al vremii lui reprezentând orașul și aspirațiile lui de civilizație burgheză. Nu este deci de mirare că dintre toate peisajele și drumurile țării, Caragiale preferă pe cele în care se așază mai întâi tipul civilizației Europei de mijloc, pe linia ferată care unește Bucureștii cu Ploieștii, cu Sinaia, cu orașele Ardealului sau, pe o altă direcție, cu granițele cele mai nordice ale țării. Este greu să se stabilească cu toată precizia activul itinerariu pe această rețea al lui Caragiale, călătorul neostenit, figura populară a expreselor europene, pe care primarul Mizilului, bravul Leonida Condeescu, izbutește să le oprească în gara sa și în vagoanele cărora întâlnește familii plecate în vilegiatură, figuri de comis-voiajori și atâtea alte tipuri și împrejurări despre care *Momentele* nu încetează să mărturisească. Scenele din trenuri, din gări, călătorii și ceferiștii abundă în schițele lui Caragiale. Neîncetatele lui călătorii pe marile drumuri de legătură ale țării cu Europa de mijloc, pe unde se introduceau noile forme ale civilizației, l-au dus în cele din urmă în Berlinul ultimilor săi ani de viață.

Scriitor burghez, Caragiale a evocat viața orașului, a provinciei și a Capitalei, în multe, în foarte multe din înfățișările lui: orele târzii ale nopții, cu cheflii întârziți, cu oameni care vin de la gară, cu măturători care stârnesc praful străzilor, cu trăsuri pornite în goană să caute moașa; orele aperitivului și ale prânzului, cu funcționari întârziți de la masă, îndârjindu-se în discuții inutile; ceasurile adormite ale după-amiezilor caniculare, cu birjari ațipiți pe capră, cu străzi care păzesc siesta locuitorilor din casele zăvorâte; multele străzi ale Bucureștilor, botezate de fantazia edililor umaniști, întreținând cultul virtuților, cu nume ale Antichității sau cu ciudate nume alegorice, strada

Fidelității, a Emancipării, a Pacienței, saloanele mondene, în care se practică causeria și se pun la cale conferințe literare, unde lumea se adună pentru five o'clock, balurile high-life; mesele îmbelșugate în jurul cărora iau loc invitații; berăriile unde se poate constata "atmosfera încărcată" politică; birourile de avocați, vesela agitație populară a târgului moșilor, păcălelile de 1 aprilie... Peste toate trece o undă de farmec, de împăcare cu viața, care, dacă nu ia decât forme ușoare și superficiale, trăite de oameni naivi cu manii inofensive, este un semn că existența obștească se desfășura la adăpost de marile încercări.

Aceasta este atmosfera *Momentelor*, în care este răsfrântă o societate oarecum cristalizată, cultivând plăcerea de a trăi. Ea înfățișează a doua generație după a *Comediilor*, unde decorul este mic burghez, mahalagesc, unde oamenii nu sunt de obicei funcționari și cucoanele nu sunt încă franțuzite: lume de mici negustori, trăind patriarhal, cu stăpâni aspri, dar creduli, strașnici în capitolul onoarei familiale; cetățeni zeloși, membri ai gărzii civice, politizând, deși abia știu să silabisească gazetele, inițiindu-se în practicile tinerei democrații începătoare, străjuiți de femeile lor romanțioase.

Între *Comedii* și *Momente* se așază răstimpul unei generații, împrejurare confirmată și de cronologia operelor, dacă ne gândim că *Comediile* sunt scrise între 1877 și 1885, în timp ce *Momentele* în cea mai mare parte a lor sunt compuse începând din 1899. Dar ca și *Momentele*, *Comediile* nu conțin în genere nici o asprime, atmosfera rămâne împăcată, încât verva ironică a scriitorului nu trece dincolo de sublinierea unui comic de situații. O singură dată în teatrul său, satira lui Caragiale a devenit mai crudă, în *O scrisoare pierdută*; și o singură dată în povestirile sale, satira ni se pare amară, în *Grand Hotel "Victoria Română"*. În această din urmă bucată, evocarea unei nopți petrecute într-un atroce hotel al unui oraș de provincie ne face să simțim ceva ca un curent de tristețe și deznădejde trecând prin sufletul scriitorului. În *O scrisoare pierdută*, satira instituțiilor noastre democratice, funcționând fără sprijinul educației interioare a omului chemat să se bucure de binefacerile lui, neadevărul regimului politic al vremii, relevat de atâtea ori de critica junimistă, se ascute în viziunea "*cetățeanului turmentat*", personaj construit cu largi mijloace de stilizare tipizantă, ca în comedia molierescă, în care este înfățișat martorul naiv, dezinteresat și perplex al farsei politice, omul anonim din marea mulțime nesocotită.

Caragiale este un observator lucid și exact, dar materialul observațiilor sale nu rămâne niciodată în stare de pulbere infinitesimală, ci se adună în viziunile unor caractere tipice. Realismul tipic este formula lui artistică.

Estetica lui coincide însă cu aceea a clasicismului numai pe porțiuni mărginite, căci în lucrarea de reliefare a tipicului, el nu simplifică imaginea omului până a nu reține din ea decât singurele ei trăsături general-umane, așa cum fac clasicii. Pe primul plan al creațiilor sale stă omul social, și numai într-un plan mai adânc, susținându-l pe acela, apare caracterul omenesc general. Trahanache, Cațavencu, Zoița, Farfuridi, Agamiță Dandanache sunt actorii comediei politice în jurul anului 1870, notabilități ale provinciei, oameni ai vremii și ai locului lor, dar în același timp Trahanache este un vanitos naiv; Cațavencu, o canalie; Zoița, o femeie voluntară; Farfuridi, un prost; Dandanache, un imbecil șiret. Caragiale era deplin conștient de perspectiva generalizatoare asupra căreia se întindea pictura personajelor sale. În timp ce compunea *O scrisoare pierdută* (după cum știm din amintirile lui I. Suchianu), Caragiale se întreba cine trebuie să învingă în duelul electoral constituind materia piesei. Un moment el oscilează între Cațavencu și Farfuridi, dar în cele din urmă el se decide pentru Dandanache, personajul "*mai prost ca Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu*". Caragiale își vedea deci oamenii în valori generale, în expresiile lor simplificate, după modelul marelui comedii clasice. Totuși, în picturile sale, generalul nu sacrifică cu totul individualul: cele două aspecte ajung să se echilibreze dând figurilor lui un volum mai amplu, o materialitate mai bogată decât aceea a personajelor clasice propriu-zise, țintind către schematism. Noua viziune realistă a omului, legat de spațiu și de timp, a intrat deci cu contribuția sa în tehnica literară a scriitorului nostru.

În *Momente*, procedeul este acela al schiței rapide, împlinite din câteva trăsături, uneori un simplu tic verbal, caricatura și nu marele portret clasic, laborios și complet construit. Dar și aici oamenii, astfel simplificați, sunt văzuți ca exponenți ai mediului lor. Realismul mai nou este prezent în viziunea caragelescă a omului, de data aceasta în nuvelele sale mai întinse și prin investigarea adâncurilor sufletești, a stărilor de subconștiință (*O făclie de Paște*, *În vreme de război*), a transmisiunilor ereditare (*Păcat*), după cum foarte deseori, deși scriitorul evită să zugrăvească pe omul fizic, figura și gesturile lui, se oprește totuși asupra stărilor lui fiziologice, vagile senzații organice, cenesteziile (cf. T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 128 urm.). Situația scriitoricească a lui Caragiale, mijlocind între clasicism și realism, împrumută apoi celei dintâi dintre aceste îndrumări interesul exclusiv pentru om și nu pentru mediul lui material, pentru peisajele sau lucrurile care îl înconjoară. Oamenii lui Caragiale trăiesc într-o lume fără obiecte, vidă, cu foarte rare indicații asupra costumului lor, fără vreuna cu privire la decorul caselor în care

locuiesc sau la lucrurile pe care le manipulează. Caragiale nu este un descriptiv-vizual. Impresia atât de vie a mediului (chiar a *mediului social*, o categorie literară a vremii pe care de altfel scriitorul o ironizează, vd. *O blană rară*, 1896, *Opere*, III, p. 266 și observația lui Zarifopol, *ibid.*, p. 343) provine din implicațiile vorbirii personajelor, surprinsă cu o mare acuitate a auzului și reprodusă cu o asemenea exactitate în notarea vocabularului, a intonațiilor, a particularităților sintactice și stilistice, încât ni se pare a vedea aieva oamenii și înconjurimea lor, numai pentru că suntem puși în situația de a-i auzi atât de bine.

Aici întâmpinăm poate darul cel mai de seamă al scriitorului Caragiale. Omul avea o înzestrare muzicală și lingvistică neobișnuită. Melomanul dispunând de o întinsă cultură muzicală, capabil să reproducă oricând motivele marelui repertoriu clasic, fanaticul lui Beethoven, avea în același timp o ureche ascuțită pentru toate nuanțele și particularitățile graiului. Înzestrarea aceasta explică ușurința cu care și-a putut însuși cel puțin o limbă străină, limba franceză, stăpânind-o cu o mare precizie în vorbă și scris. Dar aceeași înzestrare explică apoi jocul său lingvistic permanent, în schițele sale sau în corespondență, unde nu ostenește să imite când vorbirea ardelenilor, când pe cea a moldovenilor, când chiar particularitățile individuale ale vorbirii vreunui cunoscut.

Pentru scriitorul astfel înzestrat, poet dramatic în primul rând, evenimentele narate sunt mai ales un schimb de replici. Dar în afară de dialoguri, în care se rezolvă o bună parte din schițele sale, scriitorul își face oamenii să gândească în fața noastră, reproducând monologul lor interior, sau folosește, ca naturaliștii francezi, procedeul stilului indirect liber, topind în povestirea sa vorbirea oamenilor despre care povestește. Chiar atunci când înfățișează o teză generală, ca în unele din articolele sale politice sau teoretice, expunerea sa ia forma vorbită, încât omul care scrie este neconținut acoperit de cel care vorbește, de marele actor întrunit într-o structură atât de coerentă cu melomanul, cu fonetistul, cu sintacticianul. Vorbirea omenească este marea experiență a lui Caragiale, funcțiunea pe care o cunoștea mai bine și o stăpâna cu preciziunea unui virtuoz, celula germinativă a întregii lui arte.

Caragiale este un scriitor obiectiv, supus realității lumii exterioare, pe care năzuiește s-o redea ca senzație nemijlocită: "*Eu vreau s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul*", scrie el într-un rând, comentând tendințele sale artistice. Cu toate acestea, creația carageliană este susținută dintr-un plan mai adânc de curentul unui lirism personal și autobiografic, pe care nu-l putem trece cu vederea. Dacă mai de seamă oamenii din *Momente* trăiesc într-o atmosferă caldă, împrejurarea provine din aceea că scriitorul se oglindește

oarecum în ei, nu-i resimte cu totul străini de el însuși. Personajul social al lui "Nenea Iancu" este un om din *Momente*. Oamenii din *Momente* dezvoltă câte una din laturile lui "Nenea Iancu". Alteori, în *Cănușă, om sucit* sau în *Ion* (*Opere*, IV), întâmpinăm însăși alegoria scriitorului, în ceea ce credea el despre lipsa lui de noroc sau despre firea lui întoarsă, menită să se găsească totdeauna în opoziție cu înconjurimea sa. De asemenea, în *La hanul lui Mînjoală*, una din puținele povestiri ale lui Caragiale debitate la persoana întâi, ne întâmpină ceva ca o adiere de lirism proaspăt, senzualitatea tinerească a unui Caragiale rural, cum în substructurile acelui om atât de complex exista încă alături de omul orașului, al vieții politice, literare și gazetărești. Din aceleași planuri mai adânci ale firii sale, în epoca bătrâneții, atunci când satiricul și realistul își dăduseră expresia și își îndepliniseră rolul, apare un scriitor romantic și fantastic, practicând culoarea locală, exotică și istorică în povestiri ca *Pastramă trufanda* și *Kir Ianulea*, sau înfățișând în *Calul Dracului*, una din cele mai perfecte povestiri scrise în limba română, o lume de simboluri adânci într-un cadru de natură, amintind pe acela al feerilor lui Shakespeare.

Conștiința artistică a lui Caragiale a fost una din cele mai scrupuloase pe care le putem semnală în literatura noastră. În notița explicativă a bucății *Noaptea Învierii* (*Opere*, III), în care scriitorul întreprinde parodia, în stil retoric, a propriei sale nuvele *O făclie de Paște*, Caragiale scrie cu ironie:

"Toate artele cer de la om o strădanie mai mult sau mai puțin îndelungă. Muzica, pictura, sculptura, arhitectura, teatrul, până și călăria, trebuiesc învățate încet-încet, ani întregi. Cu cât le învață omul și le pătrunde, cu atât descoperă că-i mai rămâne încă mult de știut; așa, s-a zis cu drept cuvânt, că viața este prea scurtă și arta prea lungă. Toate, afară de literatură. Literatura este o artă care nu trebuie învățată; cine știe cum din litere se fac silabe și din acestea cuvinte este destul de preparat pentru a face literatură."

Evident, adevărata părere a lui Caragiale trebuie reconstituită din negarea acestui text ironic. Convingerea lui adâncă era că literatura fiind o artă, ea poate fi, dacă nu învățată, cel puțin desăvârșită printr-o lungă sânguință în timp. Această sânguință el a dezvoltat-o fără încetare, făcând din practica artei principalul conținut etic al vieții lui. Puțini sunt scriitorii literaturii românești, în afară de Caragiale, care să se fi comportat în actul creației cu o atitudine mai lucidă și mai activă și la care execuția operei să se fi însoțit cu atâtea osteneți. Caragiale este un meșter, cel mai de seamă al literaturii românești, împreună cu Eminescu, și acela care, chiar sub aparențele ușurinței, ne lasă să întrevădem legea severă a artei lui.

Ion Creangă

Ion Creangă s-a născut în Humulești (jud. Neamțului) la 1 martie 1837, ca fiu al lui Ștefan a lui Petrea Ciubotariul și al soției sale Smaranda, fiica lui David Creangă din Pipirig, om venit din Ardeal. Povestitorul a purtat deci numele bunicului său dinspre partea mamei. Crescând în satul său, unde primește prima învățătură de carte, Ion Creangă urmează apoi, în timp de câteva luni, cursurile școlii primare din Broșteni, unde îl duce bunicul, dar, îmbolnăvindu-se, o părăsește, pentru ca în vara aceluiași an să înceapă a învăța psaltichia pe lângă un cântăreț al Bisericii Adormirea din Târgu-Neamț. Era dorința mamei sale ca băiatul să se pregătească pentru cariera preotească, în timp ce tatăl s-ar fi mulțumit ca Nică a lui Ștefan al Petrei să rămână “*om de treabă și gospodar în sat la Humulești*” (*Fragment de biografie*, postum, 1890).

Dorința mamei învinge însă în cele din urmă, și când în Târgu-Neamț se deschide o nouă școală, băiatul, ajuns acum în vârstă de 15 ani, se înscrie printre elevi și primește învățătura arhimandritului Isaia Teodorescu, un om foarte original, pe care îl va immortaliza mai târziu în povestirea *Popa Duhu*. De aici, în toamna anului 1854, este trimis la școala de catiheți din Fălticeni, pe care o urmează destul de neregulat. După un an, în 1855, intră în Seminarul din Socola (Iași), unde rămâne până către finele anului 1858. După sfârșitul studiilor sale, în 1859, Creangă se căsătorește și curând după aceea este sfințit diacon.

Cum situația lui materială nu era dintre cele mai bune, diaconul Creangă se gândește să devie institutor și, ca urmare, intră în ianuarie 1864

în Școala Normală "Vasile Lupu", condusă de Titu Maiorescu. Creangă devine unul din cei mai buni elevi ai Școalei, și Maiorescu, care îl remarcase, îl numește încă din al doilea an al studiilor sale institutor la școala primară "Trei-Ierarhi". În aceeași vreme, Creangă este semnalat ca auditor al conferințelor publice ale lui Maiorescu și începe a lua parte la viața politică a Iașilor din acea vreme. Este membru al "*fracțiunii libere și independente*", grupul naționalist și antisemit al bărnușiștilor învrăjbiți cu *Junimea*, și când, în ziua de 3 aprilie 1866, separatiștii, în frunte cu Mitropolitul Calinic Miclescu, intră în conflict cu armata, în gloata din care cad mai mulți se pare că se găsea și Ion Creangă. În aceeași vreme, tânărul diacon și institutor ia de mai multe ori cuvântul în întruniri publice, și Iacob Negruzzi în ale sale *Electorale (Copii de pe natură, Opere, I)*, descriind în versuri pe oratorii unei astfel de adunări, înfățișează în Popa Smântână pe acela care trebuia să devină povestitorul atât de prețuit de Junimiști.

Din aceeași epocă, și mult înainte de a face să apară vreo lucrare cu caracter literar, începe Creangă să publice cărțile sale didactice: în 1867, *Metodă nouă de scriere și cetire pentru uzul Clasei I primară* (în colaborare cu G. Grigoriu, G. Ienăchescu, N. Climescu, V. Răceanu și A. Simionescu); în 1871, *Învățătorul copiilor* (o carte de citire în colaborare cu G. Grigoriu și V. Răceanu, în care Creangă tipărește trei povestiri, *Prostia omenească, Inul și cămeșa și Acul și barosul*, primite mai târziu în edițiile operelor sale literare); în 1876, *Povăștitorii la cetire prin scriere după sistema fonetică* (cu G. Ienăchescu); în 1879, *Geografia județului Iași* (cu Răceanu și Ienăchescu), urmată curând de o hartă a aceluiași județ (cu Răceanu). În 1880 retipărește *Regulile limbei române* de T. Maiorescu, în forma unei gramatici pentru clasa a II-a primară.

Institutor dintre cei mai capabili, Creangă este însă un cleric neregulat. În mai multe rânduri este învinuit că frecventează teatrul, altă dată este reclamat că a tras cu pușca în curtea bisericii Golia, că și-a tăiat părul, contravenind canoanelor, și că trăiește despărțit de soția sa. Creangă este deci suspendat în 1871 și, după câteva luni, "*oprit de lucrarea diaconiei pentru totdeauna*", cu mențiunea - evident contradictorie - că semnele de îndreptare i-ar putea aduce iertarea. Cum însă Creangă leapădă vestmintele preoțești, înțelegând să facă definitivă hotărârea Consistoriului, generalul Christian Tell, Ministrul Instrucțiunii Publice, îl destituie din postul de institutor.

Rămas fără posibilități de trai, Creangă deschide un debit de tutun în strada Primăriei. Consistoriul îl invită din nou în fața sa, pentru a da

explicații, dar Creangă răspunde printr-o scrisoare de dezmințiri, dar și de ieșiri vehemente la adresa superiorilor săi. După ce arată că ocupațiunea de debitant de tutun, deși modestă, nu este lipsită de onestitate, el arată că depunerea vestmintelor preoțești era o urmare a hotărârilor luate contra lui. Nu el a părăsit semnele de cleric sfințit, ci *“superiorii i le-au luat”*. Trecând apoi el însuși la acușări și la aprecieri destul de trufașe cu privire la sine, cu toate protestările sale de modestie, el scrie:

“Nu mă îndoiesc că, puind mâna pe conștiința-vă și întrebând-o - numai dacă n-ar fi ipocrizia la mijloc - ați răspunde așa: Spiritul de modestie, independența, sinceritatea, onestitatea, francheța, curajul opiniunilor tale și fermitatea de caracter ce posezi, voind a-ți susține demnitatea de om, te fac a fi urât de noi; și pentru a te corege, trebuie să adoptezi contrarul acestora. - Nu, niciodată nu voi face aceasta. Totdeauna - ajutându-mi Dumnezeu - mă voi sili a poseda calități bune, pe care să le pot dedica la ocaziune oamenilor de simț, onești, cu capacitate, și cari lucrează în legalitate.”

Scrisoarea termină invitând Consistoriul a nu-l mai urmări de aici înainte, dacă va fi cazul, decât în fața tribunalelor civile. În fața acestui document, Consistoriul, invocând *“lipsa de respect către autoritățile constitutive ale Bisericii”*, pronunță sentința ștergerii lui Creangă din catalogul membrilor clerului. Sinodul canonic al Moldovei aprobă hotărârea Consistoriului. Vâlva acestui incident este mare în Iași. Creangă îl sporește prin procesul de divorț pornit împotriva soției sale și terminat cu o sentință în favoarea sa. Diaconul răspopit se duce atunci să trăiască în *“bojdeuca”* din strada Țicăului-de-Sus, însoțit de Tinca Vartic, femeie inteligentă, poate inspiratoarea unora din poveștile sale, pe care - după mărturiile contemporane - știa ea însăși a le istorisi cu mult haz. În 1874, când Maiorescu devine ministru al Instrucțiunii Publice, unul din primele sale acte este să reintegreze pe fostul său elev în vechiul său post de institutor.

După un an, în 1875, Creangă face cunoștință cu Eminescu, înapoiat atunci de curând de la studii în străinătate. Eminescu fusese numit revizor școlar și, printre institutorii pe care îi controlează, se găsește și Creangă, remarcat de altfel și în cursul unor conferințe pedagogice încă înainte de începutul anului școlar. Curând legăturile lor devin prietenești. Eminescu recunoaște în Creangă un exemplar popular plin de autenticitate, un geniu naiv lucrând cu mari puteri de atracție asupra spiritului său complicat și subtil. Creangă află în Eminescu prilejul de a se putea oglindi și verifica într-un spirit

superior, trecut prin cultura cea mai înaltă. Eterna nostalgie a culturii către natură, în care i se pare a găsi fericirea pe care ea însăși a pierdut-o, aspirația naturii către lumea mai bogată și mai pură a culturii, pecetluiesc înclinarea reciprocă a celor doi bărbați care alcătuiesc în Iașii acelor ani o pereche boemă semnalată adeseori, întârziind în fața unui pahar de vin, pierzându-se în discuții interminabile, continuate uneori până-n zori în bojdeuca din strada Țicăului-de-Sus. Eminescu este și un mare iubitor de literatură populară. Tezaurul pe care i-l pune la dispoziție verva pitorească a noului său prieten este nesecat. Ce ar fi dacă Creangă ar nota unele din povestirile pe care se pricepea a le debita cu atâta farmec? După mai multe mărturii ale vremii se pare că Eminescu este acela care decide pe Creangă să aștearnă pe hârtie primele lui povești. În toamna anului 1875, cei doi prieteni își fac apariția la Iacob Negruzzi, în cercul junimiștilor. Creangă citește *Soacra cu trei nurori*, publicată apoi în numărul din octombrie al *Convorbirilor literare*.

Aparițiile lui Creangă printre junimiști devin tot mai dese.

“Ce fericită achiziție pentru societatea noastră acea figură țărănească și primitivă a lui Creangă! (exclamă Iacob Negruzzi). Tobă de anecdote, el avea totdeauna câte una disponibilă, fiind mai ales cele corosive specialitatea sa, spre marele haz al lui Pogor, al lui Lambrior, ba se poate zice - afară de Naum - al tuturor junimiștilor. Când râdea Creangă, ce hohot puternic, plin, sonor, din toată inima, care făcea să se cutremure pereții! Singur râsul lui înveselea societatea fără alte comentarii! Și când aducea în Junimea câte o poveste sau novelă, și mai târziu câte un capitol, din Amintirile sale, cu câtă plăcere și haz ascultam sănătoasele produceri ale acestui talent primitiv și necioplit!” (Amintiri din Junimea, p. 212). Cele cincisprezece povești, nuvele și anecdote ale lui Creangă, completate cu cele patru părți ale *Amintirilor din copilărie*, rămase neterminate, apar toate în *Convorbiri* în scurtul interval al carierei sale literare, de la 1875 la 1883. În 1898, opt ani după moartea povestitorului, *Convorbirile literare* publică și fragmentul *Făt-Frumos, fiul ieipei*.

În toamna anului 1877, Eminescu pleacă la București ca prim-redactor al *Timbului*. Creangă se simte singur. *“Vino, frate Mihai, vino, căci fără tine sunt străin”*, îl îmbie el într-o scrisoare. În 1880 este în București, îl vede pe Eminescu și-i citește lui Maiorescu prima parte a *Amintirilor*. Răul de care trebuia să moară, accesele lui de epilepsie, se iviseră de mai multă vreme, poate încă din 1877. Boala progresează în asemenea măsură încât, după 1880, munca literară îi devine din ce în ce mai penibilă. Vestea nebuniei lui

Eminescu îl îndurerează profund. Când în septembrie 1884, Eminescu, îngrijit la Döbling, revine în Iași, cei doi prieteni se reîntâlnesc, dar tovărășia lor nu mai are farmecul din trecut. Nici Eminescu, nici Creangă nu mai sunt oamenii de altădată. În 1887, Creangă este obligat să renunțe la postul său de institutor. Plecat la București, spre a-și regula drepturile la pensie, caută să obțină ajutorul lui Maiorescu în complicatele formalități ale împrejurării, dar are decepția de a nu fi primit de critic. Revenit în Iași, el apare de mai multe ori, în cursul anilor 1888 și 1889, în cercul literar al lui N. Beldiceanu, adus de Ed. Gruber. Într-o seară citește partea a patra a *Amintirilor*. La 15 iunie 1889 moare Eminescu la București. După câteva luni, în ultima zi a anului, la 31 decembrie 1889, Creangă îl urmează.

Opera lui Creangă apăruse în *Convorbiri literare* cu multe greșeli de tipar. Povestitorul se plânsese de mai multe ori de aceasta. Pe un număr al revistei s-au găsit corecturile autografe ale lui Creangă, preocupat de altfel să aducă și ameliorări estetice textului. Era deci necesară o ediție a operelor, după manuscrisele originale. Câteva zile după moartea scriitorului, fiul acestuia, căpitanul C. Creangă, convoacă un comitet compus din A. D. Xenopol, ca președinte, și din Ed. Gruber și Grigore Alexandrescu, cărora, împreună cu suma de 9.000 lei, provenită din succesiunea tatălui său, îi transmite sarcina de a-i republica operele. Gruber obține de la Tinca Vartic manuscrisele lui Creangă. Prima ediție a operelor apare la Iași, sub îngrijirea Comitetului, în 2 volume, între 1890 și 1892. În 1895, Gruber moare nebun și manuscrisele lui Creangă sunt vândute doctorului Mendel din Iași, care irosește o parte din ele, predând restul profesorului Gh. Scobăi. Ce au devenit oare toate acestea? Puținele manuscrise întâmplător găsite, uneori la negustori ieșeni care le întrebuițau ca hârtie de ambalaj, împreună cu cele pe care dr. Mendel le-a comunicat d-lui G. T. Kirileanu în copia lui Gruber, au alcătuit singura temelie manuscrisă a ediției acestuia la *Minerva*, în 1902 și 1906. Tot d-lui G. T. Kirileanu îi datorăm și ediția critică a *Operelor* lui Creangă, completate cu note, variante și glosar și adăugite, într-un număr restrâns de exemplare, cu două din povestirile *corosive*, la Fundațiile culturale regale, în 1938.

Funcțiunea literară fusese asumată, până către 1870, în literatura română, de scriitori proveniți din lumea boierească, trăind în formele ei de viață și orientându-se după gusturile ei. *Junimea* este și ea, prin compunere și îndrumare, o societate aristocratică. Totuși prin *Junimea* se produce primul gest de transmitere a direcției literare unor scriitori de extracție rurală: fenomen de mare însemnătate, a cărui nesocotire ar lăsa neexplicată întreaga

dezvoltare ulterioară a literaturii noastre. Dar pe când noii scriitori de acum sau de mai târziu, un Eminescu, un Slavici, un Coșbuc, sunt oameni de cultură, formați sub influențe filosofice sau umaniste și trăind în genere în alte forme de viață decât ale poporului, așa încât expresia acestuia ia la ei forma unei întoarceri romantice către obârșii sau a unei norme menite să evite scriitorului tragedia dezrădăcinării, Creangă este un rural autentic, fără romantismul ruralității și fără vreuna din complicațiile sufletești ale smulgerii din rădăcini. Cazul lui este din această pricină unul din cele mai rare. Priviți în perspectiva marilor linii de direcție ale literaturii noastre, nici Delavrancea, nici Vlahuță, nici Iosif, nici Cerna, nici Goga, nici chiar Sadoveanu nu apar atât în succesiunea lui Creangă, cât în aceea a lui Eminescu. Gesturile tipice ale creației tuturor aceluia sunt nostalgia, întoarcerea, protestul, revendicarea, aspirația către o lume pe care au părăsit-o, dar către care se doresc înapoi, pe care o resimt mai curată și mai bună. Nimic din toate acestea la Creangă. Povestitorul este adânc înfipt în lumea lui, așa încât el o poate descrie fără duiosii retrospective, fără sentimentalitate, cu realism robust și umor împăcat. Nostalgiiile lui Creangă, articulate de câteva ori în *Amintiri*, au un sens individual, nu social; ele îl poartă către lumea copilăriei, nu către aceea a altei clase sociale, pe care el ar fi părăsit-o. Într-un anumit sens s-ar putea spune că Ion Creangă este cel mai puțin "semănătorist" dintre scriitorii noștri. Omul Creangă a rămas totdeauna un rural, cu puțina lui învățătură de carte, cu acel gust al independenței morale, care face din el un răzvrătit, cu moravurile lui simple și naive. Când îl ajung nevoile mai aspre ale vieții, el se refugiază în bojdeuca lui de pe Țicău, într-o tovărășie țărănească, doarme pe prispă și migălește la hârtiile lui, înfășurat în largă cămașă înflorită, într-o odaie lipită pe jos cu pământ. Îmbrăcat în groasele-i haine de șiac, țăranul mătăhălos, care deserta câte o cofiță de vin cu apă, se ivește în cercul *Junimii* și se leagă cu oameni de acolo, invocând neconținut "țărănia" lui, cu un fel de umilitate în care se ascunde adeseori secretul orgoliu al poporului în atingere cu clasele mai înalte și care îi dădea posibilitatea psihologică de a se înfățișa în toată savuroasa lui autenticitate populară, atât de gustată de junimiști.

Țăranul Creangă nu este însă deloc un "talent necioplit", cum credea Negruzzi, și nici un "autor popular", cum l-a numit Maiorescu. El este un talent rafinat, un mare artist. Împrejurarea devine izbitoare considerând mai întâi materia de motive folclorice și chiar primele mijloace ale expresiei populare în poveștile sale. După cum a arătat d-l Jean Boutière, în prețioasa monografie franceză consacrată povestitorului (*La Vie et l'oeuvre de Ion*

Creangă, Paris, 1930), toate scrierile lui (în afară de *Stan Pășitul*, a cărui origine populară n-a putut fi identificată, dar nu este contestabilă) reiau vechi motive prezente în întreaga arie a folclorului european și (în afară de *Dănilă Prepeleac*, *Povestea Porcului*, *Harap Alb* și *Ivan Turbincă*, în care modificările sunt destul de mici) nu în combinații noi, în contaminări de motive, cum pot fi semnalate în operele altor autori de inspirație populară, ci în exacta lor înlănțuire din prototipul folcloric. Nici un episod nu este înlăturat, adăugat sau împrumutat de aiurea atunci când Creangă reproduce o poveste a poporului în *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi*, *Fata babei și fata moșneagului*, *Făt frumos, fiul iepei*, sau *Prostia omenească*. Memoria lui este aici dintre cele mai fidele și imaginația lui este cu totul stăpânită în latura invenției epice.

Basmul popular pare a fi pentru el un lucru bine stabilit, o structură obiectivă și constrângătoare, pe care se ferește de cele mai multe ori a o modifica. Povestitor credincios al basmelor populare, mijloacele lui sunt la prima vedere tot acele ale poporului. Formulele inițiale, mediane și finale, rimele și asonanțele introduse în expunere, multele expresii dialectale, zicerile tipice, comparațiile și metaforele sunt deopotrivă ale poporului.

Creangă povestește basmele poporului în limba lui. Dar de aici înainte apare originalitatea lui Creangă, cu atât mai mare cu cât el a înțeles să și-o limiteze. Întocmai ca artiștii Bizanțului, pictori de icoane, fresce sau mozaicuri, Creangă lucrează în forme și cu mijloace prestabilite, păzite de tradiții, încât originalitatea lui se introduce pe o cale oarecum subreptică, pe care numai cunoscătorul o surprinde cu toată limpezimea și ajunge să o deguste ca pe o savoare discretă.

În ce constă originalitatea lui Creangă?

Mai întâi într-o dibace deplasare a interesului de la simpla povestire, de la înfățișarea nudă a episoadelor acțiunii la prezentarea modalității lor individuale. Puterea lui Creangă de a individualiza atitudinile, gesturile și tipurile este dintre cele mai mari. D-l Jean Boutière a dat în această privință câteva frumoase exemple. Când în *Capra cu trei iezi*, cel mai mare dintre aceștia se duce să deschidă lupului: "Atunci mezinul se vâără iute în horn și, sprijinit cu picioarele de prichiciu și cu nasul de funingine, tace ca peștele și tremură ca varga de frică". Când Harap Alb așteaptă cerbul, deodată el aude cum "cerbul venea boncăluind. Și ajungând la izvor, odată și începe a bea hâlpav la apă rece; apoi boncăluiește și iar mai bea câte un răstimp, iar boncăluiește și iar mai bea, până ce nu mai poate. După aceea începe a-și arunca țărână după cap ca buhaiul, și apoi scurmând de trei ori cu piciorul în

pământ se tologește jos pe pajiște, acolo pe loc; mai rumegă el cât mai rumegă și pe urmă se așterne pe somn, și unde nu începe a mâna porcii la jir". Când Stan Pățitul se duce în sat să-și aleagă o nevestă "...se prinde în joc lângă o fată care chitește că i-ar cam veni la socoteală; începe el a o măsura cu ochii de sus până jos și de jos până sus, și cum se învârtea hora, ba o strângea pe fată de mână ba o călca pe picior, ba... cum e treaba flăcăilor". Cine va uita apoi portretul lui Gerilă într-un mare cadru de natură în Harap Alb: "...omul acela era ceva de spăriet: avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și când sufla cu dânsele, cea de deasupra se răsfrângea în sus peste scăfârlia capului, iar cea dedesupt atârna în jos, de-i acoperea pântecel. Și ori pe ce se pune suflarea lui, se pune promoroaca mai grosă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dânsul, că așa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul. Și dac' ar fi tremurat numai el, ce ți-ar fi fost? Dar toată suflarea și făptura de prin prejur îi țineau hangul: vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau, vrascurile țiuiau, și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veverițele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plâneau în pumni blăstămându-și ceasul în care s-au născut".

Niciodată povestirile poporului nu au această precizie și bogăție a descrierilor. În al doilea rând, atunci când scrie povești, Creangă umanizează fantasticul. Animalele și ființele supranaturale sunt la Creangă țărani de-ai lui, încât în cadrul extraordinar al basmului se constituie scenele unui realism popular, cum Maiorescu îl va recomanda scriitorilor români, deși tocmai exemplul lui Creangă nu va fi amintit. Basmelor lui Creangă - după cum a observat printre cei dintâi Ibrăileanu - sunt de fapt niște nuvele, încât de la ele la *Moș Nichifor Coțcariul* nu resimțim trecerea într-o altă categorie literară. Pretutindeni, aceeași veche lume țărănească, mișcată de instincte simple și tari, uneori șireată, plină de umor, înfățișată în scenele și relațiile tipice ale vieții, în felul ei de a munci și de a se înveseli, în legăturile părinților cu copiii, ale soacrelor cu nurorile, ale bărbatului cu nevasta, ale fraților între ei, ale boierilor cu țărani, ale stăpânilor cu slugile. După cum Caragiale a evocat caracterele, atitudinile și deprinderile comune micii burghezii românești către finele veacului trecut, Creangă face aceeași operă pentru lumea noastră țărănească, rămasă neschimbată în decurs de veacuri, cu aceleași largi mijloace de stilizare. Spre deosebire de povestitorul popular, Creangă nu dă narațiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topește povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor

dialogul personajelor, ceea ce îi dă puțința să intre în psihologia lor, să ni-i arate cum gândesc și cum simt, cum ezită și cum se hotărăsc. Când Dănilă Prepeleac pleacă spre târg spre a-și vinde boii:

“Mergând el cu Duman și Tălășman ai săi, tot înainte spre iarmaroc, tocmai pe când suia un deal lung și trăgănat, alt om venea dinspre târg cu un car nou, ce și-l cumpărase chiar atunci și pe care-l trăgea cu mâinile singur, la vale cu proptele și la deal cu opintele.

- Stăi, prietene, zise ist cu boii, care se tot smunceau din funie, văzând troscotul cel fraged și mândru de pe lângă drum. Stăi puțin cu carul, c-am să-ți spun ceva.

- Eu aș sta, dar nu prea vrea el să steie. Dar ce-ai să-mi spui?

- Carul dumitale parcă merge singur.

- D'apoi... mai singur, nu-l vezi?

- Prietene, știi una?

- Știu, dacă mi-i spune.

- Hai să facem treampa: dă-mi carul, și na-ți boii. Nu vreau să le mai port grija-n spate: ba fân, ba ocol, ba să nu-i mănânce lupii, ba de multe de toate... Oi fi eu vrednic să trag un car, mai ales dacă merge singur.

- Șuguiеști, măi omule, ori ți-i într-adins?

- Ba nu șuguiesc, zise Dănilă.

- Apoi dar te vād că ești bun mehenghiu... zise cel cu carul; m-ai găsit într-un chef bun; hai, noroc să dea Dumnezeu! Să-ți aibi parte de car și eu de boi!

Apoi dă carul, își ia boii, pleacă pe costișă într-o parte spre pădure și se cam mai duce. Istalalt, adică Dănilă, zice în gândul său.

- Taci că-i cu buche, l-am potcovit bine... De nu cumva s-ar răzgândi; dar parcă nu era țiigan să-ntoarcă.

Apoi își ia și el carul și pornește tot la vale, înapoi spre casă.

- Aho! car nebun, aho! Când te-oi încărca zdravăn cu saci de la moară, ori cu fân din țarină, atunci să mergi așa!

Și cât pe ce, cât pe ce, să nu-l ieie carul înainte.

Dar de la o vreme valea s-a sfârșit și s-a început un deal. Când să-l suie la deal, suie-l dacă poți!... Hârți! încolo, scârți! încolo, părți încolo, carul se da înapoi.

- Na! car mi-a trebuit, car am găsit!

Apoi cu mare greu hârtoiește carul într-o parte, îl oprește în loc, se pune pe proșap și se așterne pe gânduri”.

În mânăuirea dialogului realist Creangă obține efectele sale literare cele mai de seamă și, în această privință, darul său poate fi din nou asemănat cu al lui Caragiale. Vorbirea personajelor este redată cu speciala lor intonație și în coloarea exactă pe care le-o conferă formațiile verbale onomatopeice și zicerile tipice ale limbii. Înzestrarea lingvistică a lui Creangă se desfată nu numai în redarea acestor ziceri tipice, proverbe, cimilituri, metafore și comparații consacrate, în care se manifestă verva jovială a povestitorului, dar și în lungi colecții terminologice, emanate dintr-o fantazie verbală asemănătoare întrucâtva cu aceea a unui Rabelais. Iată prăvălia lui Jupân Ștrul din Târgul-Neamțului, în care se găsea: *“băcan, iruri, ghileală, sulimeneală, boia de păr, chiclazuri, piatră vânătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri”*. Alteori, povestitorul se complăce în a da copioasele nomenclaturi ale unor lucruri asemănătoare, ca atunci când enumeră lucrările lui Chirică, sluga Stan Pășitul:

“Ce garduri streșinite cu spini, de mai nici vântul nu putea răzbate printre ele! Ce șuri și ocoale pentru boi și vaci, perdea pentru oi, poieți pentru păseri, cotețe pentru porci, sâsâiac pentru păpușoi, hambare pentru grâu, și câte alte lucruri de gospodărie făcute de mâna lui Chirică, cât ai bate din palme!”

Personajul basmelor, al nuvelor, al anecdotelor se povestește pe el însuși în *Amintiri din copilărie*, operă atât de puțin populară în intenția ei. Desigur, omului din popor i se întâmplă să povestească evenimentele din trecutul său, dar totdeauna cu scopul de a minuna pe cei din preajmă cu amintirea unei întâmplări neobișnuite, ciudate. Ideea de a se povesti pe sine însuși, de a prezenta etapele unei formații, înceata însumare a impresiilor vieții, apoi sentimentul timpului, al scurgerii lui ireversibile, al regretului pentru tot ce s-a pierdut în consumarea lui, al farmecului retrăit în amintire sunt tot atâtea gânduri, afecte și atitudini proprii omului modern de cultură. Nici un model popular nu i-a putut pluti înainte lui Creangă, scriindu-și *Amintirile*, dar, desigur, nici prototipurile culte ale genului, primele autobiografii și memorii ale Renașterii, înmulțite apoi în toate literaturile europene.

Aici, ca și în poveștile și povestirile sale, Creangă execută trecerea de la nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe o cale pur spontană, prin dezvoltarea organică a unei înzestrări exercitate în întregul trecut al unei vechi culturi rurale, ajunsă acum să se depășească pe sine. Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă. Creația lui nu este de altfel naivă, neștiutoare de sine. Scriitorul își citește cu grai viu compunerile, ca Flaubert

altădată, probându-le în ritmul și sonoritățile lor. Uneori le citește tovarășei lui, Tinca Vartic, pentru a se convinge care vor fi reacțiile unui cititor obișnuit, așa cum auzise de la Eminescu că făcea Schiller, care își debita producerile mai întâi bucătăresei sale.

Pentru plăcerea propriei urechi, și pentru aceea a cititorilor săi mai rafinați, el compune uneori largi perioade arborescente, tot atât de bogate și bine echilibrate ca ale lui Odobescu, sau încheie frazele sale cu "*clausule*" ritmate, ca marii autori ai clasicismului. Alimentat din vorbirea poporului, stilul lui Creangă își manifestă calitatea lui *orală* și în aceste împrejurări. Scriitorul este totdeauna în Creangă un om care vorbește și narațiunea sa nu s-a îndepărtat niciodată de funcțiunea ei primitivă, aceea de a desfăta un cerc de oameni prezenți cu care te leagă o comunitate de tradiții.

I. Slavici

Lângă Eminescu, lângă Creangă și Caragiale, trecerea lui I. Slavici în rândul marilor artiști ai *Junimii* are nevoie de justificări. Scriitorul este un talent laborios, cu adânci intuiții în sufletul omului, dar lipsit de seducție verbală și imaginativă. Limba sa este mai degrabă săracă, cu veșnica repetare a aceluiași cuvinte generale în interiorul aceluiași fraze. Imaginația sa este cenușie. Ochiul său nu vede bine nici oamenii nici peisajele. Debitul său verbal este pe alocuri atât de încâlcit, încât recitarea cu grai viu a paginilor sale este o operație dificilă. După fastuosul banchet al lui Eminescu, al lui Caragiale, al lui Creangă, Slavici ne invită la un ospăț mai sărac. Scriitorul era totuși o personalitate cu multiple inițiative, încât numele lui se așază la începutul a două sau trei serii literare. Înaintea lui Creangă, el este acela care se gândește să folosească limba poporului, cu zicerile lui tipice, în povestirile sale. El este apoi o natură interioară, atentă la desfășurarea procesului intelectual și moral al omului, încât dacă lumea sensibilă trăiește cu slabă strălucire în povestirile sale, pictura omului sufletește și a conflictelor lui, analiza psihologică, în înțelesul pe care realismul și naturalismul contemporan îl dădeau cuvântului, își găsește în el una din primele sale expresii românești. Combinând aceste îndrumări, Slavici este creatorul aceluși realism țărănesc în care Maiorescu va vedea formula cea mai valabilă a nuvelisticii contemporane, o formulă lucrând cu puterea unui cadru organizator pentru o lungă serie de povestitori români și, prin nuanța ei moralizatoare, mai ales pentru atâți din nuveliștii viitori ai Ardealului.

Ion Slavici s-a născut la 18 ianuarie 1848 în comuna Șiria, în regiunea podgoriei arădene, unde așezările românești, completate cu imigrări recente, înrudeau familia mamei, născută Borlea, cu oameni veniți poate din Moldova, unde, în județul Neamț, se semnalează satul Borlești. Tatăl era un mic meseriaș rural, cojocar, om evlavios și meșter la povestiri, cu veleități de înălțare a spiței sale. Mama, o natură etică, plină de sfaturi bune pentru copilul trăind într-un mediu în care naționalitățile coexistau, știe să-i imprime direcțiile unei cuviincioase toleranțe și omenii, despre care bătrânului, scriindu-și amintirile (în *Lumea prin care am trecut*, C. L., 1929-1930), îi plăcea să-și aducă aminte:

“Când întâlnești în calea ta un român, - îmi zicea mama, - să-i zici: «Bună ziua!», dar maghiarului să-i zici «Íó napot!», iar neamțului: «Guten Tag!» și treaba fiecăruia dintre dânșii e, cum îți dă răspuns. Tu datoria să și-o faci și față cu cei ce nu și-o fac pe a lor față de tine”.

“Ea mă mustru deci cu multă asprime când afla că strig și eu: «Ungur hungur!» și «Neamț cotofleanț!». «Săracii de ei, - îmi zicea - nu sunt vinovați că n-au avut parte să fie români!» - În gândul lumii, din care dânsa făcea parte, vinovat, chiar greu vinovat era cel ce prin purtările sale îi făcea pe ai săi fie de rușine, fie mai ales urgisiți. Supărarea, - îmi mai zicea mama - orișicât de adâncă ar fi ea, de azi pe mâine să n-o duci. Serile să nu te culci înainte de a te fi împăcat cu toți ai tăi, căci pe cel ce adoarme supărat îl ispitește Necuratul prin somn. Cu aceia dar, cu care dintr-un blid nu mănânci, să nu te superi, căci cu dânșii foarte cu anevoie ajungi la-mpăcare. - Mai stăruia mama să nu las mâncare-n farfurie, ci să-mi iau din blid numai cât pot să mănânc, fiindcă ceea ce rămâne-n blid se păstrează pentru alți oameni, iar ceea ce lași în farfurie, li se aruncă porcilor ori câinilor, și e mare păcat să lași pentru porci ori pentru câini mâncare de la gura oamenilor”.

Slavici primește prima învățătură în Șiria și în Arad, apoi la liceul maghiar al minorităților din același oraș. Liceul îl sfârșește însă la Timișoara, unde învață nemțește. Devenit student în drept la Budapesta, el face parte din Societatea *Petru Maior* și începe a se interesa de problemele politice ale românilor din Ardeal. Serviciul militar îl aduce însă la Viena, unde urmează cursurile Universității, pe ale romanistului Ihering, pe ale economiștilor Lorenz Stein și Schäffle, ba chiar pe ale anatomistului Hirtl și pe ale fiziologului Brücke. Aici cunoaște el pe Eminescu și ia parte la înființarea Societății *România Jună*, de unde pornește gândul marilor serbări românești la mormântul lui Ștefan cel Mare, pe care le deschide printr-o cuvântare.

Înainte de a-și termina studiile, tânărul Slavici, pedagog în mai multe familii avute sau în institute particulare, se găsește în 1873 la Oradea, cu însărcinări trecătoare în birouri avocațiale sau în arhiva consistorială a orașului, unde scrie studiul asupra maghiarilor, pe care îl publică *Convorbirile literare*, după recomandarea lui Eminescu. Acestuia îi datorise la Viena și stipendiul *Junimii*, care începe a curge din nou când Slavici revine la Universitate, cu intenția de a se consacra studiilor filosofice și literare. După un an, în 1874, Slavici apare însă la Iași, unde, împreună cu Eminescu și Miron Pompiliu, locuiește la Trei-Sfetitele, în casa lui Bodnărescu. Într-una din ședințele *Junimii* citește el *Popa Tanda*, scrisă însă mai înainte, la Arad. Maioreșcu recunoaște în tânărul aderent al mișcării o natură probă, conștiincioasă și exactă, încât în 1875, ca ministru al Instrucțiunii Publice, crede că-l poate folosi în vederea publicării documentelor interesând istoria românilor, pe care Eudoxiu Hurmuzachi le copiasse în arhivele vieneze. Slavici este numit secretarul comitetului de publicare. Când guvernul conservator cade, Slavici este îndepărtat din funcția sa și scriitorul își găsește un mijloc de existență în învățământul secundar, mai întâi la Liceul Matei Basarab, apoi la Azilul Elena Doamna și la Școala normală de învățători, până a deveni, în perioada dintre 1894 și 1904, directorul de studii al Institutului de fete Oteteleșeanu din comuna Măgurele, în fine profesorul pentru materiile românești la Școlile comunității evanghelice din București. Slavici devine un profesor zelos, preocupat de problemele limbii și ale gramaticii, apoi de cele ale educației intelectuale și morale, cărora le consacră numeroase manuale și scrieri mai speciale. Activitatea profesorului decurge paralel cu aceea a ziaristului, foarte sânguincioasă de asemenea. În 1878 face parte din redacția *Timpului*, împreună cu Eminescu și Caragiale. Din aceeași vreme datează colaborările sale la *Telegraful român* din Sibiu. Când în 1884 *Timpul* încetează să apară, Slavici este recunoscut ca omul capabil să organizeze *Tribuna* din același oraș. Răsunetul activității ziaristice a lui Slavici este mare. Lupta sa se îndreaptă, înțelegând să se menție totuși într-un cadru de legalitate, împotriva acțiunii de deznaționalizare dusă de unguri împotriva românilor, dar preconizând fidelitatea față de Dinastia Habsburgică și față de Austria, în care vedea, pe linia Mitropolitului Șaguna, un sprijin față de oceanul înconjurător al slavilor și un izvor posibil al dreptăților nădăjduite. Dinastia habsburgică i se părea încă puternică scriitorului politic, și gândul unirii tuturor românilor într-un mare organism de stat, cu totul prematur. Mai degrabă ar fi dorit el, pentru moment, autonomia românilor ardeleni în cadrul

Imperiului. Amestecul Regatului în afacerile politice ale Ardealului i se părea inoportun, deși legăturile lui Slavici cu D. A. Sturdza și cu cercurile liberale au fost uneori mărturisite și influența acestora poate să nu fi fost străină de înființarea însăși a ziarului. Acțiunea lui Slavici la *Tribuna* aduce ziarului și directorului ei mai multe procese de presă, până la acel din 1888, când este condamnat și închis la Vaș. În 1889 reia direcția *Tribunei*, dar după un an revine în București. Mai târziu scoate *Corespondența română* cu vechii tribuniști. În activitatea sa la *Tribuna*, Slavici are atitudinile unui junimist, cum îi place de altfel să se recunoască. Rupe cu limba factice a latiniștilor și adoptă ortografia fonetică. Chiar în polemicile sale, el face să funcționeze criterii junimiste. Astfel pe Grigore Moldovan, profesorul de literatură română la Universitatea maghiară din Cluj, el îl combate în numele *adevărului*, punând în același timp în lumină felul său “*prea bombastic, prea încărcat cu fel de fel de floricele, prea puțin potrivit cu chestiunea pusă în discuție*”. Între 1894 și 1896, împreună cu Gh. Coșbuc, pe care îl întâlnisem și în paginile *Tribunei*, câțva timp și cu I. L. Caragiale, Slavici dirijează revista *Vatra*, publicație literară ilustrată, pentru lectura familiilor, în care cei trei scriitori se leagă să-și publice toată producția lor. Revista schițează o primă atitudine semănătoristă și dispare indicând un drum care urma în curând să fie reluat. În 1908-1909, Slavici este directorul ziarului *Minerva*, inspirat și susținut de Gr. Cantacuzino. Când, în 1914, opinia publică a Vechiului Regat trăiește marea criză morală a pregătirii Războiului de Întregire, Slavici se găsește în tabăra susținătorilor Puterilor Centrale și devine redactorul principal al ziarului *Ziua*, expunându-se ofensei publice în numeroase împrejurări, pe care le amintește cu seninătate în paginile autobiografice ale cărții *Închisorile mele*. Sub ocupația germană, vechiul patriot ardelean, unul din conducătorii luptei împotriva asupririi maghiare, crede că poate colabora la *Gazeta Bucureștilor* și este adus mai târziu, pentru această activitate, în fața tribunalelor militare, care îl judecă și condamnă. Grațiat după un an, Slavici mai trăiește câțva timp și moare, într-un moment de impopularitate, la 17 august 1925, fiind îngropat la Mănăstirea Brazi, în apropiere de Panciu.

Preocupat de problema etică și educativă, Slavici fixează nu numai tipul unui scriitor, cum Ardealul a produs mai mulți de la el încoace, dar și un tip social mai general, în care s-a recunoscut multă vreme sănătatea sufletească a regiunii. În amintirile sale, scriitorul și-a destăinuit crezul moral, făcut din cumpătare și spirit al dreptății și adevărului, lămurind în același timp izvoarele

îndrumărilor sale, între care se disting în chip destul de curios socialismul lui Louis Blanc alături de vechile norme ale înțelepciunii chineze:

*“Dându-mi silința să potrivesc - scrie Slavici - propriul meu fel de a fi cu cele zise de Lorenz Stein și cu cele scrise de Louis Blanc despre trebuințele omenești, m-am pătruns pentru întreaga mea viață de rostul nu numai economic, ci totodată și moral al îndrumării de a mă mulțumi cu puțin. Nu numai trebuințele prea multe și prea mari sunt neseecat izvor de rele îndemnuri, dar și dacă obârșia sărăciei sunt trebuințele nemăsurate, e mare bogăție să te mulțumești cu puțin și în același timp, mulțumindu-te cu puțin, lași prisosul pentru alții.... Vorbind apoi undeva despre înțelepciunea practică, Schopenhauer zice că Confuciu a fost cel mai cu minte dintre oamenii ce au trăit pe fața pământului. Mă simțeam deci mereu îndemnat a mă dumiri de ce anume Schopenhauer a zis-o aceasta și am citit cu multă râvnă tot ceea ce mi-a căzut în mână despre viața lui Confuciu și despre îndrumările date de dânsul. Aceste mi s-au părut și mi se par și acum atât de înțelepte încât mă simt mulțumit de mine însumi și-mi fac muștrări când se întâmplă să cad în păcatul de a mă fi abătut de la cele mai însemnate dintre ele. Tot fiind seamă de aceste sunt deci nevoit a judeca și când e vorba de fapte săvârșite de alții. Acestea sunt mai ales patru: **iubirea de dreptate, iubirea de adevăr, buna credință și mai ales sinceritatea, fără de care și cele mai frumoase fapte sunt fățărnicie vrednică de dispreț**”.*

Confesiunea aceasta urma, la data în care este făcută, să scuze sau cel puțin să explice îndărătnicia scriitorului pe căi, la un moment dat, atât de rău văzute. Linia sa a fost aceea a statorniciei, pentru a nu spune a rigidității. Totuși în natura sa există și un spirit de obediență, despre care pare a fi conștient și pe care îl învederează singur încă din epoca sa de școlar la Timișoara, unde atitudinea lui dădea impresia unui prea accentuat conformism (cp. *Lumea prin care am trecut*, extras, pag. 42). Împrejurarea n-ar avea atâta importanță dacă ea n-ar explica felul de a fi al eroilor săi mai populari, un Popa Tanda, un Budulea taichii, în care revine însuși tipul moral al scriitorului. Slavici avea însă și simțul elementarului, în figuri ca Lică Sămădăul din *Moara cu noroc*, căpetenie haiducească a porcarilor din pusta arădeană, primul dintr-o serie reprezentată și mai târziu (de pildă de Sandu-Aldea care regăsește pe întinderile Bărăganului același om), amestec de pasiune și disimulare, natură în fond complicată, cum se întâlnesc atâtea în mediile primitive. Din același șir de oameni face oarecum parte și *Maru*, din romanul cu același titlu (apărut în editura Luceafărului, la Budapesta, în 1906),

precepeață bănățeancă, văduvă întreprinzătoare, domnind cu strășnicie peste lumea ei de copii. Romanul înfățișează un conflict de rase și credințe, într-un mediu de conviețuire a românilor cu germanii, cu deznodământ tragic. Compoziție epică sobră, *Mara* este primul roman obiectiv al Ardealului. Când Slavici părăsește însă mediul rural al locurilor unde se născuse și copilărise, creația sa devine artificială, ca în *Ultimul Armaș*, 1923, unde ni se descrie descompunerea morală a unui boier din Vechiul Regat, interesul scrierii păstrându-se prin paginile ei de cronică, în care oamenii publici ai epocii de după 1875 apar cu numele lor adevărate și în împrejurări istorice.

Mijloacele lui Slavici sunt făcute din evocarea prin oralitatea personajelor, trecută și în narațiunea povestitorului, care scrie cu expresiile oamenilor lui. Iată o pagină de la începutul povestirii *Popa Tanda*:

“Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu! Este om bun; a învățat multă carte și cântă mai frumos decât chiar și răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte! și totdeauna vorbește drept și cumpănit, ca și când ar citi din carte. Și harnic și grijitor om este părintele Trandafir. Adună din multe și face din nimic ceva. Strânge, drege și culege, ca să aibă pentru sine și pentru alții. Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Școlile cele mari nu se fac numai iac-așa, mergând și venind. Omul sărac și mai are, și mai rabdă. Iară cu capul se lucrează mai greu decât cu sapa și cu furca. Dar toate s-au făcut și nici n-au rămas lucru zadarnic. Trandafirică a ajuns popă în satul tătâne-su, în Butucani, bun sat și mare, oameni cu stare și cu socoteală, - dar la pomeni și la ospete părintele Trandafir nu mergea bucuros.”

Procedeele îl înrudește numai aparent pe Slavici cu Creangă, căci în timp ce acesta din urmă este cucerit de feeria limbii, de aspectul inventivității ei nescate, Slavici transcrie locul comun și expresia consacrată, în felul naturaliștilor. Analiza psihologică se alătură mijloacelor de mai sus. Oamenii ne sunt prezentați pe dinăuntru, în intimitatea procesului lor moral. Iată continuarea portretului Popii Trandafir:

“Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seama despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cânte, să citească evanghelia, să învețe creștinii, să mângâie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gândea. De s-ar fi întrebat cândva dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeleș al chemării sale, ar fi răs poate în tăcere de toate acele pe care omul numai în momentele grele le pricepe.”

Prin șirul acestor analize, mai cu seamă în zugrăvirea sufletelor simple și copilărești, șerpuiește firul unui lirism stăpânit și al unui umor blajin. Iată

pe Sanda din *Scormon*. Descrierea activității ei în gospodăria părinților este o pagină de o frumoasă simplitate clasică, peste care plutește o undă de farmec:

“Sanda fuge la vârtelniță, descurcă firele și iarăși părăndă parii. Așa se urzește pânza. Și gardul e cel mai bun urzitor: parii bătuți unul lângă altul și legați între dâșii loc de șase palme de la pământ cu o împletitură de nuiete. Lângă gard locul e neted, dincolo grădina cu legume și cu flori. Curcubăta se întinde de-a lungul, se ridică și pe alocurea se răsuțește până în vârful parilor, încât firul Sandei se ascunde în verdeața frunzelor ori scutură albiți din florile galbene. Așa de a îndemână nu e urzitorul cu crăci lungi ca păianjenul. E bun în vreme de iarnă. Acum însă Maica Marta s-a dus cu copiii la stână, Badea Stan a plecat cu un car de scânduri: Sanda e singură, singurică. Îi mai place afară la uliță. Nu pentru că ar fi trecători, dar afară cântecul vine mai bine. E cald. Dar deprinsă e fata la ger și la arșiță. Cu brațele goale, cu poalele aninate în brâu, ea nici nu simte vremea lui Cuptor; întinde firul, descurcă jirebia și se pierde în tinerețele ei”.

Povestitorul copil începe să se ducă la școală, dar impresiile noului mediu se lămuresc greoi în mintea lui; din caietul lor se ridică numai chipul lui Huțu al lui Budulea, pe care nu înceta să-l admire:

“Întorcându-mă acasă după cele dintâi ceasuri petrecute la școală, sufletul îmi era plin de minunățiile ce văzusem. Închipuirea mea de copil era prea slabă spre a putea aduna atâta sumedenie de copii la un loc, și toți acești copii pe care îi văzusem acum în aievea ședeau tăcuți, nemișcați și cu ochii țintiți la învățător: îmi era ca și când m-aș fi întors din altă lume, și când maica mă întreba ce am văzut la școală, în uimirea mea nu știam să-i spun altceva decât c-am văzut pe Huțu lui Budulea plimbându-se cu bățul în mână și că acum nu-l mai cheamă Huțu, ci Mihail Budulea, ca pe taică-său cel cu cimpole.”

Există în nuvelele lui Slavici zeci de trăsături de aceeași calitate, juste și sobre, subliniate de lirismul sau de umorul lui. Din nefericire debitul său verbal este puțin variat, dând impresia poticnelii, ca în acest exemplu, ales din multe care ar putea fi spicuite:

“Și, în adevăr, ea avea toată dreptatea, fiindcă Huțu se făcuse ca un sihastru. Nu-l mai vedeai între oameni; ba chiar nici la dascălul nu mai mergea singur, ci totdeauna, când voia să meargă, venia pe la mine, ca să mergem împreună fiindcă îi venia greu să meargă el singur.”

Slavici a scris și teatru; ba chiar preocuparea sa în această direcție, mai cu seamă în prima parte a carierei lui, este dintre cele mai vii, după cum o

dovedește corespondența cu Jacob Negruzzi (cf. Torouțiu, *Studii și doc. lit.*, II). Unele din proiectele vremii nu s-au realizat și unele lucrări terminate n-au fost publicate sau au fost pierdute. Cele care au văzut lumina tiparului n-au izbutit să câștige notorietatea. Nici comediile *Fata de birău* (C. L., 1871) și *Toane sau vorbe de clacă* (C.L., 1874), cu personaje din inteligența ardeleană în momentul desprinderii din mediul sătesc, nici drama istorică *Gaspar Grașiani* (C. L., 1888) n-au putut impune numele scriitorului ca autor dramatic.

1944

ALEXANDRU MACEDONSKI

I. Viața și personalitatea

Familia Macedonski

Alexandru Macedonski s-a născut în Craiova, în ziua de 14 martie 1854. Familia în care a venit pe lume se lega, prin mamă, cu vechi spițe boierești ale Olteniei și, prin tată, cu oameni nobili coborâtori din lumea slavă, probabil din sudul Dunării. O legendă împodobită a acoperit multă vreme leagănul neamului lui Macedonski din partea tatălui. Lumină deplină nu se poate face nici astăzi. În *Cartea de aur*, volumul de nuvele din 1902, Macedonski lăsa să se tipărească, sub semnătura unui "discipol", informația cu desăvârșire nesigură cum că spița poetului coboară din familia Biberstein-Rogala, care ar fi venit în Polonia de pe Rin și ar fi domnit cândva în Lituania. Din această însemnare autorizată de poet, informația a trecut în numeroase articole, ca și în prefețele volumelor postume, amenințând să devină una din cele mai răsunătoare controverse ale istoriei literare. Trebuie spus însă că la originea acestei știri greu de întemeiat nu stă

poetul, ci tatăl său, generalul Alexandru D. Macedonski, om merituos, dar nu lipsit de trufie, care în timpul studiilor sale la liceul din Kerson, în mijlocul unor colegi care puteau avea legături cu nobilimea Imperiului, a ținut în voie la visul unei îndepărtate și strălucite descendențe.

Arhiva poetului, care mi-a stat la dispoziție în tot timpul cercetărilor făcute necesare de pregătirea ediției *Operele* lui Macedonski, I-IV, 1939-1946, conține, în adevăr, acuarela unui blazon, împreună cu descrierea lui în limba polonă, franceză și rusă și pomelnicul celor 67 familii care au dreptul de a-l purta. Acest document este ieșit din pana generalului Macedonski și el este temeiul informației care, prin atâtea declarații ale poetului, a devenit unul din locurile comune ale biografiilor care i s-au consacrat. Iată, din acest document, versiunea franceză a descrierii blazonului, pe care ochii tineri ai poetului trebuie să se fi ațintit adeseori, pentru a extrage o conștiință de noblețe, cu atâta rost în călăuzirea destinului său:

L'Armoirie Rogala

La pannonceau est divisé en deux parties égales par une ligne; sur la partie droite doit être une corne de cerf rouge sur un champ blanc; dans la partie gauche, mêmes cornes, seulement changées, parce que celle de buffle doit être à droite et celle de cerf – à gauche. La corne doit être de Buffle et non pas Ure, parce que dans le privilège de Sigismond Auguste en est fait mention. Cependant on n'en use pas de la même manière, parce que les Iwanosci d'après Orszanski ont remplacé la corne de buffle une corne de daim, conformément aux indications des privilèges de leur maison. Le champ du pannonceau n'est point partagé, et sur le casque au lieu des cornes, il y a trois plumes d'autruche. La constitution lithuanienne leur a reconnu cela en 1726. D'autres portent un griffon, tourné du côté droit. D'autres font des changements dans le champs. Ce blason a été introduit en Pologne de l'Allemagne, parce que autrement on l'appelle Biberstein. C'est chez les vrais Rogaliens qu'on doit voir le véritable blason, où l'on verra que même les cornes de dessus le casque doivent être séparées par une ligne*.

* Iată și numele familiilor pe care acest document le indică a avea dreptul să poarte blazonul descris mai sus: B..., Chedzynsky, Charmanski, Choynowski, Chrzanowski, Chinowski, Cielemencki, Duciminski, Jarzencki, Jarwiecki, Jezerski, Jntrowski, Jwanowski, Kaluski, Karcionski, Kielpinski, Kobrzynski, Kocienski,

Un cercetător conștiincios, d-l C. Iordăchescu, a încercat să controleze adevărul acestor aserțiuni. D-l C. Iordăchescu a consultat istoria și heraldica poloneză. Iată concluziile sale:

“Adevărul e că nici un Biberstein-Rogala sau Geiadeski nu au domnit în Lituania, unde tronul, până la definitivă unire cu Polonia, a fost ocupat de principii din dinastia lui Gedimin. Familia Biberstein a venit în Polonia din Silezia, în veacul al XI-lea. În Heraldica Poloneză de H. Stupnicki, tipărită în Lemberg la 1855, pe care o am la îndemână, se amintește o singură dată despre un Macedonski în termenii următori: «Macedonski Dimitrie a fost înscris în registrul nobilimii poloneze cu titlul de cavaler în 1613». Din această heraldică nu se vede că familia Macedonski ar avea vreo legătură de rudenie cu familia Biberstein sau cu alte familii poloneze ce aparțin la stema Rogala. Nici de antecedentii, nici de urmașii și nici de stema acestui Dimitrie Macedonski nu se mai pomenește altceva nimic, iar familia Geiadeski sau Genadeski nu există.”¹

Cercetarea ar fi putut rămâne aici, lăsând aproape intactă ipoteza descendenței poetului din amintitul cavaler polon, dacă nu chiar din principii Biberstein și Rogala. Arhiva poetului Macedonski conține între acestea un document care îndrumază convingerea într-o direcție cu totul deosebită. Este vorba de un act original în limba rusă, emanat de la Divanul Voievodatului Valah și datat din București, 29 septembrie 1812, care certifică fraților Dumitru și Pavel Macedonski, cărora tocmai li se furaseră actele lor de familie, descendența din spița sârbească a lui Ștefan Mincio Voievod, împreună cu serviciile prețioase aduse autorității civile și armatei. Iată acest act în traducerea românească a d-lui Damian P. Bogdan, căruia sunt bucuros a-i putea exprima aici toate mulțumirile mele:

Koczorowski, Koscinski, Krasicki, Krasowski, Lapanowski, Lewicki, Lewonowski, Lipski, Loski, Macedonski, Macheinski, Machnaki, Mandywel, Marszewski, Miroslawski, Niwiecki, Odrziwolski, Orczinski, Orzechwski, Paruszewski, Pilchowski, Poruszewski, Powalski, Przeciszewski, Punikiewski, Reczayski, Rembiewski, Rogala, Rogalinski, Rokicki, Rozwadowski, Rudgierz, Swaracki, Targowski, Tchorzewski, Trembinski, Troszinski, Trzilatkowski, Turski, Uwilinski, Wagnudzki (?), Wasilewski, Wegzynowski, Wessel, Witunski, Widrazewski, Zaborowski, Zarnowski, Zawadski.

¹ C. Iordăchescu, *Familia poetului Al. Macedonski*, în *Adevărul Literar și artistic* din 21 octombrie 1923.

DELA DIVANUL PRINCIPATULUI VALAHIEI

În plângerea depusă de cei doi frați, locotenenții Dumitru și Pavel Macedonski, în care arată că actele părintești vechi le-au fost furate de un servitor al lor, Iacob, ei roagă să li se dea o dovadă la mână atât pentru actele părintești vechi furate, ce privesc originea lor, cât și pentru serviciile aduse de ei binelui obștesc.

Divanul, după informațiile adunate prin șefii secțiilor lui, a aflat că cei doi frați pomeniți, Dumitru și Pavel Macedonski, într-adevăr au avut acte părintești vechi, scrise în limba slavă, din care se vedea că părintele lor, viteazul Ștefan Mincio Voevod, cunoscut în toată Bulgaria, descindea din neamul căpităniilor sârbești, care au rămas din vechime ca trăitori în Macedonia.

După pomenitele acte, în anul 1806, când principele domnitor Ipsilanti, urmând porunca monarhului rus, a format armată națională, ei au intrat în armată, în regimentul cazacilor valahi, cu gradul de cadeți. În care regiment, pentru vitejie, au fost înaintați la gradul de locotenent.

Însă din cauza rănilor primite, ei neputând continua serviciul militar, au fost puși în retragere, ceea ce se dovedește din actele ce au de la comandamentul regimentului și de la cinstita Vistierie a acestui Divan.

După punerea în retragere ei arătând râvnă către serviciu și fiind și folositori ca buni știutori de carte și ai limbilor: rusă, română, greacă, sârbă și turcă, au fost numiți în anul 1809 ca traducători la acest Divan și în acest timp, în luna mai, servitorul lor Iacob a fugit de la ei luându-le bani, haine și alte lucruri, printre care și mai sus pomenitele acte părintești, ceea ce se constată din ordinele date de acest Divan, prin tot Principatul, despre fuga servitorului. În urma acestor ordine, s-au găsit prin munți numai caii furați, fugarul fiind dispărut. Apoi în același an 1809 simțindu-se nevoie de traducători în Divanul din Craiova și în Comisia principală, conform ordinului Președintelui Divanurilor, a d-lui senator Krasnomiloșevici, au fost trimiși primul, Dumitru, la Comisie, iar ultimul, Pavel, la Divanul din Craiova, unde a pus în ordine desăvârșită orânduiala cancelariei rusești, unde o atare cancelarie până atunci nu exista de fel, și pe care a condus-o atât de bine încât Divanul nu a încercat nici cea mai mică oprire în conducerea lui. A îndeplinit și serviciul de executor în Departamentul criminalicesc până la încheierea păcii cu Poarta otomană. S-a purtat cinstit și lăudabil, pentru care servicii Divanul l-a propus pentru avansare. Iar cel dintâi, Dumitru, din Comisia principală a fost mutat ca traducător în comisia socotelilor pentru aprovizionarea cu fân ce funcționa pe lângă divan.

A fost de asemeni supraveghetor al magaziiilor cu aprovizionarea fânului armatelor din Giurgiu și București și unde cu toate că erau 21 de magazine, însă în timpul lapoviței din anul 1811, neputând aduce din ele fân pentru aprovizionarea armatelor aflate sub Giurgiu, ca să nu sufere armatele de foamete, a întrebunțat din propriul său fân, 121.000 puduri, după cum aceasta o dovedesc chitanțele care se găsesc la d-sa, la fel și atestatele date de domnia vice-președinții ai Divanului, generalii Șteter și Komneno. Acest serviciu l-a îndeplinit el, fără a cere de la stat vreun salariu sau vreo indemnizație, pentru care fapt, d-l vice-președinte, generalul Komneno, l-a propus în acest an, martie 12, pentru decorare. Fânul folosit de el pentru aprovizionarea armatelor fiind însă proprietatea ambilor frați ei l-au donat statului mulțumindu-se numai cu o mie de galbeni, dată de visterie. După aceasta a fost trimis de cârmuire în Județe ca să facă cercetări pentru a descoperi neregulile făcute de ispravnicii și supraveghetorii magaziiilor de fân și de legume și pentru formarea armatei naționale de 20.000 de panduri. În care serviciu s-a aflat până la încheierea păcii cu Poarta otomană. Purtarea lui a fost vrednică de laudă.

Drept care Divanul pentru toate cele arătate mai sus, ca unele ce sunt adevărate și cunoscute Divanului, le eliberează această carte a Divanului care să aibă crezare oriunde aceasta va fi prezentată.

1812 septembrie 29.

General Maior (ss) Jeltuhin.

(ss) Isac Ralet; (ss) Barbu Văcărescu; (ss) C-tin Varlaam.

Întâiul Translator (ss) Ritmistr Macarov.

Este sigur că dintre toate mărturiile pe care le avem în legătură cu originea familiei Macedonski, actul acesta posedă gradul cel mai înaintat de autenticitate¹. Amintind despre Căpitanul Macedonski, bunicul poetului, îl numește *macedovlahul Machedonski*. Ipoteza merită să fie urmărită mai de aproape). Căci, deși descendența din Ștefan Mincio Voievod este aici obiectul unei afirmații de a doua mână, ea provine fie din cercetări conștiințioase ale autorității, fie din mărturia celor interesați, frații Dumitru și Pavel Macedonski, care la data actului, fiind oameni publici și bine cunoscuți, cu

¹ După cum îmi atrage atenția d-l Victor Papacostea, istoricul grec T. Kandiloros, în lucrarea sa asupra Eteriei (*Η Θιμιχη Εξαιρία 1814-1821, Atena, 1926, pp. 427*), amintind despre Căpitanul Macedonski, bunicul poetului, îl numește *macedovlahul Machedonski*. Ipoteza merită să fie urmărită mai de aproape.

greu ar fi sugerat Divanului informații pe care fama publică le-ar fi putut oricând dezminți. Interesant în această privință mai este de observat că amintirea descendenței din seminția slavilor de sud n-a dispărut cu desăvârșire din conștiința poetului, care prefera totuși să invoce fie legăturile sale cu boierimea oltenească, fie versiunea filiației poloneze. Astfel, puțin cunoscuta poezie a lui Macedonski *Vânt de stepe*, apărută în *România literară* VII, 4-5, aprilie-mai 1888¹, conține în subtitlu însemnarea: *Cântec al Slavului de Sud*. Această poezie este oarecum celula germinativă a poemei *Stepa*, în care capătă expresie definitivă aspirația către libertate, în mijlocul unei naturi infinite, vie în sufletul aceluia în care trăiau atâtea din instinctele strămoșilor. Același număr din "*România literară*" mai publică și următoarele versuri care, după indicația de mai sus, proclamând originea slavă a poetului, adus o contribuție prețioasă în problema pe care o urmărim:

Unui cavalier guard.

Muscal frumos, pe cât se spune, în țara ta Împărătească,
Gigantică și milostivă, – ce n-a-nceput ca să sfârșească,
Aveți un Czar ce în minutul când vrea să fie neuman
Cu pacea stepei maiestooasă își dăruiește pe dușman.
Muscal frumos, dacă se poate, acestui Czar te rog a-i spune,
Că-n al meu suflet schinteiază o stea polară ce n-apune,
Că-mi readuc aminte vecinic de-a mea origine de Slav,
Că neputând ca să fiu liber, la Nemți nu voi ca să fiu sclav.

Dacă actul reproduș aduce numai un început de dovadă în chestiunea originii mai îndepărtate a Macedonskilor, el conține informații certe asupra îndeletnicirilor și chiar asupra caracterului celor doi frați prin care familia se pregătea să intre în istoria țării. Căci Dumitru și Pavel Macedonski, care până în 1812 nu fuseseră decât militari și administratori, oameni cu întinse cunoștințe de limbi străine, harnici și destoinici, ajung în volbura evenimentelor din 1821 să-și lege numele de fapte mai însemnate. După relatările contemporane ale lui C. Isvoranu și Mihail Cioranu, Dumitru Macedonski este acela care, împreună cu Hagi-Prodan, însoțește pe Tudor

¹ Vd. în *Opere*, vol. I (la *Note și Variante*), pg. 398.

Vladimirescu, când acesta trece Oltul pentru a răscula pe olteni¹. Rolul lui Dumitru Macedonski în tot timpul răscoalei lui Tudor a fost dintre cele mai active. Numele său revine neconținut sub pana cronicarilor vremii. Când însă Tudor pedepsește cu asprime pe unele din căpeteniile nesupuse ale pandurilor săi, ordonând executarea lui Urdăreanu, devotamentul ajutoarelor sale mai apropiate se clatină primejdios. Macedonski era cumnatul lui Urdăreanu, bunul și voinicul tânăr, cu “părul lung până din jos de spete” și împrejurarea aceasta explică reacția aceluia care, împreună cu Hagi-Prodan, nu pregetă să se pună în fruntea rebelilor. Când, în sfârșit, Căpitanul Iordache, din ordinul lui Ipsilante, îl ridică pe Tudor, pandurii se grupează pentru un moment sub comanda lui Macedonski. Fostul aghiotant al lui Tudor nu trece totuși în rândul eteriștilor. Tabăra din Golești se desface curând, și Dumitru Macedonski se retrage din vârtejul evenimentelor, în mijlocul cărora el ne apare astăzi ca un răzvrătit.

Dumitru Macedonski a avut doi fii, pe Mihail, care în 1862 publică un volum de versuri intitulat *Buchetul primăverii*², și pe Alexandru, care dezvoltă o carieră dintre cele mai bogate și ajunge, în cele din urmă, general și ministru de Război. Generalul Macedonski a fost una din cele mai interesante figuri ale vieții noastre publice la mijlocul veacului trecut. Om hotărât și aspru, el răspândește teroare în familia sa și în mijlocul soldaților pe care îi comandă. Nuvela lui Al. Macedonski, *Pe drum de poștă*, cuprinzând amintiri personale destul de transparente, ne evocă atmosfera de tăcere încremenită a familiei, în fața tiranului care o conducea cu strășnicie. Tot acolo ni se descrie și scena rebeliunii de la Târgu-Ocna, când soția generalului a trebuit să se arunce între el și oștenii lui răsculați. Asprimea caracterului se asociază însă la generalul Macedonski cu o minte foarte cultivată și cu o rară destoinicie profesională. Întinsele cunoștințe de limbi străine ale lui Dumitru Macedonski trecuseră și la fiul său, și această tradiție poliglotă alcătuiește baza ereditară și psihologică pe care poetul Alexandru Macedonski clădește, alături de opera sa românească, o întinsă operă în limba

¹ Asupra lui D. Macedonski și a rolului său în răscoala lui Tudor, vd. izvoarele contemporane grupate de d-l N. Iorga în *Izvoare contemporane ale mișcării lui Tudor Vladimirescu*. Unele detalii în corespondența lui Tudor, publicată de d-l E. Vîrtosu.

² Volumul acesta, opera unui stângaci versificator, este tipărit în alfabetul cirilic de tranziție și apare la librarul-editor George Ioanid, unde mai publicaseră versurile lor Aricescu, Costiescu, Sacelarii și Lăzărescu.

franceză. Mai multe lucruri trebuie pomenite în legătură cu activitatea publică, militară și politică a generalului, care, între atâtea fapte de credință și vrednicie, scoate din când în când la iveală acel duh al revoltei, ușor de recunoscut și în gesturile tatălui și în acelea ale urmașului, poetul.

Carierea generalului Macedonski, mai ales întru cât privește începuturile ei, ar fi fost destul de greu de reconstituit, dacă o foaie uitată, *Răsboiul român* al lui Gr. H. Grandea, în numărul său de la 14 decembrie 1880, n-ar fi păstrat pentru noi statele lui de serviciu. Folosind datele de acolo și completându-le cu unele mai cunoscute ale istoriei contemporane, putem schița astăzi scurtul, dar bogatul *curriculum vitae* al omului căruia poetul își datora viața.

Generalul Alexandru Macedonski s-a născut la 22 decembrie 1816. A urmat cursurile liceului militar din Kerson. Înapoiat în 1834 în țară, intră cu gradul de iuncăr în Regimentul I de infanterie. În anul următor el este atașat regimentului rusesc de vânători din Jitomir, unde rămâne trei ani. În 1838, întorcându-se în țară, este înaintat sublocotenent și începe a urca treptele ierarhiei militare. În 1844 este trimis din nou în Rusia, la Novy-Bug, cu un detașament de doi ofițeri, nouăsprezece subofițeri și trei soldați, aleși pentru a-și completa educația militară pe lângă unul din regimentele rusești. Locotenentul Macedonski nu-i însoțește toată vremea. Urmând ordinul guvernului său, el călătorește la Moscova, la Tula și la Kiev, pentru a cumpăra corturi și arme. În 1848, când izbucnește revoluția, Macedonski, care, după toate legăturile sale, este de presupus că nu putea aproba caracterul antirusesc al mișcării, demisionează din armată, dar este rechemat de guvernul care se substituie comitetului revoluționar. Statele de serviciu din *Răsboiul român* vorbesc în termeni prea succinți despre un episod care interesează istoria noastră militară și care ar trebui studiat mai de aproape. Detașat în 1849 cu serviciul la Târgu-Jiu pentru a supraveghea frontiera dinspre Ardeal, tocmai în vremea când răscoala dezorganiza trupele imperiale, Macedonski prinde și dezarmează un batalion de honvezi care ne violase granița, conducându-l la Sibiu, unde îl pune la dispoziția guvernului austriac. Priceperea sa ca militar era atât de mare, încât el face parte din ofițerii însărcinați cu instruirea batalionului-model în 1851. În aceeași calitate este chemat să ia comanda unui regiment cu totul dezorganizat, al treilea de infanterie din Buzău. Toate aceste merite îi aduc gradul de colonel în 1857.

În această situație este chemat Macedonski să ia parte la un eveniment de mare însemnătate, pe care îl îndrumază într-un chip care îi dă dreptul la recunoștința posterității. Este vorba de memorabila zi de 24 ianuarie 1859,

când Adunarea Națională din București avea să se pronunțe în favoarea candidaturii lui Gh. Bibescu sau în aceea a lui Alexandru Cuza, ales mai înainte Domn al Moldovei. Adunarea părea a fi înclinată pentru Gheorghe Bibescu, în timp ce poporul Bucureștilor manifesta o preferință zgomotoasă pentru candidatul moldovean, singurul care putea realiza Unirea. Pentru a permite votul nestânjenit al Adunării Naționale, generalul Vlădoianu, ministru de Război în acel moment, trimisese în Dealul Mitropoliei o gardă militară, comandată de colonelul Al. Macedonski, cu misiunea de a trage în mulțime, în cazul că liniștita alegere a Domnului ar fi fost turburată. Colonelul Macedonski calcă însă ordinul primit, și când apar tabacii înarmați, el îi lasă să se apropie de localul Adunării. Votul are deci loc sub presiunea amenințării populare. D-l C. Iordăchescu, care, folosind câteva din mărturiile timpului și ale istoricilor mai noi, este primul a fi pus în lumină rolul colonelului Macedonski în ziua de 24 ianuarie 1859, are dreptate să scrie: *“Cuțitele tabacilor și solidarizarea lui Macedonski au hotărât unirea Munteniei cu Moldova în persoana lui Cuza-Vodă”*.

Noua domnie îi aduce lui Macedonski gradul de general, Ministerul Războiului pentru scurt timp, Comandamentul trupelor din garnizoana Capitalei și chiar conducerea statului-major domnesc. Cu toate acestea, în 1863, la vârsta de numai 47 de ani, generalul Macedonski este scos din toate funcțiile sale și pensionat într-un chip care-l nemulțumește profund. Pensia aceasta a fost pricina unei mari dihonii. Camera Deputaților se mai ocupă de ea în ședința de la 28 ianuarie 1869 și, neputând obține rectificarea ei nici după ce generalul dispare, poetul însoțește unele versuri ale poeziei *Desperarea*, publicate în *Prima-Verba* (1872) cu nota: *“Aluziune la recompensele și pensiunile acordate unor văduve avute, pe când văduvei și fiilor generalului Macedonski nu li se acordă pensiunea la care aveau dreptul prin serviciile tatălui lor în timp de 36 de ani.”*

Retras la moșia Adâncata din Dolj, pe care i-o adusese căsătoria cu Maria Fisența-Pârâianu, generalul Macedonski are curând prilejul să se impună din nou atenției obștești. În 1868 un incident regretabil are loc la Giurgiu. Colonelul Krenski, care însoțise pe tânărul Domnitor Carol la venirea lui în țară și care rămăsese aici cu însărcinări speciale în opera de reorganizare a armatei, pălmuește un ofițer român. Răsunetul acestui act este imens. El devine un motiv permanent de agitație până la îndepărtarea din țară a aceluia care îndrăznise o faptă atât de necugetată. Generalul Macedonski, care și în 1848 și în 1859 dovedise că este omul capabil de a întreprinde acte

pe răspunderea sa, fie împotriva curentului public, fie împotriva autorității constituite, publică în *Trompeta Carpaților* a lui Cezar Bolliac, în numărul de la 23 decembrie 1868, o scrisoare deosebit de violentă în legătură cu cadrele străine ale armatei:

“Să nu creadă d-nii Brătianu și Rosetti cu ogeacurile lor, scrie generalul, că vor putea aduce la venetici care să ducă la măcelărare pre copiii și frații noștri, tractându-ne de proști din țara proștilor, și să știe că nu este băț pre lume care să nu aibe două capete...”

Numele lui Krenski nu este niciodată pomenit în scrisoarea căreia Cezar Bolliac îi face loc în ziarul său, cu mari laude pentru autor, dar aluzia la incidentul recent era prea străvezie pentru a nu fi prinsă de cititorii vremii. Intervenția generalului Macedonski a atras asupra sa privirile guvernului. Generalul, căruia i se știau atâtea nemulțumiri, trebuia împăcat. El este deci rechemat în activitate și este însărcinat cu comandamentul taberei din Furceni. Curând însă se îmbolnăvește și moare în ziua de 23 septembrie 1869.

Familia a crezut că trebuie să pună în legătură moartea generalului cu ieșirea lui publică de mai înainte. Generalul ar fi murit otrăvit din ordinul dușmanilor lui. Această ipoteză, pe care nimeni n-a mai adoptat-o și care nu poate fi susținută prin nici un fapt pozitiv, a fost o adevărată fatalitate pentru poet. Ani de-a rândul el o repetă în ziarele sale¹. Otrava bănuielii și dorul de răzbunare îl determină la îndelungata lui campanie antidinastică pe care o regretă amarnic mai târziu, atunci când ajunge să recunoască nedreptatea luptei lui. Dar sângele răzvrătit al strămoșilor pulsează puternic în inima poetului. De ce n-am spune-o? Acest coborât dintr-o seminție de militari și de rebeli era făcut să lupte și să se împotrivescă. Și dacă destinul acesta a fost tragic pentru poetul care n-a ieșit niciodată învingător din luptele pe care le angaja cu inima ușoară, dacă nu i-a fost niciodată ursit să guste din cupa râvnită a triumfului și a puterii, nu trebuie să fim prea nemulțumiți cu acest rost al lucrurilor. Setei sale de luptă îi datorăm acea intervenție inovatoare în câmpul literaturii noastre. Prin combativitatea sa naturală ajunge Macedonski să resimtă mai puternic valorile de energie care împrumută o notă cu totul originală lirismului său.

Autoarea ipotezei despre moartea nefirească a generalului Macedonski și aceea care a infiltrat-o cu atâtea putere în inima poetului este mama lui,

¹ Vd. d. p. *Oltul*, III, 1875, II și, după aproape treizeci de ani de la moartea generalului, *Liga Ortodoxă*, I, 1896, 13.

Maria Macedonski. Cine ajunge să pătrundă psihologia acestei femei pasionate și imaginative poate înțelege cum o bănuială atât de puțin întemeiată a căpătat atâta consistență în sufletul ei.

Născută în 1834 ca fiica lui Emanuel Fisența și a Ecaterinei Urdăreanu-Brăiloiu, Maria Fisența a atins bătrânețele. Ea moare în ziua de 27 aprilie 1903¹. Emanuel Fisența, tatăl Mariei, aparținea unei familii oltenesti ale cărei urme în actele veacului al XVIII-lea, uneori sub numele *Văcenț*, le-am aflat cu ușurință răsfoind arhiva Macedonski. După tradițiile familiei primul Fisența ar fi venit din Rusia. Ba chiar amintirea acestei descendențe străine trebuie să se fi păstrat destul de puternică, de vreme ce mama poetului, care scrie numele familiei sale în forma *Vicența*, face o dată următoarea observație asupra tatălui său: „... *tatăl meu era destul de nobil, dară noblețea străină nu avea atunci valoarea de astăzi*”. Emanuel Fisența era posesorul unei mari averi și, în această calitate, devine posibilă căsătoria lui, la o vârstă înaintată, cu Ecaterina Urdăreanu-Brăiloiu, fiica mai puțin avută a unei familii din cea mai veche boierime a țării. Curând după nașterea Mariei, Emanuel Fisența moare, și tânăra lui văduvă se căsătorește cu Dimitrie Pârâianu. Acesta adoptă pe Maria, încât actul de căsătorie al Dumnealui Porucicul Alexandru D. Macedonski, pe care l-am avut în mână, vorbește de unirea sa cu Dumneai Maria Sin Dumnealui Pitaru Dumitrache Pârâianu din orașul Craiova, în ziua de 12 februarie 1848, nași fiind Marea Logofeteasă Anica Bibeasca și Marele Postelnic Dimitrie Bibescu. Arhiva familiei Macedonski cuprinde începutul unor memorii scrise de propria mână a mamei poetului. Sunt pagini vrednice a fi cunoscute atât printr-un adevărat dar de a povesti, plin de umor și de culoare, cât și prin mărturia aceluia patetism în care gustul romantic al timpului se amestecă cu un fel natural de a fi, prevestind pe al poetului². Ecaterina Pârâianu-Macedonski n-a trăit decât 56 de ani. Până în 1868, când moare, ea a avut totuși timpul să-și vadă nepoții. Dintre cei patru copii ai soților Macedonski, cel mai mare, o fată, Caterina, căsătorită mai întâi cu un Ghica și mama unui fiu, mort în vârstă tânără, se căsătorește a doua oară cu Lebocuf și sub acest nume publică versuri franțuzești în *Literatorul*. Al doilea copil este Maiorul Dimitrie Macedonski, veteran al războiului din 1877. Alexandru este al treilea. Cel din urmă, Vladimir, avocat în București până la sfârșitul său în 1918, publică și el niște schițe și nuvele în seriile mai vechi ale

¹ Vd. *Românul*, 4 mai 1903.

² Vd. aceste pagini în *Opere*, I. pg. XXVI-XXVIII.

Literatorului. Darul literar s-a încercat deci de mai multe ori în familia Macedonski până la succesul lui atât de original în opera poetului nostru.

Copilăria și tinerețea

Copilăria poetului s-a petrecut în cea mai mare parte la moșiile părintești, la Adâncata și Pometești, pe valea Amaradiei, pe care o cântă versurile din *Mângâierea desmoștenirii*: "*Revăd albia-ți frumoasă, Amaradie iubită!*" Târziu de tot, când ochiul obosit al bătrânului privește în trecut, locurile copilăriei se impun amintirii. Adâncata și Pometeștii revin într-o strofă a rondelului, plină de murmurul armonios al pierderii și regăsirii. Fără dată a rămas însă începutul unei *Egloga I*, dintr-un proiectat ciclu de *Amărăzene*, pe care l-am găsit printre hârtiile lui Macedonski și unde peisajul primilor ani este descris cu oarecare amănunțime:

Când mergi spre munți dintre Craiova, urcând pe apa Amărăzei,
De la Murgăși în Adâncata și de la Vocna-n Pometești
Junincele-așteptând gonacii mugesc la gardurile-ogrezei,
Și-n lunca dintre două dealuri, din Gura-Ploștii în Goiești,
Se desfășoară-n tihna verii idila cea mai răpitoare
De turme de-oi și de verdeață, de fagi cu umbră-nvietoare,
De ulmi înalți sau de porumbe pitice, de păstori
Cu părul creț, mărunț și aspru, și cu ochi mari scânteietori.

Când nu se găsește în Adâncata și Pometești, copilul este la Craiova, la școală, de unde datează amintirile evocate în poema *Copilăria*, dedicate în *Literatorul*, I, 1880, 15, "*Junimei liceale din Craiova*". Poema nu conține nimic mai mult decât s-ar fi putut aștepta de la orice copil, în orice epocă ar fi trăit: amintirea jocurilor vârstei și ale unor scene de clasă. O filosofie dezamăgită vrea să înalțe până la urmă aceste versuri atât de învechite. Dacă însă poemul despre care vorbim ne comunică prea puține știri interesante asupra copilăriei poetului, avem în schimb, ieșită din pana sa, o mărturie dintre cele mai prețioase asupra unora din stările sufletești care au turburat primii lui ani. Este vorba de nota pe care Macedonski a trimis-o lui Jules Combarieu, cunoscutul muzicolog, ca răspuns la întrebarea ce i-a adresat-o,

cu prilejul întâlnirii lor în Italia, asupra impresiilor sale muzicale mai adânci. Cele câteva pagini publicate de cunoscuta *La Revue Musicale*, în numărul de la 15 iunie 1906, sunt apreciate ca un adevărat *document* de savantul director al revistei, care vedea în ele confirmarea teoriilor filosofice și psihologice profesate tocmai la Collège de France¹. Ele își pot păstra acest titlu și pentru noi, care vedem apărând în partea cea mai interesantă a lor figura unui copil bolnăvicios, stăpânit de ciudate stări nervoase, cum ne așteptam destul de puțin a întâmpina:

“Cependant, scribe Macedonski, pour vous tout dire, je ne vous cacherai point, que les plus grandes sensations musicales n’ont point été éprouvées par moi à l’état de veille. Voici, et ce n’est pas un conte à dormir debout que je vous fais là, mais bien la vérité.

Je me revois, et c’est comme en un rêve, – oh! ces temps! ils sont si loin dans le passé que tout ne m’apparaît que brouillé de brume, voilé d’incertitude, et pourtant cela fut! – l’enfant malingre que j’étais, le petit être beau quand même à force de boucles blondes, – épis d’or qui lui nimbaient le front, – et me revoyant tel, je me ressouviens de certains accidents nerveux, inquiétants pour ma mère, mais dont mon père ne tenait nul compte, lui enjoignant de ne se point troubler, car lui disait-il, «ton trouble à toi retentira sur l’âme de l’enfant, et donnera naissance à toute une autre série de phénomènes, – ceux-ci sérieux!...»

Quoi qu’il en soit, c’est de ces accidents que datent mes premières et mes plus puissantes sensations musicales auditives, accidents qui, survenus après de grandes dépressions physiques, me jettaient dans un état d’inconscience momentané et abolissaient en quelque sorte, pour moi, la réalité, me devêtaient de ma personnalité, et tout en me permettant d’entendre et de voir, enlevaient aux sens et aux images leurs valeurs vraies.

Et comme ma mère, de plus en plus angoissée, se penchait sur moi et me donnait les soins les plus tendres, ravi à la terre, une musique que rien ne peut rendre, une musique comme on doit entendre dans les cieux, s’élevait à l’improviste au fond de mon âme, et venue comme d’abîmes insondables, m’emplissait de vibrations sonores et graves, douces mais douloureuses, faisait surgir en moi un vague ressouvenir d’une joie en d’autres vies écloses, – amour de femme ou triomphe d’orgueil, – Dieu sait quoi de senti et d’évanoui, de vécu et de mort, – et ces sons-là coulaient comme une rivière, dévalaient comme un

¹ Textul acesta în traducere românească, împreună cu o scrisoare adresată de J. Combarieu lui Macedonski, a apărut și în revista *Muzica*, III, 1921, 7-8.

torrent, montaient comme une mer, m'emportaient dans leur maëlstrom, me submergeaient, et finalement me faisaient éclater en sanglots."

Precaritatea sănătății îl împiedică pe tânărul Macedonski a continua studiile. Pleacă deci în străinătate înainte de a-și fi terminat liceul. Unul din admiratorii care îi dedică versuri, ca atâți alți tineri în aceeași epocă, publicistul Ioan N. Polychroniade, ne destăinuiește în oda publicată de *Fiul României*, din 9 noiembrie 1874, motivul repedei părăsiri a studiilor pentru călătorii mai îndelungi:

Când străbătuși Carpații prin văi și prin coline,
Să-ți vezi de sănătate mergând în țări străine,
Te urmăream cu gândul, și când ai publicat
Din Gleichenberg o odă, atât m-a fermecat,
Încât și zi, și noapte la tine cugetam:
Amic eram cu tine și nu te cunoșteam.

Anii de călătorie ai lui Macedonski încep din 1870, după moartea tatălui. Prima stațiune este Viena, de unde este datată, în luna mai, poezia *La o doamnă din Prima Verba*. Este probabil că de-aici adolescentul în căutarea aerului întăritor al munților este dus în Stiria, la Gleichenberg, care îi inspiră oda amintită de Polychroniade¹.

Către sfârșitul anului, Macedonski este din nou la Viena, poate într-una din școlile renumite ale orașului pentru că de aici trimite el prima sa poezie, datată din 3 decembrie, *Telegrafului român* din Sibiu, care o publică în numărul său cel mai apropiat. Este o compoziție care are însemnătatea că vestește de pe acum formula poeziei sociale, afișate ca program în 1882. Tânărul poet înstrună o liră ca a lui Heliade Rădulescu pentru a cânta în douăzeci de terțete cele mai înalte sentimente umanitare, din care nu lipsesc nici iubirea de libertate și egalitate a Revoluției franceze, proclamată de altfel din perspectiva sa de nobil:

Voiesc mai mult încă, cei din nobilime
Egali ca să fie cu marea mulțime
Ce popul numim.

¹ Oda *La Gleichenberg* a putut fi scrisă mai târziu, deși ea se referă probabil la vilegiatura din 1870. Poezia apare mai întâi în *Oltul*, II, 1874, 7. Datarea din *Poesii*, 1882, după care poezia ar fi fost scrisă în 12 iunie 1879, este în tot cazul greșită.

Când acum poporul vedem că studiază
Să nu avem ură, când se luminează
Ca frați să-l iubim!

Și nici el atuncea să nu ne urească
Unirea-n tot locul doresc să domnească
O! de s-ar putea!

S-aduc fericire, prin a mea cântare
Să sfărâm sclavia, să dau liberare
Anima-mi dorea!

În toamna anului 1871 îl găsim la Geneva, de unde datează două poezii în *Prima Verba*. Este probabil să fi petrecut aici tot anul școlar continuându-și studiile. La sfârșitul aceluiași an și la începutul anului următor îl găsim însă în Italia, de data aceasta ascultând prelegeri universitare. După propriile sale declarații, pare să fi zăbovit mai multă vreme la Universitatea din Pisa. Se mută apoi la Florența, de unde datează în *Prima Verba* două poezii: *Desperarea*, despre care am vorbit mai sus, și o alta rămasă fără titlu, dar al cărei prim vers destul de sugestiv sună: "*Gustai și fericirea!... Gustai și amorul*". În Florența pare să-i fi mers destul de rău, după cum ne lasă să înțelegem strofa în opt versuri *Doi prieteni nedespărțiți*, scrisă acolo și publicată apoi în *Poesii*. Cei doi amici inseparabili sunt boala și lipsa de bani. Învins de asociația acestora, se înapoiază în țară prin Veneția, a cărei imagine o evocă în poezia *Suvenir*¹.

Revenit în București scoate de sub teacurile tipografiei E. Petrescu-Conduratu placheta *Prima Verba*, pe care ține s-o iscălească cu numele și calitatea sa, Al. A. Macedonski, student în litere. Din cele 32 de bucăți ale culegerii, unele sunt datate încă din 1866, adică de când poetul avea numai 12 ani. Printre acestea, declamații lirice alternează cu strigăte seditioase. Din anul morții tatălui provine strofa care formulează acuzația împotriva presupușilor ucigași ai generalului. Restul este materialul adunat în timpul celor doi ani de lipsă în străinătate sau în ultimul moment, în București. În total o culegere de încercări din care nu putem reține nimic și care nu anunță în nici un fel pe

¹ În Veneția poate să mai fi fost și la sfârșitul anului 1871, dacă datarea poeziei *Noapte venețiană*, din *Poesii* (p. 256 urm.), este exactă.

poetul de mai târziu. Revista *Transacțiuni literare și științifice* de sub direcția lui D. Laurian și Șt. Mihăilescu salută totuși apariția noului poet.

În anul următor, începând din luna mai și până la finele lui iulie, Macedonski este din nou în Italia. În Veneția compune *Romanța*, și la Napoli, *Suveniri din Venezia (Oltul, II, 1874, 60, 9)*. Năzuința de a juca un rol, de a-și putea spune cuvântul îl înapoiază în țară. În această stare de spirit face să apară la 14 noiembrie 1873 revista *Oltul*, care continuă de două ori pe săptămână până la 26 mai 1874, și de aici înainte până în iulie 1875, o singură dată pe săptămână.

Activitatea lui Macedonski la *Oltul* a fost dintre cele mai fecunde. În fiecare număr el umple aproape întreaga foaie cu articole politice, cu versuri și traduceri. Revista este inspirată de liberali. Serviciile pe care le aduce partidului îi dau conștiința importanței lui. Constantin Bacalbașa, care îl vede întâia oară atunci, este izbit de aerul plin de încredere în sine al tânărului poet și redactor, de privirile lui care coborau de sus.

„În anul 1874, scrie Constantin Bacalbașa, eram intern în Institutul «Heliade», proprietatea lui Ștefan Velescu, profesorul clasei de declamație la Conservatorul din București. Într-o zi de primăvară o trăsură se oprește în fața gangului din Str. Sf. Vineri, și din ea se dă jos un tânăr brun, cu mustață neagră subțire, cu ochelari pe nas, înalt, subțirel, mergând drept și privind de sus. Mă aflu în gangul Institutului și tânărul mi se adresează: - «D-l Ștefan Velescu este acasă? Aș vrea să-l văd». - «Nu știu, domnule, să sunăm.». Și am sunat. După ce plecă tânărul cu mustața neagră și care privea de sus, Ștefan Velescu ne arătă o broșură pe care o ținea în mână și ne spuse: «Ăsta e băiatul generalului Macedonski; e poet. Mi-a adus întâia lui publicație în versuri. Cine știe ce-o mai fi!» Era *Prima Verba*”¹.

Dintre poeziile apărute în *Oltul*, puține au intrat în volumul de la 1882. Cele mai multe au rămas îngropate în paginile de format mare ale revistei devenită astăzi atât de rară. Sunt versuri lirice, erotice și filosofice, patriotice și politice; traduceri din Hector de Charlieu, din Lamartine și Béranger. Din acest amalgam nu lipsesc nici stihurile antidinastice, manevrate după o metodă pe care aspirații la putere nu se dădeau înapoi să o folosească. *Vodă-Car.. Vodă Car.. Crudul Vodă Caragea* încearcă să devină un refren popular. Altă dată poetul care, răspândindu-se cu atâta dărnicie, dovedea numai că nu-și găsisese centrul organic, dorea să înnoade firul “*bunei tradiții*”, scriind

¹ C. Bacalbașa, *12 Morți: Alexandru Macedonski*, în *Adevărul*, 4 septembrie 1921.

în limba italianizantă a lui Heliade stihuri ca următoarele, închinat *Madonei* (*Oltul*, III, 1875, 5):

Imaculată Vergin! Spre tine-mi îndrept ruga:
În pânțele purtat-ai un om, un sânt, un zeu,
Ce-ai conceput ferice din cerulee scintili,
Solite să ia forma de om, ca să propage
Principiul sacru, ver!

Oricât de puțin originale deocamdată, versurile lui Macedonski își câștigă mulți admiratori și adepți, grupați în societatea *Junimea*, ale cărei convocări apar regulat în *Oltul*. Revista începe a adăposti în curând și o activitate mai bogată în consecințe. Campania de răsturnare a guvernului conservator al lui Lascăr Catargiu găsește în publicația tânărului poet un organ dintre cele mai zeloase. Atacurile la adresa guvernului iau forme intempestive. Când în iunie 1874 au loc alegerile de senatori, chipul în care ele se efectuează la Buzău nemulțumește în asemenea măsură cercurile liberale, încât *Oltul* nu se sfiește să scrie: "*Să se deștepte odată românul; să se ridice cu armele în mâni și să sfărâme și pe agenții guvernului și pe guvern, dacă acest guvern nu va pune capăt la infamiile agenților săi administrativi*". Guvernul nu reacționează deocamdată. Când însă atacurile împotriva Domnitorului iau forme neîngăduite, el se decide să treacă la acțiune. În ziua de 24 martie 1875, Macedonski este arestat la Craiova și adus la București pentru a răspunde de articolele sale sedițioase.

De la Văcărești, unde stă închis aproape trei luni de zile, el continuă a trimite *Oltului* versuri deopotrivă ca varietate și gen cu cele dinaintea arestării lui. Se adaugă numai încercări de umor penitenciar ca *Celula mea de la Văcărești*, al cărei manuscris îngălbenit l-am aflat încă printre hârtiile poetului. În sfârșit, în mijlocul agitației întreținută de presa liberală, procesul are loc în ziua de 7 iunie în fața Curții cu Jurați ai Capitalei. Printre apărători sunt înscriși toți avocații de seamă ai partidului, douăzeci de oratori temuți: G. Petrescu, N. Fleva, N. Blaramberg, Ion Câmpineanu, Remus și Romulus Opreanu, Pantazi Ghica, Iorgu Fălcoianu, Mihail Pherekidi, Eugeniu Stătescu, Tache Giany, Mișu Schina, Candiano Popescu, I. Dendrino, Ciru Oeconomu, I. Procopie Dumitrescu, M. Poenaru-Bordea, C.D. Dănescu, Negulici și M. Pală. În fața acestei artilerii grele, Curtea cedează. Ea declară că "*delictul era stins prin prescripțiune*". Macedonski este eliberat în aceeași

zi și strada politică îi face o manifestație de simpatie, de care bătrânului îi plăcea să-și aducă aminte.

Când guvernul lui Lascăr Catargiu părăsește puterea și liberalii sunt chemați să-l înlocuiască, Macedonski încearcă o dezamăgire. Lista de candidați la Cameră ai partidului nu cuprinde numele său. C. Bacalbașa, care făcea parte dintre tinerii partizani personali ai poetului, povestește scena de la Circul Suhr, când fosta opoziție, chemată pentru a stabili candidaturile parlamentare, ascultă mai întâi pe C. A. Rosetti, apoi pe tânărul Bonifaciu Florescu, rivalul lui Macedonski, care îl întrupe, zeflemisindu-l.

Un timp, Macedonski reia activitatea de ziarist. Împreună cu Pantazi Ghica, Bonifaciu Florescu și George Fălcoianu, formează redacția vremelnicului ziar *Stindardul*, inspirat de N. Blaramberg în sens liberal și republican. Începând cu numărul al 23-lea, Macedonski părăsește însă redacția și firea sa neliniștită caută să-și deschidă alte căi. Recompensa politică îi vine într-acestea în forma prefecturii de Bolgrad, unde grijile administrative nu-i răpesc cu totul răgazul necesar compunerilor poetice, dintre care unele sunt date de acolo: printre acestea *Calul Arabului*, care a plăcut atât de mult epocii și care prevestește în chip destul de curios pe *El Zorab* al lui Gh. Coșbuc.

Multă vreme nu se menține Macedonski în fruntea prefecturii din Bolgrad. Voluntari ruși înarmați forțau granița pentru a trece în ajutorul Serbiei, în momentul acela în război cu Turcia. În executarea ordinului lui Gună Vernescu, ministrul de Interne, care îi pusese în vedere să oprească trecerea rușilor, el refuză contraordinul primului-ministru Ion C. Brătianu și trebuie să se retragă. Acest interesant episod, împreună cu destăinuirea sentimentelor sale politice în 1876, au fost consemnate de Macedonski într-o scrisoare adresată d-șoarei Pia I.C. Brătianu, comunicată mie de d-l Ion Pillat¹.

Anul următor este al războiului. Macedonski scoate în aprilie 1877 ziarul *Vestea*, care trăiește până în martie anul următor. Se risipește, în același timp, într-o colaborare destul de activă, la o mulțime de publicații mai stabile sau mai vremelnice, dintre care unele sunt scoase cu mijloacele sale. Din nefericire, colecțiile ziarelor pe care le publică pentru scurte intervale în epoca până la 1880, precum *Trăsnetul*, *Fulgerul*, *Plevna*, *Dunărea*, au rămas incomplete în depozitele Academiei Române și nu sunt de găsit aiurea, încât toată activitatea de ziarist a lui Macedonski, în această vreme, alcătuiește un capitol destul de obscur. Ceea ce se poate stabili mai ușor este năzuința

¹ Asupra acestor împrejurări, vd. textul manuscris publicat în *Opere*, I, pg. XXXVI.

poetului de a deveni cântărețul războiului. Desigur, el n-a depus în acest scop nici stăruința, nici înflăcărea lui Alecsandri. Dar alături de acesta, el este unul din puținii care au cântat războiul neatârării noastre, deși gloria sa poetică nu va rămâne legată nici de oda *Armatei Române*, care nu ne mai mișcă, nici chiar de *Steagul*, o bucată mai izbutită.

După părăsirea prefecturii din Bolgrad, Macedonski revine pentru scurt timp în administrație. Sfârșitul războiului îl găsește deci ca administrator al Gurilor Dunării, la Sulina, pe care o evocă mai târziu în frumoase pagini în proză. În calitatea sa administrativă, el este unul din cei dintâi care coboară în Insula Șerpilor, al cărei farmec singuratic îl face s-o aleagă drept cadrul romanului său *Thalassa*, după ce îi inspirase versurile de largă respirație ale poemei *Lewki*. De altfel, însărcinările sale administrative, ca subprefect și în cele din urmă ca inspector financiar, îl fac să colinde toată Dobrogea, de unde sunt date mai multe din poeziile sale în cursul anilor 1878 și 1879. În aceste peregrinări află el în satul Cochirleni urmele vechilor construcții romane, pe care locuitorii le foloseau drept carieră de piatră. Un an mai târziu poetul își înstrună lira pentru a cânta măreția simplă și augustă a strămoșilor romani, în versuri libere pe care susținea a le fi întrebuințat pentru întâia oară în Europa, în tot cazul înaintea lui Gustave Kahn, promotorul francez al acestei tehnici cu atâta răspândire în vremea simbolismului.

Cum însărcinările și călătoriile sale nu-l țineau toată vremea departe de București, Macedonski găsește timpul să publice în 1878 două broșuri; cea dintâi este traducerea în versuri a *Parizinei* de Byron, poetul suveran al tinereții sale, acela care inspiră atâtea din accentele și atitudinile lui; a doua este poema *Ithalo*, conținând versificarea unui episod venețian, văzut prin prisma acelei convenții romantice care își reprezintă Veneția ca un oraș al voluptății și crimei. De-a lungul numeroaselor stațe în care se desfășoară povestea tânărului și frumosului Ithalo, cititorul de astăzi are prilejul să audă și un alt sunet, acel accent sarcastic care pentru întâia oară anunță unul din felurile mai personale ale lirismului macedonskian. În fine, nerăbdător să treacă la posturile de conducere ale mișcării literare, neliniștitul tânăr referează asupra dezvoltării ei în ultimul deceniu, într-o conferință care are loc la 15 martie în sala Ateneului Român. Ce ar fi putut face oare mai bine tânărul poet pentru a satisface apetențele profunde ale naturii lui, dorul său de a se impune, de a vorbi și a se mișca nestânjenit? Întemeierea unei reviste literare devine unul din punctele capitale ale programului său, a cărui realizare urmează foarte curând.

«POÈTE MAUDIT»

Începând din anul 1880, Macedonski intră într-o perioadă nouă a vieții. De aici înainte, talentul său devine mai stăpân pe sine, mai conștient de originalitatea sa, care nu așteaptă decât puțină vreme pentru a înflori în creații de seamă. Mișcarea de la *Literatorul*, adunând un număr din ce în ce mai mare de aderenți, izbuteste să impună un temperament literar nou. Oamenii care-l cunoscuseră pe Macedonski înainte de 1880 și care descoperiseră în el un tânăr vioi, ambițios și cam impulsiv au de data aceasta prilejul să bage de seamă că însușirile sale par a-l rezerva unui destin puțin comun. Paralel cu înaintarea poetului pe drumurile proprii și ascendente, temperamentul său începe să se facă cunoscut. Orgoliul înăscut, firea rebelă din moștenirea tatălui, îl determină să se afunde în dârze atitudini de luptă. Societatea recunoaște în el un neconformist. Grijile vieții se aglomerează pentru cel care opunându-se mai totdeauna, se lipsește de beneficiile rezervate exemplarelor împăciuitoare și adaptabile. Fantazia îi ascunde realitatea. Omul se singularizează; începe să se vorbească de ciudățeniile lui. Apare neînțelegerea, atât de dureroasă pentru el, care recunoaște scopul capital al vieții în acțiunea de a se împărtăși. Apare lipsa, uneori mizeria. Macedonski trebuie să fi avut sentimentul că face parte din acei *poètes maudits*, despre care Verlaine vorbește cam în aceeași vreme.

Anii 1880-1882 sunt cu toate acestea cei mai buni din viața lui Macedonski. La 6 ianuarie 1880 apare revista satirică *Turara*, care continuă până în aprilie. Stihuiorul politic regăsește și amplifică aici unele din motivele campaniilor din *Oltul*. Revista încetează totuși, respinsă în umbră de interesul superior legat de apariția recentă a *Literatorului*. Primul număr apăruse la 20 ianuarie al aceluiași an, sub conducerea lui Macedonski, a eruditului poligraf Bonifaciu Florescu și a fecundului poet Th. M. Stoenescu, care rămân o vreme și principalii colaboratori ai revistei. Febrilitatea producției lui Macedonski este puțin obișnuită. Cu fiecare număr, contribuția lui acoperă coli întregi și acțiunea pe care o desfășoară nu rămâne fără ecou. Vasile Alecsandri îi trimite o scrisoare plină de binevoitoare atenție, împreună cu colaborarea lui. G. Sion se asociază curând acestei dovezi de simpatie a generației mai vechi. Oficialitatea nu întârzie să-i dăruiască favorurile sale. Poetul este numit inspector al Monumentelor istorice. Teatrul Național îi joacă două piese în câte un act: *Unchiașul Sărăcie* și *Iudey*. Un an mai târziu i se acordă medalia Bene-Merenti cl. I, după recomandarea lui V.A. Urechia, în momentul acela ministru al Instrucțiunii Publice: o distincție pe care poetul nu o disprețuiește nici atunci, nici mai târziu. La sfârșitul anului 1881, dar

purtând data anului următor, apare volumul *Poezii*, care îl impune pe poet ca șef al școlii sociale. Bine instalat în situația de "maestru", în ciuda vârstei sale destul de tinere, el împarte lauda și blamul. Polemizează cu *Convorbirile literare* din Iași, dar vestește lumii un talent nou, pe Duiliu Zamfirescu, căruia îi consacră o lungă analiză critică. În sfârșit, înființează sub președinția lui V. A. Urechia Societatea Revistei *Literatorul*, cu secții în toate orașele țării, destul de bine organizate pentru a găsi pretutindeni aderenți. Nu cumva poetul devenit director de revistă, șef de școală, demnitar în Stat și autor jucat este pe cale să aștească în dulcele sentiment al satisfacției de sine și al împăcării cu ceilalți?

Curând însă poetul dovedește că știe să ia atitudini răspiccate și care pot să displacă. Academia Română acordase marele ei premiu lui Vasile Alecsandri, pentru întreaga lui operă. Alecsandri făcea însă parte din Academia Română, și premiile ei - observă Macedonski - nu se cuvin a fi împărțite între propriii ei membri. Atacul îndreptat împotriva scriitorului înconjurat de stima generală și care manifestase tocmai simpatia sa pentru inițiativele tânărului poet surprinde din cale afară. Libertățile tânărului polemist merg de altfel mai departe. Un lung studiu, în care se găsesc pe lângă juste observații destule șicane critice, caută să tempereze admirația necondiționată care se acorda bardului de la Mircești. De altfel, Macedonski însuși adoră pe Alecsandri, după cum afirmase mai înainte și după cum va mărturisi mai târziu. Deocamdată i se pare necesar să dea curs aprecierii sale, fără nici un fel de reticențe. Caducitatea marelui poet atât de iubit provine din lipsa de orice experiență a durerii. Dar părerile critice sunt la urma urmei libere. Cine n-a suportat măcar o dată în viață cenzura dacă nu chiar agresiunea vreunui cap critic? Mai vrednice de a opri în loc sunt obiecțiile ce privesc corectitudinea procedeelelor. Academia nu putea lăsa deci fără răspuns observațiile *Literatorului*. Bătrânul G. Sion adresează lui Macedonski o lungă scrisoare de justificări, pe care acesta o publică, însoțind-o pe coloana paralelă cu un comentariu perpetuu în stil persiflant.

Alecsandri n-a rămas dator atacurilor lui Macedonski. În *Fântâna Blanduziei*, reprezentată la Teatrul Național încă din 1883, Scaur îi arată lui Zoil pe Horațiu, care trece prin fundul scenei. Prilej pentru nefericitul critic să se zvârcolească în spasmul invidiei, provocată de tot ceea ce în firea rivalului său însemna seninătate, suflet binevoitor și amabil, merit să se bucure de succesul ușor dobândit. Macedonski ripostează în *Literatorul* din 1884, 2, cu o enigmă în care causticitatea lui obișnuită pare că se reține:

Albit de ani, dar tot copil,
E lesne să mă faci Zoil
Când singur tu te faci Horațiu.

Polemica se oprește aici și Macedonski are în urmă de nenumărate ori prilejul să revină asupra judecății sale, recunoscând în Alecsandri nu numai pe un mare poet, dar pe unul din aceia a căror tradiție declara că o continuă. Anul 1883, acela care urmează ieșirilor împotriva lui Alecsandri, este bogat în evenimente de tot felul. La 24 februarie Macedonski se căsătorește cu Ana Rallet-Slătineanu. În fruntea unui comitet, ia inițiativa și comandă sculptorului I. Georgescu bustul aceluia pe care l-a prețuit totdeauna drept un mare precursor, al lui D. Bolintineanu. Inițiativa instalării acestui bust în foaierea Teatrului Național din București se face în forme care dau unora o impresie cu totul defavorabilă. Printre cei care apostrofează pe inițiatorii manifestației de la Teatrul Național se numără și cineva la care ne-am fi gândit mai puțin: Duiliu Zamfirescu, sub pseudonimul Don Padil, în *România liberă* din 18 decembrie 1883, unde se putuse citi o notă de înfierare¹ îndată ce izbucnește vâlva în jurul epigramei împotriva lui Eminescu. Macedonski trage imediat consecințele, în forma cea mai răsunătoare. Ruptura nu se mai repară niciodată, deși lui Macedonski i s-a întâmplat mai târziu să reflecteze cu melancolie la fermecătorul tânăr, cu profil atenic, al cărui netăgăduit talent se asociase pentru el cu o decepție atât de amară. În sfârșit, în anul 1883 culminează și lupta care se desfășura de o bucată de vreme între Macedonski de o parte, *Convorbirile literare* și Eminescu de alta. Soluția acestei crize este una din cele mai neașteptate reacții ale opiniei publice, dezlănțuite împotriva lui Macedonski cu o răă vehemență și un zdrobitor efect. Răsunetul furtunii de atunci nu s-a stins nici astăzi. Anexat vastelor posesiuni ale locului comun, numele lui Macedonski se asociază încă pentru largi cercuri politice cu reprezentarea omului care a îndreptat o epigramă veninoasă împotriva lui Eminescu, încovoiat de fatalitatea bolii. Sunt mulți aceia care nu știu despre Macedonski

¹ Această notă apare în *România liberă* din 6 august 1883. În același ziar, în numărul de la 14 august 1883, apare și o epigramă împotriva lui Macedonski, în legătură cu nefericita ieșire în contra lui Eminescu, iscălită Duna. Macedonski bănuia ca autor al acestor manifestări pe Duiliu Zamfirescu, care dădea pe atunci ziarului numeroase articole literare, iscălite fie cu numele său, fie sub pseudonime. Dovada acestei presupuneri nu este însă cu putință. Cât despre contraepigrama amintită, ea este hotărât sub nivelul talentului lui Duiliu Zamfirescu.

nimic din ceea ce poate constitui monumentul de aramă al gloriei sale, mulți care nu pot aminti nici una din marile sale poeme, nici din acele cântece în care frumusețea lumii și dorul de viață ne cuceresc pe loc sufletul, nimic din paginile în proză în care realitatea este transfigurată de o viziune arzătoare, dar care pot da numaidecât expresie vechiului resentiment public, citând nefericita epigramă care l-a trezit acum mai bine de o jumătate de secol:

Un X... pretins poet, - acum
S-a dus pe cel mai jalnic drum...
L-aș plânge dacă-n balamuc
Destinul său n-ar fi mai bun
Căci până ieri a fost năuc
Și nu e azi decât nebun.

Pentru a judeca cu nepărtinire, se cuvine a cunoaște cât mai bine elementele procesului. La început, Macedonski n-a fost defavorabil lui Eminescu, deși felurile lor de a fi erau sortite să se opună. În conferința pe care o pronunță în 1878 asupra mișcării literare mai nouă, Macedonski citează printre tinerii poeți și pe Mihai Eminescu cu ai săi *Epigonii*, "o poezie de va rămâne". Totuși în primul an al *Literatorului*, Eminescu devine obiectul observațiilor incisive ale revistei, în articolul *Frunze găsite prin volume*, iscălit cu pseudonimul Rienzi, în numărul de la 24 februarie 1880, unde se vorbește deopotrivă despre "ideile bolnave" și "cuvintele pocite" ale poetului care tocmai publicase în *Convorbiri* unele din producțiile sale cele mai frumoase. Unii cercetători literari au atribuit articolul acesta lui Macedonski. Este destul însă a-l citi cu oarecare atenție, pentru a observa că stilul acestor pagini, mișcarea frazei, vocabularul, genul ironiei, nimic din ceea ce îl caracterizează nu aparține lui Macedonski. Controversa ar fi putut rămâne totuși nesoluționată, dacă în colecția *Literatorului* care mi-a stat la dispoziție și care a aparținut lui Macedonski acesta n-ar fi însemnat, sub pseudonimul cu care este iscălit articolul, numele adevărat al autorului, Duiliu Zamfirescu. Rienzi este Duiliu Zamfirescu, ale cărui particularități scriitoricești le putem acum mai bine identifica în articolul de care ne ocupăm¹. Suntem astfel în

¹ Ca o dovadă mai mult, se impune faptul că într-una din cronicile duminicale pe care Duiliu Zamfirescu le publica în *România liberă*, când sub propriul său nume, când sub acela de Don Padil, cronica din 18 aprilie 1882 este semnată Rienzi (prin greșeală de tipar Riezi).

măsură a stabili adevărul istoric de oarecare importanță că primul atac îndreptat împotriva lui Eminescu în *Literatorul* nu i se datorește lui Macedonski. Se pare totuși că acesta a devenit ținta atacurilor lui Eminescu în 1882. Dar colecția *Timpului* pe acest an, când Macedonski se plânge a fi mereu vizat de emulul și rivalul său¹, se găsește descompletată în depozitele Academiei Române, singura bibliotecă unde se mai poate consulta vechiul ziar, încât deplina informare a procesului pe care-l urmărim suferă în acest punct o lacună iremediabilă.

După 1880, Macedonski caută să se apropie de Maiorescu. Când pregătește volumul său de *Poezii*, îi cere îngăduința de a i-l dedica. Maiorescu răspunde că primește cu recunoștință, și astfel volumul apare sub auspiciile aceluia care, după câțiva ani, în *Direcția nouă*, trece pe Macedonski printre corupătorii atmosferei estetice, rânduindu-l, într-o enumerare micșorătoare, alături de Aricescu, Scrob, Aron Densusianu etc. În 1882 însă Maiorescu nu ajunsese la această părere, și cum dedicației amabile trebuia să i se răspundă după conveniențe, Macedonski este invitat pe la începutul anului la una din seratele literare ale *Junimii*. Scena memorabilă a fost povestită de Macedonski numai după câteva luni, în nota care însoțește poema satirică *Viața de Apoi*, reproducă și în ediția de față. Macedonski scrisese tocmai *Noaptea de Noemvrie*, pe care o citește în acea seară asistentei, care cuprindea printre alții pe Hasdeu și pe Alecsandri, pe Barițiu, A. T. Laurian, Ang. Demetrescu și M. Eminescu. Asupra impresiei lăsate putem trage singuri concluziile, aflând că Hasdeu felicită călduros pe autor, asigurându-l că a scris cea mai frumoasă poemă a ultimilor ani, în timp ce Maiorescu și Alecsandri adaugă politețele lor. Este probabil că îndrăzneala concepției, caracterul realist și macabru al viziunii, ca și tonul sarcastic pe care poetul îl păstrează mai tot timpul au făcut să vibreze coarde consonante în sufletul lui Hasdeu. Nu este sigur însă că efectul a putut fi același asupra unor oameni ca Alecsandri și Maiorescu, la care canonul idealismului clasic rămăsese destul de puternic. În tot cazul, oricine ar fi trebuit să recunoască în autorul ciudatei poeme un scriitor care iese din comun, plin de avânt și de virtuozitate, capabil să evolueze pe largi registre ale sentimentului și să se salveze în situațiile lirice cele mai delicate. Multă vreme i s-au tăgăduit însă chiar însușiri cu mult mai modeste.

¹ Macedonski formulează această plângere de două ori: mai întâi, chiar în cursul anului 1882, în nota care întovărășește *Viața de Apoi*, în numărul pe iulie al *Literatorului*; a doua oară în articolul de recapitulări și justificări din *Literatorul*, 15 dec. 1892.

Într-o merituosă monografie consacrată lui Alexandru Macedonski, d-l Eugen Pahonțu a recunoscut portretul aluziv al acestuia, în articolul pe care Eminescu îl publică în *Timpul* din 8 aprilie 1882, sub titlul *Materialuri etnologice*:

“Actele acestea de flagelare le voi repeta de câte ori voi avea să lovesc în instinctele bastarde ale acelor străini, romanizați de ieri de alaltăieri, cari privesc toate în țara asta de «sus în jos». Unul abia sfârșește liceul, vine să vândă mărunțișuri și suliman la București, îi merge rău o negustorie și s-apucă de alta: de negustorie literară. Și acea fizionomie de frizor nu s-apucă doar să critice ceva de-o seamă cu el; nu, de Alecsandri se leagă.”

Macedonski vorbise tocmai în prefața volumului de *Poezii* despre dezinteresarea pe care poetul nu trebuie s-o părăsească niciodată, respingând veniturile literare și premiile academice. Principiul se putea discuta, dar aplicația lui era certă. Atacul împotriva lui Alecsandri atrage contraatacul lui Eminescu, care nu putea fi mulțumit de aprecierile ce-l priveau apărute între timp în *Literatorul*. La rândul lui, Macedonski răspunde cu vârf și îndesat. Reproduce articolul insultător pe care N. Xenopol îl publicase la adresa lui Eminescu în *Telegraful* și, după câțva timp, o notiță din *Războiul Român* în care era contestată însăși calitatea națională a familiei Eminescu. În sfârșit, în notele *Vieții de Apoi*, o satiră care continuă *Noaptea de Noemvrie* în stil de actualități rimate, rândurile privitoare la Eminescu trezesc în cititorul de azi cea mai adâncă mâhnire. Peste un an vine și faimoasa epigramă...

Citirea întregului dosar poate amenda judecata cam pripită în condamnarea fără apel a lui Macedonski. După câte rezultă din textele amintite, inițiativa atacurilor nu este sigur că-i revine lui Macedonski. Vina acestuia este de a fi reacționat totdeauna într-un chip disproporționat. Irascibilitatea sa este hotărât prea mare. Prea tipică rubricarea sa în neamul iritabil al poezilor, *genus irritabile vatum*. Cine a pus ieșirile lui Macedonski pe seama invidiei s-a înșelat desigur, văzând caracterul mândru și sentimentul de sine care la Macedonski era departe de a fi deficitar. Omul care simte și gândește despre sine în felul în care Macedonski ne-a dat atâtea dovezi nu poate fi un invidios. Invidia este aliata slăbiciunii interne, nu a orgoliului, care la Macedonski urca uneori peste limitele îngăduite. Ceea ce ne vorbește din textele cercetate cu obiectivitate este mai mult ciuda decât invidia. În fața tăgăduirii sau a sfidării, firea lui Macedonski se otrăvește până în fund, și din adâncurile ei tulburi țâșnesc coloane înveninate, care ne încremenesc. Desigur, înțelepciunea cere să zâmbești ofensei și să lași ca nedreptatea să ostenească. Dar Macedonski n-a cunoscut niciodată atitudinile acestea resemnate și răbdătoare. Este în natura lui o iuțeală, o sensibilitate exasperată a orgoliului care îl face să

treacă la gesturi violente și radicale, cum au făcut de mai multe ori și tatăl și bunicul său. În nici un caz nu se poate spune că Macedonski a fost un om rău. Cunoaștem în biografia lui nenumărate trăsături de generozitate, de milă, de simpatie cu cei slabi. Prin poarta propriilor lui nefericiri, el străbătuse în largul durerilor umane unde inima lui s-a dovedit adeseori înțeleghătoare și activă.

Semnalul pomirii împotriva lui Macedonski îl dă un colaborator al *Literatorului*, Gr. Ventura, în *L'Indépendance Roumaine*, din 4/16 august 1883. Ziarele și revistele se unesc într-o rară unanimitate pentru a veșteji cruzimea omului care azvârlise sarcasmele sale nefericitului și marelui poet în momentul în care boala îl doborâse. Macedonski este rânduit printe infami și declarat mort moralmente. Pretutindeni întâmpină chipuri împietrite. Într-o seară la Cafe-neaua Fialkovski câțiva necunoscuți încearcă o agresiune împotriva lui¹. Mai mulți abonați ai *Literatorului* îi înapoiază revista. Unii colaboratori se retrag. Macedonski încearcă să riposteze, dar scrisoarea sa, respinsă de toate ziarele care îl acuzaseră, găsește adăpost numai în *Românul* din 9 august 1883²:

"Domnule redactore, scrie el, Ziarul dv. s-a făcut ecoul unei afirmări și unei insulte ce și-a luat izvorul de la d-l Ventura. Nu sunt ținut să dau seama nimănui cui adresez epigrame atunci când desemnez pe adresanți cu X; v-o declar sus și tare și socotesc ca o lipsă de lealitate afirmări ce ar voi să desemneze pe oricine altul. Primiți etc."

Tonul scrisorii are siguranța unui om stăpân pe sine. Autorul respinge sistemul procesului de intenție. Nu el a adresat epigrama lui Eminescu, ci presa întregă *"punând un nume acolo unde el nu pusese nici unul"*, așa cum va lămuri mai târziu. Cu timpul, el va afirma chiar că epigrama fusese scrisă cu doi ani înainte ca Eminescu să înnebunească și că doar întâmplarea făcuse ca publicarea ei să coincidă cu boala poetului³. După amintiri ale d-lui D. Karnabatt, Macedonski povestea prietenilor că un colaborator al *Literatorului*,

¹ Cf. relatările lui Al. Obedenaru, *Bătălia din cafeneaua literară de la 1883*, în *Adevărul* din 24 oct. 1933.

² *Românul* se asociase și el reprobării generale, printr-o notă apărută în numărul său din 3 august 1883.

³ Vd. în acest sens articolul *Cestiunea Eminescu*, în *Literatorul* din 15 dec. 1892. Apoi scrisoarea adresată, cu ocazia reluării vechiului proces de C. Mille în Letopiseși, ziarului *Viitorul*, care o publică în numărul său din 25 iunie 1909. În fine, scrisoarea datată cu puține luni înainte de a muri (29 martie 1920) și adresată d-lui C. Iordăchescu, care o publică în *Adevărul literar*.

D. Teleor, care știa cele șase versuri pe dinafară, le-a fi încredințat tiparului, fără ca directorul revistei să prindă de veste.

Retractările sau punerile acestea la punct apar însă mai târziu. Deocamdată cerbicia lui nu vrea să cedeze. Numerele din *Literatorul* următoare nenorocitei manifestări cuprind alte epigrame noi, în care Macedonski se războiește fie cu Ventura, fie cu toată lumea laolaltă, într-o pornire combativă neintimidată. Iar în primul număr al anului următor, poetul în jurul căruia vâlva scandalului se menținea încă procedează la un examen de conștiință, declarând că în ciuda *pronunciamentelor* va continua să scrie epigrame și că nu va pregeta să-și afirme părerile sale despre scrieri și autori, oricare ar fi nenorocirile care i-ar putea lovi. Cât despre valoarea procedeuului, el se simte în bună tovărășie, amintind sarcasmul neîmblânzit al lui Goethe împotriva lui Nicolai, jubilara Lordului Byron aflând că Romilly, unul din judecătorii lui, s-a sinucis, și bucuria lui Thiers la moartea lui Napoleon III...

Fermitatea aceasta este numai aparentă... În realitate, cugetul său se clătina în fața acuzației generale. Durerea de a trece drept un suflet invidios și satanic mai provoacă protestul său până târziu, când bătrânul care se pregătea să moară adresează o scrisoare unui suflet binevoitor din tinerime, d-lui C. Iordăchescu. Cu atât mai mult această durere trebuie să fi fost săgetătoare în vuietul care se dezlănțuise. Macedonski simțea că rezistențele lăuntrice i se dezorganizează. Îndepărtat din funcțiunea primită în 1880 și care îi permitea să trăiască, împovărat de răspunderile familiei sporită acum cu primul ei năacut, izolat în mijlocul unei lumi ostile, Macedonski simte degetul apăsător al fatalității... Poet blestemat... A spus-o de multe ori. Atunci se hotărăște să plece. Într-una din poeziile sale franțuzești, în sonetul *Pâle, il me dit alors*, unde destăinuirea murmurată este culeasă parcă din izvorul ei cel mai curat, aflăm starea de spirit a poetului care se pregătea să se expatrieze. Hotărârea de a pleca era bună pentru că era mai întâi o hotărâre, un act de voință, într-un moment în care ruina interioară îl amenința. Pe această fereastră spartă de deznădejdea omului care se înăbușea, putea intra aerul, soarele, speranța.

În toamna anului 1884 pornește spre Paris. În gara Craiova îl întâmpină un poet adolescent căruia Macedonski îi reprodușese câteva versuri în *Literatorul*. Era Traian Demetrescu care, după câțiva ani, își descrie impresiile în *Peșul* din 1888¹:

¹ Articolul este reprodus în *Literatorul* din 29 februarie 1899.

“*Trenul de la București sosea pe la trei ore. Așteptam pe peronul gării, nerăbdător, timid și cu inima în prada unor tremurări de emoțiune ce mă scuturau. Când cele trei hătăi în clopot și fluieratul lung al mașinei vesti apropierea trenului, știu numai atât că m-am privit de la picioare până la piept dacă-mi sunt hainele potrivite pe corp; apoi, ochii mi s-au oprit deodată în ochii unui om ce privea pe fereastra deschisă a unui vagon de clasa I-a, - și m-am apropiat de el. Nu știu cine mă împingea, știu că acei ochi, vii și frumoși sub sticlele lor de miop, mă chemau. Poetul s-a dat jos din vagon, însoțit de femeia sa, d-na Anna Macedonski. Ne-am cunoscut, nu ne-am vorbit decât puțin, căci trenul se grăbea să-și urmeze goana lui neîntrecută. M-am întors de la gară acasă plin de impresiuni ce mi-e cu neputință să le descriu.*”

La Paris, Macedonski începe să scrie versuri franzuțești¹ și frecventează mediile literare. Planul de a scoate un ziar este însă repede părăsit². Totul merge greu într-o țară străină, între oameni necunoscuți. Se înapoiază deci la începutul lui 1885. Primele versuri franzuțești tipărite în străinătate apar abia către finele acestui an și în decursul anului următor, într-o serie de mici reviste, printre care *La Walonie* din Liège, scoasă de Albert Mockel și care trece astăzi drept unul din primele organe ale simbolismului francez. Prin colaborarea sa la *La Walonie* în cursul anului 1886 se poate spune că Macedonski face parte din primele echipe ale simbolismului³.

Revenit în București, poetul constată că atmosfera nu s-a schimbat. Din nou adoptă o atitudine de mare orgoliu. *Literatorul* din 27 ianuarie 1885 anunță retragerea lui Alexandru Macedonski, deopotrivă cu a lui Byron altădată. Din declarațiile sale, revista reține vechea temă a politicului și polemistului: “*Germania ne-a cucerit pe tărâmul politic, ne-a cucerit pe tărâmul economic. Ei bine, pentru ca să fie deplin stăpână pe noi, voiește să ne cucerească pe cel literar*”. Aluzie directă la influența în creștere a *Junimii*, sub loviturile căreia credea că pătrunsese. Împotriva înrâuririi germane, încearcă să ridice din nou steagul latinătății, purtat altădată de Heliade Rădulescu. Zadarnice sunt toate. Pentru a putea exista, *Literatorul* trebuie să-și schimbe titlul. Așa apare *Revista*

¹ Primele încercări datează totuși din țară: *La Chaumière*, în *Literatorul*, I, 1880, 3, reprodusă apoi în *Poezii*, 1882, și *Petit Jean*, în *Literatorul*, IV, 1883, 4.

² Vd. asupra acestui proiect nota din *Literatorul*, V, 1884, 5.

³ Împrejurarea este semnalată și de G. Walch, *Nouvelles pages anthologiques*, p. 126.

Literară la 7 aprilie 1885. Când însă atmosfera i se pare că s-a mai limpezit, *Literatorul* reîntră în scenă cu un articol de explicații, de justificări și de contraatacuri al lui Bonifaciu Florescu. Câțiva oameni de mare considerație întind o mână prietenească. Revista reapare cu colaborarea lui V. A. Urechia, a lui Anghel Demetrescu, care socoteau desigur că Macedonski merită a fi menținut în condiții proprii lucrului literar. Dar revista nu se poate menține. După câteva luni, apare ultimul ei caiet, înainte de a mai putea reapare într-un număr unic ca *Revista independentă* și, de aici înainte, în chip intermitent și totdeauna pentru scurte intervale.

În anul 1887, Macedonski se găsea în punctul cel mai adânc al văii pe care o tot coborâse. Sărac, respins de o societate față de care el întorsese totdeauna chipul unui om trufaș, pătimind sub o reputație care îl prezenta în culorile cele mai antipatice, înfruntând zilnic invectiva și batjocura, el intonează deodată un cântec de mare armonie și seninătate și dăruiește limbii românești una din cele mai frumoase poeme ale ei. Scrie *Noaptea de Mai*.

POLITICĂ

Ce s-a petrecut în sufletul lui Macedonski în decursul anilor 1886 și 1887 alcătuiește unul din cele mai delicate mistere ale creației poetice. După cum seva distilată din taințele mucedă și întunecată al pământului se volatilizează în parfumul florilor, nefericirile recente au devenit pentru Macedonski substanța unor curate și senine înfloriri. Este foarte instructivă comparația producției macedonskiene înainte și după această dată. Înainte, inspirația îl conduce către motivul tenebros și către viziunea macabră. La începutul anului 1883, apar puternicele strofe ale poeziei *Ura*. Urmează sumbra evocare din *Vaporul morții*. În același număr cu epigrama fatală apare *Năluca crimei*, traducere după Maurice Rollinat, și crunta declamație a *Visului fatal*:

Groapa mea are să strige către ceruri: Răzbunare!

Poeziile acestei epoci se mai numesc *Cele trei năluci* și *Cu morții*. Când valul indignării publice urcă împotriva sa, el coboară în sine și nu află nici o adiere peste adâncurile sale încremenite: *Nimic, nici chiar speranța*.

Deodată însă un katharsis moral și estetic izgonește cugetul lugubru. Poetul celebrează momentul în *Excelsior*, apărut la începutul anului 1886. În fața încercărilor recente, el resimte mai viu limpezimea și strălucirea fericirii sale tinere. O spune frumos în *Perihelie*, care este din aceeași epocă:

Clar azur și soare de-aur este inima mea toată.

Pe această poartă deschisă de pacificarea și libertatea internă, pătrund farmecele naturii și imaginile clasicismului. Poetul renunță să mai propovăduiască genului uman. Îi ajunge simpla imagine, lipsită de orice semnificație profundă sau îndepărtată: chipul *Naiadei* storcându-și părul în apa limpedelui râu. Din sinteza tuturor acestor îndrumări se constituie *Noaptea de Mai*.

Soarta sa externă rămâne într-acestea destul de precară. Câteva încercări ziaristice trebuie să rezolve ecuația cu multe necunoscute. Așa încep să apară la 6 martie 1888 cele zece numere ale bisăptămânalului *Stindardul țarei*. Ziarul servește pe conservatori care, la această dată, se găseau în opoziție și reclamau puterea cu vechiul mijloc reprobabil al agitației împotriva Regelui. Macedonski, care scrisese în al doilea an al *Literatorului* un *Imn regal* și dedicase o odă evenimentului de la 10 mai 1881, are slăbiciunea să se pună în slujba acestor scopuri. Va regreta-o amarnic mai târziu, când va recunoaște cu ce lipsă de scrupule a fost întrebuințat de politicienii vremii. Dar *Stindardul țarei* dispare și locul lui îl ia, în lunile de vară ale anului 1889, *Streaja țarei*, condusă în tovărășia lui Șt. Vlădescu și purtând subtitlul: *Organ liberal-conservator*, împerechere de cuvinte cu care N. Blaramberg își denumea gruparea sa disidentă. În același an se întoarce însă în redacția *Românului* unde începe o cronică săptămânală¹.

Anul 1890 aduce reapariția *Luceafărului*, din iunie până în octombrie. Macedonski face să sune o coardă nouă: senzualitatea *Idilelor brutale*, continuate în *Revista literară* din 1891, unde se aud însă și accente mai suave, ba chiar primele versuri *simbolist-instrumentaliste*. La 14 mai 1892 au loc mari manifestări antimaghiare ale studențimii universitare. Macedonski este înflăcărat de simțirea națională a momentului și dedică *Junimii*

¹ Cronicile date *Românului*, purtând de obicei titlul *Viața bucureșteană*, încep să apară o dată cu numărul din 23 decembrie 1889 și continuă, cu unele intermitențe, în numerele de luni, o bună parte din anul următor. Tot în *Românul*, cu data de 12 mai 1890, retipărește Macedonski și *Noaptea de Februarie*.

următoarele versuri publicate în *Românul*¹, în care poetul știe să se ridice deasupra resentimentelor personale în viziunea purificatoare a patriei eterne:

Din nou entuziasmul dă aripi și putere
Și eu ce sunt rănitul nedemnei mișelii
Uit singur nedreptatea cumplitei vijelii
Și strig cu voce tare, stăpân peste durere:
Junimea de restriște de azi ne va feri:
Trăiască România chiar eu dacă-aș pieri.

Trăiască România ingrată și nedreaptă...
Oricâtă rătăcire va trece peste ea
Din Tisa pân-la Nistru e însă țara mea...
Tresare înviată când nimeni nu s-așteaptă...
Eroica Junime dușmanii va smeri:
Trăiască România chiar eu dac-aș pieri.

Din Tisa pân-la Nistru trăiască România...
Un gând să cimenteze unirea dintre noi
Un suflet să cuprindă pe lași ori pe eroi,
O inimă să aibă poporul și Domnia,
Și strige-se, oricâte cercări am suferi:
Trăiască România chiar noi dac-am pieri.

Accentele acestea la scriitorul în revoltă față de mediul său n-aveau de ce să surprindă. Poetul patriot era vechi în el. L-am întâlnit cu întinsă desfășurare în *Oltul*. Băutura vrăjită care îl făcuse poet se încălzise la razele înflăcăării patriotice a lui Heliade și Bolintineanu. Prin originile și chiar prin prima epocă a activității sale, Macedonski face parte din acea grupă de poeți patrioți și revoluționari, pe care am încercat altă dată s-o caracterizez într-un anumit contrast cu Eminescu². Această latură fusese însă treptat împinsă în umbră, fără a fi suprimată vreodată. Pentru moment, printre preocupările sale stă și năzuința de a introduce pe tărâmul literaturii noastre simbolismul poetic, despre care vorbește cel dintâi în România. Articolul *Poesia viitorului* publicat în

¹ Reproduse în *Literatorul*, din 15 iulie 1892.

² În studiul meu, *Poesia lui Eminescu*, București, 1930.

Literatorul din 15 iulie 1892, propunând exemplul unui Baudelaire și Mallarmé, al unui Maeterlinck, Péladan și Moréas, explică ce este simbolul, dar se oprește la varietatea lui instrumentalistă, din care câteva probe dăduse încă din 1890, desigur sub influența renumitului *Traité du Verbe* al lui René Ghil. Ideea că poezia este o artă a cuvântului și că puterea ei expresivă se întemeiază pe calitatea sunetelor pe care le întrebuițează era atât de nouă în 1892, încât ea nu putea provoca decât sarcasme. Caragiale, scrupulosul artist al cuvântului, face haz de ea în parodiile publicate în prima serie a *Moftului român* și reactualizate de recenta ediție a d-lui Șerban Cioculescu.

Noua serie a *Literatorului* care începe la 15 iunie 1892 este cea mai lungă din cele câte s-au succedat după întreruperea revistei în 1885. Ea continuă până în noiembrie 1894. Un tânăr poet, Cincinat Pavelescu, despre care Macedonski are cuvinte de mare laudă, i se asociază, mai întâi ca prim-redactor, apoi ca director adjunct. Din prietenia lor literară se dezvoltă o colaborare fructuoasă. Teatrul Național din București joacă la 28 decembrie 1893 tragedia *Saul*, datorită lui Al. Macedonski și Cincinat Pavelescu. Piesa are un succes de stimă, susținut de patosul lui C. Nottara care pune în valoare versurile frumoase ale poemei. Totuși piesa nu se poate menține pe afiș, și eforturile de mai târziu ale autorilor n-au putut-o readuce în repertoriu.

Paralel cu *Literatorul*, Macedonski scoate la 5 aprilie 1894 un nou ziar, *Lumina*, care are o viață ceva mai lungă. Noul organ are însemnătatea că republică o bună parte din opera poetică a lui Macedonski, până în acel moment. Pline de interes sunt și reacțiile directorului foii față de feluritele evenimente ale epocii, pe care articolele sale zilnice le comentează cu îmbelșugare. Din paginile acestei publicații, aflăm că Macedonski ia parte, în ziua de 18 mai 1894, la manifestațiile antimaghiare provocate de incidentele de la Teiu, vorbind studențimii adunate la statuia lui Mihai Viteazul. Tonul articolelor sale este dintre cele mai hotărâte: "Ungurii au declarat singuri la Cluj unitatea românismului", scrie el în *Lumina*, I, 1894, 33. Preocuparea de soarta românilor din Ardeal este una din atitudinile lui Macedonski în această vreme. Când împăratul Austriei, Francisc-Iosif, vine în țară, pentru a vizita pe Regele Carol I, el observă în *Liga Ortodoxă* din 1 august 1896: "Negreșit, națiunea română nu poate primi cu entuziasm pe monarhul ce ține sub asuprirea sa un număr însemnat de popoare." Aducă însă că respectul și cuviința se impun față de orice oaspe. Dar cu toate că sentimentul său nu putea fi favorabil ungarilor și nici politiciii alături de Tripla Alianță, prin una din acele subite întoarceri care dovedesc independența, dacă nu și statornicia

sa, el protestează, într-o scrisoare publicată de *Pester Lloyd* din 1 octombrie 1897, împotriva ziarelor românești care se arătau nemulțumite de călătoria la Budapesta întreprinsă de Regele Carol I în aceeași toamnă^{*}. A protesta împotriva unei vizite care stă în linia politicii susținute de aceleași ziare, i se pare lui Macedonski o incongruență cu care nu se poate asocia. Reacția este tipică pentru caracterul său.

Între aceste evenimente, Macedonski întreprinde și o faptă sportivă destul de neașteptată. Face împreună cu Constantin Cantilli, un discipol, drumul pe bicicletă de la București la Brașov¹. Se pasionează chiar pentru sportul atât de nou pe atunci, căruia Cantilli îi rezervă un loc întins în a sa *Revistă modernă*, inspirată de maestru. Grupul de poeți și velocipediști sporește curând cu Cincinat Pavelescu. Bucureștenii zâmbesc la vederea ciudatei caravane înaintând pe Șoseaua Kiseleff. Un ecou întârziat al acestei impresii îl găsim încă în recenzia pe care în 1912 Gala Galaction o consacră, în *Viața românească*, volumului de poezii al lui C. Pavelescu.

În 1895 apare *Excelsior*, conținând o bună parte din contribuția poetică a *Literatorului*. Răsunetul acestei tipărituri, care înseamnă una din răscrucile de seamă ale mișcării poetice mai nouă, este cu totul neînsemnat în cercurile conducătoare ale literaturii. Nici unul din criticii autorizați ai timpului nu se oprește în fața evenimentului. Răsfoirea presei timpului abia dacă scoate la iveală manifestările câtorva tineri sau boemi literari, în stilul hiperbolic obișnuit ori de câte ori era vorba de "maestru". Volumul poartă ca *motto* propriile versuri din *Noaptea de Ianuarie*:

M-am născut în niște zile când tâmpita burghezime
Din tejghea făcând tribună, legiune de coșcari,
Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime,
Zile când se-mparte țara în călăi și în victime
Și când steagul libertății e purtat de cârciumari.

Macedonski îndrepta acum simpatiile sale către partidul conservator. Pe pagina de gardă a volumului este înscrisă dedicația: Autorul cu adâncă recunoștință închină acest volum *Măriei Sale Principelui Gr. M. Sturdza*,

^{*} Vd. în același sens, sub pseudonimul Novus, articolul *Politică și Literatură*, în *Revista Modernă*, I, 4-5 octombrie 1897 (n. ed.).

¹ Vd. articolul lui Cantilli în *Literatorul*, XIV, 1895, 11-12.

Principele Gr. M. Sturdza, Beizadea Vișel, autorul operei *Les lois fondamentales de l'Univers* este în această vreme unul din susținătorii *Literatorului*. Daniile sale sunt primite cu mulțumiri pe care revista le exprimă cu tot respectul. Articole entuziaste evocă personalitatea ilustrului bărbat, care unea cu fălnicia fizică o minte investigatoare, dacă nu și foarte fericită în descoperirile sale. Nu este exclus ca în casele de pe Calea Victoriei să fi răsunat uneori convorbiri despre problemele astronomiei, ale fizicii și ale mecanicii care îl pasionau și pe Macedonski. Întoarcerea către cercurile aristocratice ale societății bucureștene este de altfel o caracteristică a acestei epoci în viața poetului. Așa, de la 15 aprilie 1893, *Literatorul* își asociase la direcția sa și pe Principesa Maria D. Ghika, autoare de versuri franțuzești, răpită patronajului unei întreprinderi literare mai modeste: *Bibiluri și Alțițe* ale Doamnei Smara...

Simpatiei sale pentru cercurile conservatoare, foarte vii în acest moment, i se datorește faptul că Macedonski se angajează într-o luptă cu adânci răsunete în viața publică a țării. Este vorba de agitația pornită în jurul caterisirii Mitropolitului Primat Ghenadie Petrescu, în primăvara anului 1896. Nu putem intra aici în amănuntele acestei afaceri. Pentru situarea acțiunii lui Macedonski, câteva trăsături trebuie să ne ajungă. Marea dihonie a pornit în momentul în care Mitropolitul Ghenadie, pentru a satisface dorința Primului-Ministru, Dimitrie Sturdza, îl convoacă și pe acesta la Adunarea Așezămintelor Brâncovenesci. Partea de influență, atribuită unei personalități a cărei chemare de a se amesteca în treburile Eforiei era contestată, nemulțumește pe efori, Prinții Gheorghe Bibescu* și Dimitrie Știrbei, coborâtorii ctitorilor, care se împotrivesc convocării. Mitropolitul răspunde refuzând aprobarea bugetului. Zadarnic Regele intervine cu sfaturi moderatoare pe lângă Mitropolit. Opoziția eforilor îi dă impresia că se încalcă drepturile sale proprii. Părăsit în acest moment de Primul-Ministru și urmărit de acuzația Prințului Bibescu, Mitropolitul Ghenadie este judecat de Sfântul Sinod, care pronunță, la 20 mai

* Prințul Gh. Bibescu, fiul fostului Domnitor al Munteniei, ofițer viteaz în armata franceză în timpul războiului din Mexic (1862), avusese aspirații la tronul Țării. Păstrând veleitățile sale și mai târziu, îl întâlnim semnând articolul *Après le combat*, în *La Nouvelle Revue* din 1 aprilie 1888, publicația doamnei Juliette Adam. Macedonski cunoscuse pe d-na Juliette Adam la Paris, în 1884-1885. Numărul din revista sa care tipărește articolul lui Georges Bibescu cuprinde și o notă redacțională elogioasă despre Macedonski și despre ziarul său, *Stindardul Țării*, al cărui program îl reproduce în parte (n. ed.).

1896, o sentință de caterisire împotriva sa. Curând după aceasta este ridicat și așezat ca simplu monah la Mănăstirea Căldărușani.

Mulțimea credincioșilor, în mijlocul cărora Mitropolitul avea întinse simpatii, începe a se agita. Un grup de liberali influenți, în frunte cu P.S. Aurelian, nemulțumiți de conducerea lui D. Sturdza, se constituie în gruparea disidentă a "drapeliștilor", cu hotărârea de a susține pe Mitropolitul care nu renunța la luptă. "Tribunul" N. Fleva li se asociază, provocând mai multe întruniri publice și pelerinagii la Căldărușani. Sprijinul cel mai de seamă îl dă însă partidul conservator, cu Lascăr Catargi, Alexandru Lahovari, Take Ionescu și Nicolae Filipescu. Ațâțată printr-o campanie de presă și de întruniri care dura de mai multe luni, mulțimea condusă de N. Fleva ia în ziua de 16 noiembrie drumul către Dealul Mitropoliei, pentru a impune cererea pe care Mitropolitul o adresase Corpurilor Legiuitoare. Poliția iese în calea manifestațiilor și rănește mai mulți din ei. Dezordinele țin trei zile și neliniștesc pe Suveran. Între acestea guvernul demisionează și este înlocuit cu un cabinet al "drapeliștilor", sub președinția lui P.S. Aurelian, care găsește formula împăcării. Sfântul Sinod revine asupra condamnării pronunțate mai înainte și hotărăște reintegrarea Mitropolitului, care își prezintă în același timp demisia.

Macedonski ia o parte foarte activă la agitația în favoarea Mitropolitului Ghenadie. Legat de cercurile conservatoare și în strânse relații de prietenie cu Fleva, care îl apăruse în procesul din 1876, el se pune la dispoziția cauzei. După destăinuirii târzii ale poetului, se pare că mai multe din ștafetele trimise către principalele centre ale ortodoxismului, pentru a obține o solidarizare care de altfel nu întârzie să se manifeste, au pornit din casa lui.* O procesiune proiectată după mijlocul lui septembrie este interzisă de Prefectul Poliției.** Scoate atunci cu Eugen Vaian *Liga Ortodoxă*, în care mai răsună vechea armătură din *Oltul* și din *Stindardul țarei*. Este ultima oară când Macedonski va mai ataca pe Suveran. Dar printre atâtea lupte, în care prea zelosul luptător trebuia să respingă și acuzația de a se fi pus în slujba interesată a rușilor, popasul literar nu lipsește. În coloanele ziarului, dar mai cu seamă în suplimentul lui literar, apar câteva nume noi. Un tânăr, Gr. Pișculescu, viitorul scriitor Gala Galaction, se exprimă despre autorul volumului recent *Excelsior*,

* În arhiva lui Macedonski, am găsit broșura în limba greacă, datată din București 1896 și cuprinzând o scrisoare a Mitropolitului Ghenadie către ceilalți Arhipăstori (n. ed.).

** Vd. scrisoarea lui Macedonski în *Adevărul* din 19 septembrie 1896 (n. ed.).

în cuvinte care, venind de la un reprezentant al generației în creștere, puteau mângâia pe scriitorul atât de contestat. Un poet, Ion Theo, publică primele sale versuri și își atrage din partea maestrului cuvinte de prețuire, asemănătoare cu cele adresate altădată lui Duiliu Zamfirescu și Cincinat Pavelescu. D-l Tudor Arghezi primește astfel botezul său literar. În decembrie când Mitropolitul Ghenadie își prezintă demisia *Liga ortodoxă*, încetează să mai apară. Reacția sufletească a lui Macedonski este din nou foarte caracteristică. Înaltul prelat, altădată atât de respectat și de iubit pentru însușirile sale sufletești, începe a fi privit ca o unealtă a Răului. Desigur că ispitirea Satanei va fi adus capitularea Păstorului sub al cărui sceptru se strânsese turma credincioșilor. Actul politic al capitulării este încă un inel în lanțul de înfrângeri ale Bisericii. Astfel de păreri, exprimate în stil de psalm și de litanie, se concretizează o dată cu venirea anului 1898 în broșura *Falimentul clerului ortodox român*, căruia autorul voia să-i dea o urmare în alte trei studii polemice relative la instituțiile noastre. Dar zelul politic al poetului se găsea acum în descreștere și studiile anunțate nu mai apar. Zări nouă i se păreau că se deschid într-o direcție pe care trebuise s-o părăsească îndată după întoarcerea sa din Paris.

În 1897 apăruse, împreună cu a doua ediție a lui *Excelsior*, volumul de versuri franțuzești *Bronzes*, cu o prefață de Al. Bogdan-Pitești. Volumul conține, împreună cu lotul din 1885-1886, versurile pe care Macedonski le publicase între timp în revistele sale, cât și în unele din ziarele și revistele străine. Recolta strânsă într-un interval de peste zece ani revenea acum într-un volum de formă exiguă, ca o sută cincizeci de cărți de vizită puse una peste alta. Alegerea omului care trebuia să prezinte volumul publicului francez nu era prea fericită. Alexandru Bogdan-Pitești, fiul unui moșier de prin părțile Oltului, crescut într-un institut catolic din Franța, pe care îl părăsise pentru a rătăci prin boema și uneori prin lumea interlopă a Parisului, devenise în 1898 directorul rafinatei reviste de artă *Ileana* și inspiratorul unui cerc artistic care organizează expoziții și alcătuiește câțva timp cadrul de activitate al lui Luchian. În această calitate primește el pe Sar Péladan la București. Purtat de spiritul său aventuros, părăsește din nou țara și, după anumite popasuri în cercurile anarhiste ale lui Vaillant, revine mândru de cele 40 de condamnări "politice" ale sale, printre care nu este exclus să se fi strecurat și unele de drept comun. Astfel de condamnări se produc în tot cazul în țară și personajul sfârșește în ignominie, lăsând o bogată și prețioasă colecție de artă, peste care suflă vântul pustiirii. Astfel, nici prin ceea ce era în 1897, dar mai puțin prin ceea ce a devenit mai târziu, Al. Bogdan-Pitești nu putea fi un bun

introducător al volumului cu care Macedonski spera să câștige publicul literar francez. Pitorescul incontestabil al omului¹, care unea mari atitudini seniorale cu un cinism în stare să încremenească pe oricine, interesase însă pe poetul atât de des în iluzie cât privește raporturile de fapt. Destinele sale literare i se păreau încredințate unor mâini vrednice a le conduce.

Volumul este trimis unui număr însemnat de personalități din lumea literară franceză. Scrisorile de mulțumire, însoțite de cuvinte foarte elogioase, nu întârzie să sosească. Presa se arată însă mult mai rezervată. Mai târziu, când *Le Calvaire de Feu* va stârni un interes mai viu, lumea își va aduce aminte și de versurile din *Bronzes*. Deocamdată însă, alături de nota apărută în *La Revue Internationale* a Principesei Maria Laetitia Bonaparte, nu este de semnalat decât articolul lui Pierre Quillard în *Mercur de France* din mai 1898. Autorul găsește că limba și tehnica volumului sunt “*ireproșabile*”, ba chiar că ele “*ar putea să servească de exemplu celei mai mari părți a așa-zișilor poeți francezi contemporani*”. Regretă însă docilitatea poetului față de influența unui Leconte de Lisle sau Baudelaire, ca și rezerva sa în acțiunea de a lăsa să transpară mai viu sufletul rasei sale. Cu toate acestea, în poezii ca *Le Faune*, *Lais Vierge* și *Crépuscule romain*, cu ale lor “furtuni senzuale și brutale”, criticul francez crede a putea recunoaște o expresie a acelor influențe ereditare, pe care este dator să le manifeste cu mai puțină sfiiciune.

Ceea ce, printre atâtea considerații, s-a omis a se spune este că *Bronzes* alcătuia ofranda prețioasă a unui secol de influență franceză în cultura românească. Exceptând pe scriitorii de origine română care nu s-au exprimat niciodată în limba maternă, Alexandru Macedonski este fără îndoială cel mai virtuos scriitor român, care a instrunit vreodată lira franceză. Inspirația sa a luat în posesiune domeniul ambelor limbi cu o ușurință care uimește. Literatura modernă nu mai cunoaște decât cazul lui D’Annunzio, în lucrarea de folosință magistrală a două idiomuri poetice. Ambii poeți latini sunt meșteri iscusiți ai formei, complăcându-se a modela un alt sistem de sunete și ecouri decât acel obișnuit al creației lor, din îndemnul de a experimenta materiale și unelte nouă. În același chip, sculptorii variază din când în când mediul lor operativ, alternând piatra cu bronzul și lemnul. Desigur, în năzuința lui Macedonski de a clădi o operă franceză, dorința de a ocupa un

¹ Asupra excentricităților de “mare senior” ale acestui personaj, vd. povestirea despre curcanul umplut cu monezi de aur, trimis lui Macedonski, în articolul acestuia *Curcanul de Crăciun sau cincizeci de curcani într-unul*, din *Rampa*, II, 1912, 379.

loc de însemnătate universală a jucat un rol de căpetenie. Psihologia artei poate însă constata aci și o trăsătură caracteristică artistului formal.

ȘCOALA GLORIEI

Când ultimele ecouri ale luptei date în jurul afacerii Ghenadie se sting, Macedonski se găsește din nou în mare impas sufletesc. Putința de a subsista devenise pentru el o problemă complicată, din a cărei frământare versurile publicate în aceeași epocă păstrează unele ecouri. Candidatura la vreo situație oficială este rău primită. Astfel, când către finele anului 1895 se zvonește că Macedonski urmează a fi numit director al Monitorului Oficial, presa socialistă evocă perspectivele acestei numiri, în colori făcute să descurajeze pe binevoitori. Ziarul *Românul* din 14 ianuarie 1896 ia deci apărarea fostului colaborator. În lipsa mijloacelor trebuie găsit expedientul. Ședințe festive, în sala Ateneului, strâng în jurul maestrului o mână de discipoli disprețuitori de zâmbetul mulțimii, care înțelegea că aceste sărbători ale poeziei trebuie să procure marelui lor poet pâine, lemne și îmbrăcăminte. *Adevărul* din 18 aprilie 1898 anunță șezătoarea literară menită să adune fondurile necesare tipăririi operelor poetului. Dar până la acest scop, altele mai mărunte și mai grabnice trebuiau atinse. Festivalurile literare care revin în fiecare an strâng însă cu mare greutate modestul obol public. Școala gloriei este aspră pentru Macedonski!

În aceste condiții se înțelege că *Literatorul* care reapare la 20 februarie 1899, având ca secretar de redacție pe Ștefan Petică, nu poate să dureze decât puține luni. În 1900 nu iese decât un singur număr al *Literatorului*, absent din colecțiile Bibliotecii Academiei Române. Severe revizuiți de conștiință îi arată într-acestea nedreptatea atacurilor sale împotriva Regelui Carol I, a cărui figură nu încetase să se înalțe în timpul celor 34 de ani de domnie. Într-o scrisoare datată din 20 August 1900, dar publicată abia după doi ani în notele biografice care însoțesc *Cartea de Aur*, poetul are cavalerismul să recunoască eroarea atacurilor sale repetate. El înțelege acum de câte ori a fost unealtă în mâna interesaiilor și regretă amarnic activitatea politică din trecut. "Dar jalea mea e mare", adaugă el, mai ales pentru alt cuvânt. Ochii mi s-au deschis "pentru totdeauna, și sunt sdrobot de durerea de a fi dus o luptă nedreaptă a cărei violență cu atât mai mult nu mi-o pot ierta". Aceste accente au fost sincere, pentru că au rămas definitive. Niciodată poetul n-a revenit la

atitudinea pe care a recunoscut-o eronată și injustă. Scrisoarea din *Cartea de Aur* încheie un lung capitol de zădărnicie. Cine studiază viața lui Macedonski în epoca la care ne aflăm poate cu ușurință constata tendința care o domină. Tendința de a cuceri puterea și gloria. S-ar spune că înfrângerile și privațiunile exasperaseră trăsătura voluntară a caracterului său. Această uriașă sete de putere îl face să coboare până la izvoarele ei ascunse. Poetul devine magician. Începe să se ocupe de problemele parapsihologiei, pe care le studiază în cazul Domnișoarei Teste, al cărei nume este - în chip atât de ciudat - acela al eroului lui Paul Valéry. Făurește ipoteze îndrăznețe cu privire la natura sufletului și la constituția materiei, intrând în polemică cu știința oficială, ca în conferința *Sufletul și viața viitoare*, ținută în 1900 la Ateneul Român și publicată apoi în *Forța morală*. Își recunoaște puterea de a descoperi comorile. Crede chiar că omul poate opri moartea, atunci când vocea lăuntrică îi spune că destinul nu i s-a împlinit. Proclamă puterea gestului și a cuvântului omenesc într-o pornire de orgoliu luciferic, care îl face să asemene pe omul ajuns la conștiința energiilor sale interne cu Dumnezeu însuși: "*Numai când omul va ști - scrie Macedonski în articolul Spre ocultism din Hermes, 1903 - care sunt cauzele ce fac hunăoară un gest să impună respect și altul să nu impună, ca o privire să oprească mâna ridicată, ca o frază, seacă prin coprinsul ei, să fie în stare să electrizeze o mulțime, - numai atunci omul va putea să fie mai stăpân decât este asupra împrejurărilor vieții lui și deci asupra soartei sale*". Ființa umană care, descoperind puterea "*magică*" a cuvântului și a gestului le va folosi în voie, "*va putea ieși din îngustimea obștească a naturii omenești pentru a păși către acel prag al super-umanității, prag dincolo de care făptura omenească se confundă așa de mult cu divinitatea, încât nu mai poate fi deosebită de dânsa decât prin manifestațiunea ei de corporalitate tangibilă și vizibilă.*"

Poetul se cufundă în visul unei puteri capabile să siluiască destinul. Traducerea scenei de magie din *Faust* al lui Goethe, pe care o publică în vremea aceasta, răspunde unei preocupări care măsoară adâncimea decepțiilor suferite cu îndrăzneala aspirațiilor menite să le compenseze. Dar până a forța vechea cerbicie a destinului, Macedonski se angajează într-o nouă luptă, din care nu putea ieși decât înfrânt. Este vorba de sprijinul pe care îl dă tânărului publicist Caion, care, dintr-o inexplicabilă perversitate, acuză pe Caragiale de a fi plagit în *Năpasta* pe închipuitul autor ungar Kemeny. Mi se pare absolut sigur că Macedonski n-a simțit impostura atunci când Caion începe atacurile sale în *Revista literară* a lui Th. M. Stoescu. N-a avut nici discernământul necesar pentru a aprecia valoarea "*documentului*" pe care

Caion îl producea, câteva file dintr-o carte unguerească, ticluite în întregime. Ceea ce îl orbea în asemenea măsură era resentimentul împotriva aceluia care în *Moftul român* persiflase descoperirea simbolist-instrumentalistă. Întocmai ca în cazul epigramei din 1883, dacă Macedonski n-are vina de a fi dezlănțuit lupta, are pe aceea de a o fi continuat cu o violență înzecită și necugetată. În definitiv, pentru câteva versuri umoristice, un scriitor nu merită cumplita decapitare a plagiatului dovedit, atunci când piesa probantă este suspectă și garantul moral al acuzației era tânărul Caion. În ciuda acestei circumspecții elementare, Macedonski dă un larg loc campaniei contra lui Caragiale în ziarul pe care începuse a-l scoate la 28 octombrie 1901 și care, printr-o usturătoare ironie, se numește *Forța Morală*. Îndârjirea foii este atât de mare încât în momentul în care Th. M. Stoenescu, convingându-se de impostura lui Caion, îi refuză paginile *Revistei literare*, Macedonski nu pregetă să rupă cu vechiul tovarăș din primii ani ai *Literatorului*. Ba chiar atunci când, chemat să răspundă în fața Curții cu Jurați din București, nenorocitul acuzator încearcă să se salveze afirmând că înscenarea cu Kemeny era numai o cursă întinsă pentru a-l aduce pe Caragiale în fața Justiției, Macedonski nu procedează cum s-ar fi convenit în acest ultim moment: făcând o retractare onorabilă și dând afară pe nerușinat. Agitația pătrunde în public și, astfel, în ziua de 14 februarie 1902, când Macedonski urcă pe scena Ateneului pentru unul din obișnuitele lui festivaluri literare, voci din sală încep să huiduiască, în timp ce academicianul Grigore Tocilescu cere liniște din loja oficialității. Se produce atunci un fapt fără analogie, vrednic a fi notat pentru hazul lui, cât și pentru contribuția pe care o aduce la cunoașterea caracterului țanțos al poetului. În mijlocul tumultului dezlănțuit, Macedonski scoate el însuși un fluier, cu care se înarmase din vreme, și replică huiduitorilor, în mulțimea cărora crede a recunoaște oameni trimiși anume pentru a provoca scandal¹.

După incidentul de la 14 februarie, *Forța Morală* încetează să apară. Timpul a potolit dușmănia dintre Caragiale și Macedonski. Cel puțin acesta din urmă a avut ocazia să manifeste public revirimentul sentimentelor lui. La sfârșitul lui iunie 1912, în drum către țară, Macedonski își întrerupe călătoria în Germania și află despre moartea lui Caragiale. Adresează

¹ Întreaga presă bucureșteană se ocupă de acest incident. Ecurile lui pot fi urmărite în *Universul*, *Epoca*, *L'indépendance Roumaine*, *La Roumanie* etc. Asupra hazliului episod al fluierului, vd. obscura publicație a unui devotat, *Ecoul călătoriilor*, din 20 februarie 1902.

atunci următoarea scrisoare, datată din Laiz Sigmaringen, 28 iunie 1912, directorului ziarului *Adevărul*:

“Domnule director, Destul de greu bolnav, aici, unde am fost nevoit să-mi întrerup călătoria spre București, află cu o nemărginită durere moartea lui Caragiale. Ne loveam adesea pentru că ne iubeam mult. Pierd în el un rar prieten și țara, un uriaș al condeii. Unele din scrierile lui vor rămânea o veșnică podoabă a literaturii noastre. Caragiale a respectat limba așa cum nu se face de mulți și stilul său este cu desăvârșire admirabil. Humorist prin excelență - deși inimă bună - el era poate superior lui Mark Twain. Ca om, era un fermecător - iar instrucțiunea pe care și-o însușise era din cele mai vaste. Recurg la organul dv. de publicitate spre a vă ruga să transmiteți familiei, împreună cu condoleanțele mele, expresiunea acestor sentimente”.

Forța Morală, care a adăpostit nedreptele atacuri împotriva lui Caragiale, ocupa totuși un loc de seamă în mișcarea literară a începutului de secol. Aici publică Macedonski unele dintre cele mai desăvârșite creații ale sale, *Lewski și Mănăstirea*, *O umbră de dincolo de Styx* și *Vasul*. Aici publică el *Noaptea de Decembrie*. Rareori în intervalul unui timp mai scurt și în mai puține pagini ale mărturiei scrise, constrastele firii lui Macedonski, dârzenia de atâtea ori injustă a omului alternând cu perfecțiunea artistului au avut ocazia să se manifeste cu aceeași limpezime. În vâltoarea celei mai nedrepte și mai sterile lupte, penelul său savant ni se arată zugrăvind frumusețea naturii sau a lucrurilor întocmite de iscusința omului, și cântecul său se înalță amintirii închinată anilor tineri ai vieții. Ne putem închipui destul de bine cum vor fi sunat imaginile absurdelor polemici din *Forța Morală* alături de strofele *Umbrei de dincolo de Styx*, cărora Ovid Densusianu le recunoaște *“melancolia și grația chipurilor de pe urnele funerare antice”*. Prietenii lui simțeau adesea că, în anumite momente, poetul trebuie salvat de el însuși.

Evenimentul cel mai important al anului 1902, după dispariția *Forței Morale*, este publicarea volumului *Cartea de Aur*, care concentra aproape toată producția nuvelistică a lui Macedonski. Dar și această carte, despre care se poate spune că începe o epocă nouă în evoluția prozei artistice românești, nu are vreun răsunet. Nici criticii momentului, nici manualele sau antologiile de mai târziu nu dau dovada a fi descoperit-o. În vremea în care cei mai modești autori de schițe din jurul anului 1900 erau discutați de revistele influente ale vremii și introduși în cărțile de școală la scurt interval după apariția producției lor, nimeni nu acorda vreo atenție prozei vizionare a lui

Macedonski. Puțini sunt aceia care au descoperit-o vreodată. Se poate spune fără nici o exagerare că, prin partea cea mai bună a operei lui, Macedonski a rămas un autor necunoscut. Este de mirare atunci că printr-o mișcare dialectică a eului, pe care psihologia poate s-o explice foarte bine, poetul nerecunoscut accepta lauda cea mai intemperantă, lăsând să se tipărească în fruntea lucrării sale afirmații care își aveau atât de puțin locul aici? Trebuie oare să ne mire atâtea alte atitudini uimitoare și bizare?

Un mic cerc de devotați s-a menținut totdeauna în jurul poetului: ziariști, artiști plastici, boemi de toate categoriile, printre care se remarcă figura impenitentului noctambul Mircea Demetriade, autorul poemului dramatic *Visul lui Ali*, alături de capul leonin al poetului lugubru Alexandru Obedenaru. Inconformiști și neadaptabili se adună pe lângă poetul nerecunoscut și hulit ca în jurul unui simbol. Ceata acestor inițiați cunoștea bine taina marelui talent al lui Macedonski, pe care-l proclamau la intervale, fără să izbutească a-l impune recunoașterii obștești. Cu toate acestea, fiecare generație își delega un număr din tinerii ei în escorta maestrului. Stagiul acesta nu dura mult și tinerii ajunși oameni în puterea vârstei și deveniți bărbați politici sau directori de bancă, diplomați sau magistrați, uitau cu ușurință pe poetul care îmbătrânea. Poetul însă primea cu același entuziasm noile recolte de vișători, în care era bucuros să descopere genii sau numai talente, dar mai cu seamă izvorul neîncetatei sale palingenezii, după cum o spune în următoarea strofă nereprodusă în volumele sale, datată în manuscris din anul 1896:

Cine vrea în toată viața tot mereu să-ntinerească,
 Cu bătrâni să nu s-adune, cu bătrâni să nu vorbească:
 Pe cât timp în suflet cântă dulci visări, – entuziasm,
 Pe cât timp se desfășoară al speranței veșnic basm,
 Ochiul viu schintei împarte, ești scutit de bătrânețe,
 Și etatea te-nfășoară în eterna Tinerețe.

Din rândul acestor tineri se desprinde într-o zi a primăverii fragede un adevărat poet, Iuliu C. Savescu, ale cărui versuri în *Literatorul* aduseseră o contribuție vrednică de reținut la mișcarea începătoare a simbolismului românesc. Nefericitul tânăr, care tremurase o iarnă întregă lângă soba cafenelei Kübler, moare în sărăcie și singurătate. Macedonski iscălește anunțul mortuar din gazete, împreună cu un grup restrâns de prieteni literari

și, în ziua de 13 martie 1903, ia cuvântul în fața gropii deschise.* După un an și jumătate urmează Ștefan Petică. Posteritatea asociază cele două nume. Porniți deopotrivă din cenaclul lui Macedonski, al cărui crez poetic îl împărtășesc și-l ilustrează, uniți prin același destin, prin moartea lor de poeți, numele lui Iuliu Savescu și Ștefan Petică trec pe primul stindard al simbolismului românesc. Amintirea lor devine un obiect de cult la generația intermediară. Din rezervele acestui devotament crește lucrarea editorială a d-lui N. Davidescu, care a strâns într-un volum operele mai însemnate ale lui Ștefan Petică. Iuliu Savescu își așteaptă încă editorul.

Un episod care nu este lipsit de interes are loc în aceeași primăvară. În ziua de 18 mai 1903 se desvelește monumentul lui Ion C. Brătianu. Macedonski se găsea acum în rândurile partidului conservator. Dar amintirea omului politic care înflăcărase entuziasmul civic al tinereții sale îi vorbește cu putere. În rândurile asistenței numeroase, adunate în fața statuii dezvelite, își fac loc mai multe persoane care împart o foaie tipărită. Este o odă dedicată lui Ion Brătianu și datorită lui Al. Macedonski. Mi-a fost dat să regăsesc acest text rarism printre scrisorile provenite de la Macedonski, păstrate în familia Brătianu și aflate astăzi în posesiunea d-lui Ion Pillat. Iată această interesantă compoziție ocazională:

Născut-ai printre oameni dar n-ai fost ca oricare
 Uitatu-te-ai pe tine, – urcatu-te-ai treptat
 Pe-un cal înaripat
 De-a patriei iubire, pe-a visului cărare,
 Și mers-ai într-o viață ce moarte nu mai are.

Târât-ai după tine mulțimile uimite...
 Sfărâmat-ai orice lanțuri și șters-ai orice plâns
 Pe când la piept ai strâns
 Himerele schimbate în fapte împlinite.

Temei spre-a pune țării durași o dinastie
 Și smuls-ai dintre gloanțe un sceptru-mpărătesc
 Ca neamul strămoșesc
 Ce-a fost pe-aceste țărături a noastră obârșie.

* Cf. *Observatorul*, 14 martie 1903 (n. ed.).

Cu zâmbetul pe buze purtași orice povară
 Și nici o împotrivire virtutea nu ți-a-nfrânt
 Senin cum e un sfânt
 Luat-ai două Plevne în lupta pentru țară:
 Pe cea rânjind-năuntru, pe cea urlând afară.

Simbol al prea puterii ești de-astăzi înainte...
 De bronz ai fost în viață, de bronz cum numai ești
 Trăiește ca-n povești
 Și pentru românime fii veșnicul părinte !

Anul 1904 n-aduce vreo întâmplare de seamă. Încercarea de a scoate din nou *Literatorul* este părăsită după câteva anemice caiete, în care contribuția directorului este ca și inexistentă. Opera poetică românească a lui Macedonski era de altfel încheiată la această dată, în cea mai mare parte a ei. Abia în 1916 vibrează din nou lira pe care credea a o fi primit din mâna lui Heliade, a lui Grigore Alexandrescu, a lui Alecsandri. În intervalul care separă *Forța Morală* de *Poema Rondelurilor*, aproape cincisprezece ani de activitate literară, preocuparea principală a lui Macedonski este îndreptată către clădirea operei franceze. Astfel, în 1905, împreună cu *Liga conservatoare*, cea din urmă încercare de ziar politic a lui Macedonski, apare revista *Le Beau Danube Bleu*, unde colaborarea foarte activă a directorului aduce un mănunchi din versurile sale franțuzești cele mai de seamă. În aceeași vreme făcea progrese compunerea romanului *Le Calvaire de Feu*, început în românește în continuat în limba care urma să-i câștige un răsunset mai larg. O dată cu începutul toamnei, Macedonski pleacă la Paris pentru a găsi un editor. Ziarul *Le Soir* din 21 octombrie 1905 anunță că "*celebrul poet Macedonski, campionul literaturii franceze în România, a sosit la Paris, unde urmează să publice un nou roman: Cartea Focului*". Mai multe din capitolele lui sunt trimise câtorva personalități care se arătaseră pline de atenție în trecut sau care trebuiau cucerite acum, lui Richepin, lui Péladan, lui Pierre Quillard, lui Emile Faguet, lui Mounet-Sully. Toți răspund cu politețele de circumstanță. Editorul este găsit în persoana lui E. Sansot, care ținea o modestă librărie și editură la Paris în strada Saint-Anré-des-Arts, 53. După câteva luni de absență, Macedonski se înapoiază în țară unde continua să scoată *Liga conservatoare*. Pe la sfârșitul lui februarie

1906 primește cu multă emoție volumul așteptat¹. *Le Calvaire de Feu* n-a putut deveni ceea ce spera autorul lui pentru el și ceea ce credeau și unii din discipolii lui hiperbolici, idilicul Oreste de pildă, care pe un petec de hârtie găsit în arhiva maestrului, proclamă sentențios: “«*Thalassa*» este o nouă religie a umanității”.

După doi ani Macedonski trimite Parisului un nou mesaj, de data aceasta de caracter științific. Interesul pentru problemele cele mai înalte ale științei a fost una din trăsăturile constante ale fanteziei lui Macedonski. Ciudatele și îndrăznețele ipoteze pe care le făurea în toiul discuțiilor sau chiar în scrieri apodictice trebuie judecate numai ca o manifestare a visătorului și poetului. Traian Demetrescu a notat trăsătura aceasta în impresiile culese încă din 1888. După aproape treizeci de ani, când l-am ascultat întâia oară, conversația s-a desfășurat asupra aceluiași vechi probleme.* Mișcat de preocuparea care nu l-a părăsit niciodată, trimite către finele anului 1908 un memoriu Institutului Franței, comunicând experiența doveditoare că lumina nu străbate vidul. Un referat asemănător este trimis revistei *Mercure de France*, care în numărul său de la 1 decembrie 1908 publică următoarea notiță: “Le poète roumain Alexandre Macedonski prétend démontrer que si la lumière traverse le vide, elle n’agit pas dans le vide en tant que phénomène lumineux. Et il vient d’envoyer à l’Institut de France communication de sa découverte, basée sur l’expérience suivante: Dans une cloche pneumatique recouverte de draps noirs un papier photographique est exposé. On fait le vide, on enlève le chapeau noir. Au bout de dix minutes d’exposition au soleil (le soleil de Roumanie !) le papier enfermé dans la cloche n’a pas changé de ton, tandis qu’un feuillet du même papier exposé à l’air libre est devenu tout noir, comme de juste. – Chacun est libre de vérifier l’expérience, que nous enregistrons sous toutes réserves, ou plutôt sur la garantie de l’affirmation expresse de M. Macedonski”.

Nu știm dacă Institutul Franței a clasat, a luat notă sau a răspuns cercetătorului care descoperise că lumina nu se propagă în vid, deși noi o primim în fiecare zi de la soare și, în fiecare noapte, de la lună și de la stele. Cine studiază însă psihologia lui Macedonski nu poate să nesocotească această manifestare a imaginației lui. Cercetătorul nu poate trece cu vederea

¹ Vd. articolul unui anonim *Durerile facerii*, în *Prezentul* din 24 februarie 1906.

* Ecouri din această convorbire, în articolul meu de amintiri din volumul *Studii și potrete literare*, Ramuri, 1939 (n. ed.).

nici faptul că teoreticianul se asocia uneori în el cu omul aplicațiilor tehnice, așa cum o dovedește aparatul de stins coșurile, pe care îl inventează în tovărășia lui Christea A. Simionescu, directorul ziarului *Biruința*. Brevetul obținut prin Decretul Regal nr. 2279, publicat în *Monitorul Oficial* din 28 iulie 1909, trebuia să devină baza unei mari averi, căci – după cum ni se lămurește în articolul din *Biruința*, care anunță lumii epocala invenție – mulțimea interesaiților roboți până acum de grelele biruri ale societăților de asigurare, va plăti mai ușor modica sumă capabilă să le procure aparatul de stins coșurile, datorită d-lor Al. Macedonski și Christea Simionescu. O, spinoase povârnișuri ale gloriei! Balzac a mers pe drumuri mai ușoare.

Planul de a se impune în lumea literară a Parisului nu fusese părăsit. În aceeași vreme, un străin, Gabriele d'Annunzio, cucerise temeinic scena dramatică și literară a Franței. După succesul relativ al lui *Calvaire de Feu*, nu putea fi încercat unul mai răsunător pe scena vreunui din teatrele pariziene? O idee de mare efect i se prezintă. Alterarea personalității din studiile psihologice ale lui Ribot permite ipoteza dramatică a unui financiar, care, crezându-se Napoleon Bonaparte, dă o mare luptă îndrăzneată și se prăbușește atunci când o pierde. Mulți ani înaintea lui Pirandello, Macedonski se gândește să dramatizeze conflictele rezultând din psihopatologia personalității. "*Nebunul*" său este predecesorul lui Henric IV al scriitorului italian. Puternica fantazie a lui Macedonski își reprezenta de fapt propria sa dramă. Manuscrisul piesei *Le Fou* este terminat în cursul anului 1910. Înarmat cu acest text, poetul pornește din nou, o dată cu începutul toamnei, spre Paris. Ziarele din București anunță că Teatrul Sarah Bernhard va juca o piesă de Al. Macedonski. Informația anunța însă o simplă dorință. Pentru moment, Macedonski caută să intereseze cercurile literare. Dintr-o notă a lui Gaston Picard¹ publicată în *L'Ambulance* din octombrie 1910, aflăm că *Le Fou* este citit într-un cerc în care se aflau Louis de Gonzague-Frick², Paul Lombard, Jean Royère, Florian-Parmentier și André Godin. Silințele lui Macedonski pentru a-și impune lucrarea trebuie să fi fost destul de mari. Ele rămân însă zadarnice și, după o ședere mai îndelungată la Paris, Macedonski se înapoiază în țară pe la începutul lui iunie 1912. Drumul

¹ Același Gaston Picard revine în *La Renaissance Contemporaine* din 10 iulie 1913, arătând că în *Le Fou*, Macedonski "pose le problème du dédoublement de la personne".

² Vd. nota acestuia în *La Phalange*, revista lui Jean Royère, din 30 iulie 1913.

înapoierei îl duce prin Italia, unde se oprește la Florența. *Ilustrațiunea Națională* din noiembrie 1912 publică fotografia poetului însoțit de fiul său Alexis, în mijlocul peisajului de la Certosa. Întreaga lume literară a Bucureștilor vorbește de înapoierea poetului, după o lipsă atât de lungă, “«A sosit Macedonski», cuvântul acesta e pus pe buzele tuturor și sună așa ca și cum omul s-ar fi trezit din morți”, scrie I. Dragoslav în *Rampa* din 18 iulie 1912¹. Un curent de simpatie pare să se formeze în favoarea poetului.

Încă din 1910 cazul Macedonski este supus revizuirii. Într-una din seratele literare ale *Convorbirilor critice*, revista d-lui Mihail Dragomirescu, un grup de entuziaști ai maestrului, I. Dragoslav, At. Mândru, Al. T. Stamatiad, vorbesc de nedreptatea sub care suferă marele poet. Al. T. Stamatiad cere să fie citită *Noaptea de Decembrie*, în comparație cu oricare din marile creații ale lui Eminescu. Scena a fost povestită de d-l Mihail Dragomirescu însuși². Impresia puternică cucerește pe toți ascultătorii. D-l Dragomirescu analizează poema cu simpatie în caietul *Convorbirilor critice* din decembrie 1910 și o introduce în manualul său de limba română pentru clasa VIII-a de liceu. Faptele acestea venind de la cineva care era profesor influent, autor de manuale și director de revistă, puteau fi considerate ca un început de consacrare. Curentul de simpatie care se formează în jurul lui Macedonski, o dată cu înapoierea sa de la Paris în 1912, impune încă mai puternic reluarea cazului Macedonski. Doi tineri poeți, d-nii Ion Pillat și Horia Furtună, înființând colecția *Cărților Albe*, în care urmau a fi editați poeții moderniști ai epocii, cer lui Macedonski volumul de debut al întregii serii. Astfel apar *Flori Sacre* cu materialul din *Forța Morală*, completat cu puține versuri mai vechi. Autorul se adresează tinerilor săi emuli cu următoarea scrisoare publicată în fruntea volumului:

“*Scumpi poeți, Voi care sunteți România cea nouă m-ați târât în entuziasmul vostru și m-ați hotărât să vă încredințez, spre a fi date în vileag, versurile ce urmează. Ele erau Flori Sacre pentru mine fiindcă au răsărit din restriștea unei vieți ce a stat sub trăsnet și urgie, și tot ce pot să fac acum este să le păstrez acest nume. Ele însă pot să aibă însemnătate și pentru alții: Pot să arate celor care sufăr, că în mijlocul neazurilor și mizeriilor vieții - oricât*

¹ Asupra înapoierei lui Macedonski în iulie 1912 din Paris, vd. de asemenea M. Cruceanu, *O sărbătorire intimă*, *Rampa*, 5 iulie 1912, și propriul articol al lui Macedonski, *După doi ani*, *Rampa*, 25 iulie 1912.

² Vd. foiletonul: *Stamatiad, Mândru și Dragoslav*, în *Viitorul* din 6 iunie 1923, apoi în *De la misticism la raționalism*, 1925, pg. 392-395.

de îngrozitoare ar fi ele - tot se află culmi pe care să te poți refugia: ale poeziei și ale artei bunăoară. Este mai de dorit, socotesc, să cauți să urci pe ele, decât să mori sau să înnebunești. - Vă strâng mâna cu dragoste și ca un frate mai vârstnic sunt al vostru, Alexandru Macedonski." Ziarele și revistele reproduc cu mari laude versurile volumului. Atmosfera devine din ce în ce mai binevoitoare. Dar vechiul sarcasm care n-a încetat să-l întovărășească pe poet mai rânjește cel puțin o dată. Actorul Belcot având să înfățișeze tipul unui ratat ridicol în piesa *Sapho* de Daudet, reprezentată pe scena Teatrului Național din București, la începutul stagiunii din 1912, adoptă masca, atitudinea și felul de a vorbi al lui Macedonski. Galeria și stalurile se înveslesc în voie. Se găsesc însă și câțiva spectatori care socotesc că această caricaturizare nu poate fi tolerată, afară numai dacă modelul ei nu este decretat un obiect public al batjocurii și al disprețului, vrednic a suporta toate atentatele. Iosif Nădejde protestează în cronică sa dramatică din *Adevărul*. Macedonski iscălește o scrisoare publică în *Viitorul* din 15 decembrie 1912 adresată câtorva membri ai guvernului.

Speranța de a-și vedea jucată piesa *Le Fou* pe una din scenele pariziene nu este cu totul părăsită în cursul anului 1913. Prietenii din Paris cred că mai pot crea atmosfera necesară. M. Montandon publică o notă despre Al. Macedonski și *Le Fou* în *Mercure de France*. Iar *Journal des Débats* din 5 iulie 1913 reține următorul ecou: "*M. Macedonski, le grand poète roumain qui est en ce moment à Paris, vient de terminer une comédie dramatique, Le Fou, dont on dit déjà la puissante originalité en meme temps que l'actualité toute parisienne, etc*". Noile speranțe se arată însă zadarnice. Când în august 1914 izbucnește războiul mondial, poetul, care trecuse de 60 de ani, putea să-și dea limpede seama că vechiul său vis de glorie și putere este îngropat pe vecie.

BĂTRĂNEȚEA ȘI MOARTEA

Reacțiunea lui Macedonski în anii neutralității noastre, când punctele de vedere se încrucișau cu o vehemență greu de închipuit atăzi, este din cale afară de surprinzătoare. "*Campionul literaturii franceze*", poetul care nu încetase să denunțe primejdia influenței germane și care închina unul din volumele sale de versuri "*Franței, singura patrie a intelectualilor*", nu este alături de Franța. Oare decepția așteptărilor sale la Paris să fi determinat

această atitudine, pe care adversarii nu se dau înapoi s-o pună în lumină cu epitetele cele mai grave? Poziția lui Macedonski este hotărâtă din primul moment. În 1915, de la 27 septembrie până la 29 noiembrie, apar cele zece numere ale ziarului *Cuvântul meu*, inspirat favorabil Puterilor Centrale, cu unele ieșiri împotriva Franței “burgheze” și “advocățești”, preconizând neutralitatea României. Articolele sale din ziarele politice, ca de pildă cele din *Dreptatea*, abundă în același sens. Totuși, în cursul anului 1916, activitatea politică trece pe al doilea plan. În primele luni ale anului, mai tot timpul este luat de corectura romanului *Thalassa*, versiunea românească a *Calvarului de foc*, care apare acum în *Flacăra* lui C. Banu, devenită ospitalieră pentru intrepida inspirație, o dată cu grupul de tineri asociați la conducerea revistei. Începând din mai, poetul începe să compună *Poema Rondelurilor*, pe care o continuă în 1919 și 1920. În sfârșit, în primele zile ale lunii august 1916, termină tragedia *Moartea lui Dante*, rămasă nepublicată. Izbucnirea războiului nostru îl găsește pe Macedonski asupra acestor elaborări literare. Jurnalul intim din primele zile ale războiului, pe care l-am găsit în arhiva poetului, manifestă rectificarea intimă a sentimentelor sale: “*Bine sau rău, situația s-a lămurit – scrie Macedonski sub data de 14 august 1916. De acum, orice osebire de păreri nu-și mai are locul. Eu am fost pentru urmarea neutralității, dar o dată ce s-a hotărât altfel de acei cari sunt țara reală de azi, Dumnezeu să ne mântuiască și să ducă România la glorie*”.

Am cunoscut pe Macedonski în toamna anului 1915. Citisem, încă de la apariția lor, *Florile Sacre* și azeziunea entuziastă pe care am trebuit să le-o acord m-a rânduit printre acei cari socoteau că poetul suferă sub apăsarea unei nedreptăți literare. Când i-am fost prezentat, deprinderile sale pline de distincție, farmecul conversației sale, în care umorul și fantazia alternau cu ecouri culese din întinse lecturi și din izvorul unei nescate experiențe de viață, m-au făcut să înțeleg că mă găsesc în fața unei personalități vrednică în toate felurile de interesul și admirația unui tânăr literat. Un articol publicat de revista *Flacăra* dădea expresie sentimentelor mele. Am început să frecventez salonul literar al maestrului, unde puteau fi întâlniți până la orele cele mai înaintate ale nopții scriitorii din generația mea sau ceva mai în vârstă, Ion Pillat și Horia Furtună, Oreste și Stamadiad, Alfred Moșoiu, Marcel Romanescu, Al. Dominic, Adrian Maniu, Gh. Stratulat și atâția alții, ieșiți la lumină sau rămași în norii de fum ai acelor ședințe nocturne. Am evocat și altădată mirificul salon din Calea Dorobanți, 23, cu plușurile lui roșii, cu tronul poezilor sub baldachin, înălțat pe cele trei trepte ale gloriei. Acolo am

ascultat pe Macedonski cetind *Noapte de Mai* sau *Stepa*, cu acel glas întipărit pentru totdeauna în urechea celor cari l-au auzit vreodată, pateticul glas de bariton, ostenit acum, aproape expirând în unele momente. Fiul poetului, Nikita Macedonski, singurul care moștenise ceva din darul literar al tatălui, a evocat odată acest salon, într-o poezie care merită a fi salvată din greaua încercare uitare care o înfășoară, împreună cu alte delicate încercări:

Nimic nu se schimbase-acasă, când m-am întors atunci, în țară...
 Salonul era-n sărbătoare și-n fund, frumos și inspirat,
 Poetul ce s-a stins, Oreste, cânta un vis de primăvară.
 Din candelabrele aprinse lumina răspândea, treptat
 Un praf de aur și cel cărui atâția poeți i-au zis maestre,
 Cu nesfârșita-i bunătate zâmbia, iar luna prin ferestre
 Că iar și-a regăsit salonul, iluminat zâmbea și luna,
 Că iar și-a regăsit poezii pierduți pe-al versului avânt, –
 Îi corona pe fiecare cu razele-i nemuritoare;
 Și versurile – valuri, valuri – sunau, cuvânt după cuvânt,
 În ritmul lor părea salonul că părăsește-acest pământ,
 Răsunător de armonie, într-o lumină orbitoare;
 Romantică, lumina lunei îl însoțea pe-al lumii val,
 Ca pe-o corabie-ndreptată de-a poeziei nebunie
 Spre-o lume nouă năucită, înspre visatul ideal,
 Trecea prin valurile vieții și se ducea în veșnicie.

Anii războiului au fost neobișnuit de grei pentru Macedonski. Lipsit cu desăvârșire de mijloace, au fost zile când poetul nu putea să-și cumpere nici pâinea cea de toate zilele. L-am regăsit pe Macedonski îndată ce m-am înapoiat din război. *Literatorul* reapăruse la 29 iunie 1918, după încetarea ostilităților și pacea separată. Dar chiar în al treilea număr al noii serii, Macedonski publică un articol elogios despre Feldmareșalul Mackensen, comandantul forțelor germane în țara ocupată. Articolul era cum nu se poate mai nepotrivit, dacă ne gândim la sentimentul țării care luptase și consfințise la supremele jertfe. Articolul apărea apoi într-un moment în care ocupația germană urma să se retragă în timpul cel mai scurt și sfârșitul războiului începea să se desemneze destul de limpede, încât laudele aduse mareșalului și armatelor sale deveneau un gest a cărui gratuitate egala inoportunitatea sa. Primul redactor al revistei, d-l Al. T. Stamatiad, încearcă să convingă pe

Macedonski să renunțe la această manifestare, în care putea recunoaște pricina unei serii noi de neplăceri. Dar Macedonski nu este omul să renunțe cu ușurință la ceea ce a hotărât o dată. Demonul trufiei sale se găsește iar la lucru; singura concesiune care poate fi obținută este ca revista să imprime o lămurire menită să limiteze răspunderea fiecărui colaborator la contribuția iscălită de el. Cum însă articolul produsese o impresie defavorabilă și autorul lui continua să-și creeze noi adversari, primul redactor are o nouă explicație cu directorul, în urma căreia acesta din urmă îi dă toată libertatea, "*pentru că e bine, îi scrie Macedonski, să nu duci d-ta povara urelor ce-mi pot atrage atât în această privință cât și în altele*". Scrisoarea aceasta, care n-a fost urmată de nici o hotărâre de fapt, a fost încredințată d-lui G. Călinescu, care a publicat-o în *Adevărul literar* din 30 iunie 1935. Ea este un document al aceluși potențat sentiment de sine care nu l-a părăsit pe Macedonski niciodată și care este cheia destinului său.

Este adevărat că Macedonski n-a impus nimănui punctul său de vedere, încât prin materialul redacțional pe care îl aducea cu fiecare număr, *Literatorul* a fost singurul organ bucureștean prin care, în lunile de vară ale anului 1918, s-a putut rosti conștiința țării libere și luptătoare. Cu acest rost, autorul acestor pagini a luat parte, din august până în noiembrie, la redactarea revistei, iscăind cu inițiale unele din notele grupate la sfârșitul fiecărui număr, în rubrica *Paginile zilei*. În această vreme, ziarele venite din Iași anunță că Ovid Densusianu, ales membru al Academiei Române, propusese candidatura lui Macedonski, adică a scriitorului care inițiasc curentul literar continuat de *Viața nouă*. Când însă Densusianu află despre articolul publicat în al treilea număr al revistei, el revine asupra propunerii și sentimentelor sale. Dezaprobări vin din toate părțile încât din nou Macedonski se găsește într-un adevărat *bellum contra omnes*. Motivul tipic al existenței sale revine încă o dată. În aceeași vară a anului 1918, Macedonski anunță că va candida la alegerile pentru Constituantă. În 1919 își concentrează toate răfuielile într-o broșură polemică, *Zacherlina în continuare*.

Bătrân și bolnav, Macedonski primește o lovitură destul de grea la începutul lui martie 1920. Este pensionat din slujba pe care o deținuse, cu largi intermitențe, la Comisia Monumentelor Istorice și care alcătuiască strâmta bază materială a existenței lui. Scriitorii bucureșteni iscălesc un protest în *Presă Capitalei* din 18 martie și în alte ziare. Ministerul revine asupra măsurii luate și poetul poate rămâne acum mai liniștit în patul pe care îl părăsește din ce în ce mai rar. Mâna sa nu depune însă condeiul. În octombrie

1919 compune *Sonetul Puterii*, în care natura voluntară a poetului își proclamă din nou crezul său. În 1920 pe patul de suferință, în limpedea viziune a morții apropiate, Macedonski mai scrie strofele publicate în ediția amintită aci de mai multe ori la sfârșitul grupei *Ultima Verba*. Aceste mărturii finale nu cuprind strigăte ale deznădejzii sau suspine ale amărăciunii, ci cântecul simplu și armonios al vieții într-o lume plină de frumusețe.

M-am dus să-l văd pe Macedonski pe la începutul lui octombrie 1920. L-am găsit bolnav de rinichi, cu mâinile și figura umflate. Bolnavul mi-a explicat însă că starea sa e mult îmbunătățită și că în curând nu va mai avea să se plângă de nimic. *Moartea lui Dante* fusese înaintată Teatrului Național și repetițiile, spunea el, erau pe cale să înceapă. În noaptea de 23 spre 24 noiembrie, pe la miezul nopții, pe când mă întorceam spre casă, zăresc pe Nichita Macedonski alergând pe Calea Victoriei. Căuta baloane de oxigen pentru tatăl său aflat în agonie. L-am însoțit în căutarea sa și ne-am întors împreună în Calea Dorobanților. Bolnavul își revenise din marea slăbiciune care îl cuprinsese și părea acum că doarme, așa cum o făcea de obicei, la lumina scăzută a lămpii de petrol, cu o carte lăsată peste marii ochi osteniți. Am rămas în tăcere și reculegere, lângă copiii poetului. După puțin timp, ușa se deschise încet și aspru Horia Furtună, adus de un zvon prematur de moarte. Poetul se trezește, îndepărtează cartea așezată pe ochi, privește, îl recunoaște pe Horia Furtună, îi face semn să se apropie și-i șoptește aceste singure cuvinte: "C'est la soirée de Socrate". Într-un târziu, m-am dus acasă. M-am trezit a doua zi bolnav eu însumi. Prinsesem o zdravănă răceală în cursul nopții. Când, după grele sforțări, am putut în orele după amiezii să mă duc până la locuința lui apropiată, Macedonski murise. Într-o scrisoare adresată d-lui Stamatiad,^{*} Nikita Macedonski a povestit scena morții tatălui său, în ziua de 24 noiembrie, la ora 3 după-amiază, după ce ceruse să mai miroasă o dată din parfumul de roze pe care i-l aduseseră copiii.

Înmormântarea poetului a avut loc în ziua de 27 noiembrie. Octavian Goga, în acel moment Ministru al Artelor, a rostit o cuvântare la locuința din Calea Dorobanților, în salonul care pentru întâia oară vedea atâția poeți adunați la orele acele ale zilei. Convoiul a pornit de-aci, străbătând orașul și urcând dealul Filaretului, până la Cimitirul Bellu, împlinind profețiile *Noptii de Noemvrie*. Ionel Brătianu, care fusese unul din martorii dramei lui Macedonski, cere în aceeași seară lui Horia Furtună să-i citească din *Excelsior* și din *Flori*

* Publicată în *Adevărul literar* din 30 iunie 1935 (n. ed.).

Sacre. Versurile minunate sună până noaptea târziu. Ecourile acestea trebuie să se fi repetat în mai multe puncte ale orașului și ale țării și poate că, în unele suflete, împreună cu amintirea ciudatului bărbat, care a fost și unul din cei mai desăvârșiți artiști ai limbii noastre, va fi fulgerat uimirea și remușcarea. Macedonski a sorocit intervalul a patru generații, până când să sune și pentru el ceasul dreptății depline. Martorii dramei lui nu pot și nici n-au nevoie să aștepte atât. După aproape două decenii de la moartea lui, ei doresc să spună un cuvânt cinstit despre firea omului și valoarea operii sale. Paginile de față vor să fie o modestă contribuție în sprijinul acestei cauze drepte.

Caracterologie

Povestirea vieții lui Macedonski a pus în lumină mai multe din trăsăturile lui de caracter. Totuși, după ceea ce a fost în primul rând prezentarea faptelor, este necesară judecarea lor și stabilirea tipului caracterologic al omului. Cum se înfățișa, așadar, omul al cărui caracter a influențat în asemenea măsură soarta operei sale? Alexandru Macedonski îndreaptă către cercetătorul de azi imaginea unei naturi din cale-afară de voluntară. Printre celelalte forme și energii ale sufletului, voința lui se înalță cu rol precumpănitor, luând conducerea întregului și colorându-i structura. Totul i se pare lui Macedonski în dependență de voința omului. Voința este pentru el un element cosmic. Voința este o putere magică. Purtată de receptacolul cuvântului, puterea voinței este nelimitată. Lacătele cele mai ferecate i se deschid. *“Cu vorbe un Wertheim descui”*. Poezia este o operă a voinței. Sentimentul vibrează în sufletul fiecăruia; numai voința, deprinderea, studiul îl îndrumază către forma expresiei artistice. Doctrina teoreticianului este gata din primele momente. *“Toți naștem poeți, scrie el în prefața volumului de Poezii din 1882, dar nu devin poeți decât aceia care se formează prin studiu”*. Lumea însăși nu este la urma urmei decât o proiecție a voinței noastre.

“Omul are puțința (afirmă Macedonski), de câte ori energia lui lăuntrică îi îndreptează cugetarea numai spre una și aceeași țintă, să-și compacteze curentele de energii numite cugetări până la punctul de a le schimba, după voință, în obiecte sau în fapte însuflețite.”

Fakirismul și spiritismul, nălucile și halucinațiile nu sunt decât aplicații și cazuri speciale ale puterii universale a voinței. Chiar moartea este un

consimțământ. Nu moare cine vrea să trăiască. Pentru a înțelege caracterul lui Macedonski trebuie să ținem seama de aceste postulate esențiale ale voinței lui.

Această voință se crede atât de puternică, încât socotea că poate rămâne singură, în opoziție și luptă universală. Nu este aceasta oare definiția orgoliului? Toate mărturiile pe care le avem asupra lui Macedonski consemnează această trăsătură de caracter. Încă din 1889, Al. Vlahuță, în portretul pe care i-l consacră, sub titlul *Polidor* (în *Revista Nouă* din 15 mai 1889), scrie:

“Polidor a fost singur la părinți. Și tatăl său, colonel care mușcase ceva din legendarul 48, când l-a dus la școală, în momentul când era să intre la domnul director, i-a spus băiatului o vorbă mare, adâncă și foarte solemnă: «Fii mândru și ține fruntea sus, că ești băiatul meu!»”

După ce izbucnește vâlva în jurul nefericitei epigrame din 1883, orgoliul omului nu dezarmează. *“Polidor rămase singur, părăsit, disprețuit, dar semeț.”* Portretul semnat de Vlahuță este al unui adversar. Prietenii văd însă, până la un punct, în același fel. Vrednică a fi cunoscută este icoana zugrăvită de Cincinat Pavelescu, în pagina intitulată *Artistul* în *Literatorul* din 15 decembrie 1892:

“Siluetă aristocratică. Eleganță nativă. Chip sugestiv. Mustățile înfipite 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. Înfățișare de militar austriac. Oriunde intră, atrage atențiunea. Femeile îl fixează lung. Picioarele sale sunt mici. Privirea când bizară, când dulce și răsătoare, când vagă. Era una din acele figuri ce văzute o dată, în memorie rămân. În caracterul general al chipului, ce predomina era o melancolie genială. Surprinzătoare, în această siluetă, mai era complexitatea de nuanțe ce-i modifica trăsăturile. În stare de repaos, făptură maladivă, indolentă și resemnată, părea. Dar fruntea, în oarecare momente, o ridica cu o mândrie sfidătoare. - Aceasta îl transfigura. Din vagul în care înota, privirea sa se lustruia atunci, cu poleiul oțelului.”

Cele mai multe din incidentele care au otrăvit viața lui Macedonski au izvorât din orgoliul său, din pornirea de a întreprinde acțiuni hazardate pe răspundere proprie, în opoziție declarată cu întreaga înconjurime și în disprețul reacțiunii așteptate. Epigrama împotriva lui Eminescu sau articolul despre Mackensen au fost rodul unor inițiative de această natură. Orgoliul său este atât de puternic încât, în setea de afirmare a resentimentelor sale, el uită realitatea și limitele ei probabile. Nu era oare o nebunie să sprijini acuzația de plagiat împotriva lui Caragiale, un scriitor care dăduse atâtea dovezi

despre talentul și probitatea sa artistică? Dar pentru volitivul Macedonski, realitatea nu era o limită. Am văzut că, pentru el, realitatea era mai degrabă o proiecție a voinței.

Temperamentele voluntare sunt totdeauna parțiale, exclusiviste. Firile intelectuale, oamenii teoretici sunt concesivi. De pe pozițiile inteligenței se poate recunoaște dreptatea relativă a mai multor cauze, între care spiritul încearcă o mijlocire, o sinteză. S-ar putea vorbi de liberalismul inteligenței și de radicalismul voinței. Macedonski este un spirit partizan în toată puterea cuvântului. Multă vreme, după ce gustul general încetase să-i mai urmeze, Macedonski declară încă poezi de prima mărime pe Heliade și pe Bolintineanu¹. Dintre tovarășii de generație, talentele vrednice în adevăr a fi cunoscute rămăseseră Gr. H. Granda, Vasile Păun, Ion Catina. Macedonski nu se simte bine decât între comilitoni și discipoli. Lui Mircea Demetriade îi consacră un lung studiu plin de elogii. *Literatorul* proclamă din când în când un nou talent literar din ceata aderenților săi. De-a lungul întregii sale vieți, Macedonski a fost însoțit de o suită de partizani, care îl mângâiau de adversitatea generală a mediului. Tocmai pentru că exclude cu violență, el știe să adopte cu pasiune. Între atâția adversari el știe să fie un prieten entuziast. Citiți paginile dedicate lui Léon Bachelin sub titlul *Ochi de lac - ochi de vis!* Rareori a fost scris un mai frumos imn al prieteniei. Prietenii săi s-au numit Vasile Urechia, Gr. Tocilescu, Bonifaciu Florescu, Angel Demetrescu, Ionescu-Gion, G. Buzoianu, Jules Brun, Vasile Păun și atâți alți intelectuali ai vremii, spirite cultivate și distinse, pline de înțelegere pentru valoarea artistului și tolerante față de bizareria lui, care nu le ascundea prezența fondului foarte uman. Amicițiile au salvat corabia atât de amenințată a reputației lui Macedonski. În mijlocul tăgăduirii și osândei generale, rămăneau totdeauna câțiva prieteni credincioși omului și operei. Prin lanțul acestor suflete s-a păstrat o imagine mai bună și mai adevărată a poetului hulit.

Ceea ce câștiga pe acești prieteni era, în primul rând, farmecul convorbirii omului foarte cultivat și zborul înalt al fanteziei lui. În amintirile sale din 1888, citate și mai sus, Traian Demetrescu evocă neuitatele după-amiezi petrecute în tovarășia acestui om rar:

„Aproape o vară întreagă am stat în aceeași curte cu poetul. Ziua, după amiază, mă coboram în salonul său și ore întregi convorbeam: literatură,

¹ Vd. d.p. articolul din epoca bătrâneții: *Spre o dreptate literară*, în *Universul literar* din 19 iunie 1916.

științe, socialism etc., etc., sau citeam, - mai bine zis, îmi citea cu felul său de a citi, ce parcă este o muzică. Uneori, era dânsul în odaia mea din etajul de sus. Acolo mă găsea citind, lucrând, meditănd sau privind de la fereastră în coridorul unei case vecine, unde sta o frumoasă cu niște ochi!... Dar de multe ori da peste mine și dormind. Atunci mă scula, eu mă răcoream cu apă rece și recoboram iară în salonul său, în care albastrul draperiilor, canapelelor, fotoliurilor, era stăpânitor în mijlocul gamei de colori și nuanțe ce răsăreau din feluritele obiecte și tablouri, prinse pe pereți sau răspândite pe mese, prin colțuri, ori pe etajere. Albastrul era culoarea ce impresiona mai mult ochii săi. În amurgurile calde și pacinice de vară, retrași în grădina sa, pe câte o bancă de lemn, îl vedeam adeseori ridicând ochii către cer și adâncindu-i în albastrul său limpede și nesfârșit. Deschideam câteodată vorba despre astronomie. Citisem și unul și altul ultimele cercetări ale lui Flammarion. Poetul e religios, teist și de la o vreme, chiar mistic. Mai totdeauna are surâsul scepticismului în fața științei pozitive. Răsturna într-o clipă legile sistemului planetar și, cu o vorbă dulce și ușoară, alcătuiua teorii nouă astronomice, explica în altfel mersul planetelor, spațiul, materia, după imaginațiunea sa, dar cu o așa putere de imaginațiune, că un moment părea că te convinge."

S-ar putea întocmi o întreagă antologie a convorbitorilor lui Macedonski, unanimi a recunoaște interesul captivant al omului. "Farmecul său cel mare, scrie Cincinat Pavelescu în amintitul portret, era intimitatea sa. Cei care l-au cunoscut, nu-l vor uita. Oriunde mergea, vorbea, - când voia. Îl ascultai chiar dacă-l urai". Iar un alt poet, Ștefan Petică, notează la rândul său, descriind *O seară la Macedonski*¹:

"Amfitrionul vorbește. Frazele curg dulci, liniștite și cizelate asemeni unei marmore ieșite din mâna unui maestru antic. S-ar zice că omul acesta clădește o frumoasă operă arhitecturală din cele mai mici discursuri. Ceea ce îl deosebește însă de alți maeștri, e o căldură și un colorit viu în vorbire cum nu mi-a fost dat să văd. Cuvintele au putere de sufletească expansiune care robește și fascinează de la început..."

Atâta n-ar fi fost de ajuns... Prietenii lui au recunoscut adeseori sub atitudinile omului dârz și orgolios un suflet descris simpatiei pentru cei slabi, gata să ajute. I. Dragoslav a descris o dată buna primire pe care a găsit-o în casa lui Macedonski tânărul boem descins în București pentru o carieră literară din cele mai nesigure, vorba bună de încurajare, ceaiul cald oferit

¹ Articol din 1898. Reprodus în *Opere*, ediție îngrijită de N. Davidescu, p. 296.

celui ce îngheța pe străzile necunoscute ale orașului, ajutorul strecurat cu discreție la plecare¹. Altă dată la Paris, după cum povestește d-l Petronius, ochiul atent al lui Macedonski descoperă un copil înfometat, pierdut în furnicarul indiferent al metropolei; știe să recunoască, îl adoptă pentru câțva timp și salvează în el pe sculptorul Savargin². Desigur, cele mai multe din aceste gesturi au rămas necunoscute. Cum s-a putut vorbi însă de ura, care în sufletul lui Macedonski ar fi coborât "*la gradul cel mai de jos al simțirii omenești?*" Când Ilarie Chendi aruncă această acuzație, denunțând în cotermporanul său "*instinctul cel mai brutal al răzbunării prin sfâșiere*", "*o minte înfrigurată ce se frământă în căutarea curselor și a otrăvirilor nimicitoare*", "*o caricatură de om vrednică de plâns sau de dispreț*"³, pe care societatea nu poate decât s-o osândească, el cedează celei mai nedrepte dintre sugestiile timpului. Semeție, da. Desigur și irascibilitate. Nu însă cruzime și răutate satanică a sufletului. Firește, în decursul vieții a trebuit să rupă cu unii din prietenii săi, cu Duiliu Zamfirescu, cu Traian Demetrescu, cu Th. M. Stoenescu. Niciodată însă din răceala sau versatilitatea inimii. Numai amărăciunea decepției sau ciuda de a nu se mai ști urmat l-au condus către acele rupturi răsunătoare, care au falsificat imaginea sa. Amintirea lui Macedonski merită aceste rectificări.

Pentru ca dârza lui voință să fi izbutit, i-ar fi trebuit lui Macedonski un simț al realității pe care nu l-a avut. Aici întâmpinăm a doua pricină a tragediei lui nereușite. Este în firea lui Macedonski ceva de visător fantast, care dă tensiunilor sale un caracter de mare zădărnicie. Toată viața lui, omul a proiectat mari descoperiri, menite să transforme întreaga știință a timpului în niște simple prejudecăți. Din când în când i s-a părut că este autorul unei invenții capabilă să-i aducă gloria și averea. Politica sa a fost rodul aceleiași visări necontrolate. Când poetul începea să vorbească sau cugeta în singurătate, harta lumii devenea plastică în mâinile sale, iar partidele și grupările păreau gata să se miște în ciuda tuturor așteptărilor și probabilităților. Totdeauna se credea în stăpânirea bunei soluții și a prevederii nedezmințite. Gestul său putea muta munții. Către sfârșitul vieții, mai întemeiază un partid

¹ I. Dragoslav, *Flori pe sicriu*, în *Rampa*, 28 nov. 1920.

² Petronius, *Cum l-a cunoscut Macedonski pe Savargin*, în *Viitorul* din 28 aprilie 1911.

³ Vd. cele două articole ale lui Il. Chendi, în *Voința Națională* din 18 și 25 aprilie 1904.

nou, "gruparea intelectualilor", în care găsim că un singur membru este prea puțin, își asociază un tovarăș de la masa vecină a cafenelei. Aliată cu astfel de intuiții ale realității, se înțelege că semeța lui voință era mai mult o veleitate, o încordare absurdă a cărei victimă devenea el însuși.

Cu timpul, omul de atâtea ori înfrânt, luptând cu adversitatea, îndurând lipsurile cele mai grele, s-a drapat într-o melancolie care alcătua elementul poetic al caracterului său. Poetul ajunsese să înțeleagă că nu suferă atât din pricina oamenilor, cât din aceea a felului general de a fi al omenirii. Un grăunte de mizantropie se amesteca aproape în toate vorbele sale și, după chipul în care divulga vițiul ascuns al condiției umane, convorbirea sa se colora cu reflexele sarcasmului sau ale dezolării. Poate în aceasta stătea marele farmec al conversației lui Macedonski, notată de atâția dintre contemporanii lui, în impresia că o vastă zare meditativă se desfășoară în jurul sufletului său nefericit și îndurerat, plin de trufie și bucuros să lupte, dar înfrânt mai dinainte de propria lui fantazie năvălitoare. Așa a rămas și în amintirea acelor care l-au cunoscut, zugrăvind neșterse icoane în povestiri care nu mai sfârșeau, odihnindu-se în jețul bătrâneților, cu mâinile împodobite de pietrele prețioase ale închipuirii sale, fumând una din nenumăratele țigări care l-au ucis până la urmă, privind peste oameni și lucruri cu ochi în care unduiau marile lor ape adânci.

II. Poezia lui Al. Macedonski

Într-o operă poetică de întinderea și varietatea aceleia pe care ne-a lăsat-o Alexandru Macedonski, este firesc ca nu toate aspectele ei să aibă aceeași calitate. Lungul interval al unei cariere neobișnuit de fecunde, intervenția practică a omului bătut de atâtea nefericiri introduc accente care nu mai găsesc calea inimii noastre sau care ne surprind. Dincolo de aceste înfățișări care ne vorbesc fie de un poet minor al veacului trecut, fie de unul care n-a izbutit să se uite totdeauna pe sine în avântul generos al creației, dincolo de ceea ce este caduc sau limitat, Alexandru Macedonski a înălțat unul din cele mai însemnate monumente poetice ale limbii noastre. Originalitatea lui incontestabilă, îndrăzneala concepțiilor și atitudinilor lui, farmecul cântecului său când jubilând de bucurie, când dulce și melancolic, forța și fecunditatea imaginației sale, armonia savantă a lirei pe care o înstruna, nenumăratele-i

inițiative poetice care și-au găsit atâți imitatori și continuatori, toate acestea fac din Macedonski unul din cei mai mari poeți ai literaturii române. Alături de Grigore Alexandrescu, de Alecsandri, de Eminescu și Coșbuc, Macedonski este unul din clasicii noștri, adică unul din poeții care, pornind de la experiențele fundamentale ale sufletului omenesc, au atins în cântecul lor armonia și plenitudinea, făurind modele durabile pentru întreaga creație ulterioară și opere către care sufletului îi place să se întoarcă. Dar pe când ceilalți scriitori clasici au fost de mai multe ori studiați, puși din vreme în valoare, discutați și asimilați, toată lucrarea aceasta rămâne încă de făcut pentru Macedonski. Este foarte probabil că, o dată cu pătrunderea lui mai adâncă și mai deplină în conștiința generală a literaturii noastre, se vor înmulți și studiile în legătură cu influențele pe care le-a primit și cu acele pe care le-a determinat, cu lumea motivelor, a afectelor și reprezentărilor sale, cu sentimentul și concepția sa de viață, cu natura și valoarea procedeelelor lui. Deși bibliografia articolelor consacrate lui Macedonski, în timpul jumătății de veac a carierii sale, este destul de numeroasă, lucrarea criticei a rămas în ce-l privește la începuturile ei. Pentru a cunoaște universul poetic al lui Alexandru Macedonski și valoarea fiecăruia din aspectele lui, lucrările hotărâtoare au rămas încă de făcut. Atribuind deci viitorului sarcina de a stabili imaginea definitivă a liricei lui Macedonski, cercetătorul de azi are datoria să contribuie la desăvârșirea acestei lucrări cu un minut mai devreme. În încercarea de a pătrunde către miezul valid al liricei lui Macedonski, către contribuția sa realizată, una din primele griji este de a deosebi ceea ce a rămas caduc, pentru ca această parte a operei să nu întunece chipul și adevărul celei dintâi. Căci sunt în opera lui Macedonski mai multe

Aspecte imitate, nerealizate sau minore

Unele din ele sunt ale vremii, ale începuturilor lui. Macedonski a absorbit uneori din mediul literar al epocii motive sau procedee pe care nu le-a prelucrat îndeajuns. În unele din poeziile tinereții lui se vede în transparență modelul care le-a inspirat. Alteori, ori de câte ori încercă să scrie legende epice, poetul nu atinge originalitatea: introducătorii genului în literatura noastră își profilează umbra peste ele. Uneori nu numai atitudinea, dar ritmul însuși al lui Bolintineanu se percepe în poeme ca aceea închinată lui Mihai la *Călugăreni*:

Ale Islamului hordele barbare
 Vin ca lăcustele câmpu-negrind;
 Sila cea groaznică, moartea și flacăra
 Calcă pe țarine lung vuvuind!
 Spuneți, românilor, ce fac popoarele
 Când își văd patria tristă gemând?...
 Oare întind brațele și primesc fiarele
 Sau încing spadele și mor luptând?

.....

Sunt în volumul de *Poezii* de la 1882 mai multe compoziții datorite aceleiași îndrumări care n-a rodit. O dată, poetul ne povestește *Legenda stâncei de la Rucăr*, în care două surori, prezentate cu atributele dulceag-convenționale ale timpului:

La Rucăr, sus în munte, trăiau două surori,
 Copile răpitoare ca două mândre flori

întrerup idila lor cu doi flăcăi ai satului, pentru a se refugia cu spaimă în fața năvălitorilor turci, în timp ce flăcăii înșiși încing săbiile și pornesc să înfrunte pe dușmani. Turcii ajung însă din urmă pe nefericitele fete, care, pentru a se salva, se prăvălesc în apele Dâmboviței și pătează stâncile Rucărului cu urme de sânge, pe care vremurile nu le-au mai putut șterge. Bucata nu este o poezie, ci o versificare pe temă dată, cu mijloace din uzatul arsenal al timpului, fie că evocă în lună pe martora zbuciumului pământesc, fie că face să vibreze coarda eroică a lirei, dar fără adevărată căldură și grandoare:

Luptaseră românii ca fiarele turbate
 Când ele-n vizuine se află atacate...
 Turcimea se detese de patru ori-napoi,
 Căci ei o sfărâmaseră cu brațe de eroi !

În *Fluierul ciobanului*, care trebuie să fi plăcut epocii, de vreme ce Macedonski o publică de mai multe ori, poetul adaptează un motiv al lui Béranger. Ciobanul, căruia turcii îi sfărâmaseră fluierul, însoțește pe un trecător către oastea adunată să lupte și adună în calea lui o mare mulțime gata să moară pentru țară.

Însă – lucru de mirare –
 Ori pe unde ei treceau
 Să-i urmeze mic și mare,
 Dând năvală se-ntreceau !
 Străbătând câmpii și coaste,
 Dealuri, văi și ape vii,
 Când ajunseră la oaste,
 Erau cincisprezece mii!
 Lupta dându-se îndărăt
 Turcul fuge spăimântat:
 Astfel țara fu scăpată
 Dintr-un fluier sfărâmat !

În legătură cu poezia epică stă cea eroică. Poetul a fost contemporanul războiului din 1877, a cărui amintire și laudă sună în versurile lui din aceeași vreme. Uneori el se mulțumește cu simpla adaptare a lui *Lenore* de Bürger, unde iubitul revenit ca fantomă este unul din dorobanții căzuți în luptele recente. Astfel, versificatorul abil, într-o intenție mai mult formală, imită *Lupta și toate sunetele ei*, dezlănțuind un tumult de tobe care nu mai impresionează pe nimeni:

Stânga vrăjmașilor
 Fuge-n dezordine. - Steagul pe Grivița
 Fâlfâie. - Tunetul tunului duduie;
 Bun drum obuzelor!... Drum bun victoriei:
 Tunetu-obuzelor este: Renașterea!

Alteori însă el înalță glasul pentru a cânta *Oda Armatei Române*, unde accente care aspiră la energie sunt înecate de lipsa în conciziune a întregului, un defect mai general al poetului în această vreme. Abia în *Stegarul*, expresia se concentrează și se simplifică și o emoție mai adevărată pare că susține inspirația. *Stegarul* este singura bucată a lui Macedonski vrednică să intre în antologia poetică a războiului din 1877, cu drepturi aproape egale cu ale lui Alecsandri, cântărețul consacrat al evenimentului. Versurile acestei bucăți se mai pot citi cu plăcere:

Drept în coastă îl izbise
 Dar cu steagul lângă el
 Zăcea-n câmpul de măcel;
 Inima își oțelise,
 Și pe jumătate dus,
 Printre ploaia-ngrozitoare
 De ghiulele-omorătoare,
 Steagu-l ridica în sus!

Moartea fulgera din dealuri,
 Moartea fulgera din văi;
 Pe colnici, poteci și căi,
 Curgea sângele în valuri!
 De la răsărit l-apus,
 Numai fum, numai urgie:
 El murea de-o moarte vie,
 Steagul țării ținând sus!

Piept la piept luptau Curcanii
 Pe al Griviții costiș!...
 Tunurile-n curmeziș
 Mi-ți luaseră dușmanii!
 «Hura! Grivița s-a dus!»
 Și-ntr-a simțurilor lipse
 Steagu-alături și-l înfipse,
 Ca, - murind, - să stea tot sus!

Când în 1912, au apărut *Florile Sacre*, unii critici ai volumului au rămas uimiți citind poeziile de inspirație rustică grupate în ciclul *Mărgelele Oltului*. Ovid Densusianu vedea aici o ciudată eclipsă a simțului estetic la poetul care, după fastuoasele evocări din *Lewki*, se mulțumea acum să rimeze

Vântul suflă foile...
 Paște-ți, Niță, oile!

Un alt critic vedea aici o “*ofrandă întârziată pe altarul poeziei populare*”. În realitate, poezia de inspirație rustică face parte dintre aspectele cele

mai vechi ale liricii lui Macedonski. Încă din 1874, când poetul avea douăzeci de ani, el tipărește în *Oltul* (II, 61), versuri "în gen popular", ca de pildă următorul *Cântec*:

Cine trece pe vâlcea?...
Trece bălăioara mea,
Mânca-o-ar neica pe ea.

Când o văd, zău, să spui drept,
Bate inima-mi în piept,
Cât și noaptea stau deștept!

Dac-aș prinde-o seara-n crâng,
Aș lua-o-n brațe s-o strâng,
Mijlocelul să i-l frâng!

Dar prin crâng și pe vâlcea,
Mândra bălăioară-a mea,
Numai ziua trece ea !

Cum înseară-n sat se-ntoarce
Își ia furca ș-apoi toarce
Și mereu tot toarce, toarce !

Doamne sfinte, cât aș vrea
Ca să torc și eu cu ea!

Datând aproape din primul moment, aspectul rustic a fost cultivat la răstimpuri de poetul care, petrecându-și copilăria la țară, primise întipăriri destul de vii de la lumea introdusă acum în versurile sale. *Excelsior* conține bucăți ca *Hora*, *Hora căprarului*, *Soldățească*.

Deși, prin urmare, coarda populară n-a răsunat din simplă oportunitate și tardiv, ci încă de la începuturile poetului și, de atunci, fără întrerupere, până în ultima perioadă, Macedonski n-a izbutit să smulgă din ea un cântec care să poată sta alături de-ale lui Coșbuc sau Goga. Structura lui s-a dezvoltat în altă direcție, încât numai un bovarism special poate explica la poetul cultivând în genere o inspirație foarte diferențiată, expresia unor nevoi lirice atât de elementare:

Era zâmbitoare,
Cântând se ducea.
În cer era soare
Și flori pe vâlcea.

Nici poezia erotică nu poate fi trecută printre aspectele cele mai fericite ale producției lui Macedonski. Volumul din 1882 îi dă totuși un loc dintre cele mai întinse. Poetul cântă pe o harpă lamartiniană pentru a-și spune, în *Noaptea de Septembrie*, iubirea consacrată aceleia pe care o numește "muza" lui. Altfel, el merge până la expresia voluptății, rămânând însă hotărât neinspirat:

În vise, când de Muze
Sunt dus pe altă lume,
A două fragezi buze
Simt dulcile parfume !

Uneori el este mai fericit și atunci scrie *Întâiul vânt de toamnă* sau *Frunza de chiparos*. În *Excelsior*, întinsul loc acordat altădată poeziei erotice se restrânge. Alături de *Stuful de liliac*, *Buchetul*, pe care generația trecută îl cânta într-o melodie devenită populară, este un caz rar. Noua atitudine inspiră așa-numitele *idile brutale*, care apar în *Literatorul* începând din 1890. Expresia lascivității dă acestor producții un caracter plin de îndrăzneală, nu însă și de adevărată poezie. Macedonski nu le-a mai reprodus în nici unul din volumele sale. Mai târziu în manuscrisul definitiv al poeziilor, s-a gândit să transcrie numai bucata *Pe sânurile tale...*, ca singurul lucru demn de a fi salvat dintr-o încercare pe care o socotea nerealizată. Muzicalitatea întregii compoziții, amintirea nostalgică din perspectiva căreia sunt evocate scenele dragostei senzuale îndulcesc cruzimile bucății și o spiritualizează. Această singură mărturie dintr-o epocă și o manieră pe care a folosit-o fără mare noroc putea deci rămâne în culegerea de față.

Ce loc trebuia rezervat poeziei sociale a lui Macedonski? În *Prefașa* volumului din 1882 se afirmă principiile poeziei sociale, în opoziție cu ceea ce poetul numea *lamartinismul*, adică poezia ca expresie a înduioșării, a unei dureri superficiale. Adâncimea și vigoarea nu pot fi obținute decât prin evocarea durerii ca un efect al așezării însăși a societății.

"*Dacă am asista în realitate*, scrie Macedonski, *la moartea unei tinere fete care nu ne-ar fi nici logodnică, nici amantă, nici rudă, ca bunăoară copila din poezia lui Bolintineanu, am exclama și noi și oricine: - Biată fată!*

*Dacă însă ne-ar fi dat să asistăm la rușinosul moment în care o tânără fată, zdrobită de lupta vieții, se vinde pentru a da pâine mamei sale, și noi și oricine am striga: - Nenorocita! Exclamarea **Biată fată** este accentul înduioșării; **Nenorocita** este vocea **Durerii**".*

Poezia trebuie să prefere pe cea din urmă, cu intenția "de a înnobila simțirea și de a biciui viciurile". Autorul manifestului produce îndată exemple menite să-l ilustreze. În *Ocenele* este evocată cumplita existență a condamnaților la muncă silnică. Pe valurile unei mari ușurințe de a versifica apar unele tablouri care mai pot reține, ca atunci când privind în adâncimea întunecoasă a oanei, poetul zărește și ascultă cu groază:

Sute de lumânările licăresc înnegurate,
 Și din fundul ce-ngrozește, străbătând, pare că-ți zic
 C-aci, una lângă alta, zac ființe vinovate
 Ca victime înfierate de destinul inamic!
 Însă dacă chiar lumina până sus abia pătrunde,
 Zgomotul abia s-aude ca un vuiet subteran,
 Și multiplele ciocane căror stânca le răspunde
 Cad p-al sării stei de piatră și recad c-un murmur van.

Tabloul continuă a se desfășura, lucrat în penumbre baroce din care irump când forme pline de farmecul tinereții, când chipurile bătrâneții înfrânte. Ce sunt însă aceste umbre? Cine și-a luat dreptul a le destina chinului care le copleșește? Numai criminalul este răspunzător de fapta pe care o ispășește? Cu simpatie romantică pentru proscrisii societății și într-o adevărată cascadă de întrebări patetice al căror rost este să sugereze inocența condamnaților, poetul sfârșește prin a azvârli blestemul său societății rău întocmite:

Am văzut... și-n taină sfântă întrebătu-m-am atunce,
 Ce sunt oare-acele umbre și de ce sunt ele-aci?
 Într-a ocnelor urgie cine-n drept e să le-arunce?
 Și pe-a răului cărare cin' le-a-mpins a rătăci?
 Ce?... Se naște omu-ntr-însul cu a răului menire?
 Merge el ca să omoare numai pentru-a omorî?
 Ce?... Tâlhar te-ații la drumuri pentru gustul de răpire?
 Ce?... N-aștepți până ce foamea vine a te doborî?
 Ce?... Ești vinovat când iarna se coboară să te-nghețe?

Fără s-aibi o bucatură, tu, nici copilașii tăi?
 Ce?... N-omori și-i lași să moară, pe când pot să se răsfețe
 Într-a banului orgiă bogătații nătărăi?
 Dar ce drept mai mult ca ție le-a dat Dumnezeu sub soare?
 Pentru dâșii - a făcut numai ca pământul să dea rod?
 Îmi iei pâinea, - îmi iei viața și îmi ceri să nu te-omoare?
 Ești bogat, - dar din spinarea bietului popot nerod!
 Vai! Ce-am convenit cu toții a numi Soțietate
 Mult mai demnă ca tâlharii e de-acest cumplit locaș!
 Statul e o ficțiune, iar dreptatea, strâmbătate,
 Care duce omenirea dintr-un hop într-un făgaș!.

În poema *Un beneficiu* mila poetului cuprinde nefericita lume a teatrelor ambulante, a cărei mizerie ostentativă este cu atât mai cumplită. În *Noaptea de Iunie* capătă expresie jalea poetului în mijlocul unei societăți indiferente. *Accente intime* aduc acușări și blesteme împotriva unei lumi stăpânite de egoism. *Formele* schimbă însă tonul și, cu accente sarcastice, poetul procedează la un vast rechizitoriu împotriva tuturor formelor care ne robesc, de la forma legală a căsătoriei care adoarme patima vie a iubirii, până la toate celelalte forme care ne întovărășesc viața, enumerate după procedeul umoristic al variațiilor pe aceeași temă:

În armată este formă, în dreptate este formă,
 În biserică tot formă, și-n gazetării - reformă.
 Formă în căsătorie, în virtute formă iar...
 Forma este-n fruntea legii, fondul este la dosar!
 Trebuie să naști în formă, dacă vrei să porți un nume;
 Trebuie să mori cu formă dacă vrei să pleci din lume;
 La intrarea ta în viață, trebuie ca să-ți plătești
 Toate taxele intrării, că de nu, te păcălești.
 La ieșirea ta de-asemeni, fără formă nu se iese
 Că ș-acolo ai de plată atestate de decese!" etc.

Între feluritele poezii sociale ale volumului din 1882 figurează și *Providența*, cuprinzând povestirea fetei de la țară ademenite și abandonate, căreia providența, invocată de preotul implorat s-o ajute, nu-i aduce decât adăpostul groazniciei case de toleranță. *Providența* este temelia din care s-a

dezvoltat întinsa poemă *Noaptea de Februarie*, în care sună toate trâmbițele poeziei sociale. Multă vreme numele lui Macedonski a fost legat de reprezentarea îndrăznelii care nu pregetă în fața tablourilor inspirate de naturalismul cel mai crud, cum sunt aici scenele de lupanar, evocate într-un contrast violent cu idila vieții de țară. Deznădejdea și remușcarea, păcatul și răscumpărarea sunt vocile care compun o orchestră de alămuri tari, pe care o ascultăm zilnic cu oboseală și chiar cu indiferență.

“*Poezia socială*” a trezit un răsunet destul de puternic printre contemporani. Macedonski a fost declarat șef de curent nu numai de el însuși, dar și de o parte a tineretului care, în aceeași vreme, rima sub înrâurirea sa. Desigur, întocmai ca orice producție care aplică un program literar, “poezia socială” ne apare astăzi mai mult ca un preparat, decât ca o creație. Sub largile ei acorduri declamate, cititorul resimte prezența scriitorului care le-a ticluit. Ceva din îndrumările poeziei sociale a rămas totuși în toată opera de mai târziu a lui Macedonski. Firește, atâta cât putea subzista, după eliminarea programului, ca o tendință adaptată la firea mai adâncă a poetului. Macedonski a rămas totdeauna un temperament social. Experiența lui fundamentală este experiența socialului. Marile lui dureri au fost provocate de conviețuirea cu oamenii. Iar dacă marile lui bucurii au fost găsite aiurea, în mijlocul naturii reparatoare, de aici el a privit totdeauna înapoi către societatea oamenilor cu dispreț sau compătimire. Societatea rămânea astfel prezentă chiar atunci când poetul evadează din granițele ei. Un fir de poezie satirică și socială se împletește în întreaga operă a lui Macedonski. A recunoscut-o maestrul însuși într-una din strofele poemei *Avântul*, care este arta lui poetică cea mai valabilă și unde chipul etern al poetului este zugrăvit în aceste colori:

Lirismul și satira se joacă pe-a lui frunte
Ca fulgere desprinse din foc dumnezeiesc,
Nou Moise el se urcă atunci pe vârf de munte
Și alte legi sădește în sufletu-omenesc.

Universul moral

Cum se înfățișează universul moral al lui Macedonski în partea mai nouă a operei lui? O lungă familiaritate cu această operă ne face să recunoaștem că ideile, afectele și reacțiunile poetului se grupează într-o

dualitate complementară făcută din mizantropie și avânt, din scepticism și entuziasm, din neîncredere sau dispreț față de oameni și din iubire patetică pentru formele nealterate ale naturii, pentru viață în expresiile ei elementare.

Aspectele mizantropiei macedonskiene sunt dintre ele mai numeroase. Poetul resimte viața ca o luptă, nu ca o cooperare. Ceea ce îl izbește mai mult în spectacolul vieții este chipul în care oamenii se înfruntă și se rănesc, nu acela în care își dau mâna și colaborează. Trebuie să ne gândim la poezii solidarității umane, de pildă la un Schiller, la un Sully Prudhomme pentru a înțelege că universul moral al lui Macedonski se organizează în jurul polului opus acestora. Poeziile lui Macedonski sunt pline de strigătele durerii de a se ști singur, într-o lume în care ne pândesc vrăjmașii și în care virtuțile omului nu numai că nu sunt recunoscute și răsplătite, dar sunt mai degrabă pricina nefericirii celui care le practică. În acest univers al vrăjmașiei și nedreptății, binele de care te învrednicești trezește în dâra lui invidia și ingratitudea. Numeroase poeme, printre care *Psalmi*, multiplică ecoul singurătății morale a omului în mijlocul societății timpului său. Este această vrăjmașie universală efectul unei perversități native a omului, capabile să zguduie încrederea noastră în bunătatea ziditorului lumii? Macedonski a întâlnit această ipoteză a durerii și revoltei într-o puternică bucată a poetului satanic Maurice Rollinat, pe care a tradus-o în versuri românești sub titlul *Năluca Crimei*.

Răutatea oamenilor este în mod esențial răutatea contemporanilor. Pentru trecut și pentru ființele lui i se întâmplă lui Macedonski să aibă accente de înclinație și duioșie. Un curent de paseism trece prin fibrele acestei opere nutrite la izvoarele romantismului. Lumea contemporană i se pare însă fără milă pentru el și nevrednică, din această pricină, să trezească simpatia și adeziunea lui. Poetul își iubește însă țara, cu o dragoste adâncă și îndurerată, a cărei expresie patetică, dar concentrată, a prilejuit mai multe bucăți, printre care *Sonnet lointain*, din fruntea volumului *Bronzes*, transpus mai târziu și în românește. Este poate singura excepție a mizantropiei lui. Altfel nici prietenia, nici familia, nici femeia nu-l mai pot consola. Desigur, sufletul lui s-a deschis amicitiei, și prin versurile lui rătăcesc, ca pe niște alei ale Grădinilor Elizee, umbrele câtorva prieteni din anii tinereții. Când i s-a întâmplat însă să cânte prietenia unui contemporan, el a evocat-o în momentul când s-a desfăcut, în clipa când spectrul ingraturității s-a profilat la orizont, ca în bucata cu o atmosferă atât de vie și învăluitoare, intitulată *Prietenie Apusă*. Poetului, crud înșelat în iluziile lui despre oameni, îi rămânea familia. Sentimentul familial este viu reprezentat în poeziile lui

Macedonski, unde amintirea mișcată a tatălui și a mamei revine de mai multe ori. Propria descendență a poetului își are și ea mențiunea ei lirică, dar ca un prilej al reflecției că durerea de a trăi a tatălui se va repeta întocmai pentru copiii lui. Alteori, pentru a-l face să înțeleagă pe poet că prezența familiei în sufletul lui este pricina sensibilității sale la durere, a cărei împunsătură este cu atât mai vie la omul care cuprinde în sine inimile atâtor alte ființe. Pricină de durere, de solidaritate îndurerată, familia este un factor de mângâiere în lirica lui Macedonski. Nici femeia. Poetul este un senzual, nu un erotic. În unele din versurile sale românești, dar mai cu seamă în versurile franceze, senzualitatea vibrează cu putere. Dar senzualitatea, lipsită de aureola spirituală a eroticii, nu este oare manifestarea cea mai cruntă a mizantropiei? Nu este oare semnul unei mari singurătăți și al lipsei de voință și puțință de a sparge cercul singurătății faptul de a nu te putea asocia decât cu un corp în plăcere, nu însă și cu un suflet în iubire?

Durerea de a trăi și mizantropia lui Macedonski cunosc mai multe chipuri de a se salva. Mai întâi, poetul care a aflat cât e de mare răutatea și nedreptatea oamenilor știe să le întoarcă sentimentele pe care presupune că aceștia le merită. Poezia lui Macedonski s-a îmbogățit cu unele din accentele ei cele mai viguroase în expresia afectelor de revoltă și de răzbunare. Poetul n-are pudoarea sentimentelor antisociale. Calitatea sa de poet îi conferă dreptul sincerității, de care se folosește în avantajul adevărului și energiei creației. Sarcasmul este un alt mijloc al poetului de a se salva din impasurile durerii de a trăi. În râsul amar și disprețuitor al *Noptii de Noiembrie* sau al *Noptii de Martie* se eliberează o suferință. Imaginile grotești legate de scena povestită a nașterii sau de perspectiva morții sunt produsul unei fantazii deznădăjduite, care găsește acest mijloc de a se mântui din cumplitele constrângeri ale vieții. Nimeni n-a râs în același fel ca Macedonski în literatura română. Râsul lui Grigore Alexandrescu sau al lui Caragiale sunt, în comparație, mai cristaline. Satira persiflantă a unuia, ironia incisivă a celuilalt nu exclud orice seninătate. Cine râde însă ca Macedonski o face din deznădejde. Căci există în râs, în toate formele ironiei, o tendință de a micșora sau, cel puțin, de a relativiza obiectul lor. Când râsul se aplică unor situații fundamentale și supreme, cum sunt nașterea și moartea, este un semn sigur că instinctul distructiv ascuns în grimasa râsului nu mai are nici un motiv să cruțe ceea ce pentru suflete mai împăcate alcătuiește un obiect al respectului și reculegerii. Aceași stare de spirit cultiva cu o predilecție lugubră imagini ale morții și ale groazei, viziuni de dans macabru și

contemplări ale putrefacției. Deznădejdea încearcă să se consoleze astfel cu imaginea distrugerii, care fiind universală, poate fi și a noastră.

Dar în afară de aceste căi reactive ale durerii de a trăi, există în lirica lui Macedonski și mijloacele unui katharsis mai blând. Unul din ele este apelul la posteritate, pe care poetul o invocă cu siguranța de a găsi în ea un aliat al destinului său și un drept judecător. Alt mijloc este așteptarea mângâietoare a supremei odihne în moarte. Căci moartea a fost pentru Macedonski o treptată spiritualizare, ca în *Noaptea de Noemvrie* sau, mai păgânește, buna inerție totală, reintegrarea materiei opace la limita căreia încetează dureroasa agitație a vitalului. Sunt în strofele adresate *Lui Cetalo Pol* sau în *Romanța* tradusă din Zschokke accente care ne fac să presimțim o astfel de înțelegere a morții ca și aspirația tainică a poetului nefericit de a ancora în portul morții concepute în acest fel. În sfârșit, cu toate că trufia poetului și deznădejdea lui nu sunt atitudini creștine, Dumnezeu nu este absent din opera lui Macedonski. Un Dumnezeu creștin primește plângerea poetului în *Psalmi*. Iar în *Tu ce ești a naște*, printre puținele lucruri pe care crede că le poate recomanda copiilor săi este credința în Dumnezeu, scutul rezistent al multor sale încercări. Târziu, spre sfârșitul vieții, poetul s-a gândit să închine una din *Noptile* sale meditației și viziunii religioase. Așa a apărut *Noaptea de August*, rămasă fragment și unde, în prolixitatea schiței inițiale, sunt încrustate câteva versuri cu adânc răsunset. Dintr-o antologie a poeziei religioase românești numele lui Macedonski nu va putea lipsi.

Dacă ne-am opri aici, imaginea universului moral al lui Macedonski ar rămâne nu numai incompletă, dar falsă. Căci alături de această lume a durerii, a mizantropiei și sarcasmului, cântecul macedonskian izbucnește adeseori pentru a preamări viața și tinerețea, cu o jubilară neamestecată. Este poate sarcina cea mai grea a criticii de a stabili acordul între aceste două moduri felurite, căutându-l la un nivel al adâncimii. După toate cele ce-am spus despre firea omului care, în cazul de față, este o cheie a creației, cele două aspecte ale liricii lui Macedonski indică totuși destul de limpede izvorul lor comun. Omul cu voința forte, dar veleitară, predestina pe artist să resimtă mai puternic și viața și trădările ei. Durerea de a trăi a poetului nostru nu este sentimentul unui suflet plâpând și minor, ci a unei naturi energetice și robuste. De aceea durerea aceasta nu provoacă plângeri în surdina, ci protestare și acuzație, hohotul râsului amar și întârzierea temerară și sfidătoare printre imaginile morții și ale descompunerii.

Urmând același drum, drumul său propriu, ajunge Macedonski la cultul fervent al energiei vitale. Încă din primul an al *Literatorului* și, mai înainte de a-și exprima un crez înrudit în *Prefața* volumului din 1882, Macedonski proclamă în poezia *Destul* postulatul bărbăției în simțire. Cu timpul, tendința aceasta s-a ramificat și a produs alte aspecte fundamentale ale liricii macedonskiene. Una din primele înfățișări ale energetismului lui Macedonski este cultul virilității. Viața, așa cum ea triumfă în afirmația ei virilă, alcătuiește de mai multe ori obiectul fervoarei lirice a poetului. Pe largile galerii ale operei sale străjuiesc mai multe statui plastice de tineri, înălțate pe niște socluri consacrate vieții și puterii. Închinătorul energiei vitale știe să recunoască în univers principiul forței și al creației, al intrepidității și rebeliunii. Acest principiu este îngerul răzvrătit, Satan, căruia îi adresează un *Imn. Imnul la Satan* al lui Macedonski a fost adeseori pus în legătură cu *Les Litanies de Satan* ale lui Baudelaire. Nu este însă sigur că satanismul lui Macedonski s-a produs abia prin asimilarea modelului lui Baudelaire. Datele acestui satanism sunt prezente în poezii conținând expresia îndrăzneală a unor sentimente diabolice, încă din primii ani ai *Literatorului*, înainte de 1884–1885, când în timpul șederii sale la Paris, este probabil că Macedonski l-a citit mai întâi pe Baudelaire. Satanismul a fost pentru poetul nostru ca o eflorescență firească. Exemplul lui Baudelaire n-a putut decât să solicite o tendință preexistentă. Influența a întâlnit predispoziția pentru a produce *În Noapte, În Atelier, Imn la Satan*. Acesta din urmă se deosebește, de altfel, de presupusul lui model francez prin importante particularități ale inspirației. *Litaniile* lui Baudelaire sunt construite pe viziunea medievală a păcatului și răscumpărării; în timp ce *Imnul* lui Macedonski ni se pare mai degrabă a fi răsărit pe trunchiul prometeismului, al cultului demonic al îndrăzelii și creației, așa cum a fost instituit încă înainte de începutul secolului trecut de către Goethe.

Din aceeași atitudine de afirmare a vieții se dezvoltă senzualitatea în lirica lui Macedonski. Există firește printre aspectele acesteia o senzualitate aliată cu satanismul, în poezii ca *În Atelier*. Dar afară de cazul acestora, senzualitatea din bucăți ca *Faunul* sau *Stepa* este manifestarea unei vitalități elementare, care disprețuiește iluzia și se recunoaște ca atare. Iubirea este în poezia lui Macedonski un act de brutalitate și o victorie, o siluire în care masculul adaugă plăcerii simțurilor voluptatea triumfului. Tumultuosul amant care se oglindește în această parte a poeziei lui Macedonski este conștient a găsi în iubire un izvor al vieții, pe care îl soarbe cu o sete greu de

astâmpărat. Este în această senzualitate un veleitarism, o insașițate care îi împrumută caracterul ei cel mai propriu.

Rareori poezia aceasta în care amărăciunea se amestecă atât de caracteristic cu iubirea frenetică a vieții ajunge la seninătate și plenitudine. Mai deseori o melancolie dulce vine să coloreze amintirea tinereții și a elanurilor de altădată. Uneori melancolia este sentimentul osteneții sau al bătrâneții care cugetă la sine. Totuși, în poeme ca *Noaptea de Mai* sau *Perihelie*, o bucurie curată, lipsită de orice zbucium, ia în stăpânire sufletul poetului. Alteori, sentimentul regenerării intime, al încrederii în viață, câștigate asupra încercărilor momentului, în poeme ca *Mânăstirea* și *Lewki*, completează imaginea lirismului macedonskian. Mai în toate aceste cazuri un factor nou intră în acțiune, atingerea întăritoare a naturii. Puternica afinitate a poetului pentru lumea exterioară, mai cu seamă pentru aspectele ei văzute, a fost taina mântuirii interne a poetului. Inspirația lui s-a mișcat printre înfățișările lumii sensibile, pe care le-a iubit și care l-au mângâiat. Cum se înfățișează oare chipul acestei lumi în poezia lui Macedonski?

Universul sensibil

Macedonski este în chip preponderent un vizual. Deși în lumea senzorialității lui, sunetele nu sunt cu totul absente și, într-o poemă ca *Mânăstirea*, este evidentă tendința de a împerechea vizualitatea cu audierea, ochiul este organul prin care poetul trăiește mai puternic. "*Poet deci pictor, pictor deci poet*" scrie Cincinat Pavelescu în citatul portret aluziv al lui Macedonski. Poetul însuși schimba uneori pana cu penelul și visa pentru primul lui născut, după cum își amintește Traian Demetrescu, cariera unui pictor, stăpân pe mijloace care ar fi putut să fie și ale sale. Vizualitatea lui Macedonski a rămas tot timpul aceea a unui artist plastic. Lumea văzută nu-l interesa atât pentru valorile ei de expresie, cât pentru simplele ei valori plastice. Universul sensibil n-are pentru el adâncimi, o viață interioară deopotrivă cu a sentimentului în noi. El nu îndreaptă către natură un suflet sensibil și înrudit, ci mai mult un ochi curios și atent. Am spune că vizualizarea lui Macedonski este atitudinea unui amator rafinat, pasionat de forme și culori pe care le studiază cu un fel de minuție caracteristică. Formalismul estetizant nu este absent din atitudinile literare ale lui Macedonski.

Această modalitate a viziunii sale explică afinitatea poetului pentru lucruri, mai ales pentru obiectele de artă cântate cu o pasiune care este a estetului. *Vasul* sau *Rondelul Cupei de Murano* sunt poezii dintr-o speță nereprezentată în literatura noastră până la Macedonski. Căci au existat și mai înainte poeți ai universului sensibil, dar nu în latura lui datorită iscusinței și dibăciei umane. Pentru întâia oară în lirica noastră, cântecul lui proslăvește lucrul lipsit de viață proprie, dar înnobilit și spiritualizat prin munca omului. Se va spune că aspectele acestea sunt datorite influenței parnasiene. Se va putea adăuga că abia prin înrâurirea simbolistă se revarsă în lirica lui Macedonski pietrele prețioase, metalele sau alte materiale pline de preț și frumusețe, diamantele și safirul, rubinul, perlele și berilul, alabastrul și porfirul, cornalina, agata și siful, aurul, argintul și bronzul, santalul, catifeaua și mătasea. Dar cu toate că apariția acestor materiale, ca și entuziasmul estetic provocat de ele precum și de acele opere ale artei care îmbogățesc și înalță mediul nostru de viață, răspund unui moment literar european, ele nu se încadrează mai puțin în structura generală a poetului. Desigur această structură nu s-a afirmat din primul moment. Volumul din 1882 există între coordonate rustice și naturiste, care nu ne făceau încă să presimțim pe viitorul poet al civilizațiilor. În *Excelsior* el procedează însă la fastuoasele evocări de artă și opulență din *Ospățul lui Pentaur*. Tedița se accentuează în urmă, pentru ca în grupul poemelor publicate în 1901 în *Forța Morală*, atmosfera estetică, atitudinea unui amatorism rafinat să devie predominantă. Paralel cu această transformare, vizualitatea poetului se ascute, încât picturile lui ajung să întrecă totdeauna nivelul descrierilor convenționale, rareori părăsit înainte de 1885. Capodopera acestei îndrumări sunt evocările de o mare putere plastică și coloristică din *Noaptea de Decembrie*.

După toate cele spuse, ne putem aștepta ce va fi peisajul în lirica lui Macedonski. Desigur, poetului i s-a întâmplat să descrie, în bucăți ca *Pădure*, din *Excelsior*, o natură concepută ca un mediu al singurătății, capabil să mângâie sufletul rănit de asprimea conviețuirii cu oamenii. Dar această natură rousseauistă nu este aceea în care se afirmă cu mai multă originalitate Macedonski. Peisajul macedonskian este mai degrabă un peisaj eroic, adică unul în care natura fuzionează cu legenda. Modelul lui plastic nu este peisajul lui Rubens, ci peisajul lui Poussin. Natura nu este pentru el o explozie a iraționalului subuman, ci un cadru nobil de scene legendare și mitologice, ca în *Noaptea de Decembrie*, *Noaptea de Mai*, *Naiada*, *Bucolica undă*, *Lewki* etc. În *Noaptea de Noiembrie*, când sufletul care a întrecut primele etape ale

morții este absorbit de slăvi, ceea ce îi apare este o expresie istorică a naturii: Italia, căreia poetul îi adresează una din cele mai frumoase închinări pronunțate în literatura română. Exotismul lui Macedonski, cu a lui curbă geografică întinsă de aici până la viziunea de orient din *Açşam Dovalar* și până la japoneriile din *Excelsior*, dar mai cu seamă din *Rondelurile bătrâneții*, este fructul acelei pasiuni romantice pentru culoarea locală și pentru pitoresc, în ochii căreia natura apare totdeauna asociată cu valorile civilizației.

Și totuși, de câteva ori Macedonski a scuturat lanțurile de aur care îl țineau legat, prin partea cea mai vie a interesului său, de om și de operele lui, pentru a se opri cu o fragedă uimire în fața florilor, a apei, a cerului și a luminii. Dar și atunci, sensibilitatea lui de civilizat n-a selectat o natură sălbatică și sublimă, ci una idilică, prin care trec fie irizările delicate din *Pe balta clară*, fie marea explozie de claritate din *Mai*. Paleta lui alege atunci rozul, căruia îi dă o mare întrebuintare, palorile argintului, dar și aurul solar, pe care l-a pictat, de asemenea, cu o mare preferință. În acest univers sensibil de arătări limpezi, grațioase și prietenești își găsea o compensație naturală spiritul vizitat de atâtea ori, în viața lui intimă, de viziunile groazei și ale morții.

Desigur, arta descriptivă a lui Macedonski a evoluat în decursul lungii sale cariere. Totuși, din momentul în care vizualitatea lui ajunge să se afirme, descrierile sale dobândesc o evidentă minuție în notarea valorilor locale și a chipului în care nuanțele se îngemănează. Astfel, când în *Vaporul Morții*, care este din 1883, poetul evocă mormanele de cadavre zăcând pe puntea lugubrei imbarcații, pictorul din el nu uită să rețină nuanța exactă a viziunii: *Și zăceau, mormane-nalte, galben-verde muceziți*. Această exactitate ajunge să rafineze asupra amănuntului, încât nu rareori tablourile sale devin cu adevărat încărcate. Procedul poate fi bine urmărit în poeme ca *Lewki*, unde v. 52-57 sunt numai un exemplu printre atâtea altele posibile:

Coronată cu zambile, cu narcise presărată,
 Catifea sau țesătură de brocart muiată-n fir,
 Verdeă undă ce, ici-colo, e un aur de Ophir,
 Se rostogole alene de fiori cutremurată.

În mod general, mai mult colorile decât formele rețin privirea lui Macedonski. Înzestrarea sa este mai mult a unui pictor, decât a unui sculptor. Poetul a avut totuși sentimentul viu al atitudinilor plastice. Atunci însă când ajunge să le exprime, formele se dizolvă în colori și reflexe luminoase ca în

acel caracteristic *Dans de Efeb*, pe care îl compune pornind de la un motiv al lui Ivan Gilkin:

Verzi palmi în jur predomină,
Și el, feminin și viril,
Muiat în luciri de beryl,
E-ntreg sidef și lumină.

Imagine și cuvânt

Cine studiază arta poetică a lui Macedonski înțelege că evocarea și descripția nu istovesc mijloacele foarte complicate ale acestui artist. Totalitatea acestor mijloace cunoaște două mari compartimente, dintre care unul este al evocării vizuale, celălalt al magiei verbale. Poetul este cel dintâi, în literatura noastră, care a ajuns în chip conștient la principiul că poeziei îi aparține domeniul simțurilor, nu al reflecției. Fastuoasele descripții macedonskiene sunt manifestarea unui senzualist al poeziei, în acord cu acea orientare denumită de Lamprecht a *impresionismului fiziologic*, universală la un moment dat în poezia europeană mai nouă.

Dar alături de acest artist senzual, trăiește în Macedonski un magician al verbului, abil în a mânui energiile lui ascunse. Am arătat și mai sus, amănunțind credințele fundamentale ale omului, ce puteri atribuia Macedonski cuvântului. Doctrina aceasta era a unui magician, dar și a unui poet. A unui poet care recunoștea în cuvânt o materie prețioasă, vrednică a fi iubită pentru ea însăși. Într-o zi, răsfoind un număr recent al revistei *Mercur de France*, organul simboștilor francezi, găsește observații interesante citate din Rémy de Gourmont asupra valorii cuvintelor în poezie, pe care se grăbește să le reproducă la rândul său și să le comenteze în *Forța Morală*, I, 1901, 2: *„Și cum să nu se priceapă acest ciudat fenomen al unui om care, judecând ideea la valoarea ei demnă de a fi disprețuită a formulat asupra beției verbale cuvinte atât de revelatoare: - «Vorbele mi-au procurat poate mai numeroase bucurii decât ideile. Acest nimic, cuvântul, e cu toate aceste un substrat al cugetării; el e necesitatea ei, forma, culoarea și odoarea. Dar nu iubesc cuvintele pentru aceasta; le iubesc pentru ele însele, pentru estetica lor personală; raritatea e unul din elementele acestei estetici; sonoritatea este*

celălalt. Apoi, cuvintele au o formă determinată de consoane; un parfum, însă greu de perceput din cauza infirmității simțurilor noastre imaginative». În acest mod se exprimă un literat rafinat, d-l Rémy de Gourmont, și criticul său îl înțelege de minune, căci studiindu-l în *Mercure de France*, numărul pe noiembrie 1901, lasă să se întrevadă noi orizonturi pentru poezie. Dar când oare criticii de la noi vor ajunge să priceapă că poezia nu e cugetarea, ci senzațiunea și sentimentul ce decurge din senzațiune?''

Observația lui Rémy de Gourmont era citată cu satisfacția de a vedea confirmat un program afișat încă din 1890, sub titlul *poezia simbolist-instrumentalistă* și ilustrat prin poezii ca *Prietenie Apusă*, *Bătrâna Stâncă* sau *În arcanse de pădure*. După doi ani, în *Literatorul*, 1892, 2, apare și manifestul noului curent, *Poezia Viitorului*. Dar dacă toate acestea sunt manifestări ale maturității, nici tinerețea poetului n-a fost străină de concepția poeziei ca o artă chemată să dezvolte toate virtualitățile materialului verbal. Astfel, volumul din 1882 folosește cu multă preferință procedeul armoniei imitative, în poezii ca *Lupta și toate sunetele ei*, citată și mai sus, sau în *Înmormântarea*, unde intenția de a imita glasul metalic și trăgănat al clopotului dă naștere unor versuri, ca următorul:

Un an, - dând d-ani, leag-an d-an, - d-ani vani

În *Ecourile Noptii*, pe care poetul o comentează cu evidentă autosatisfacție în *Literatorul*, I, 1880, 3, orice substanță lirică reală este abolită în favoarea jocului care constă din a repeta după fiecare vers de opt silabe ultimele două sau ultima silabă, care trebuie să constituie însă un cuvânt cu înțeles și funcțiune precisă în structura logică și gramaticală a strofei:

Inima-mi ce se îmbată,
 Bată,
 Bată căci beat de amor,
 Mor!
 Pe brațe-mi iată se-nclină
 Lină;
 Viața să-mi ceară i-aș da,
 Da!
 Afară sunt nori, furtună,
 Tună!

În casă, pace și traiu,
 Raiu!
 Cu buzele-n foc brunite,
 Unite,
 Nu mai formăm amândoi
 Doi! etc., etc.

Deocamdată, vocabularul poetului nu diferă prea mult de cel al confrăților săi munteni în intervalul 1870-1880, când influența lui Heliade nu era încă înlăturată în întregime. Poeziile pe care le grupează în 1895 volumul *Excelsior* deschid încă mai larg porțile neologismelor, cuvintelor savante și tehnice, poate nu atât din nevoia de a împărtăși un conținut intelectual mult îmbogățit, cât din acea senzualitate verbală a cărei confirmare îi plăcea s-o găsească în observația lui Rémy de Gourmont. Răsfoirea acestui volum aduce sub ochii observatorului o limbă nutrită din neologisme cu o savoare neolatină crescută mult peste impresia pe care folosința limbii noastre o sugerează îndeobște. Termeni ca *transcendental, magie, fantasme, lugubre predominante, mister, dezastru, ultragiu, diezat, splendoare, himeră, destin, escortă, confine, sugestiv, fugitiv, masculin, feminin, triumf, declin, enigmatic, colos, desfidere, brutal, exală, Germinal, pretexte, tumular, esență, divină, hidos, azur, diademă, mizerie, haos, spectacol, oribil, mandibule, gigantic, difuză, a trona, diaman-tate, astre, magnific, a gravita, eliptic, solar, vibrare, a poseda, magnetic, marasm, melopee, ivoriu, extaz, piramidal, abis, inert, auroră, superbie, stigmat, lasciv* etc., etc. alcătuiesc laolaltă un idiom poetic pe care nu-l mai vorbise nimeni înaintea lui Macedonski și care conferă operelor lui o armonie bogată și savantă. Mai târziu, Macedonski a socotit că folosința neologismelor în opera sa este excesivă, încât refăcându-și către bătrânețe poeziile, în manuscrisul care a constituit una din temeliile ediției mele a înlocuit adeseori neologismul întrebuițat la început cu termenul neoaș corespunzător. Dar oricât de întinsă ar fi fost încercarea lui Macedonski de a reduce sfera neologismelor sale, armonia specifică a cântecului său s-a putut atenua, dar n-a fost cu totul modificată.

Poetul cuvântului, asociat în Macedonski cu poetul imaginii, cunoaște de altfel și alte procedee, în afară de acest apel la neologismul eufonic. Mai cu seamă, îndată ce influența parnasiană trece prin scrisul său, el urmărește neconținut să bată versul în efigie, ajungând adeseori la concizie lapidară și sentențioasă:

Și din trunchiul mort cum naște viața verdelui lăstar,
Din coșciug, închis aproape, iese zbor de biruință.

(Lewki)

Că din iarna-nghetătoare naște caldă primăvară
Și că giulgiurile morții sunt drapări de-nvingători.

(Mânăstirea)

Tendința se afirmă cu precădere în producția franceză, despre care un critic al vremii a crezut că poate pronunța frumosul elogiu: "*D-l Macedonski făurește versul francez pe o nicovală de aur*".

Poezia simbolist-instrumentalistă aduce într-acestea o altă estetică. Formula aceasta nu aspira către plasticitatea versului, ci înspre sugestia muzicală pe care adevăratul poet știe s-o comunice prin sunete și ritmuri, alese cu bunăștiință și abilitate. Căutând să amănunțim mai de aproape cuprinsul programului simbolist-instrumentalist, așa cum se afirmă în exemple sau în prea succintul comentariu din *Literatorul*, 1890, 2, întâmpinăm o serie de figuri sonore pe care Macedonski le-a întrebuițat și mai înainte și după aceea, cu o preferință care împrumută tehnicii sale poetice marca ei distinctivă. Una din aceste figuri sonore este rima interioară, pentru care comentariul citează versurile din *În Arcane de Pădure*:

Pentru ce e armonie e mânie fără scop

.....

Aurora - ntârziată nu s-arată sub frunziș.

Procedeul a fost foarte deseori întrebuițat de Macedonski. Uneori el se combină cu procedeul aliterației, petru a produce armonia savantă din *Epoca de Aur*:

Sub cerul de zori printre nori

Surpare de roze din raze

Și ochi rouați de extaze

Și flori peste tot și fiori...

Comentariul indică apoi schimbarea ritmică în ultimul vers al fiecăruia din cele trei catrene care compun poezia *În Arcane de Pădure*:

În arcane de pădure întunec ce spăimântă,
Frunza tace lângă frunză și copac lângă copac;
Noapte tristă, noapte mută, noapte moartă, cer opac,-
Dar privighetoarea cântă, dar privighetoarea cântă.

Trecerea de la versul trohaic cu o singură cezură mediană la unul care adaugă încă o cezură după prima și după a noua silabă îmbogățește tabloul ritmic cu un efect neașteptat, deopotrivă cu al cântecului privighetoarei în adâncimea pustie a nopții. Dar cel mai frecvent printre procedeele muzicale ale lui Macedonski este refrenul. Refrenul domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfășurătoare și obsedată. Repetarea primului vers la sfârșitul strofei de patru este un mijloc de nenumărate ori folosit de Macedonski. Alteori sistemul refrenelor este mai complex și armonia muzicală care rezultă devine mai amplă și mai bogată. Astfel, în poezia *Prietenie Apusă*, nu numai primul vers, dar și alte versuri din cuprinsul poemei revin de mai multe ori (aidoma sau în formă modificată), încât întreaga compoziție este făcută dintr-o alternanță de refrene între care sunt prinse versurile rămase nerepetate. Structura unor astfel de poeme este esențial muzicală. I-am putea da numele de *compoziție împletită*. Interesant ar fi de urmărit și structura *Nopții de Decembrie*, căreia multe împletiri ale refrenurilor sale îi dau caracterul unei adevărate bucați simfonice. Tot prin procedeul refrenului sunt construite *Rondelurile*. Poeții *Literatorului*, un Cincinat Pavelescu, un Alexandru Obedenaru, scriseseră rondeluri înaintea lui Macedonski, aplicând însă tehnica refrenului care aparținea în chip propriu șefului școlii¹. Poetul a recunoscut

¹ În *Literatorul*, 1892, 3, Cincinat Pavelescu publică un *Rondel* (datat din 24 iunie 1892), care poate fi socotit drept modelul rondelurilor de mai târziu ale lui Macedonski. În *Lit.*, 1893, 10, C. Pavelescu revine cu un nou rondel: *Cadavrul*. Un Dem. Moldoveanu i se asociază cu *Schinteiери*. Exemplul găsește și alți imitatori. În *Românul literar* din 13 iunie 1893, Al. Obedenaru publică rondelul *Pumnal*, căruia la 20 iunie îi urmează *Hârcă*. După trei ani, în *Rom. lit.* din 15-16 noiembrie 1896, Obedenaru publică alte trei rondeluri. Interesul pentru această formă fixă era de altfel mai vechi în redacția *Românului literar*, unde încă de la 15 iulie 1891, un necunoscut descrie structura rondelului după A. G. de Longtemps și dă un exemplu din Th. de Banville, pe care îl însoțește cu o slabă mostră românească, rămasă nesemnată. Interesant este de adăugat că redacția literară a *Românului* stătea în această epocă sub influența lui Macedonski.

oarecum bunul său în această formă fixă, folosită de secole în lirica apuseană. A adoptat-o deci, pentru a găsi în ea cadrul de lucru al bătrâneții sale. Macedonski sfârșește astfel ca poet mucizian, ca meșter al cuvântului, o calitate care, în înzestrarea sa, a alternat cu aceea de poet descriptiv și vizionar, pentru a realiza una din cele mai complexe formule ale literaturii românești.

Locul lui Macedonski

În timpul celor peste cincizeci de ani ai carierei sale poetice, Alexandru Macedonski a fost contemporan cu cel puțin patru curente literare. În 1866, de când este datată prima sa poezie și de când este probabil că încep lecturile sale, romantismul era o mișcare în lichidare,^{*} vie totuși într-o regiune de mai îndepărtate răsunete occidentale, cum era țara noastră. Autorii preferați ai tânărului Macedonski erau Lamartine, Musset, Byron, din care traduce câteva din poemele lor cele mai renumite. În 1882, Macedonski are totuși o ieșire împotriva lamartinismului, pe care îl făcea să coincidă cu expresia unui sentimentalism lănced, lipsit de orice bărbăție.^{**} Noua perioadă se pune sub semnul poeziei sociale, a cărei formulă decurgea din lirica lui Hugo. Adevărul crud al detaliilor autorizate de această formulă va fi decurs însă din presiunea naturalismului lui Zola, căruia poetul nostru îi dedică cu mari elogii una din poeziile sale. Traian Demetrescu, care îl cunoaște pe Macedonski în această vreme, nu resimte nici o îndoială atunci când e vorba să-l claseze în curentul mișcării care trezea pe atunci atâtea discuții.

Modelele parnasiene s-au impus și ele poetului. Mai cu seamă în sonetele sale franceze, influența lui Leconte de Lisle și Heredia a fost

* În raportul pe care îl redactează în 1867 pentru Expoziția universală din Paris, Théophile Gautier socotea că la acea dată mișcarea poetică începută în 1830 nu era încheiată. (Vol. *Les Progrès de la Poésie Française depuis 1830*, în vol. *Histoire du Romantisme*, Bibl. Charpentier, pag. 293.) (n. ed.)

** Musset rămâne însă un model al creației sale în întreaga serie a *Noapților*, dintre care una din cele dintâi, *Noaptea de Iunie*, a fost compusă cu intenția mărturisită de a relua un gând pe care Musset îl lăsase nedesăvârșit (vd. *Notele volumului Poezii*, 1882, pag. 391). (n. ed.)

adeseori observată. Dar și în producția sa românească, influența parnasiană ascute darurile vizuale ale poetului și concentrează în formule lapidare expresia sa. Emoția care pornește de la artă, mai mult decât de la natură, ceea ce am numit estetismul său de poet al civilizațiilor, este apoi o altă trăsătură în acord cu orientarea parnasiană. Am arătat, în cursul expunerii noastre, că prin colaborarea sa la revista *La Wallonie* a lui Alb. Mockel, încă din 1885, Macedonski face parte din primele echipe ale simbolismului franco-belgian. Din estetica simbolistă, Macedonski împrumută însă numai unele îndrumări, cele care corespundeau propriilor sale înclinații. Așa, de pildă, introducerea materialelor anorganice în poezie, tehnica muzicală a versului și a compoziției sunt procedee în care înrâurirea simbolistă l-a atras însă mai puțin pe Macedonski. Poate numai în scurta bucată *Pe balta clară*, regăsim ceva din inefabilul aceluși fior nedeslușit care trecea pe harfele simboiștilor. Macedonski a fost printre cei dintâi, dacă nu chiar cel dintâi, care a vorbit la noi despre Baudelaire. Totuși, observațiile sale asupra marelui poet, publicate în *Lumina* din 1894 (și reproduse în *Notele* acestui volum) nu sunt dintre cele mai entuziaste. Poetul se exprimă cu o admirație evident mai vie despre epigonul Rollinat, care exagerase satanismul baudelairian și-l transformase în manieră. Direct sau prin intermediul, numai satanismul baudelairian a găsit la Macedonski un teren de însămânțare, pregătit de altfel prin dezvoltare spontană.

Amintind toate aceste înrâuriri, nu vrem să cădem în ceea ce devine de atâtea ori greșeala istoriei literare, pentru care opera unui poet nu este decât locul de întâlnire al unor influențe variate. Oricare ar fi firele de legătură care îl unesc pe Macedonski cu literaturile Apusului, nu trebuie să uităm că ele au fost selectate, modificate și grupate după originalitatea poetului și că dacă ele au jucat un rol în constituirea operei sale, lucrul nu se datorește atât prestigiul lor, cât naturii aceluia care s-a deschis acestor înrâuriri și a rodit sub atingerea lor. Acestea fiind spuse trebuie să recunoaștem că opera lui Macedonski a fost una din principalele porți de intrare a literaturilor occidentale în propria noastră literatură. Oricine va studia în viitor romantismul și naturalismul, parnasianismul și simbolismul românesc nu va putea să nu țină seama și de contribuția lui Macedonski, o contribuția care de câteva ori a avut o adevărată funcțiune precursoră.

Judecata numai în cadrul literaturii române, Macedonski face parte dintr-o întreagă serie de poeți care alcătuiesc unul din elementele dualismului liric românesc. Căci există un asemenea dualism, făcut din două serii

paralele, dintre care una, aceea a lui Eminescu, este a reflexivilor, confiscați de tumultul și neliniștile vieții interioare, pe când cealaltă este a poezilor deschiși universului sensibil, iubitori de artă și de viață, înclinați către rafinamentul formal. Prin unele din însușirile sale, Alecsandri aparține acestei serii. Macedonski se așează pe aceeași linie, continuată prin toți acei cărora le-a folosit precedentul și exemplul său, Duiliu Zamfirescu, Cincinat Pavelescu, Iuliu Săvescu, Oreste, Ion Minulescu, Al. Stamatiad, N. Davidescu, Ion Pillat, Horia Furtună, etc. Mișcarea modernistă grupată în jurul revistei *Viața Nouă* a lui Ovid Denșusianu recunoștea în Macedonski pe un înaintaș.¹ Un titlu pe care îl merita nu numai prin curajul său de a se deschide noutății, dar și prin aceea că, o dată cu el, înfloresc fericit și exemplar unele din posibilitățile temperamentului liric românesc. Locul lui Macedonski este astfel bine asigurat nu numai prin ceea ce a cucerit el însuși, în cursul unei vieți plină de încercări peste care a izbutit să se ridice prin mândria suverană a artei, dar și prin ceea ce a lăsat în urma sa, împingând mai departe și mai sus lucrarea de desăvârșire artistică a poeziei românești.

III. Proza lui A. Macedonski

Etape

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski nu este tot atât de veche ca aceea a poetului, dar ea datează totuși din prima sa epocă. Cele dintâi dintre producțiile lui în proză apar în micile ziare pe care le conduce sau la care colaborează în deceniul 1870-1880. În fruntea bibliografiei sale se înscrie relațiunea de călătorie *Pompeia și Sorente* (în *Oltul*, II, 1874, 34-47), căreia îi urmează povestirea lacrimogenă *Câinele din Văcărești* (*Oltul*, III, 1875, 27) și *Cârjaliul* (*Stindardul*, I, 1876, 12-14), povestea romantică a vestitului haiduc turc, refugiat în Țările Românești pe la începutul veacului trecut și care cucerește, prin frumusețe, generozitate și vitejie, pe fiica unui boier. Povestitorul își împrumută uneori motivele sale din sfere mai

¹ În această privință, vd. într-o manifestare de grup, contribuția d-lui D. Caracostea, în *Conferințele «Vieții Nouă»*, Seria Întâi: 1909, Buc., 1910, pag. 106 urm.

îndepărtate, fie că prelucrează *Legenda Lordului-Primar de Londra Whittington* (*Vestea*, I, 1877), fie basmul sârbesc *Lâna de aur* (*Vestea*, II, 1878). Din rândul acestor prime povestiri, în care abia în *Cârjaliul*, prin preocuparea de a obține culoare în descrierea vestimentară a eroului său, întâmpinăm ceva ca o anticipare a procedeelelor de mai târziu, numai *Așa se fac banii* (*Vestea*, I, 1877, 22), povestirea vrând să ilustreze mentalitatea fatalistă a Orientului, este reluată în epoca de maturitate a scriitorului, dând loc narațiunii în limba franceză *Comment on devient riche et puissant*, reprodușă în *Opere*, III. Povestirea *Așa se fac banii* aparține aceluiași ciclu de legende orientale din care face parte și *Meka și Meka* (*Românul*, din 13 ianuarie 1890, și *Lit.*, 1893, 2), pe care Macedonski a prelucrat-o apoi în forma poemei *Noapte de Decembrie* (v. *Opere*, I, *Note*, p. 433 și urm.). Mult mai târziu, probabil după 1916 și, în tot cazul, după ce scrisese versiunea franceză a povestirii, Macedonski se gândește să compună pe același motiv un scenariu cinematografic în limba franceză, desigur prima lucrare de acest fel alcătuită de un român. Am reproduș în *Notele* ediției mele acest interesant text, regăsit după ani și ani în arhiva poetului.

O dată cu anul 1880 și cu apariția *Literatorului*, activitatea de prozator a lui Macedonski intră într-o nouă fază. Din acest an datează șirul evocărilor unor figuri pitorești din trecutul societății noastre, întrunit în *Cartea de aur* sub titlul *Năluci din vechime*. Prototipul unor astfel de compoziții trebuie căutat în proza memorialistică a lui Costache Negruzzi, cu deosebirea că aici elementul pur descriptiv este mai dezvoltat. Urmează o epocă de tăcere de mai mulți ani în timpul căreia apare totuși *Casa cu No. 10* (1883), în care procedeele descriptive sunt aplicate lucrurilor, în prima *natură moartă* a literaturii noastre, tradusă de Jules Brun, pentru interesul ei pitoresc și documentar, în *Journal des Débats* din 1895. În aceeași vreme iau naștere marile nuvele ale lui Macedonski, *Zi de August*, *Pe drum de poștă*, *Din carnetul unui dezertor*, *Între cotețe*, *Nicu Dereanu*, *Dramă banală*, publicate deopotrivă în cursul anului 1886. După cum rezultă dintr-o amintire a lui Traian Demetrescu, Macedonski profesa atunci un crez literar naturalist, împreună cu admirația fanatică pentru arta literară a unui Flaubert și Zola. Naturalismul plutea în atmosferă și, sub aceleași influențe, se produsese cu puțini ani mai înainte debuturile literare ale lui Barbu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu. Procedeele naturaliste sunt vizibile la Macedonski, mai întâi în atitudinea descriptivă, apoi în gustul pentru analiza psihologică și pentru prezentarea unor caractere ciudate, în fine în înclinația de a pulveriza evenimentul narat

în detaliile comune ale vieții sociale într-unul din momentele ei, după cum se întâmplă în povestirea naturalist intitulată *Dramă banală*.

După 1886, proza lui Macedonski continuă a dezvolta elementul ei descriptiv, numai că latura ei pitorescă și documentară cedează acum în avantajul descrierii pentru descriere, artei rafinate a efectelor de culoare și de lumină, în bucăți caz *Soare și grâu, Moară pe Dunăre, O noapte în Sulina, Pădurea Ulmilor, Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor* etc., în acord cu tehnica simbolistă a sugestiei indirecte (a unui sentiment printr-un peisaj), practică în aceeași vreme de Macedonski și în poezia sa. Îndepărtarea de naturalism nu încetează de a face progrese într-o direcție a fantaziei, anticipărilor de viitor și chiar a povestirilor utopice, ca în *Maestrul din oglindă, Vraja luni* sau ca în *Oceania - Pacific - Dreadnought*, în care fantazia, științifică, după modelul unui Jules Verne și Wells, se îmbină cu viziunea apocaliptică a hipercivilizației. Inscripția memorialistică și autobiografică nu este abandonată însă niciodată, ca una care corespunde structurii mai adânci a scriitorului.

Memorialistică și autografie

Cu toată trecerea sa prin naturalism, o etapă căreia Macedonski îi datora creațiile sale nuvelistice cele mai de seamă, motivele mai adânci ale activității sale de prozator au rămas totdeauna pornirile înrudite de a-și reaminti și de a se spovedi. Nuvelistul, portretistul, povestitorul nu se decid să scrie pentru a nota ceea ce se petrecuse în jurul său și ceea ce era străin de sine, ci pentru a-și aminti propriile sale împrejurări din trecut, oamenii care îi străjuseră copilăria și pentru a se mărturisi pe sine însuși. În filigranul întregii opere de prozator a lui Al. Macedonski stă chipul scriitorului însuși. Un curent de lirism autobiografic și memorialistic o străbate tot timpul.

Îndemnul memorialistic și autobiografic îmbrățișează, mai la toți scriitorii mișcați de resortul lui, mai cu seamă vremea copilăriei și a primei tinereți, pentru că aici regăsesc ei nu numai amintirea cea mai scumpă a vieții, dar în același timp pe aceea a evenimentelor hotărâtoare, capabile să explice întreaga orientare a omului de mai târziu. Dorința scriitorului de a se oglindi într-o operă autobiografică și memorialistică este în aceeași vreme și o dorință de a se înțelege pe sine, de a se explica, ceea ce se poate obține mai

bine prin evocarea originilor și a primelor impresii ale vieții. Confirmând întru totul psihologia oricărei opere memorialistice și autobiografice, Macedonski privește mai întâi către copilăria lui, petrecută în parte la moșiile părinților, în mijlocul unor moravuri patriarhale, ale căror amănunte sunt folosite drept cadru nuvelistic în *Zi de August*. Într-un ton categoric memorialistic este însă compusă bucata *Verigă-Țiganul*, cu evocarea împrejurărilor de la curtea unor mari proprietari rurali din Oltenia, cum fuseseră bunicii din partea mamei scriitorului, cu amintiri despre evenimentul dezrobirii țiganilor, o dată cu “libertaua lui *Iliad*, a lui *Maghieru*, a lui *Tell* a lui *Rusetachie-Berlicu* și a lui *Firfircă Brătianu*”, și cu zugrăvirea vieții îmbelșugate, chiar pentru iobagii chemați la renumitele *govii* oltenești, petreceri rânduite de boierii locului, în timpul cărora țărănimea adunată la joc și băutură se înfățișa proprietarului cu darurile cele mai felurite: “Dacă govია se da de Paști ori în Dumineca Tomei, basmalele și sânurile cămășilor gemeau de ouă roșii și încondeiate, plocoane pe care cuconul Andronachie, după ce mâna îi era dusă la gură și la frunte, le primea cu dragoste și cu voie bună. Dintre țărani, se aflau destui care să vină și cu un miel-doi în brațe. Alții făceau să guițeze un purceluș cu râtul aproape trandafiriu de fraget ce era, aducându-i-l ca să-l crească cuconul și să-l aibă de Crăciun. Alții se iveau, fie cu câte un iepure, fie cu pești verzui și argintii, în plasa în care fuseseră prinși și unde se zbăteau încă.” Rosturile casei și ale curții, peste care domnea cu strășnicie Cucoana Păunica, poate bunica poetului, sunt redată în *Bariera Șimnicului*; după cum amintiri despre unele asprimi ale vieții, puțin păzite încă de înlesnirile civilizației, revin în *Trecerea Oltețului*.

Petrecerile în cadrul idilic al moșiilor părintești alternau cu acele în pensionatul din Craiova și în mijlocul întregii societăți a Capitalei Banilor, unde *Drama banală* consemnează evenimentul de la 1866, plebiscitul pentru aducerea Casei domnitoare străine, la care copilul asistă cu o uimire pe care nu o va uita: “Zgomotul cu care fusese trântită portița casei, trapătul cailor ce treceau de Foișorul de foc și ieșeau în podul cel mare al Craiovei, faimoasa cale a Unirei, ce începe cu Valea Vlăiceii și sfârșește cu Fântâna cu Țeapă, totul îi interesa. În dreptul cofetăriei lui Struhală, caii fură siliți să-și domolească mersul, căci lumea ce se îmbulzea de-a lungul prăvăliilor, năvălea spre mijlocul podului. Părea că s-a întâmplat ceva neobicinuit. Steaguri fâlfâiau deasupra firmelor; o muzică izbucnea în răscruciul cel mic. La Cazin, în piața ce desparte clădirea de uliță, o masă coperită cu postav roșu, cu călimări și cu tot ce trebuie de scris pe ea, sărea în ochii trecătorilor

și aduna mulțimea împrejur, trâmbița – stacojie, cum era marele eveniment, împlinirea aspirațiilor generației dela 1848 – adică Domn străin și o dinastie dintr-o Casă domnitoare străină. Craiovenii – boieri neguțători sau meseriași – în parte îmbrăcați încă cu paltoanele de iarnă – iscăleau pe capete, și, flocoși ca niște urși, mormăiau, scoțându-și focul pe Domnia pământească și proorocind fericiri viitoare. Mai jos de Cazin, înapoi spre casa lui Barbărasă, magazinul de mode al lui Madam Kati Riedl se încărca pe dinafară, pentru luminația ce avea să se facă seara cu felinarele de hârtie și candelile de mai multe fețe. Croitorul Stangelmann expunea la ferestre jiletci Bismarck, ca fața năutului prăjit... Plebiscitul în aer liber își urma însă cursul furtunos sub soarele primăvăratec al zilei. Mai ales, la Cazin, în fața mesei așternută cu postav roșu, zgomotul se făcuse asurzitor: un boier guibeliu, care nu vruse să-și dea iscălitura pentru alegerea unui Domn străin, bătea în retragere, cocoșat sub grindina de lămâi și portocale cu care era izbit de cei din jurul mesei și, adunând portocalele și lămâile cele mai bune, își umplea cu ele buzunarele, urmărit de hohotele de râs ale tuturor“.

La București se istovise ultima domnie pământească, de amintirea căreia Macedonski a rămas legat în tot timpul vieții sale, dar despre care nuvelele sale vorbesc desigur mai mult din povestirile părinților. În *Caii negri* fulgeră o clipă viziunea unei după-amiezi de primăvară la Șosea, cu multele echipaje boierești încrucișându-se cu al lui Cuza-Vodă, privind cu discreție către doamnele înfoiate sub malacoavele lor. Generalul Macedonski, tatăl poetului, este comandant al Oștirea, Secretar de Stat și Șef al Ștabului domnesc. Trecerea lui prin furnicarul Șoselei, într-o trăsură străjuită de lachei în livrele și trasă de doi cai vopsiți în negru, este aceea a unui om plin de sine. Familia Macedonski, sub noua domnie a Domnitorului Carol, care îl folosește din nou pe general după o dizgrație trecătoare, locuiește la Craiova. Aici primește într-o zi mama poetului o telegramă cu un cuprins îngrijorător. Chemată grabnic la București, ea își găsește soțul mort, poate otrăvit, după cum crezuse imaginativa femeie și după cum o va repeta poetul însuși, cu atât de puține motive și cu urmări atât de nefericite pentru întreaga lui dezvoltare de mai târziu. Călătoria în trăsură de la Craiova la București, cu schimbări de cai la fiecare poștă, într-o noapte și o zi de gânduri chinuitoare, în timpul căroră amintirea întregii vieți a generalului ca și a felului său de a fi se încrucișează cu aprehensiunile momentului, sunt descrise în *Pe drum de poștă*, desigur una din creațiile cele mai de seamă ale întregii activități de prozator a lui Macedonski. Viziunea goanei pe deșelate a surugiilor, teroarea

călătoriei în noapte, apoi întâlnirile drumului, o lae de țigani amestecată din "rudari, lăieți și netoși", regimente în marș, Piteștii cu prăvăliașii apăruți la porțile lor pe ulița cea mare, prunăriile Găeștilor cu casele lor boierești împodobite cu pridvoare de zid pe stâlpi, împrejurările Bucureștilor și atâtea alte amănunte sunt rediate prin trăsături neuitate. Tânărul de 14-15 ani întovărășind pe mama lui ajunge la o primă cunoștință de sine, care îi prilejuiește memorialistului de mai târziu unul din puținele sale autoportrete:

"Nici muma nici tatăl lui, nici frații și nici camarazii de o vârstă cu dânsul nu ghiceau ce aripi de soare are la suflet, și în ce tăvăliri de noroaiă l-ar fi dus gândul dacă acesta l-ar fi părăsit. Ochii lui erau mai totdeauna coperiți de o ceață, așa că părea nepăsător pentru tot ce se petrece împrejurii și că umblă dormind pe picioare. Dar el vedea tot, simțea tot, se înduioșa de cea mai mică suferință, iubea cu patimă pe mama lui, deși ascundea cu îngrijire oricui simțirea și gândul lui. Era slab, și cu toate acestea, mâniile îi erau cumplite. Pe fratele său mai mare, care-l lovise într-o zi, îl urmărise prin toată curtea cu un cuțit, și acesta din puțin scăpase ca să nu fie omorât. Era, în sfârșit, de o mândrie nesuferită, dar și de o bunătate ce nu cunoștea margini. Nu citise la acea vârstă pe Lara, și s-ar fi putut zice că e fiul lui. Simțirea lui era atât de ascuțită sau de bolnăvicioasă încât, dacă mintea nu i-ar fi fost puternică, această simțire l-ar fi dus la nebunie. Așa bunăoară, nimeni nu știa pentru ce-și umplea el buzunarele cu pietre, cu hârtii, cu bucățele de lemn, cu toate nimicurile ce întâlnea în drum, când, în această privință, se supunea unui îndemn lăuntric mai mult decât copilăros, dar nespun de duios. Ce-și zicea când ridica toate aceste fleacuri de jos, mișcat, uneori până la lacrimi era că lucrurile acelea n-au să mai fie întâlnite sau văzute de dânsul niciodată..."

Ciudat este că din relațiunea memorialistică și autobiografică a lui Macedonski lipsește evocarea călătoriilor sale de tinerețe în Austria, în Elveția, în Italia, din care poezia sa a păstrat atâtea ecouri. În schimb trecerea pe la Sulina, într-o calitate oficială, îndată după alipirea Dobrogei, va prilejui bucata *O noapte în Sulina*, cu vii accente descriptive ale unui orientalism dobrogean, cele dintâi dintr-o serie care se va continua, în operele atâtor scriitori, până în zilele noastre. Omul de mai târziu, luptând cu multele greutăți ale existenței, uneori cu lipsa cea mai cumplită, trăind în îndoitul sentiment al umilinței impusă de viață și al mândriei recucerită prin artă, va depune mărturia sa în bucăți precum *Pomul de Crăciun*, *Scrisoarea de la Dumnezeu*, *Nuvelă în scrisori*, *Maestrul din oglindă*.

Un sector cu interesul lui propriu îl alcătuiește în această parte a operei lui Macedonski descrierea vechilor București, cu pitorescul lui arhitectonic și cu farmecul lui domestic, în *Casa cu No. 10* sau în unele din paginile bucății *Între Cotețe* și cu însemnări pline de viață despre oamenii de altădată și moravurile lor în *Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor*.

“Cât de amărâtă să le fi fost viața, ei își puneau flori la pălărie, luau câte un lăutar-doi să le tragă câte un pui de cântec, se duceau să petreacă primăvara pe Câmpul Lalelei, făceau Maiul cu miel fript și cu ouă răscoapte pe iarbă verde; trăgeau toamna la măsea mustul-mustulețul și, în sfârșit, își trăiau viața înainte până ce o isprăveau cu dansu, de erau duși să fie înmormântați în preajma câte unei bisericici. Să fi văzut atunci cu câtă veselie erau purtați către lăcașul cel din urmă. Cei rămași, rude ori prieteni, așterneau cu un cearceaf alb un fel de targă, era apoi ridicată de doi inși la cap și de doi la picioare și dusă sub oraniscul de mătase pembe sau de catifea portocalie mărginită cu ciucuri de fir și sub care răposatul o lua spre biserică, în mijlocul unui vesel taraf de lăutari”.

Cine dorește să extragă însă tot ce conține opera analizată aici despre omul care a creat-o, trebuie să treacă dincolo de latura în care acesta își amintește sau se confesează, la fizionomia morală a caracterelor aduse de el în scenă. Câteva din acestea prezintă, între ele, un netăgăduit aer de rudenie.

Veleitari și fanțaști

Macedonski a zugrăvit o parte a firii lui în figuri ca a lui Pandelescu din nuvela *Între Cotețe* sau ca aceea a lui Nicu Dereanu din bucata cu același titlu, pentru a nu mai vorbi de Odorescu din *Cometa lui Odorescu*, care întruhidează oarecum satira caracterului prezentat în povestirea anterioară. Toți aceștia sunt naturi fantastice și veleitare, oameni atinși de morbul paranoic, pierduți în imensitatea oceanului lăuntric, cu legăturile retezate către realitatea externă, prigoniiți de o obsesie sau de visul steril al unei opere niciodată împlinite. *“Firește, sunt un biet nebun”*, se tânguie poetul într-unul din *Psalmii* lui. Iar în *Pe drum de poștă*, el a evocat o dată stările visului său smulse unui subconștient deosebit de bogat:

“Vărsatul zorilor apucă pe drumeți departe de Pitești cu două poște. Dar somnul ce coborâse pe băiat rămăsese plin de aceeași beznă. Ea, de pe

câmp, îi pătrundea în ochi pe sub pleoape, și alerga după trăsura fulgerată de aceleași licăriri ale felinarelor cu lumină galbenă și roșie. Copacii de pe culmi se prefăceau, în visul lui, în năluci negre, - în haiduci cu căciulile înfundate pe ochi, care se țineau după trăsură, și care se apropiau uneori de porțile ei până a le atinge geamurile. Alte dăți, aceiași copaci, coborâți și ei de pe culmi, dau goană caretei, o ajungeau, o întreceau, rămâneau în urmă și iar o ajungeau, însă în loc să mai fie haiduci, erau călugări cu glugi pe cap negre, care pe deșelate goneau sub ei cai, se lungeau-se lungeau, creșteau-creșteau sau se poceau cum le venea mai cumplit. Vântul le fâlfâia mantalele și glugile; se schimbau în demoni; se înmulțeau cât cuprindeau dealurile și văile; erau în fața, în urma și împrejurul trăsurii. În visul lui, îl mai ajungeau de pe muchia dealurilor spăimântătoare hohotiri de râsete și fiorose fâșâiri. Dar ceva era și mai grozav: brațele și degetele dracilor se subțiau; mâinile li se agățau de portiță, una o deschidea; iar doi dintre demoni săreau înăuntru. Într-o clipă, unul își înfigea ghiarele în gâttelejul copilului, îi oprea strigătul, pe când altul i se așeza grecește pe piept, și rânjea, sfâșiindu-i cărnurile, scotocind cu unghiile pe sub coaste... ”

Numeroase sunt paginile care pot fi spicuite în opera lui Macedonski, ca o mărturie a intensității visului său în stare de somn sau de veghe. Această pornire revine și se dezvoltă mult dincolo de marginile normalității în Pandelee Vergea, bucureșteanul de 35 de ani, cultivând, în solitudinea gospodăriei sale de burlac, mania, deocamdată inofensivă, a creșterii păsărilor de curte, a spețelor celor mai rare și mai felurite: “Nu se simțise niciodată mai fericit... Puici albe, pestrice, galbene, porumbace îi dau ocoale. Găini moțate, între care câteva negre ca pana corbului, dar cu creste roșii, cărcâiau împrejurul lui. Cocoșii de rând și cocoșii turcești, aceștia încălcați în galoși, găștele lătoase, cu ciocul ca fața morcovului, cu pene cărlionțate; curcile negre-verzui și curcile pistruiate ori albe; curcanii cu rășeli în gușe, mânioși pe roșul ce da foc cerului; claponii păunați cu verde închis, cu auriu, ca fața schimbăcioasă a gușei de porumbiel; rațele de casă și rațele leșești – se năpusteau de toate părțile, se înghesuiau. Sâsâirile și cutcurezările, măcăirile, cotcudăcerile gănilor, sculate de pe cuibare, turburată liniștea vecinătății”. Simptomatica lui Pandelee Vergea era cu totul limpede. Crezându-se chemat pentru cercetările naturii, el crescuse altădată furnici, gândaci de mătase, broaște, șopârle, pești, vânzându-și pentru a le întreține și înmulți una din cele trei moșii părintești. Acum creștea păsări, și în mania lui se strecura o sugestie deșuchiată, gândul însoțirii cu neamul păsăresc și al

transformării lui în ființă cu pene și fulgi. Ca Cenușăreasa din poveste, el se visează acoperit de caldele viețuitoare ale curții, în timp ce vechea lui fire se alterează și alta nouă îi ia locul:

“Simțea că i se întâmplă ceva nefiresc, pe care însă nu-l înțelegea. Tot ce știa era că hainele i se subțiază pe corp, că i se zdrențuiesc, că-l lasă gol, și că un fel de picoteli încep să-l înțepe. Ho! Ho! - pricepea în sfârșit ce se petrece. Răbdă durerea, o binecuvântă chiar. Erau fulgi, fulgi ce aveau moliciunea catifelei, fulgi galbeni și cenușii ce-i creșteau, ce se înmulțeau, ce-i acopereau picioarele, ce i se urcau pe piept, năvălindu-i spatetele, brațele, gâtul și sfârșind prin a-i coprinde obrazul, prin a-l cucerii întreg.”

Curtea lui Vergea devine neîncăpătoare pentru a cuprinde înaripata gintă. Ultima parte a averii părintești este vândută spre a putea adăposti, într-o gospodărie lărgită, neamul ornitologic în creștere. Dar când sărăcia care nu întârzie să vină îl împiedecă pe Vergea să-și hrănească orătăniile, se întâmplă un lucru neobișnuit. Zburătoarele curții, revoltate împotriva omului, grupate în brigăzi, în regimente eroice și în batalioane de asalt, conduse de state-majore și de comandanții lor, asediază pe ciudatul burlac, îl atacă și-l rănesc, lăsându-l pe jumătate mort și cu mințile pierdute. Este o pagină de umor grotesc aceea a atacului păsărilor, din filiația *Batracomiomahiei* și a eposurilor animaliere ale Evului Mediu, după cum transformarea omului într-un exemplar dintr-o altă speță zoologică ne duce cu gândul la *Metamorfozele* ovidiene și la descendentele lor recente, *Die Verwandlung* a lui Fr. Kafka și *Femeia schimbată în vulpe* a englezului D. Garnett. Macedonski obține în această împrejurare noi pagini descriptive, cu tonurile sarcasmului său specific în acompaniament.

Nicu Dereanu nu este un gosposar singuratic ca Pandelescu Vergea, ruda lui bună, ci un om al străzii și al cafenelei, student și funcționar, un visător și boem nefericit. De pe banca situată în fața Universității el privește în lungi seri de vară statuia lui Heliade:

“Ochii lui mari și negri împrumutau fukirilor nemișcarea lor, pe când cu gândul se ducea spre lumi cu totul altele decât ale vieții zilnice. Privirile lui erau răpite, câteodată, și de vedenii mai pământești. Statuia lui Heliade avea, între altele, darul să-l farmece. Și cu toate că nu știa că acest monument se datorește celui mai mare sculptor al Italiei de astăzi, el nu se lăsa să fie târât de criticile scitice ale cărturarilor cu vază care nu găseau cuvinte să batjocorească pe împietritul uriaș, în ura lor împotriva celui care întemeiasse nu numai limba și literatura română, dar înviase sufletul latin

între Carpați și Dunăre. Simțirea lui pricepea măreția și frumusețea aceste statui, cu care aproape că nu se poate potrivi nici o altă operă a sculpturii din zilele de astăzi. Ca un tribun care își încheia discursul, așa Heliade de pe soclul lui de marmură își încheia viața cu o firească și blajină plecare a capului și corpului în fața poporului pentru a cărui redeșteptare luptase atâta... Oh! Heliade! - Dar pentru ce n-ar fi și el un urmaș al lui? pentru ce nu i-ar crește și lui aripi sufletești care să-i ducă într-o zi numele, oricât de necunoscut ar fi astăzi, în inima fiecărui român?"

Aprins de idealul latin al gloriei, el se chinuiește să găsească o cale capabilă să-l călăuzească spre ea. Ar fi putut deveni poet, legist, orator. Tânărul se instalează în cele din urmă în visul unei mari invenții: a mișcării perpetue. Ce ar putea împiedica oare s-o realizeze? Fulton și Daguerre n-au fost și ei luați drept nebuni? Visul lui deapănă activ o soartă de faimă și putere: "De câte ori se așeza pe banca din fața Universității, închipuirea și mintea lui, ce alunecau încoace și încolo, se întorceau mai des spre mașina pe care, din gând, o întocmise cu o nespusă desăvârșire. Iar că această locomotivă nouă se va mișca și că iuțea ce va câștiga va fi mai mare chiar de cum e aceea pe care o dă aburul, nu mai era îndoială. Așa că Nicu o și vedea de sus până jos înfăptuită și așezată pe șine, și se vedea până și pe el, nici mai mult nici mai puțin decât în Gara de Nord, jobenat și înmănușat, și gata să urce pe noul balaur de oțel și de foc ce avea să-i poarte în veci numele în slăvi. Negru de lume, peronul gării i se arăta atunci. Bucureștii întregi erau în picioare. Delegații presei își făceau cu greu loc printre mulțime. Îmbulzeala era nemaipomenită și, în mijlocul ei, multe doamne leșinau. Mulțimea începea chiar să schimbe ghionturi cu gardiștii. Prefectul poliției se repezea în biuroul telegrafic și cerea grabnica sosire a pompelor. Căci nici un public nu se astâmpăra mai ușor cu apă ca cel bucureștean. Dar semnalul de plecare al trenului cu care trebuia să se facă încercarea descoperirii lui Dereanu era gata să fie dat. Nu se mai aștepta decât Regele. Nicu urca în vremea aceasta pe locomotiva lui și, fără voie, un zâmbet truș și se arăta în colțul buzelor." Locomotiva începe să alerge, ducând pe Nicu Dereanu spre împlinirea speranțelor celor mai nebunești, nimic nu o mai poate opri, nici măcar propria lui voință înspăimântată, până când catastrofa trenului condus de el îl trezește din visare. Altă dată, el visează glorie în războaie, când, generalul căzând, Dereanu ia comanda și duce armatele la victorie. Dar când bogata lui fantazie îl lipsește de slujba care îl hrănea cu zgârcenie, muritor de foame, Dereanu ocupă până la ore târzii scaunele cafenelelor, pribegeste apoi pe străzile

iernatice ale Bucureștilor, și numai cerul milostiv îl adoarme și-l ajută să treacă dincolo, într-o lume mai bună. Tot un boem al epocii este și Odorescu, descoperitorul unei comete, pe care îl rectifică intervenția contondentă a unei mătuși prozaice. Astronom, ca și Macedonski, discipol al lui Flammarion, Odorescu nu este victima tragică a fantaziei lui, ci paița ei hazlie, pe seama căreia poetul crede că poate glumi. Cadrul de viață al tuturor acestor figuri este orașul mare, Capitala noastră, din al cărui furnicar uman Macedonski alege, pentru a ni le înfățișa, exemplarele ratate ale inteligenței, larvele genialității, față de care el resimțea o adâncă și caracteristică afinitate.

Amator ruris et amator urbis

Sensibil deopotrivă la farmecul rural și la cel urban, Macedonski realizează în sine îndoita formulă a unui *amator ruris* și *amator urbis* din versurile lui Horațiu. Primele amintiri ale vieții îi veneau din mediul sătesc ale cărui peisaje și ai cărui oameni, cu moravurile lor patriarhale și cu senzualitatea lor naivă și directă, le-a înviat în povestirile sale. Iubitor al naturii și al ruralității, Macedonski nu este însă un scriitor populist, ca un Barbu Delavrancea sau ca atâția din scriitorii care le-au urmat. Perspectiva sa asupra naturii și vieții sătești este a unui estetic, care amestecă în viziunea sa amintiri clasice. Astfel, peisajul Stambuleștilor, pe malul Plăviței, proprietatea piratului Stambulachie, i se pare "*un colț al unei Elade de odinioară*" (*Zi de August*). Iar copiii care înconjură trăsura călătorilor oprîți undeva între lanuri de grâu i se par descendenții unor vechi neamuri clasice:

"Copii ai câmpului, piepturile li se urătau pârлите de sub cămășile desfăcute; pulpele și picioarele le aveau goale. Apropiati cu totul de fire, ei duceau mintea spre timpurile dintâi ale Latîului, ale Samniților și Sabinilor. Dar vreo doi, pistruiați, și cu un tort de aur roșu încurcat pe cap, păreau copii ale celor triburi de iranieni care se credeau de-a dreptul coborâte din soare, și care-și făcuseră din Helios singurul Dumnezeu".

Deosebit de legat s-a simțit totdeauna Macedonski de peisajele Olteniei, pe care, în felul modernilor, prin tehnica transunerii de senzații, i le evocă o dată cântecul lui Verigă-Țiganul:

"În ochii lui se aprindea un soare puternic, pe când, de sub arcuș, îi curgea Jiul cu luncile și poienile lui, cu Ilene-Cosânzene așteptându-și feții-

logofeți în razele de argint ale dimineții, ori învărtind hore în asfințitul soarelui, cu sălbi de mai costandinați la gât. Dar, încet-încet, ajungea la râuri și la pârâuri, și urcușul i se domolea, nu mai era urcuș ci Amaradia și Gilortul pe albiile lor; gongonea ca ele pe sub zăvoaiele de ulmi, și se schimba în poavea mărginirilor de codri, când mai erau braniști ca ale Cornetului și Adâncatei, în care să viersuiască pișca-n-floare cu pene de aur și cu cioc de mierlă. Dar Verigă își lăsa deodată vioara, și luându-și aci naiul, aci frunza, Oltul cu toți voinicii lui, cu aurul lui de sub roșiile și râpoasele maluri ale Slatinei, cu haiducii lui pândind în noptoasele păduri ale Teșliului, își umfla apele, amenința cu ele pe dușmani, le seca și iar le umfla, și sfârșea prin a-și toarce duișia în sunetele neasemănatei doine ce face până și pe strădin să plângă.”

Dar în afară de aceste aspecte romantic-estetice ale evocării, Macedonski cobora prin amintire, în lumea satelor, cu fiorul regretului pentru pacea și îmbelșugarea vechilor așezări, așa de temeinic cristalizate, încât fiecare, proprietar și țăran, trăiau ca într-un cadru dăruit parcă de natură. Spre deosebire de Delavrancea și atâți reprezentanți ai realismului rural de mai târziu, Macedonski înfățișează în pictura mediului rural punctul de vedere al unui conservator. Duiliu Zamfirescu va veni mai târziu să adâncească această brazdă a viziunii.

La celălalt pol al înclinației lui Macedonski stă gustul pentru farmecul orașului mare, pe care, în literatura noastră, îl descrie cel dintâi. Pictor al peisajului urban, Macedonski ne-a dat în nuvela *Între Cotețe* câteva tablouri tipice, zugrăvite cu măreție. Iată revărsatul zorilor asupra Bucureștilor:

“Înecat încă de întunec, orașul își lăbărța sub deal deșirările lui de uliți, urca spre înălțimile Pieței Teatrului, se cocoșa pe Dealul Spirei, pe urcușurile Mitropoliei și curgea, de la apus la răsărit, cu aceeași năvală uriașă. Casă cu casă, și uliță cu uliță, Bucureștii păreau că se îmbrâncesc pentru a-și face loc să intre mai tute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile șterse, cu coperișurile vălmășite, luau înfățișări ciudate, și se îndreptau spre depărtări ca niște mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, și Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca niște mari și negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau și, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureștii mistuiți din fața pământului. Dimineața lua însă în stăpânire marginea de Capitală ce i se afla în drum, și albicioasa ei păslă străpunsă pe-alocuri de turnuri și clopotnițe, se împingea deasupra întunerecului rărit. Desimea aburilor smulși pământului de apropierea ivirii soarelui se subția, lucrurile începeau

să-și hotărască formele, și în cer pornea să curgă o Dunăre albă și nețărmită: tot ce fusese întunec se schimba în lumină, însuflețirea răsăritului se lăsa peste tot, ținea norii cu vișiniu, îi vărğa cu dungi roșii și, înflăcărând adâncimile eclipticei soarelui, îi sufla cu aur”.

Altă dată întâmpinăm evocarea unei mișcări de stradă; altă dată, un incendiu izbucnit în chiliile unui schit. Din Parisul, cunoscut atât de bine, Macedonski ne aduce imaginea marei Capitale, văzută din Cartierul latin, cu “domuri uriașe”, ca al Panteonului, cu “năprasnicele gături fără capete” ale turnurilor de la Notre-Dame sau cu ascuțișurile, “ca ale limbilor de femeiuști zdravene”, cum sunt ale “giuvaergitului turn al Sfintei Capele”, până la “schela de fier a lui Eiffel” în zare, un simbol “al goliciunii timpului modern”. Pictor al peisajului rural și urban, Macedonski pune în lumină aceleași procedee descriptive, a căror natură însă vom încerca s-o precizăm abia mai târziu.

Fantazie și sarcasm

O grupă aparte în opera de prozator a lui Macedonski o alcătuiesc povestirile și alegoriile epocii finale atât de caracteristice pentru sentimentele care n-au încetat să-l urmărească, acel amestec de fantazie și sarcasm manifestat adeseori și în poeziile lui. Poetul împarte o dată copiilor lui darurile Pomului de Crăciun, unuia calul “alb ca o porumbiță”, altuia mingea care sare mai sus cu cât o lovești mai aprig de pământ; celorlalți el nu le poate dărui decât gogoșile de tufă, îmbrăcate în aur... Darul nu este însă lipsit de preț, zâmbește cu sarcasm poetul, “căci nimic nu are în lumea de azi mai multă trecere ca ele. Hei ! copii ! Numai să fiți deștepți și să căutați să vindeți cât mai mult din această marfă, că nu va fi ceas în care să nu vă meargă bine” (*Pomul de Crăciun*). Altă dată, el închipuie un *Palat fermecat*, mai bogat decât Casa de Aur a lui Neron:

“Fațada clădirii ce da asupra grădinii pe care o prelungește nemăsuratul parc cu braniștele lui de copaci, ale căror frunze sunt uneori de tot albe și alteori de tot roșii și chiar albastre, este o altă minune. Se agață de ea o lume de plante urcătoare, iar trandafirii, după ce îi cuceresc împreună cu glicinele culmea, se prăvălesc de-a lungul zidurilor tot de marmură și împrejurul ferestrelor și ușilor încadrate în chenare de lapis-lazuli, agată și jasp-sanguin, spre a se surpa în tumultuoase cascade de

argint, de aur, de purpură, pe când potirile mov ale florilor glicinei cântă cu o notă melancolică pământeasca zădărnicie”.

O sală sferică înăuntru, turnată într-o singură închegare de cristal de meșteri iscusiți, ar putea aduce să-și piardă mințile pe omul rătăcit fără de veste în mijlocul acestui “hău spăimântător”. Minunile palatului fermecat n-au asemănare, și înțelepciunea stăpânului său este dintre cele mai adânci, căci, recunoscând adevărul cinic că în lumea de azi banul ar fi totul, el a așezat în biblioteca palatului un singur volum, o adevărată *Carte a cărților*, “întocmită din titlurile de rentă ale tuturor Statelor”. Încă din tinerețe, poetul s-a oprit în fața poveștii orientale a celor doi frați, reluată mai târziu în limba franceză sub titlul *Comment on devient riche et puissant*. Fratelui cel leneș soarta îi aduce cu ușurință avuția și puterea; celui muncitor, ea îi rezervă lipsa și suferința, până când, prinzând taina fericitului, el se așază pe covor și, trăgând din ciubuc, își așteaptă norocul, pe care i-l aduce cu nevinovăție măgarul lui. Vândut în aceeași zi unor lucrători plecați să care nisip și care descoperă o comoară, când groapa se surpă pe aceștia, măgarul pomește singur și aduce vechiului stăpân comoara pe care nu făcuse nimic ca s-o merite. Povestea i se păruse cinică tânărului Macedonski, de aceea el adaugă vechii versiuni românești (reprodusă în *Notele* ediției citate) maxima restrictivă și moralizatoare: “Nu e în toate zilele bairamul! Iar acei care au muncit cu Hasan să continue cu munca tot pentru acest cuvânt”. Îmbătrânit și decepționat, Macedonski crede că se poate dispensa de acest final al apologului său. În cercul acestei etici mărginite, de unde hohotul sarcasmului se aude de atâtea ori, perspectiva și lumina o aduce numai gândul viitorimii, al compensațiilor de după moarte, convenite desigur artistului care a știut să sufere:

“Pisma și ura celor răi și mici m-au făcut bun și mare (se adresează maestrul dublului său din oglindă). Așa s-a întâmplat fără îndoială și cu tine. Mulțumește lui Dumnezeu, cum îi mulțumesc și eu, căci dacă ești astăzi maestrul cel de pe scaunul de mătase și din automobil - și pe care îl hulesc încă mulți - tu ești totodată și maestrul din oglindă pe care nimeni și nimic nu-l mai poate atinge, și când mâine, oglinda se va sparge... Oh, maestre, care ai suferit atât, când oglinda se va sparge vei fi și mai mare încă: vei fi atunci maestrul cel din inimi” (*Maestrul din Oglindă*).

Transcendența era pentru Macedonski posteritatea. Morala sa este a gloriei. Natură hedonistă, închinată să se bucure de tot ceea ce viața poate dărui ca desfătare prin simțuri, poetul a închipuit o dată un paradis al păcii, un vas uriaș plutind pe oceane și ducând cu el o omenire beată de avuții și de

plăcere. În descrierea, după modelul utopiilor științifice, a acestei nave a păcii și plăcerii, poetul are la un moment dat, în rândul invențiilor tehnice menite să sporească voluptatea, pe al său *Oceania-Pacific-Dreadnought*, deea anticipatoare a televiziunii:

“Odăile mari aveau de altă parte în câte un perete al lor niște mari și limpezi oglinzi în care, după o descoperire științifică industrializată și comercializată de puțină vreme, se răsfrângeau în urma unei ușoare apăsări pe un nasture, numeroase serii de priveliști de pe diferite părți ale pământului, a căror înfățișare furată de electricitate era dusă în acele oglinzi, fără ca formele și culorile adevărate să fi suferit o cât de mică schimbare”. Capitalurile se concentrează pentru realizarea și întreținerea mării navei a păcii, orașele se pustiesc, îndeletnicirile lucrative de odinioară dispar treptat, barbaria amenință să cucerească pământul, când - în viziunea limpede a dezastrelor iminente, - *Oceania-Pacific-Dreadnought* este azvârlit în aer de însuși sindicatul bancherilor care îl clădise. Viața își reluu atunci cursul și *“lumea reîncepu să fie cea de mai înainte, adică bogată și săracă, fericită și nefericită.”* Utopia alegorică a lui Macedonski se încheie astfel asupra afirmării ordinii naturale, și fantazia sa sarcastică ajunge să se corecteze pe sine.

Thalassa

Încă din 1893, Macedonski publică în *Literatorul* primul capitol al *Thalassei*, reprodus apoi în *Cartea de Aur* (1902), unde o notă finală, atribuită unui “discipol”, anunță subiectul întregii opere și cere sprijinul publicului pentru desăvârșirea ei, adresând în același timp autorului laude nemăsurate, cum Macedonski nu se sfia nicidecum să primească, ba poate chiar să-și acorde singur. Dar compunerea *Thalassei* nu continuă în românește, ci în limba franceză, așa încât în 1906, autorul “*epopeii simțurilor*”, al “*mării epopei*” călătorește la Paris, unde editorul E. Sansot tipărește, într-un volum de 253 pagini, *Le Calvaire de feu*, însoțit de prezentarea lui Mircea Demetriade, devenit pentru împrejurare Mircea des Métriades. Volumul este dedicat “*À la France, cette Chaldée*”, cu referință desigur la teoria decadenței, profesată în același timp de scriitorul Joséphin Péladan, transfigurat el însuși pentru ochii publicului contemporan în prinț și mag asiro-babilonian.

Macedonski lega mari speranțe de succesul operei sale, merită să impună numele său pe plan universal. Am formulat altă dată ipoteza că succesul parizian al lui Gabriele d'Annunzio nu va fi rămas lipsit de îndemnuri față de scriitorul român căutând gloria în Capitala Franței. Ipoteza merită a fi examinată mai de aproape, cu atât mai mult cu cât nu de multă vreme d'Annunzio publicase la Paris traducerea franceză a operei sale *Trionfo della Morte*, mai întâi în *La Revue des deux mondes*, apoi la editorul Calmann-Lévy (după ce versiunea italienească apăruse în 1893, mai întâi în ziarul *Mattino* din Neapole). *Triumful morții* dezvoltă un subiect prezentând oarecare analogii cu cel al *Calvarului de foc*. George, amantul Ipolitei, este urmărit de suferința de a se ști veșnic deosebit, niciodată deplin identificat cu iubita sa: "*Ca orice creatură umană, îi spune el, tu închizi în tine o lume care îmi rămâne impenetrabilă și pe care nici o flacără a pasiunii nu mi-o poate deschide. Din senzațiile, sentimentele și cugetările tale nu cunosc decât o parte minimă. Cuvântul este un semn imperfect. Sufletul este incomunicabil. N-ai puterea să-mi dăruiești sufletul tău. Chiar în extazul bețiilor, rămânem doi, totdeauna doi, separați, străini, solitari*". Pentru a răsturna această suferință, George ucide în cele din urmă pe Ipolita, după ce autorul manifestase, de-a lungul unor episoade variate, splendoarea închipuirii sale și netăgăduitul său geniu verbal. Schema fabulei lui Macedonski nu este mult deosebită de aceea a lui d'Annunzio, deși în tratarea ei poetul român nu face nici o concesie realismului contemporan, menținându-și opera mai aproape de modelul romanelor erotice de la finele antichității.

Apărut în primăvara anului 1906, *Le Calvaire de feu* s-a bucurat de un oarecare răsunset. Din dosarul extraselor de presă, păstrat în arhiva lui Macedonski, puține sunt însă recenziile care merită să ne oprească. Acestea dau însă măsura exactă a reacțiunii criticii față de opera compatriotului nostru. Astfel *La Revue Générale de bibliographie française*, din 29 iunie 1906, o publicație serioasă, scrie: "*Le Calvaire de feu, par Alexandre Macedonski, nous fait songer aux peintures trop polychromées et fantastiques qui, chaque année aux Indépendants, retiennent l'attention parfois irrespectueuse des visiteurs et dans lesquels des Polonais des deux sexes tentent de traduire l'inquiétude de leur pensée et les visions de leur cerveau idéaliste. Ce livre nous raconte les heures chaudes d'un jeune gardien de phare isolé dans un îlot et ensuite l'exaltation de son amour pour une jeune naufragée; mais le sujet qui, traité par un Français, serait d'une luxure prenante, s'embrunit ici de mysticisme; les entités prennent des formes*

corporelles; Eros, Priape, la Terre, le Soleil sont des personnages qui vivent et qui agissent. C'est d'un panthéisme échevelé dans une langue forcenée qui nous reporte au temps héroïques de l'époque décadente où la Vogue et le Symbolisme n'auraient pas hésité à publier la prose de M. Alexandre Macedonski: «Battus et cernés, des yeux s'enfonçaient dans ses cavités sous-frontales, avec, aux pupiles perses, des chatoiements d'émeraude claire dissoute dans de l'or». Jean Lombard avait de ces phrases surchargées de substantifs et verbes nouvellement forgés, embroussaillant l'idée, mais laissant une impression de vigueur et de tumulte”.

Aprecieri interesante sunt cuprinse și în recenzie scriitoarei Rachilde, care iscălea în aceeași vreme o rubrică foarte influentă asupra romanelor contemporane în revista *Le Mercure de France*, unde, în numărul de la 1 mai 1906, citim:

“Fort dur à lire, procédant tout entier de la manière symboliste, il est curieux, presque impossible à raconter, certainement écrit en français quoique non moins certainement pensé par un Roumain (et quel fougueux Roumain!). Dès les premières lignes, on reconnaît la senteur des épices d'Orient mêlée au violent fumet des venaisons slaves. C'est à la fois de la confiture de rose et une tranche d'ours”.

Aceeași impresie asupra caracterului exotic al cărții ne-o comunică criticul revistei *Le Thyrse* din Bruxelles, în numărul din august 1906, unde aflăm o recenzie dezvoltată; aproape un studiu consacrat operei lui Macedonski: “Voici un livre remarquable et surprenant. Il faut quelque persévérance pour en continuer la lecture. Car, au commencement, tout choque, rebute, blesse. Et puis, bientôt, on est sous le charme et l'on s'abandonne sans réticences à la beauté forte qui en émane. Tout d'abord, il convient de faire abstraction des défauts extérieurs de ce roman. Certains mots y sont agaçants, perpétuellement répétés; il y a là une hantise sexuelle qui, en certains moments, s'avère risible et répréhensible. Un avertissement de l'éditeur nous enseigne que M. Alexandre Macedonski, auteur du *Calvaire de feu*, este un écrivain roumain qui pensa et écrivit ce roman en français. Hum! Mettons, si vous voulez, qu'il l'écrivit en français et contentons-nous largement de cela. Car la pensée du livre est essentiellement grecque et point du tout française. Quant au style, il ne faut pas non plus s'en exagérer la pureté: il est rocailleux, manque souvent de clarté et s'abandonne parfois aux erreurs grammaticales. Les tournures de phrases sont souvent martyrisées; ce n'est point tout de connaître, en une langue, beaucoup de mots; il faut encore

s'inspirer de son génie, et à coup sûr, M. Alexandre Macedonski n'a point du tout le génie de la lanque française. Son style, à certains passages, en est même nettement l'antipode. Mais cela n'empêche point la Calvaire de feu d'être, ainsi que je disais, un surprenant et remarquable livre. J'ai préféré en montrer tout d'abord les petits défauts, parce que j'y ai surtout trouvé de grandes qualités". Urmează o analiză foarte amănunțită a cărții, care îi dă criticului ocazia să compare opera lui Macedonski cu romanul scriitorului belgian Georges Eckhoud, *Escal-Vigor*. Degajând în fine tendința generală a cărții, criticul scrie: "*Certes, pareil livre est d'une audace inouïe et se heurte délibérément à toute pudeur. Mais ce n'est point là une oeuvre à considérer au point de vue moral: ainsi elle n'existe pas. Il faut la considérer simplement au point de vue d'une esthétique prise dans l'absolu. Il faut faire précéder toute l'oeuvre par ces mots: «Si on pouvait faire cela !...». Et puis alors seulement la juger. Ainsi d'ailleurs on en retirera une conclusion très morale: à savoir que rien d'absolument beau n'existera jamais pour l'homme, ne pourra jamais exister, parce qu'au dessus de lui se trouve Dieu, en qui seul se résume l'absolutisme de la beauté? Et je crois bien que telle est la pensée de M. Alexandre Macedonski".* Dacă tema cărții este hazardată, poetul n-a dovedit însă mai puțin "*un tact parfait, ce dont il faut lui savoir gré".* În fine, un articol dezvoltat consacră romanului lui Macedonski Jules Bois, criticul ziarului mult citit, mai cu seamă în cercurile literare, *Gil-Blas*, în numărul său din 17 septembrie 1906. Jules Bois încercă să încadreze *Calvarul de foc* într-o mișcare mai generală a literelor franceze, în cuprinsul căroră el limitează totuși rolul lui Péladan, căruia Macedonski pare a-i fi acordat, socotește criticul, o importanță și o audiență exagerată: "*L'hyperbole est la figure de rhétorique que la littérature française goûta le moins jusqu'au XIX-e siècle. Mais le romantisme vint tout changer. Hugo transporta dans la poésie et dans le roman cette outrance qui lui venait d'ancêtres espagnols. Depuis, nous assistons à une lutte tantôt surde et secrète, tantôt ouverte et bruyante, entre la sobriété, l'ironie, la clarté, le bon sens, le style alerte et souriant d'une part, et de l'autre l'emphase, la véhémence, l'exaltation, les sentiments détraqués et pervers, le désordre chaleureux, le style composite, charriant les termes pris à tous les lexiques, à l'antiquité, aux sciences positives ou abstraites, aux vocabulaires des diverses professions. Il est indéniable que l'esprit français traditionnel, tel qu'il se manifeste en Montaigne, Voltaire, Mérimée, Maupassant, Anatole France, par exemple, s'oppose à cette tendance en quelque sorte hérétique et hétérodoxe qui s'honore d'être défendue par Hugo*

*souvent, Balzac, Baudelaire, Huysmans, Descaves, Lorrain, Paul Adam. Le premier clan a seul raison, si l'on considère l'élément strictement national, mais le second n'a plus tort si l'on songe que la littérature française devient de plus en plus mondiale et qu'à notre ancienne suprématie par la force a succédé la suprématie par l'intellectualité et l'expansion de la langue. Aussi ne devons-nous plus être uniquement, nous les écrivains, l'expression particulière d'un terroir, mais a manifestation d'une intelligence et d'une sensibilité ondoyantes, multiples et universelles. D'ailleurs, il nous faut compter de plus en plus avec des écrivains et des poètes qui ne sont nés en France mais qui, cependant, sont «français», puisque, à l'exclusion de tout autre langage, même du leur, ethniquement parlant, ils auront choisi le notre. Des Flamands, comme Camille Monnier ou Verhaeren, un Suisse comme Edouard Rod, un Italien comme Marinetti, tant d'autres, Slaves, Anglais, Egyptiens, Grecs, Roumains surtout, sont, à juste titre, des personnalités littéraires françaises. Ils apportent dans notre jardin les fleurs exotiques de leurs pays. Aujourd'hui, je ne veux parler que des Roumains, ou, plutôt, d'un Roumain, M. Alexandre Macedonski. Il tient une place éclatante dans cette glorieuse phalange d'écrivains français nés en Roumanie, parmi lesquels je citerai la reine Nathalie (?), Charles-Adolphe Cantacuzène, Hélène Vacaresco, Jean Lahovary, les princes Bibesco et Brancovan – et pour la psychologie, le docteur Vaschide. Alexandre Macedonski, d'origine slave, descendant des princes de Biberstein, dont les ancêtres régnèrent en Lithuanie – son père, le général A.D. Macedonski, fut ministre de la guerre et commandant en chef de l'armée roumaine –, apparaît le plus célèbre des poètes roumains actuelles. Néo-latin intransigeant, il fit, pendant trente ans, la guerre au courant allemand dans son pays et se manifesta comme le champion de nos idées et de notre littérature. Le livre qu'il vient de publier, *Le Calvaire de feu*, il mit quatorze ans à le penser et à l'écrire. Mais, ce qui est plus extraordinaire, il le pensa et l'écrivit en français. Aussi, l'a-t-il dédié à la France, à qui il donne provisoirement, sans doute, le qualificatif de «Chaldée». Ici, j'avoue ne pas très bien comprendre, je n'approuve plus. La Chaldée était un pays essentiellement théocratique, hiératique et figé. La France, la France moderne surtout, est démocratique, humaine et mouvante. Sans doute, M. Macedonski fait-il, en l'occurrence, allusion à un polygraphe, beaucoup moins français que lui pour le style. M. Josephin Péladan, qui fut Sar avant de vieillir. A lui, d'ailleurs, est dédié un chapitre du *Calvaire de Feu*: «Hautbois et Fanfares». C'est là une erreur très excusable chez un*

étranger, une erreur pourtant. M. Péladan, romancier, mage, esthète, éthopoète, etc., reste une singularité, à la fois surfaite et oubliée, en marge de nos écrivains et de nos artistes. Il démarqua Barbey d'Aureville, Villiers de l'Île-Adam, Léon Bloy, Huysmans, Eliphaz Lévy, pour combiner une mixture trouble et improvisée, un ragout sans saveur ni parfum, qu'il distribuait aux ignares et aux badauds, grâce à des artifices de charlatan forain. Aujourd'hui, il s'essaye à dépouiller le costume d'histrion, auquel il dut sa spéciale renommée. Mais il est trop tard; et la tisane edulcorée qu'il débite en articles gris, en romans fades et en tragédies creuses, révèle bien le néant de cette âme longtemps tintinnabulante comme le casque à clochettes de Mangin. Mais passons. Aussi bien il ne vaut pas la peine de tuer des fantômes. D'ailleurs, il s'agit ici d'une belle réalité, le talent personnel, savoureux, sincère, à la fois métaphysique et coloré de M. Macedonski. M-me Rachilde, qui, décidément, sait employer dans sa critique, le vocabulaire hardi, pittoresque et exact que nous admirons dans ses romans, a écrit, à propos du Calvaire de feu: «Dès les premières lignes, on reconnaît la senteur des épices d'Orient mêlées au violent fumet des venaisons slaves. C'est, à la fois, de la confiture de roses et une tranche d'ours». Il est vrai, mais quelle profondeur, quelle authenticité dans le sentiment et dans le terme". Și după ce analizează, sprijinit de câteva citate, conținutul cărții, criticul încheie schițând linia și tendința ei generală: "Cetle explosion d'un tempérament nietzschéen, aux audaces capables de réveiller en effet le plus indolentes apathies – trop souvent sans mesure, mais obéissant cependant à une sorte de rythme à la fois humain et surhumain – je l'ai goûtée avec ses atours sauvages, où le goût est remplacé par l'originalité et l'éclat – avec ses effusions philosophiques qui mêlent Schopenhauer, Schelling et, je le répète, Nietzsche. Pour ceux qui n'ont pas compris encore, je dirai simplement que le poème en prose à la fois très beau et un peu obscur de M. Alexandre Macedonski est l'évocation du Calvaire, où l'Homme, crucifié par ses sensualités qui l'oppriment, arrive, en les arrachant de sa chair qu'elles emportent, à mourir dans une extase, par laquelle il sort de l'univers et de la nature...". O ilustrație a gândului fundamental al cărții o constituie imaginea apărută pe coperta ei, datorită lui Alexis Macedonski, fiul poetului, și reprezentând un om torturat de îmbrățișările pe care i le dăruiește o ființă proiectată de închipuirea sa.

Fără să fi avut un mare succes de public, care să fi epuizat mai multe ediții și să fi făcut celebru numele autorului său, *Le Calvaire de feu* a avut totuși un oarecare succes de stimă, lucru destul de greu de obținut într-o

literatură în care atâția nou-sosiți încearcă zadarnic să forțeze porțile notorietății. Câteva pene serioase și dezinteresate, neascunzându-și deloc uimirea lor față de ceea ce era excesiv și exotic în inspirația poetului nostru, au mărturisit prețuirea lor pentru vigoarea și uneori pentru adâncimea acestei inspirații. Este de prisos a spune că Macedonski nu putea fi mulțumit numai cu atât. Cartea, care avusese un destin modest în limba franceză, putea oare să-și facă un drum mai bun în limba noastră? Macedonski începe a lucra la versiunea ei românească și o primă formă a acesteia este gata încă din 1913. Am găsit această primă formă a versiunii românești în arhiva lui Macedonski. Totuși nu aceasta, ci o formă nouă, ameliorată stilistic și curățată de unele din îndrăznelile și cruzimile inițiale, apare sub titlul de *Thalassa*, în *Flacăra* lui C. Banu, unde ea așteaptă încă retipărirea ei în volum.

Thalassa este un băiețandru grec, născut în Smirna, pe care soarta, după o inițiere în lumea și poezia clasică, îl azvârle pe insula Șerpilor, vechea Lewki, unde i se încredințează îngrijirea farului. Aici, în singurătate, el nu are de-a face decât cu marea și cu vântul, evocate de poet cu măiestrie. *“Dincolo de insulă, marea își încăiera valurile de argint. Câteva, ce ajungeau în poalele stâncilor, se prăfuiuau ca o zăpadă viscolită, sfărâmându-se pe dinții de argint ce înconjurau fermecatul pisc al străvechei Lewki. Cele mai depărtate se goneau unele pe altele, fugeau și se soseau, herghelii de cai albi, cu coamele în vânt. Altele, cele care încăpeau de-a-dreptul în bătaia lunii, se albăstreau pe locuri și îngălbeneau pe altele, adâncindu-se ca niște vâlcele pe care ar fi crescut toate florile câmpului. Erau și valuri ce se mișcau sub jocuri de schinteieri sticloase – giuvaere lăcrămate de lună pe suprafața apelor. Spre depărtări, altele, străvăzătoare, ca cerul, fugeau cu creștetul înflorit de ghiocci. Mărgăritare și topaze, safire și smaralde, se deșirau de pe toate, iar mai crini albi înfloreau și pe o coastă a lor și pe cealaltă. O adiere dulce de primăvară tânără domnea peste tot. O fericire patriarhală, venită cu suflarea largului, se cobora peste insulă. Cerul își împrumuta dulceața albăstrimei florilor de violele și de liliac. Prăpastia verzuie, în care Neptun și Amphytrita și-au clădit palatele de smarald, împingea deasupra valurilor o ușoară văpaie roșie. Vântul, trecând printre stânci, le smulgea sunete ca de fluier ciobănești, ce-și prelungeau sub noapte duioșiile. Dar suflarea mării se asprea... Ea asvârlea val peste val, și zguduia ostrovul din temelii. Cântecul ce, până atunci, fuseseră mângâioase, se schimbau în țipete desnădăjduite. Voci adânci de bas urcau tunătoare. Violoncele, cu puternici întovărășiri de orgă, sfâșiau și înfiorau aerul. Namile de talazuri izbeau*

stânca, și bubuirile pe care le scoteau dintr-însa păreau ca o uriașă bombardare de cetate. Întipărirea argintie a nopții se păstra însă neatinsă. Numai valurile cavalcadau sălbaticе către scopul lor necunoscut“.

Dar curând plinătatea vârstei începe a-l chinui pe Thalassa cu visuri de plăcere. Zadarnic închipuirea îl poartă către vârsta de aur a omenirii, “epoca unui pământ-rai, cu copaci ce urcau până la nori - coloane ce păreau înadins ridicate spre a sprijini cerul - cu oameni, Apolloni ce trăiau eternități... Anotimpii acelei epoci, vară vecinică, cântau cu florile lor, a căror frumusețe nu se putea închipui, dragostea pământului cu soarele. Poame de purpură și chihlimbar zâmbeau printre frunzele crăcilor bronzate, grenade, ascunzând în ele comori de rubine aromatice, frângeau trunchiul pe care rodiseră, și, răsturnându-l, se crăpau în cădere și risipeau, printre mătasea ierbei, sângeriile lor avuții de pietre scumpe. Hrana și-o găseau pasărilor, animalele și oamenii fără trudă și război. Îmbelșugarea domnea peste tot. Tineretea însuflețea totul. Bunătatea era în cer și pe pământ. Dar această epocă nu ținu. Războiul între uriașii trufași ai văzduhului și Dumnezeire începu. Pământul, arhangel și el, fu rostogolit de pe treptele fericite ale nemărginirii, unde nu erau nici anotimpuri, nici nopți, în hăul ursuz în care se învârtește și astăzi, și jumătate din bunurile ce-i fuseseră dăruite îi fură luate. În noul său echilibru, oamenii se înmulțiră, însă pământul nu se mai bucură de lumina de odinioară, de vara vecinică ce-l înflorise, ci o nouă rânduială se statornici pentru el. Dreaptă pedeapsă - și încă prea mică! - pe lângă ziuă se alătură noaptea - pe lângă lumină, întunericul - pe lângă bine, răul - pe lângă căldură, frigul. Anul se împărți în patru. O parte fu lăsată morții - alta vieții; o parte zămislirii și nașterii, iar cealaltă și de pe urmă, gârbovirii și lăncezelii”.

O formă a universalei dezbinări va fi și aceea dintre bărbat și femeie. Desigur, lumea poate nu este altceva decât o formă a închipuirii noastre. Thalassa o știe prea bine: “Închipuirea lui, încordată cât nu se mai putea, își avânta șbururile către orice înălțimi cu o putere neasemănată. Formele pe care, la început, ea le înseilase abia pe colțurile de întuneric sau de lumină ale odăii păreau a fi ajuns în preajma hotarului dincolo de care amăgirea încetează, sau o schimbă în ceva - ce dacă va fi tot amăgire - este însă aproape deopotrivă cu cea în mijlocul căreia trăim. Fenomenul pe care știința, neputând să-l deslușească, l-a numit halucinație, și căruia obștea i-a zis vedenie, își înmulțea mrejele în care îl ținea prins, și înainta cu iușeală către desființarea celor de pe urmă osebiri dintre lumea ce e în afară de om și ce nu pornește de la el, și dintre cea pe care o poartă în el, ce pleacă numai de la

dânsul, și pe care o preface, când vrea, și în ce vrea. Dar, după cum nici Ideea Absolută din care s-au desprins toate universurile nu s-ar fi putut închea în nenumăratele osebiri de ființe și de lucruri dacă nu s-ar fi azvârlit afară din concentrarea ei, tot așa și universul ce era gata să ia viață din suflteasca lui plâsmuire își avea însuflețire potrivită pe puterea de la care primise ființa...".

De ce dar Thalassa nu și-ar crea singur tovarășa plăcerilor lui: "Această voioșă dar, ea singură, trebuia întărită, și Thalassa nu se îndoia că, dacă va stăruî într-însa, își va smulge din suflet pentru o vreme mai lungă cel puțin pe tovarășa ce dorea – pe Eva cea nouă care să fie și să nu fie el, și care să nu se mai facă nevăzută decât atunci când va voi el, iar nu ca acum, când i se topește în brațe și sub buze în chiar clipa când o socotește mai cu desăvârșire a lui. Și fiindcă pământul intrase în luna lui Martie, o dată cu ceața ce se împrăstie în tot, el o simți că o putere pe care n-o avusese încă îi încordează și țintește gândul pe întrevăzuta de luni făptură...". Zilele lui Thalassa devin cutremurătoare.

Într-o zi furtuna zguduie insula: "Încolăcit de acea urgie, granitul insulei vuia ca și cum ar fi fost un zid lovit de vechile mașini de rozboaiie ale oștilor de odinioară. Cuprinse ca de friguri, geamurile galeriei de sticlă ce da ocol farului dârdâiau și târâiau. Grozăvia se desprindea dintre valuri. Ele se luau la luptă, se urcau unul în cârca altuia, se călăreau nebunește și urletele printre care se petreceau aceste zbuciumări întreceau tot ce se poate spune. Cele mai cumplite răutăți de pe pământ – șuierări ca ale șerpilor sau mugiri ca ale taurilor, răcnete ca ale panterelor gata să se arunce pe prăzi – se ciocneau cu țipete și cu duiosii ca ale unor voci sfâșietoare ce ar chema zadarnic în ajutor. Dintre valuri, câteva care se luaseră în brațe se strângeau cu o așa mânie încât și unele și altele se sfărâmau și cădeau nimicite. Prăpăstii după prăpăstii se săpau. Munți se înălțau și se prăbușeau cu zgomot. Hohote de râs scrâjnitoare, sughituri de plânsete – urlete – ce nu conteneau – miolări de pisici și lătrări de câini și hiene se îndârjeau tocmai atunci când credeai că se domolesc, iar unele sunete ce se ascuțeau și se pițigăiau, se zmulgeau mai tăioase de pe urzeala în do major și la minor a uriașei încăierări."

Furtuna azvârle pe țarmurile insulei Lewki, împreună cu epavele unei corăbii sfărâmate, pe singura supraviețuitoare a naufragiului, pe copila Caliope. Victima este dusă în odaia îngrijitorului farului și readusă la viață. Focul din vatră îi luminează tânăra frumusețe: "Întins pe patul pe care îl trăsese în grabă lângă cămin, corpul de alabastru – o ! cât de minunat ! – preursitele zori – o ! cât de blânde ! – zâna fără simțire zăcea aproape goală, goală chiar, sub străvezia zdrențuire a cămășei în care marea o aruncase pe

pieptul lui Thalassa. Din bradul unei mese, și din cele câteva scânduri, o flacăre de aur și de safir, în care se amesteca portocaliul și albastrul deschis, vâlvora subt cotlon. Ea izvorea din jarul de briliante și de rubine al bradului ce trosnea, se scâldea într-un trandafiriu deschis, și împrumuta frăgezimei verdelui unei ape limpezi, vesela ademenire. O lumină de argint tremura pe goliciunea de zână a Caliopei, și între corp și flacăra se statornicea o logodnă de armonizări. Lumina fâlfâietoare făcea brațe și degete fluidice, și le întindea spre gingășia șoldurilor, spre albăstria albeață a grumazilor, și de acolo, spre micile sânuri împrejurul cărora părea că se joacă. Dar din flăcări, se ridicau ca niște aripi ale căror stoluri – porumbiei ruși din soare – se avântau de-a-lungul pereților, se izbeau de tavan, și dau fuga prin odaie învârtejind pe pereți ocoale după ocoale. În curând, aripele de lumină prinseră însă de veste că sunt urmărite de altele – acestea negre și mai mari – ciori și corbi, a căror viață sta în legătură cu chiar lumina ce izbucnea din vatră“.

Prietenia dintre cei doi copii devine curând iubire. Dar Thalassa nu extrage din noile lui experiențe decât conștiința dureroasă, a despărțirii de-a pururi între cei ce se iubesc. Posesiunea ușoară este respinsă la început de Thalassa, inspirat de Eros: *“De altminteri, Eros el însuși, nu împrumutase trupescul vestmânt al frumosului tânăr ca să ajungă la jalnica josnicie a unei izbânzi de așa fel. Prinusul pe care îl voia el pe altarul său de zeu era al unui suflet care, prin singura nemărginire a dragostei, ar primi să se nimicească împreună cu corpul în sufletul și corpul prea iubitului... Scopul semețului fiu al cerurilor era deci neîncetat același: urmărirea cea fără preget a desfiiințării lui două în una și a retrimiterii în pacea nemișcării a nesfârșitelor serii de numere ieșite din unitatea din care au luat viață și din care s-au împrăștiat la început în toate părțile“.*

Jarul voluptăților care încinge pe cei doi iubiți aprinde în curând lumea întreagă:

“Sărutările lor se aprindeau, din zori, în vârful farului; își deșirau coloanele de mărgean roșu și de rubine focoase, pe țărnul mării și, pentru că aproape una și aceeași simțire ardea în ele, aceste sărutări răzlețeau în spațiu uriașe valuri de foc ce urcau până spre drumul robilor, ce despleteau cometele, ce le îmbrânceau spre soare, și ce, apropiind între ele corpurile cerești, păreau că le vor arunca înapoi, către obârșia lor, spre a le desfiiința într-însa. Pământul și marea; cerurile, în orice adâncimi și înălțimi, erau o nemărginită și arzătoare urzeală de zdruncinări. Subt lumina ce se împrăștia din ele, nu mai era nici apropiere, nici depărtare, nici culoare și nici formă.

Noaptea, alte înflăcărări se destăinuiau. Ca și cum s-ar fi înmulțit, grupările stelelor înviau cerurile cu un fel de zori albastre. De pe pământ, din cele mai depărtate ținuturi ale lui, se încrucișau vești îngrozitoare. Aci venea știrea că ape curgătoare, cu lărgimi ca ale unei jumătăți de Dunăre, secau pe neașteptate, și aci că păduri cât România de întinse luau foc din chiar senin și ardeau până la rădăcina copacilor. Înnecurile și focurile ștergeau sate și orașe din fața lumii. În New-York, în Paris și Berlin – până și în Petersburg – oamenii cădeau de căldură pe străzi, și mureau. La aceste, se alăturară și alte grozăvenii: surpări de pietre înflăcărare ce se prăvăleau din cer; izbucniri vulcanice; ridicări neașteptate ale fundurilor oceanului; valuri de o înălțime de peste o sută de metri ce se năpusteau pe țărmi și prăpădeau orașe de peste patruzeci și cincizeci de mii de locuitori; în sfârșit, cele pe care le povesteau astronomii despre cer și despre soare. Și în adevăr, într-o țară oarecare, soarele răsărise roșu; în alta, roșul lui se schimbase într-un verde fulgerător; în alta, se albise, iar cerul, îndată ce el apunea, se mohora ca sângele...".

Dar unirea deplină prin iubire, oricât de mare ar fi fost învăpăierea acesteia, nu este cu puțință: Thalassa ispitește deci misterul morții, pentru a afla puțința unirii perfecte, a desființării individualității, pricina statornică a durerilor umane. El ucide pe Caliope și se lasă însuși furat de valurile mării, cu conștiința împlinirii unui destin: "Deși în cer și pe pământ nu stăpânea decât aceeași năzuință de obștească apropiere, dânsa, pornită cum fusese din sufletele lui Thalassa și al Caliopei, da, la rândul ei, în oricare din mișcările pe care căuta să le îndeplinească, de aceeași stavilă de care se izbise și dragostea lor, iar, cu toate că puțin lipsise ca tot ce era ființă în cer și pe pământ să se surpe într-o desăvârșită nimicire, acest tot se păstrase neatins în întregimea alcătuirii lui lăuntrice, și în cea a înfățișării lui. Și fiindcă atât Caliope cât și Thalassa ajungeau să priceapă că nu va mai fi dat ca un bărbat și o femeie să fie îmbrânciți unul spre altul de o dragoste mai pătinașă, și să se iubească mai mult, nu mai era pentru dânșii umbră de îndoială că desființarea unui suflet în altul nu va fi atinsă de nimeni, oricare ar fi puterea clipei ce ar lucra în acest scop. Neputința ce le izbea astfel iubirea, împiedecându-i să urce culmea dincolo de care, nemaifiind înălțime nu ar mai fi decât prăpastia fără de nume, deștepta în Thalassa înfiorătorul gând că moartea ei singură ar azvârli cu totul sufletul ei în al lui, pe lângă că, i-ar redeschide porțile de diamant ale ținuturilor himerei, prin care îl purtase odinioară atât de sus și de departe înaripatul cal." "Marea, ce-l lua în stăpânire, lungea spre pântecul lui gol, spre mijlocul și pieptul lui de aur,

minunata mângâiere a unor degete inelate cu giuvaieruri strălucitoare, și ochii lui – smaralde limpezi – ce-l purtau prin adâncimi mereu mai înalte, îl amețeau cu vârtejuri de ceruri ce erau suflute și cu vârtejuri de suflute ce erau ceruri. Dar, cu grijă și cu bunătate, marea culca domol pe Thalassa pe sânul ei, îl înfășura cu valuri moi și calde, și fiindcă picioarele lui îi căutau în zadar fundul, ea îl târa blajin spre larg și îi turna pe gură, din verdea ei potir de matostat, prea marea bunătate și prea marea amărăciune a pelinului uitării... Molatice, valurile ce-l purtau trecându-și-l unele altora, îl apropiiau de nălucitoarele străluciri ale clipelor din urmă – de acea poartă prin a cărei strâmtoare se străbate cu atâta anevoință, și ce e așa larg deschisă asupra vecinicii. În urma lui, insula se ducea ca luată de apă. Stâncile ei – mincinoase ca tot ce nu mai este văzut de aproape – ardeau în flăcări, schinteiau întocmai ca niște castele de vise, se împodobeau cu creneluri de aur și turnuri de topaz, în care se deschideau ferestre de chrizolit și uși și porți de argint. Brocart cusut cu fir și înflorit cu diamante, catifea de pe ale cărei rostogoliri se deșirau perle, așa era marea. Și fiecă val, înfășurându-se și desfășurându-se cu un ritm al lui, era un cântec. Cerurile, ce reîncepeau să se năpustească asupra lui, se coborau de toate părțile peste el. Dar soarele, al cărui fiu era, urma să-l ție în fața apei, voia să mai dea timp sufletului său să se lepede de tot ce rămăsese pământesc în el, pentru ca să nu ducă în viața de apoi vreo cât de mică urmă din cea de aici... Dumnezeiască și omenească, milostenia valurilor îl purta pe brațe de mătase, îl desmierda cu doiniri, și-l legăna cu dragostea cu care mamele își alintă pruncii, când vor să-i adoarmă sau să le vătuiască suferințele. Și, încet-încet, ochii lui deschiși pe cer, se înecau în vinul nemuririi, și sufletul lui, dezbrăcând prezentul în viitor, dezbrăca pe om în arheu". Thalassa alunecă astfel în moarte și un cor de ființe "săltărețe și ușoare", naiade și nimfe, driade și fauni, înconjoară insula proslăvind pe acela care "avusese vitejia să-și trăiască firea în toată deplinătatea ei".

Ciudată și rară această operă a lui Alexandru Macedonski, unică în literatura română, dar nu neașteptată în opera de prozator a scriitorului, ale cărui tendințe le duce mai departe și le încunună! Macedonski a zugrăvit mereu același om, care era în realitate el însuși, ființa imaginativă disprețuind realul, crezând că-l poate crea după voie și că-i poate impune legea sa. Thalassa este într-un fel fratele bun al lui Vergea și al lui Dereanu, dar de data aceasta povestirea nu mai împrumută mijloacele naturalismului mai nou, cu notarea graiului viu, cu tablouri de gen și de moravuri contemporane, cu preocupări psihologice oprite în fața cazului rar și a caracterului excepțional.

Mijloacele lui Macedonski se alimentează acum din vechi izvoare ale literaturii. *Thalassa* este o idilă din descendența îndepărtată a lui *Daphnis și Cloe* al lui Longus, amestecată însă cu elemente de inspirație și cu procedee moderne. Macedonski a compus-o în stilul unei poeme în proză și în manieră antichizantă, prin deasa folosință a lumii de simboluri a vechii poezii. *Thalassa* este stăpânit când de Priap, când de Eros, în jurul lui marea adăpostește palatele lui Neptun și Amphitrite, Polymnia și Melpomena îi cântă în suflet, închipuirea i se duce către vârsta de aur din legendele hesiodice și patul lui de moarte, întinsa mare care îl leagănă și-l adoarme, este sprijinit de nimfe și naiade. Cum însă toate aceste figuri mitologice și influențele lor supranaturale sunt de fapt simple elemente de cadru și decor, idila tragică a lui Macedonski este un produs manierat ca atâtea din epoca alexandrinismului sau a decadentei latine. Cu această producție, cu atâtea pagini din Petronius sau Appuleius, o înrudește de altfel și aprinsul ei erotism, care nu pregetă în fața evocărilor impudice. În locul curiozității psihologice a naturalismului, *Thalassa* introduce speculația metafizică, în legătură cu care se declară caracterul modern și idealist al operei. Eroul este un idealist în felul lui Hegel, pătruns de adevărul că întreaga lume este produsul unei *Idei absolute*, care, ieșind din sine și opunându-se sieși, creează întreaga varietate a aparențelor. Pe astfel de baze, *Thalassa*, adevărat idealist magic în felul lui Novalis, socotește că poate crea lumea prin gestul unei proiecții subiective, înzestrând-o cu femeia către care aspiră dorul său. Dar când femeia apare, în locul umbrei inconsistente care îl amăgise mai înainte, *Thalassa* resimte durerea singurătății prin individualitate și a neputinței radicale de a se contopi cu o altă ființă prin iubire. Întocmai ca misticii, al căror limbaj îl întrebuințează, poetul atribuie eroului său dorința de a înapoia multiplul în unitate, pe *doi* în *unu*, și numai atunci când aspirația aceasta se dovedește zadarnică, *Thalassa* încearcă supremele experiențe, ucigând și primind moartea. Totuși, și aici întâmpinăm poate inconsecvența de căpetenie a operei, când *Thalassa* se apropie de sfârșitul său, el nu resimte fericirea căutată în desfacerea individualității, ci în potențarea ei, în trăirea deplină a firii sale, ca individualiștii moderni. Prinsă prin atâtea fire de izvoarele culturii vechi și noi, *Thalassa* este o operă complexă, cu multe planuri în profunzime, și care merită să fie citită și studiată. Poetul a vrut și a izbutit să creeze, poate mai mult decât un erou viu, un simbol tragic, în caracterul căruia se consumă drama idealismului.

El a făcut-o cu mijloace descriptive bogate, poate prea bogate, de care nici producția sa anterioară nu rămăsese străină. Desigur, paleta lui

Macedonski este prea încărcată, stilul lui amintește pe-alocuri barocul lui d'Annunzio, prea multe efecte de lumină și culoare sunt notate, poetul face atâta risipă de pietre prețioase, încât ne vine a spune că unele din acestea trebuie să fie false. În zelul lui de a fixa notația sensibilă cea mai delicată, limba poetului devine deseori artificială și construcțiile lui forțate. Dar oricât de mari ar fi neajunsurile excesului de pitoresc ale *Thalassei*, trebuie să recunoaștem de foarte multe ori că ochiul său vede just și că splendoarea lumii sensibile a obținut aici un monument vrednic a fi remarcat. Poetul și-a conceput opera ca pe o "epopee a simțurilor", nu numai în sensul că eroul se consumă în combustiuinea lor, dar și în acela că toate regiunile senzoriului, văzul și auzul, tactul, gustul și odoratul, urmau să fie puternic solicitate. În această tendință de a obține colaborarea simțurilor se cuvine să observăm un alt caracter modern al operei, de care atâția alți artiști ai vremii, un Wagner, un Baudelaire, n-au fost străini. Fiecare capitol trebuia să sugereze o anumită impresie sensibilă, în primul rând una coloristică. Manuscrisul versiunii din 1914, pe care l-am avut în mână, dădea în această privință lămuririle de rigoare, adăugând ca indicații în vederea tipăririi operei, culoarea în care fiecare capitol urma să fie imprimat, cu scopul de a sprijini și pe această cale sugestia coloristică urmărită. Este de prisos a spune că un astfel de proiect tipografic face parte din rândul veleităților macedonskiene, cu care cunosătorul operei și firii sale sunt familiarizați. Culoarea cernelii variind de la capitol la capitol ar fi fost un mijloc sărac, dacă cuvintele poetului însuși n-ar fi fost încărcate cu energie evocatoare. Procedul tipografic este apoi inutil, dacă viziunea poetului se poate transmite și pe alte căi. În fine, *Thalassa* nu dorește să vorbească numai ochilor, ci tuturor simțurilor întrunite. Desigur, notațiile lui Macedonski fac apel la mai multe simțuri dintr-o dată. Iată, de pildă, pasajul consacrat debarcării lui *Thalassa* pe insula *Lewki*:

"El își umflă plămâni cu aerul viu al mării, luă din ochi împrejurimea în stăpânire, jucă iarba sub picioare. Dar miresmele leșinătoare ale ierbei strivite se ridicară și-l înfășurară cu blândețea dulceagă a cloroformului. O moliciune îl șovăia. Pământul se clătina sub picioarele lui ca sub ale unui om beat și, fără să vrea, așternu pe ierburile moi plasticitatea corpului său de spartan... Amurgul lărgea suflarea zărei. Aprigă și sărată ea îi umplea pieptul. Mișcări lenevoase îi încordau mușchii... Pielea de pe brațele și gâtul lui tresărea sub răcirea serii, porii i se broboneau, vocea mării îi reintra în auz. Deschise ochii. Cerul, stins de lumina zilei, plutea stelar în maiestatea nepriceputei lui vecinicii."

Nu numai văzul, dar mirosul și tactul, simțul termic, muscular și organic sunt deopotrivă interesate în realizarea acestei descripții. Întregul organism uman ne este prezentat în vibrație. Evident, într-o operă care dă atâtă loc descrierii voluptății, apelul la senzorul inferior este destul de insistent. Notațiile tactice, termice și organice sunt frecvente în *Thalassa*. Dar tehnica aceasta nu mai era deloc o noutate în momentul când scria Macedonski. Guyau a semnalat-o la Hugo și Flaubert. S-ar putea spune numai că Macedonski a speculat-o cu mai multă insistență și a afișat-o ca pe o teorie literară. În sfârșit, trebuie adăugat că, în ciuda acestui program, înzestrarea capitală a lui Macedonski rămâne cea vizuală: o însușire de care era deplin conștient și de care nu înțelege nicidecum să se folosească cu moderație.

Procedee descriptive și narative

N-am vrut să insistăm prea mult asupra modalităților descriptive la Macedonski. Ele au apărut destul de limpede aceluia care au străbătut paginile precedente. Scriitorul notează în înfățișările naturii mai mult culoarea sau lumina decât formele. El este mai mult pictor, decât desenator sau sculptor. Adeseori redă clar-obscurul, ca pictorii bolognezi:

“Hora trase la mijlocul focului și chipurile aprinse răsăreau din întunec. Voinicii care o învăteau, și despre care avea să se ducă pomina, izbucneau în lumină alături cu fete în cămăși cu altițe, ori piereau înghițiți de noapte, după cum se ducea jocul ce se strângea sau se lărgea, se încetinea sau se iuțea, da pe brânci, zguduia bătătura și casa - cutremura dealul. Băieții cei de tot tineri, cu dimie strâmtă și găitănă pe picioare, cu scurte mintene în umeri sau numai în cămăși, cu căciulele pe ceafă - unii cu pălării de pâslă neagră înconjurată de flori - ridicau nori de praf cu săriturile lor, zbuciumau noaptea cu chiote, și intrau și ieșeau din întunec ca niște năluci” (Zi de August).

Picturile clar-obscur joacă un anumit rol și în *Thalassa*.

Alteori sunt revărsări bogate de culoare. Chiar când, prin natura subiectului, scriitorul trebuie să redea aspecte plastice, formele se însoțesc cu efecte de lumină și culoare pe care le pune în valoare, ca în această descriere a lui *Thalassa*:

“Câteodată, sub aurul zilei, el însuși aur, cerea mării să-l învioreze. Pe pieptul dezgolit - de-oparte și de alta a sternului - pe umerii puternic

claviculați, pe curbele elegante ale conturelor, pe întregul corp de zeu, curgea toată lumina zilei. Flacări de chrom portocaliu, vioiciuni de galben indian, se aprindeau - după cum se mișca - și se jucau pe muschii amintitori ai unei lumi ce nu mai este”.

Macedonski pictează de altfel nu numai natura și corpul omenesc, dar și costumul, apoi interioarele domestice, adevărate naturi moarte, într-o vreme când literatura noastră rezerva un loc cu totul sumar acestui sector al descriției. Un procedeu întrebuițat de câteva ori de Macedonski este cel al descrierilor dinamice, ca și cum aspectele evocate s-ar găsi în mișcare sau ar fi actorii unei întâmplări. Așa este în *Între Cotețe* descrierea Bucureștilor înainte de revărsatul zorilor, citată mai sus. Aceleiași categorii îi aparține evocarea dealului Stămbuleștilor, unde viziunea vegetației ia aspectul unei adevărate lupte către cucerirea înălțimilor:

“O dată cu urcarea coastei spre cula cuconului Stambulachie, urcă și pomii ce, izbindu-se de gardurile curții boierești, îi dau ocol și o iau la mijloc. Această obștească pornire a văii spre cucerirea înălțimilor, ce sunt totdeauna în lumina soarelui sau a lunii, amenință cu rădăcinile pomilor și ierburilor să spargă gardul care împrejmuiește casa Pitarului, și, cu vremea, să dea iureș culei, să se agațe de ea, să i se încleșteze în ziduri, să-i știrbească temelia, și, rozând-o, s-o surpe și s-o șteargă din fața pământului” (Zi de August).

Prin astfel de mijloace dramatice, scriitorul dorește să corecteze neajunsurile unui stil excesiv static-descriptiv. Descripția lui Macedonski nu este de altfel numai un procedeu evocator de cadru, ci propriu-zis un procedeu narativ. Macedonski povestește descriind. Oricare din narațiunile lui se poate despica într-o serie de tablouri văzute. Scriitorul lucrează ca un pictor ilustrator de texte, astfel încât narațiunii lui îi lipsește oarecum legătura fluidă, viața dintre tablourile discontinue pe care ni le înfățișează. Această împrejurare explică interesul pe care el l-a resimțit pentru tehnica compoziției cinematografice, atunci când a scris scenariul povestirii *Comment on devient riche et puissant*.

Pictor înainte de toate, Macedonski a păstrat din narațiune mai mult tonul și interesul pentru graiul viu. În *Năluci din vechime*, el a folosit de mai multe ori modul popular de vorbire, cu expresii familiare, cu interjecții intercalate în expunere, cu ziceri tipice, ca de pildă în *Cănărița*:

“Pe-atunci li se punea petec roșu. Oricâți feciori de boieri s-ar fi dus pe la ele, și oricâți bani ar fi avut, nici una nu scapă de el. Li-l cusea binișor

pe rochie la hagio, și să fi poftit vreuna să-l scoată că vedea pe dracul. Îi cususe petec și Cănrăiței, dar fiindcă Dumnezeu îi detese păr să-i treacă de brâu în jos, ea și-l lăsa pe spate, și nu se mai vedea din el ăl mai mic colțuleț. Dar ce-o supăra mai mult nu era tocmai petecul, arde-l-ar focul! ci dragostea ce-o prinsese de ăl fecior de hoier mare, cu ochii de mură și cu gură de mărgean. Sărăcise ea, nu e vorbă, pe câți sărăcise, dar acum o pățise de-a binele, că și-ar fi dat până și viața pentru Drăgușin, al mai mic dintre feciorii Vel-Clucerului, un ciapcân ce făcea să sece apa în puț când se uita la ea...".

Interesul pentru graiul viu l-a făcut uneori pe scriitor să topească în expunerea sa cuvintele înseși ale personajelor sale, după procedeul stilului indirect liber al naturaliștilor, pe care îl întrebuițează printre cei dintâi în literatura noastră, ca în *Zi de August* sau ca în acest pasaj din *Dramă banală*, unde văduva Serdarului se jeleşte:

"Prietenele Serdăresei, oase înșirate pe suflet, moaște ce unse cu untdelemn și stropite cu spirt s-ar fi dezmucegăit, o înconjurau, aplecându-și spre dânsa chipurile ofilite, și o scoteau din leșinuri cu o grabă domoală. Boala de care zăcuse mortul era reluată atunci de-a-capul: cine, cine, - vai de ea și de ea! - s-ar fi gândit la una ca asta? Tocmai îi cumpărase haine de Paști... Îi zisese dânsa, nu e vorbă, să se astâmpere, să nu iasă în acea zi, mai ales că trăgea un vânt ce fura pe la spate. Însă care bărbat ascultă de vorbele femeilor, necum de ale nevestei... Parcă era să mute cazinul Măcescului din loc. De! de! Bine era acum? Să-și lase el mătușa singură la vreme de bătrânețe! Dar fătuica lui – «vătuiul» – cum îi zicea, adesea, ce, ce va face fără el ? Dar copilașii, mititeii mării-mari ? Apoi, fânul – cine-l va strânge de pe câmp că are să putrezească acolo ? Dar rapița! grâul? porumbul?"

Dar cu tot acest gust pentru naturalețea în vorbire, care dă atâtoră din paginile lui Macedonski caracterul unor documente de limbă, la fel de vie era în el firea unui scriitor savant, complăcându-se în imagini artificioase, ca atunci când redă aspectele naturii prin intermediul unor comparații cu obiecte produse de industria omului sau cu îndeletnicirile lui, scriind de pildă: "*boulbălței... zgârie oglinda tihnită a apelor, întocmai ca un diamant pe care o mână ageră l-ar trece pe fața unui geam*" (*Zi de August*). "*Dar pe drum nu alerga decât praful ridicat de un vânt hălțăreț, praf ce se încolăcea întocmind niște vârtejuri ce dau fuga unele după altele ca bețele unei reșchitori în mișcare*" (*Zi de August*). "*Careta, în vremea asta, urma drumul, și fiindcă era ajuns de târg, șire de care începeau să treacă prin lumina felinarelor. Ele ieșeau din noapte, și reintrau în întuneric, ca niște umbre ale unei lanterne*

magice" (*Pe drum de poștă*). "Ochii musculițelor, gămălii de ac tencuite cu cărămiziu..." (*Între Cotețe*). "Boii lui Dumnezeu pe trunchiurile mai vechi urcau printre mușchi, și când se înșirau unul lângă altul, se înșirau ca niște boabe de mărgean roșu" (*Pădurea Ulmilor*)" etc.

În sfârșit, în rândul aceleiași artificiozități a stilului macedonskian, trebuie trecute și formațiile lexicale noi, din care spicuim: *a se val-vârteji* (*Între Cotețe*); *o mulțime împălăriată de bărbați și de femei* (*O noapte în Sulina*); *talazurile mișcătoare... erau spumegate de moile și lungile ondulațiuni ale înflorărilor de trandafiri albi* (*Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor*); ... *neașteptata întrandafirire a prea fericitei surpări de deal* (*Bucureștii lalelelor*); *valurile cavalcadau sălbatic* (*Thalassa*); *umerii claviculați puternic* (*Thalassa*) etc., etc.

Influența lui Macedonski în dezvoltarea artei românești de a scrie a fost puțin studiată. Ea fost însă dintre cele mai însemnate, mai ales în latura descriptivă. Marea linie a descriționismului în proza noastră, care începe cu *Călătoriile* lui Alecsandri și ajunge la T. Arghezi, trece prin Macedonski ca prin una din etapele ei cele mai hotărâtoare. Când considerăm astăzi la Arghezi și în jurul lui rafinamentul imagistic, arta de a constitui un tablou, se cuvine să nu trecem cu vedere contribuția lui Macedonski în direcția noilor îndrumări ale scrisului românesc.¹

IV. Teatrul lui Macedonski

În lungul interval al carierei sale, Macedonski a revenit necontentit la producția dramatică, în care s-ar spune că vedea una din cele mai proprii forme de creație ale talentului său. Firește, critica se poate întreba dacă poetul a citit limpede în sine, consacrand o stăruință nedezmintită lucrărilor pentru scenă și dacă rezultatele atinse corespund într-un totu ostenelilor care le-au pregătit.

Am arătat altă dată tensiunea care stă la baza caracterului lui Macedonski și a viziunii sale despre lume și despre viață. Nu este deci de mirare că poetul căruia societatea omenească îi apărea în forma unor raporturi antagoniste de forțe și care în propriile sale atitudini dădea un loc

¹ Pentru detaliile influenței stilistice a lui Macedonski, vezi lucrarea mea, *Artă prozatorilor români*, 1941.

atât de important încordării magice a voinței să recurgă la modalitatea exprimării dramatice ca la una din cele mai capabile să-l înfățișeze. Întreaga viață a lui Macedonski a fost făcută apoi din lupte, din antagonisme, din împotriviri. Oare din materia acestor evenimente nu se putea dezvolta trunchiul viguros al unei adevărate drame?

La început, Macedonski a nutrit aspirații cu mult mai limitate. Nu este nevoie a examina îndelung scurta comedie *Gemenii*, pe care autorul ei o intitulează un *proverb original* și în care situații construite logic, dar fără nici o adâncire psihologică, ne pun în fața unor începuturi cu totul modeste. Sumara compoziție dramatică a tânărului de douăzeci și doi de ani are totuși însemnătatea că scoate la iveală un fel al său de-a râde, al cărui răsunset sarcastic se va prelungi prin stanțele poemului venețian *Italo* până în sfera compozițiilor de maturitate ale poetului. *Gemenii* pot fi deci luați în considerare de către acela care urmărește originile cele mai îndepărtate ale feluritelor atitudini întregitoare ale originalității lui Macedonski.

A doua lucrare dramatică, comedia în două acte *Iadeș!*, ne oferă, fără îndoială, mai mult. Desigur, după cum a arătat Fr. Damé, încă de la data primei ei reprezentări pe scena Teatrului Național din București, în 1880, *Iadeș!* nu este străină de unele influențe literare strecurate din *Gabrielle* (1852) a lui Emile Augier, un succes al scenei franceze contemporane. Macedonski recunoscuse însuși că în rezolvarea comediei sale îl îndrumase vechea istorisire a *Sindipei*, pe care el o citise în reproducerea *Curierului de ambe sexe* al lui Heliade. Anecdota cu femeia arabului care se salvează pe sine, împreună cu bărbatul ascuns în preajmă-i, umplând de ciudă pe soțul gelos care primește cheia disputată, dar uită să pronunțe cuvântul prinsorii: *Iadeș*, sugerase lui Macedonski sfârșitul comediei sale. Dar chiar până aici, desfășurarea piesei împrumută câteva idei unui model străin. Predica pe care Smaranda o ține Elenei, cu bunele ei opinii morale asupra rezultatelor dezastruoase ale adulterului, amintește de aproape pe *Gabrielle* a lui Augier. De asemenea ideea propunerii de a se căsători, adresat tânărului îndrăgostit de către aceea care înțelegea că numai pe calea aceasta își poate salva liniștea amenințată, provine tot din piesa scriitorului francez. Fr. Damé credea că această din urmă idee este firească numai într-o piesă de moravuri franceze, care având să țină seama de opreliștea interzicând unor catolici de a divorța și a se recăsători după afinitățile lor, impune soluția căsătoriei amantului nefericit. Ideea ar fi însă artificială într-o piesă românească, reprezentând stări de lucruri autohtone, printre care instituția divorțului dă libertate unor

oameni îndrăgostiți, chiar atunci când se găsesc într-o căsătorie, să desfacă lanțurile care îi rețin și să-și unească destinele. Este evident însă că dacă Macedonski se oprește la cealaltă soluție, el n-o face sub simpla sugestie necontrolată a modelului francez, ci mai degrabă pentru hazul oarecum crud al situației în care se găsește tânărul nevoit să accepte o inoportună propunere de căsătorie, pentru a se salva dintr-o întorsătură a lucrurilor care nu mai avea o altă ieșire. Sarcasmul macedonskian, calitatea specială a râsului său, se găsește încă o dată la lucru, și comedia lui Augier aducea scriitorului nostru o idee în care el putea recunoaște un bun propriu.

Iudeș! nu are de altfel pentru noi numai importanța de a ne face să auzim bine râsul macedonskian, dar, ca atâtea alte opere ale lui Macedonski în care cercetătorul întâlnește începuturi de drumuri, nu găsim oare și aici inițiative ale concepției și ale formei pe care viitorul le va relua? Piesa este o comedie de situații, pe un fond de moravuri locale, a căror transcriere literară este necesar s-o însemnăm. Îndrăgostitul Aninoșescu este un avocat, unul din acei intelectuali a căror profesiune este privită de pozitivul moșier, soțul Elenei, cu o ironie în care distingem un resentiment al vremii:

Ia lasă vorba, vere, și șezi, - că orișicum,
 Advocatura este un foarte neted drum;
 Prin ea poți foarte lesne s-ajungi de grab' în lume,
 Să-ți faci avere mare, să-ți faci și mare nume;
 Ea singură te-alege prin Cameri deputat,
 Prefect te face-ndată, te bagă în Senat,
 Pe banca de ministru te-așează chiar, și poate
 Cu două trei palavre din pulbere-a te scoate! -
 Apoi, unde pui, dragă, că poate-a te purta
 Nesupărat prin case, cucoanele-a curta!
 Bărbat, mumă sau tată, nu au de zis nimica,
 Și-ascunde tatăl grija, ca și bărbatul pica!
 Și nimeni nu se-ntreabă ce gânduri te-au băgat
 La Stan sau Bran în casă, știindu-te-advocat!

Avocatul Aninoșescu trezește însă romantismul femeilor și nu mi se pare nicidecum forțată apropierea ce se poate face între acest superficial personaj politic și intelectual și contemporanul său, abia cu un an mai bătrân, renumitul Rică Venturiano al lui Caragiale, student, publicist, și desigur viitor

avocat el însuși. A trebuit să treacă o generație, pentru ca alți doi scriitori, D. Anghel și Șt.O. Iosif, în comedia lor *Cometa*, să reabiliteze figura tânărului intelectual romantic, iubit de femei, pe care resentimentul politic și burghez al unui Caragiale și Macedonski îl predase ironiei publice. Pe aceeași linie, cu aprofundare tragică a situațiilor, va apărea figura lui Rudi în *Patima Roșie* a lui Mihail Sorbul. Amintirea lui Rică Venturiano și a lui Aninoșescu a pălit în creația lui Sorbul. *Cometa* ține însă printr-un fir destul de puternic de vechea lucrare a lui Macedonski, ca una care este după *Iadeș!* a doua comedie în versuri înfățișând societatea burgheză și intelectuală a vremii și ca aceea care amintește, prin vioiciunea spirituală a dialogului, modelul creat cu atâta siguranță de poetul nostru.

Unchiașul Sărăcie pornește din aceeași concepție de a servi teatrul național prin reluarea unor intrigi, motive sau chiar scenariii străine. *Unchiașul Sărăcie* face chiar într-o mai largă măsură decât *Iadeș!* impresia unei localizări. Alăturarea dintre piesa lui Macedonski și *Le Bon Homme Misère* al lui d'Hervilly și Grévin, asupra căreia atrăsese atenția Fr. Damé, nu este posibilă numai în câteva momente ale acțiunii, așa cum fusese cazul pentru *Iadeș!* în comparație cu *Gabrielle* a lui Augier, ci poate fi continuată pentru întreaga lor desfășurare. Controversa dintre Damé, care indicase izvorul, și Macedonski, care, mărturisind a fi folosit o legendă și un scenariu străin, cerea însă a-i recunoaște originalitatea versurilor sale, poate fi rezolvată de oricine. Cititorul care va compara textul lui Macedonski cu modelul, reprodus în *Notele* volumului II (*Teatru*) al *Operelor*, va trebui să conchidă că influența celui din urmă coboară uneori până la amănunte și că, fără să fie legat prea strâns de piesa francezilor, poetul nostru folosește destule din detaliile invenției lor.

Macedonski n-a împrumutat numai legenda – foarte răspândită de altfel pe toată aria floclorului european – și scenariul lui d'Hervilly și Grévin. Lucrarea lui Macedonski este, dacă nu o traducere, strâns legată de textul străin, în tot cazul o localizare. Numai că Macedonski este un localizator inteligent, care știe să găsească echivalențele autohtone și să sugereze atmosfera locală. Moartea este evocată în *negre sovonită*. Vinul este pentru *Unchiașul Sărăcie oțet* și este păstrat în *ploscă*. *Unchiașul* n-are *moșie* sau *tarlale*. Moartea face *hatârul* ciobanului și împăratului... Prin nenumărate amănunte de același fel, aninate de schelăria modelului, *Unchiașul Sărăcie* devine un adevărat basm românesc dramatizat, plin de sfătoșenie și naturalețe

* Vd. o comparație în *Opere*, II, p. X-XII, și *Notele* volumului. (n. ed.)

în felul lui de a fi vorbit. Am spune chiar că niciodată, în piesele lui în versuri, Macedonski n-a întrebuințat o limbă mai firească, în folosul unui umor mai sănătos. Prin aceste însușiri, *Unchiașul Sărăcie* este una din creațiile lui dramatice care ar putea să înfrunte, în rândurile unui repertoriu popular actual, lungul interval de timp, cele aproape șase decenii câte s-au scurs de la așternerea lui pe hârtie.

Aceleași libertăți ale adaptării folosește Macedonski și față de *Romeo și Julieta* a lui Shakespeare, deși în cazul acesta meritul lui literar ar fi stat mai degrabă în stricta fidelitate față de text. Se pare însă că Macedonski n-a avut în față textul englezesc, deoarece modelul și traducerea nu coincid mai niciodată în dezvoltarea pe care o dau felurilor amănunte ale invenției. Pentru un singur vers al originalului putem întâlni zece în adaptarea lui Macedonski. Modelul străin primește astfel adausuri abundente în versiunea lui românească. Alteori însă acesta din urmă pierde mult din neprețuitele bogății ale modelului. Ba se poate spune că, până la un punct, nici nu avem de-a face propriu-zis cu tragedia lui Shakespeare. În scrisoara de explicații care întovărășește publicarea primului fragment al traducerii în *Literatorul*, Macedonski recunoaște a se fi servit, alături de textul englez (ceea ce ni se pare puțin probabil), de versiunea prescurtată din repertoriul dramatic al lui Ernesto Rossi. De fapt, nu numai eventualele prescurtări, menite să ușureze reprezentarea piesei, au fost împrumutate de Macedonski din textul pe care îl juca celebrul tragedian italian Rossi, ci o prelucrare care își permitea modificări îndrăznețe ale originalului, înmulțindu-i situațiile dramatice, într-un netăgăduit spirit melodramatic. Pentru a ne convinge de această situație, este suficient a considera sfârșitul tragediei în versiunea shakespeariană: Romeo crede că Julieta este moartă și bea otrava pe care și-o procurase din vreme. Dar Julieta se deșteaptă din somnul ei letargic și, constatând că Romeo s-a sinucis, își ridică ea însăși viața. Situația înfățișează un efect dramatic dintre cele mai puternice. Mai mulți traducători ai lui Shakespeare în limbile continentului au găsit însă că patetismul scenei ar putea fi sporit, dacă Julieta s-ar deștepta din somnul ei, după ce Romeo ar fi băut otrava, dar înainte ca el să moară. Se putea introduce în felul acesta o sfâșietoare scenă a despărțirii, care să încarce multele efecte dorite de Shakespeare. Ernesto Rossi trebuie să fi primit o versiune de felul acesta în repertoriul său, căci Fr. Damé, care asistă la reprezentația tragediei în București, cu Rossi în rolul principal, în seara zilei de 31 ianuarie 1878, scrie în cronica sa din *Românul* (4 februarie 1878) despre marele interpret: "... a fost admirabil când,

nemaigăsind pe Julietta în patul său mortuar, se întoarce ș-o vede în picioare înaintea lui. D-l Rossi a exprimat îngrozirea lui Romeo, c-un adevăr ș-o putere dramatică, care ne pare anevoie de întrecut". Un astfel de final este folosit și de Macedonski în adaptarea lui plină de atâtea licențe.

Dar, deși Macedonski n-a pus nici un frâu libertăților sale, nu putem spune că a învins toate greutățile unei bune traduceri. Versul său este mult mai forțat decât în *Iadeș!* sau în *Unchiașul Sărăcie*. Limba îi e cu mult mai puțin naturală. Apar pe alocuri forme străine inacceptabile. Personajele spun, de pildă, *Te jur* în loc de *Îți jur*. Dar cu toate greutățile, pe care nu putem nicidecum să ni le ascundem, sunt în lucrarea lui Macedonski și multe versuri bune, multe întorsături ingenioase și pline de adevăr ale debitului dramatic. Monologul doicii în actul I de pildă, cu numeroasele lui ingambamente și paranteze, este bogat în umor și coloare. Rareori vorbirea într-o doară a pitorescului personaj a găsit, în redarea lui într-o limbă străină, o mișcare mai justă:

Fie!...

Vreo cincisprezece atuncea! - Și de-ar cădea oricând
 În an, și-n orice ziuă venită-atunci la rând
 Zi-ntâi de august seara, îi va-mplini - Suzana,
 Era cu ea de-o vârstă, - de-o vârstă!... Dar sârmana,
 Pe dânsa mi-a luat-o degrabă Dumnezeu!...
 Mi-aduc prea bine-aminte - De la cutremur, - eu
 Cunosc că până astăzi, măcar că vremea trece,
 Sunt ani, întocmai... uite... întocmai... unsprezece!
 M-aflam în acea ziuă, - porumbii-aveau un mic
 Pătul... M-aflam în curte și nu făcem nimic...
 Și dumneata cu domnul plecaserăți afară,
 La Mantova - și-n curte cum stam, că era vară
 Ca și acum, - deodată, sub mine am simțit
 Că s-a-nvârtit pământul cu totul - ș-am fugit
 Cât am putut, - și uite, - c-o zi mai înainte,
 P-atuncea Julieta era cam fără minte, -
 Dând fuga-ncoa și-ncolo, căzu precum o spui,
 Cu fața-n jos, în frunte făcându-și un cucui
 Cât nuca. - Și, pe-atuncea trăia, - ș-alergă-ndată
 Bărbatu-meu, și-n brațe luând pe biata fată,
 O ridică și-i zise - să-l ierte Dumnezeu,

Era din fire vesel, - îi zise: "Puiul meu...
 Copiii fac tot lucruri ce sunt nejustificate...
 Pe loc ce vei fi mare, te vei lăsa pe spate
 Să cazii, iar nu pe față... Dar trebuie-a răbda
 Acuma și cucuiul acesta". Și - "Da! Da!".
 Îi răspundea șireata, și...

Izvorul "tragediei într-un act" *3 Decembrie* a rămas necunoscut până azi. Macedonski indica drept sursă a acestei compoziții, în care atmosfera sumbră trebuia să înlocuiască adâncirea psihologică a caracterelor, o întâmplare citită cu vreo cinci ani în urmă în ziarele bucureștene (V. *Notele*). În realitate însă, întocmai ca toate piesele sale din aceeași vreme, *3 Decembrie* este o adaptare; adaptarea unei lucrări germane, a uneia din acele "tragedii ale destinului", *Schicksalstragödien*, care s-au bucurat de favoarea publicului german la începutul veacului trecut, *Der 24 Februar* a lui Zacharias Werner. Lucrarea dramatică a lui Werner, apărută în 1815 și renumită la vremea ei, dar uitată astăzi, înfățișează cumplitele întâmplări ale unei familii de țărani elvețieni, distanțate prin ani de înfiorată amintire, dar revenite în aceeași blestemată zi de 24 februarie. Într-o zi de 24 februarie, țăranul elvețian Kuntz Kuruth rănește mortal pe tatăl său. În aceeași zi, fiul acestuia, Kurt, înjunghie pe sora lui. După ani și ani, tot într-o zi de 24 februarie, fiul revenit pe neașteptate din surghiunul său este ucis pentru a fi prădat de bătrânul care nu îl recunoscuse. Toate aceste grozave fapte se petrec într-un sat de munte, între oameni înnebuniți de sărăcie și de singurătate. Întunecata inspirație a lui Zacharias Werner și-a găsit mulți imitatori. "Tragediile destinului" alcătuiesc o categorie destul de abundent reprezentată în teatrul romantic german. Printre acestea, una din ele se numește cu o modestă variație: *29 Februarie* și este datorită lui Adolf Müllner.

Macedonski poate să mai fi asistat la reprezentarea piesei lui Werner în vremea șederii sale la Viena sau poate s-o fi citit atunci sau mai târziu. Filiația lucrării sale din aceea a germanului Zacharias Werner mi se pare în tot cazul incontestabilă. Ca și piesa lui Werner, ațiunea din drama lui Macedonski se petrece în munți, la Brașov, printre oameni necăjiți, urmăriți de fatalitate. Întâmplările îngrozitoare se abat asupra membrilor unei familii boierești din regat, ruinată și adusă să se întreție din sărăcăcioasele venituri ale unui han, așezat în preajma Bisericii Negre, evocată ca un decor destul de îndepărtat. Într-o zi de 3 decembrie se consumase ruina familiei. Tot într-o

zi de 3 decembrie dispăruse fiul cel mare. Nenorocita lui mamă, care îngrijește de cei doi băieți rămași, așteaptă cu groază momentul în care cel mai vârstnic dintre aceștia va îmbrăca uniforma armatei ungurești. O sumă de bani i-ar putea salva de năpasta de pe urma căreia se pregătește să sufere și mama și româncă. Iată însă că un drumeț bogat cere ospitalitate hangiilor. Înnebunită de suferințe morale și lipsuri, mama băieților plănuiește și execută fără întârziere suprimarea străinului. Acesta era însă fiul mai mare, revenit bogat din America pentru a-și salva familia și care întârziase să se lase recunoscut de mama lui. Degetul fatalității apăsase încă o dată asupra nenorocitei familii... Era ziua de 3 decembrie! - Apropierea de piesa lui Werner se impune. În adaptarea acesteia, Macedonski n-a putut să-i dea ceea ce în chip firesc lipsește unor astfel de compoziții și anume adevărata calitate tragică, pe care nu o poate produce îngrămădirea unor evenimente abominabile, dar în definitiv fortuite, ci numai prezența unei puteri legate fie de alcătuirea generală a lumii, fie de aceea a condiției umane. Tragicului superficial al lui *3 Decembrie* îi lipsește însă această perspectivă, imposibil a fi înlocuită de declamația anarhistă a mamei criminale împotriva unei societăți care, lăsând-o fără sprijin, nu poate avea nici un drept asupra ei. Accentul acesta este însă interesant sub pana poetului *Noptii de Februarie* și al atâtor alte "poezii sociale". Un anumit interes prezintă și conflictul sufletesc al româncei care așteaptă cu groază ca fiul ei să intre în rândurile armatei ungurești, cu toate că și acest conflict este tratat de Macedonski în chip cu totul sumar și fără nici o adâncire. *3 Decembrie* rămâne deci o piesă de groază, deopotrivă cu oricare din piesele repertoriului parizian al teatrului *Grand Guignol*, o improvizație lugubră, nesurprinzătoare de altfel la poetul care a făcut să vibreze o coardă identică în atâtea din bucățile producției sale lirice.

Intensa producție dramatică a acestor ani se încheie, în 1882, cu actul în versuri *Cuza-Vodă*, o mică piesă ocazională, patriotică și alegorică, în care poetul exprima sentimentele sale față de autorul Unirii, dar și față de oamenii actului de la 11 Februarie 1864. Piesa se dezvoltă de la o scenă de interior, cu unele accente realiste, până la vrăjirea marilor umbre, a lui Traian, a lui Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, apoi ale Țărilor Unite și a Țăranului Împământănit etc. care transmit o mare misiune aceluia înfățișat drept un bun colonel, plin de simplitate, vrednic însă să-și asume marea menire. Piesa nu vrea să fie altceva decât o compoziție ocazională în stil comemorativ, interesul ei restrângându-se la aceea că ajută la caracterizarea ideilor și sentimentelor autorului în vremea compunerii ei.

După 1882, Macedonski încetează o lungă bucată de vreme să mai scrie pentru scenă. *Iadeș!* și *Unchiașul Sărăcie* nu putuseră ocupa un loc durabil în repertoriu¹. Nici *Romeo și Julieta* nu izbutise să se impună la Teatrul Național. Poetul se consacră acum realizării altor proiecte literare, pentru ca abia după unsprezece ani, la finele lui 1893, să încerce a cuceri din nou scena, de data aceasta cu o tragedie biblică, *Saul*, scrisă în colaborare cu Cincinat Pavelescu.

Este greu de spus care este partea de colaborare a lui Cincinat Pavelescu în compunerea tragediei *Saul*. Manuscrisul piesei, pe care l-am avut la dispoziție, nu conține un alt scris decât acela atât de caracteristic lui Macedonski. O copie, făcută de un devotat, poartă numai îndreptările lui Macedonski. Cred că partea de contribuție a lui Cincinat Pavelescu trebuie să fi fost destul de redusă, poate unele amănunte ale intrigii, poate și unele monoloage în care mi s-a părut a percepe ceva din cursivitatea poetică a celui care era un atât de bun improvizator. Prin întregul ei, prin natura sentimentelor pe care le pune în mișcare, prin atmosfera care îl învăluie, *Saul* este o lucrare tipic macedonskiană. Amabilul și spiritualul Cincinat Pavelescu nu cred să se fi simțit în lumea lui printre acei eroi biblici, prinți, principese și sfetnici asiatici care nutresc unii față de alții cumplite sentimente de răzbunare și a căror principală preocupare este să se suprimе, după ce își aruncă mrejele trădării. În creatorul unei astfel de lumi recunoaștem mai degrabă pe poetul satanic Macedonski, autorul scurtei bucăți incisive *Ura*, a *Visului fatal* și traducătorul lui Rollinat.

Poate în acest timp sau poate curând upă compunerea lui *Saul*, Macedonski întreprinde traducerea fragmentului din *Medeea* lui Legouvé, atras desigur de ciudățenia situației care o face pe Medeea să-și mărturisească teribilele-i sentimente de răzbunare tocmai aceleia care, răpindu-i bărbatul, i le inspirase. Medeea și Creuza se înțeleg atât de bine. Sentimentele lor de iubire, de extaz erotic, de ură față de adversară par a decurge paralel, până când eroinele descoperă că aceste sentimente sunt antagoniste și că, în fiecare, stă ascunsă o putere capabilă să distrugă pe cealaltă. Discordia ascunsă sub armonie, ca și amestecul turbure al urii și iubirii alcătuiește și conținutul patetic al tragediei brodate pe vechea legendă biblică. În centrul perspectivei stă Regele Saul, a cărui dominație este stânjenită de marele levit

¹ Cu *Unchiașul Sărăcie* se mai fac totuși două încercări, după prima ei reprezentare în 1880, în stagiunile 1881-1882 și 1887-1888.

Samuel. Samuel trebuie să dispară, nu însă mai înainte ca răscoala leviților să fie înăbușită în sânge. Lucrul este cu atât mai greu cu cât Saul are un dușman în propria lui soție, Assura, fiica lui Agag, Regele Hamalecului, care îl urăște pentru a fi asistat la distrugerea propriei ei țări și la uciderea tatălui ei de către acela care era, față de învinși, un războinic crud și perfid. Nici Hiram, sfetnicul cel mai apropiat, nu este regelui mai credincios. El trebuie să răzbune jertfirea copilei sale. Un slujitor sincer are Saul în copilul de păstori David, acela care cu vraja cântecului știe să potolească delirul turbării sale. Dar David este prigonit de Assura care, iubindu-l, dar fiind respinsă, îl divulgă regelui ca pe un trădător. Dragostea lui Mical, fiica lui Saul, și duioasa prietenie a lui Ionatan, fiul regelui, nu-l mai pot salva de mânia aceluia care curând trebuia să-l dorească înapoi, cu o atât de furioasă pomire a ciudatei lui iubiri. David trebuie să fugă și învingătorul lui Goliat nu poate sluji pe regele căzut mai apoi, împreună cu Ionatan, în cursa întinsă de Assura și Hiram. Pe tronul spălat de atâta sânge se urcă David.

Ce-l indică însă pe David pentru această înaltă misiune? În tragedia lui Macedonski și Cincinat Pavelescu, David este un personaj liric și idilic, un efeb arcadian care alină delirul lui Saul și trezește sentimentele sale contradictorii, care este iubit prietenește de Ionatan și cu flacăra unei mari pasiuni de Mical și de Assura. David este locul geometric al iubirii în piesa lui Macedonski și Cincinat Pavelescu. Este oaza în care poposesc singurele sentimente delicate și umane, în mijlocul unei furtuni de ură, de vrăjmășie, de întunecare a minții. Singurele calități înfățișate nu explică însă ascensiunea lui pe treptele tronului. În Biblie, David este mai mult. El este acela prin a cărui tânără și curată forță se prăbușește masivitatea telurică a uriașului Goliat, adevărat simbol al lumii vechi menită să dispară. În jurul lui David adie ca un vânt binefăcător, vestind o umanitate nouă, mai spirituală. S-a spus că David este una din prefigurațiile lui Isus. Marele lui rol este de a fi arătat că puritatea sufletului se poate ridica învingătoare deasupra celei mai vajnice puteri bestiale. Dar tocmai aceasta a rămas latura neadâncită a caracterului lui David în tragedia lui Macedonski, aceea care ar fi motivat ascensiunea lui finală și ar fi dat întreaga perspectivă concepției.

Se pare că *Saul* a avut un remarcabil succes de scenă, datorită și interpretării patetice a lui Nottara în rolul lui Saul, a lui P. Velescu în acela al lui Hiram și a lui I. Petrescu în rolul lui Samuel. Totuși piesa nu s-a putut menține multă vreme și nici n-a mai fost reluată, cu toate eforturile lui Macedonski de a o impune repertoriului permanent. Astăzi când o citim,

după atâtea decenii de la reprezentarea ei, chiar dacă trebuie să declarăm uzate unele din amănuntele tehnicii ei teatrale, nu putem să nu recunoaștem cel puțin forța și adevărul picturii caracterului lui Saul. Parcurgând lămuririle scrise de Macedonski (publicate la *Note*) vedem că aspirația lui a fost de a scrie o tragedie clasică, în concurență mărturisită cu Sofocle și Racine. Prejudicata purității genurilor literare era destul de puternică în Macedonski. În realitate însă, din estetica dramei clasice, Macedonski împrumută mai cu seamă psihologismul ei. *Saul* vrea să fie, în primul rând, pictura dramatică a unui caracter, simplificat la o trăsătură unică, dar monumentală. Saul este, în tragedia lui Macedonski și Cincinat Pavelescu, întruparea nebuniei în putere, a dominației care neștiind să se limiteze, se distruge prin propriul ei exces. În sufletul lui Saul locuiește vestitul *hybris* al vechilor Greci. Teatrul românesc cunoaște puține alte caractere zugrăvite cu aceeași forță. Celelalte personaje rămân mai mult schițate și întrupează în genere laturi sumbre sau perverse ale sufletului omenesc. O excepție, alături de Ionatan și Mical, este David. Dar rolul lui David este dizolvat în lirism. David nu este un caracter. Acesta este marele defect al piesei, alături de acea tendință de a o agrementa cu popasuri lirice, cu dansuri și cântece cum erau atât de puțin în gustul clasicii, modelele autorilor. Prin această latură lirică s-a introdus și ceea ce resimțim ca perimat în lucrarea lui Macedonski și Cincinat Pavelescu, în timp ce concentrându-se asupra viguroasei evocări a lui Saul, tragedia ni se pare încă proaspătă și poate trezi interes.

*

Am arătat mai sus împrejurările în care a fost scris *Le Fou?*. Macedonski se apropia atunci de șaiszeci de ani, și marea glorie, pe care el n-a încetat s-o râvnească, i se părea că ar putea-o câștiga pe una din scenele Parisului. Piesa este gata din 1913 și mai multe notițe de ziare, apărute în presa franceză, anunță că poetul român Macedonski a terminat o comedie în care se pune problema dublei personalități și care va fi în curând reprezentată pe una din scenele Parisului. Teatrele pariziene mai dăduseră câteva autori celebritatea și averea. D'Annunzio trebuise să ocolească prin inima Parisului, făcând să i se reprezinte *Misterul Sfântului Sebastian*, pentru a ne impune apoi lumii întregi. Piesa este gata din 1913 și mai multe notițe de ziare, apărute în presa franceză, anunță că poetul român Macedonski a terminat o comedie în

care se pune problema dublei personalități și care va fi în curând reprezentată pe una din scenele Parisului. Ziarele din București anunță într-acestea că piesa a și fost primită în repertoriul său de Teatrul Sarah Bernhardt. Informațiile erau însă premature. Macedonski nu mai are timpul să se ducă la Paris, pentru a-și face piesa jucată. Peste un an izbucnește războiul și *Le Fou?* rămâne un simplu manuscris, frumos copiat de poetul însuși în patru caiete de hârtie albă.

Se poate spune că în *Le Fou?* Macedonski a evocat propria lui dramă interioară. Fondul acestei lucrări dramatice este prin excelență lirică. În eroul său, poetul se figurează pe sine. Căci oricare ar fi fost orgoliul în care poetul s-a închis în tot timpul vieții sale, el nu putea să nu audă ce se spunea în jurul său cu privire la omul care îmbătrânise, fără să agonisească nimic, nici ca bunuri, nici ca stimă publică și putere, și care recoltase, ca singurul rod al lungii sale visări poetice, trista paragină a vieții lui. I se spusese de mai multe ori că este un nebun și el reținuse expresia. Într-o poezie mai veche, el confirmă, fără nici o revoltă, diagnosticul batjocoritor:

Firește, sunt un biet nebun,
Când lumea e ce este.
Trăiesc ca în poveste
Și la nimica nu sunt bun.

Dar de aici înainte începe reacția lui creatoare. Nebun? Nu cumva nebunii sunt adevărații înțelepți, în timp ce așa-zișii înțelepți sunt niște exemplare omenești mărginite și egoiste? Astfel de răsturnări paradoxale stau în linia spiritului lui Macedonski. Nu o dată poetul s-a complăcut în această relativizare a punctelor de vedere care duce la asimilarea contrariilor. Astfel, ridicând cântecul său către Satan, zeul tutelar al poetului damnat, el laudă în *Imn la Satan* puterea diabolică de a schimba înțelepciunea în nebunie:

Înnebunești pe prea cumiști ce stau tâmpiți de-nțelepciune
Și schimbi deodată în focar ce-a fost mai stins ca un tăciune.

Se poate spune că Dorval, bancherul care se crede Napoleon Bonaparte și care trăiește cu fiecare din luptele lui financiare câte un alt eveniment al epopeii napoleoniene, este un satanizat, unul din acele spirite în care influența luciferică a depus sămânța unei nebunii creatoare. Dorval nu este deci o apariție singulară în opera lui Macedonski și tendințele care îl străbat nu sunt străine de

acelea care au vibrat mai puternic în sufletul poetului liric. Macedonski a lăsat de mai multe ori să se tipărească informația că *Le Fou?* ar fi construit pe datele psihologice ale dublei personalități. Dubla personalitate a fost, în adevăr, una din problemele care au ispitit spiritele curioase de paradoxele psihologiei și medicinei, către sfârșitul curentului naturalist. Autorul german Paul Lindau a consacrat o dramă cu oarecare răsunet în vremea ei, *Der Andere* (1893), stărilor morbide ale dublei personalități.¹ O simplă comparație între *Der Andere* și *Le Fou?* ne arată însă că în această din urmă dramă este vorba de altceva decât de dubla personalitate. Căci dubla personalitate, așa cum a descris-o Th. Ribot într-o cunoscută carte despre maladiile personalității, este făcută din alternarea conștiinței între două euri, sprijinite pe două felurite depozite ale memoriei, între care orice legătură este surpată. Gravul magistrat Hallers, eroul lui Paul Lindau, nici nu bănuiește că în timpul nopții se transformă într-un apaș de rând. Dorval nu pierde însă nicidecum conștiința de a fi un mare bancher parizian, executând riscate operații de bursă, chiar atunci când în timpul bătăliilor sale financiare i se pare a reproduce figura și destinul eroului mult iubit, ale lui Napoleon Bonaparte. Dorval nu este un ins care devine când Dorval, când Napoleon. Dorval este mai degrabă un mistic al puterii, care ca toți marii exaltați ai credinței, se găsește în stare de fuziune cu zeul său. Această mistică fuziune este necesară omului care trecând prin atâtea primejdii, își creează un aliat al destinului, un alter ego tutelar. Napoleon este deci pentru Dorval o proiecție a nemăsuratei sale voințe de a stăpâni (un motiv atât de caracteristic pentru volitivul Macedonski!). Este limpede deci că problema psihologică a comediei *Le Fou?* este alta decât cea a dublei personalități. *Le Fou?* este brodat mai degrabă pe ideea variațiilor prin care poate trece propria imagine despre noi înșine în raport cu imaginea pe care și-o fac semenii noștri despre noi. Nu este aceasta problema cea mai dureroasă pe care o trăise omul Macedonski, privit de atâtea ori cu neîncredere și sarcasm, în timp ce el însuși viețuia în

¹ Paul Lindau a scris piesa lui după o năvelă a scriitoarei americane Dick May. Reprezentată la Paris în toamna lui 1913, la Teatrul Antoine, câțiva ani după ce Macedonski își încheiase manuscrisul său (în 1910), piesa lui Lindau face parte dintr-o întreagă serie de producții literare care se opriseră în fața aceleiași probleme a patologiei eului, cum ar fi *Moi et l'autre* a lui Jules Claretie, povestirea lui Stevenson: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, apoi piesa lui Georges Henriot: *L'Enquête*, reprezentată la Teatrul Antoine în 1901, și lucrarea dramatică a lui Fr. de Nion: *L'Etat second*, jucată în 1912 de așa-numitul "Cercle des Echoliens".

sentimentul potențat al vocației sale poetice? Cine oare mai mult decât Macedonski a experimentat contrastul, tensiunea dintre imaginea lui internă și externă, între ceea ce gândeau alții și ceea ce cugeta el însuși despre sine? Aceasta devine și problema eroului său, care nu este așadar aceea a dublei personalități, ci a dialecticii eului; problema care sprijină întreaga producție dramatică a italianului Pirandello. Nu este deci indiferent a reține că două decenii mai înainte ca prin *Șase personaje în căutarea unui autor* sau prin *Henric IV*, Pirandello să fi devenit celebru, un scriitor român plin de îndrăzneală în concepțiile sale descoperă în dialectica eului o mină nouă a inspirației literare.

Cele patru rapide acte ale comediei reprezintă o parte din cariera bancherului care, prin creșterea de necrezut a capitalurilor sale, speră să dăruiască Franței hegemonia, cucerită până acum numai de Napoleon. Atmosfera generală este a marelui capitalism internațional, cu nenumăratele-i drame decise în birourile unor calculatori abstracți. O speculație fericită, în care cad victime nu știu câte instituții bancare de peste Ocean, este, pentru acest Napoleon al finanței, Austerlitz. Dar o nouă speculație, orientată împotriva unor adversari puternici, amenință să devină Waterloo. Atunci intervine suspiciunea omului mărunț și timorat, reprezentat prin soția și fiul eroului, figuri dubioase de parveniți, zugerăviți poate cu trăsături prea apăsate ale penelului. Se pune deci la cale interzicerea bancherului, spre revolta plină de dezgust a celor doi prieteni ai lui Dorval, medicul Tréfond și scriitorul Jeantet, care fuseseră câștigați până la urmă de ceea ce era geniu netăgăduit în amicul lor. Comisarul venit să opereze arestarea se izbește de împotrivirea acestora și a întregului personal devotat al casei, strânși în jurul aceluia care, după o oscilație primejdioasă, câștigase totuși întrepida lui luptă.

Este sigur că Macedonski a dorit un succes răsunător cu piesa lui. Unele din neajunsurile piesei se introduc pe această poartă. Scriind într-o limbă plină de mișcare, cu multe elemente de argou parizian, poetul nu disprețuiește nici unul din mijloacele care pot lucra puternic asupra spectatorilor sau care pot provoca însăși reacțiunea lor scandalizată. De câteva ori dialogul se revarsă peste cadrul fictiv al scenei. Persoanele se adresează direct publicului sau își permit aluzii transparente, menite să provoace replici zgomotoase într-o sală de spectatori atât de vioi ca cei ai Parisului. Expresiile tari nu lipsesc nici ele. Un grăunte de histrionism este prezent printre intențiile acestei lucrări, remarcabilă de altfel prin îndrăzneala și pătrunderea ei ca și prin vioiciunea ritmului ei dramatic.

Sunt unele asemănări între *Le Fou?* și *Moartea lui Dante*, ultima piesă a lui Macedonski și aceea în care bătrânul în vecinătatea morții a înscris oarecum testamentul lui spiritual. În *Le Fou?* Macedonski s-a reprezentat într-o dublă ipostază, mai întâi ca un veleitar al puterii și dominației (o trăsătură pe care am subliniat-o îndeajuns în portretul lui psihologic), apoi ca un ins în conflict cu mediul său, puțin dispus să primească și să confirme imaginea pe care omul ar fi dorit s-o impună despre sine. Pentru a sensibiliza toate aceste situații și conflicte, Macedonski se asimilează cu eroul său și acesta cu Napoleon Bonaparte. Macedonski ni se destăinuiește astfel de sub o dublă mască. Vocea sa răsună prin două aparate de amplificare. În *Moartea lui Dante*, semnificația mitului folosit este mult mai transparentă. Poetul a depus, în această ultimă creație a sa, atitudinile și conflictele bătrâneții lui.

Macedonski a fost una din acele naturi care acceptă greu bătrânețea. Există desigur oameni dispuși să se instaleze în bătrânețe ca într-o situație confortabilă, din care se poate privi cu liniște și indulgență către lume. Macedonski trebuie să fi încercat după 1890 sentimentul ascensiunii pe pozițiile suverane ale vieții, când începe a publica în *Literatorul* seria de articole intitulate *De pe culmea vieții*. Când însă alții încep să vorbească despre bătrânețea lui, poetul răspunde cu o pornire nestăpânită. Este curioasă totuși impresia de bătrânețe pe care o are omul care a trăit abia șaizeci și șase de ani. Poetul debutase însă foarte tânăr și prin desele lui declarații de fidelitate față de lumea din prima jumătate a secolului trecut, el sugerase despre sine imaginea unui supraviețuitor. Puțini își mai reaminteau atunci toate acele înfățișări de tinerească revoltă a operei sale, care ar fi justificat mai degrabă imaginea unui tânăr. Dar la urma urmei, poate că adevăratul chip al lui Macedonski se întregeste din contraste. Este în firea lui un amestec de tinerețe și bătrânețe, de revoltă și resemnare dezamăgită, poetul este în același timp un precursor și un tradiționalist. Formula lui este complexă și vina acelorora dintre contemporani care îi azvârleau acuzația puțin delicată de a fi depășit vârsta în care manifestările publice ar mai fi îngăduite provenea din aceea că se opreau la ceea ce putea părea uzat în atitudinile omului și poate în unele din răsunetele operei lui. Acestor adversari le răspunde el prin *Rondelul Contimporanilor*:

Acești contimporani ai mei
Fac ne-ncetat același sport:
De treizeci de-ani îmi tot zic mort
Tot mai pizmași și mai mișei.

Strigoi, adesea-mi zic tot ei -
 Bătrân, în ultimul resort.
 Acești contemporani ai mei
 Fac ne-ncetat același sport.

Deși par lei și paralei
 N-au cu talentul vreun raport,
 Și n-au nici sfinți, nici Dumnezei
 Trântiți în viață de-un avort... -
 Dar sunt contemporanii mei.

Existau printre hârtiile rămase de la Macedonski consultate de mine când pregăteam ediția *Operele* sale două pagini polemice scrise după dictarea sa, în care este înregistrat din nou protestul poetului împotriva aceluia care vorbeau fără cuviință și fără omenie despre bătrânețea lui. Poate fi oare numit bătrân omul care a scris, într-un răstimp destul de scurt, *Poemul Rondelurilor*, *Sonetul Puterii*, *Moartea lui Dante*? De altfel bătrânețea se măsoară altfel decât prin numărul anilor. În *Moartea lui Dante* se produce însă un reviriment și acel care arăta atâta impaciență față de aluziile la bătrânețea sa ni se înfățișează cu seninătate în pragul morții. Dante este un simbol. Marele poet florentin, pribeag și bolnav, nu poate muri pentru că n-a scris încă ultimele șase terțete ale poeziei sale. Era o veche idee a lui Macedonski că nu moare decât cine consimte să moară, pentru că toate temele vieții lui sunt istovite. Viața este prin urmare misiune. Și misiunea lui Dante îi prelungește viața până în clipa în care versurile finale ale *Divinei Comedii* sunt smulse delirului său.

De ce însă a ales Macedonski tocmai figura lui Dante, pentru a întrupa această concepție în care nu ne este greu a desluși rămasul bun pe care îl adresează vieții acela care, simțindu-se la sfârșitul misiunii sale, își iscălește cu liniște și seninătate testamentul său spiritual? În cuvintele explicative pe care le-a adăugat tragediei sale și care apar, pentru întâia oară, la sfârșitul acestui volum, Macedonski a crezut că poate observa analogii nu numai între Italia lui Dante și propriile stări ale țării noastre în anii precursori Primului Război Mondial, dar și în frământările morale care îl stăpâneau la fel ca pe marele florentin altădată. Pentru a reda sufletul lui Dante și al epocii sale, scrie Macedonski: "*e adevărat că am fost ajutat... și de obijduirea ce era în propriul meu suflet ca și de epoca dantescă a propriei mele țări, sfâșiată,*

schingiuită și stăpânită ca și Italia uriașului poet, de câteva familii care au azvârlit-o către pieirea de azi...". Ultima apreciere se referă fără îndoială la competițiunile politice ale vremii, pe care acel care fusese amestecat în destule agitații publice ale trecutului pentru a le cunoaște valoarea își putea permite să le judece cu severitate. Asimilarea cu Dante nu se făcea însă numai prin ceea ce i se părea lui Macedonski analog în structura cadrului social, dar și prin mai intime elemente psihologice și biografice. Ceea ce trebuie să-i fi vorbit mai puternic lui Macedonski în figura quasi-legendară a lui Dante era desigur orgoliul acestuia. Un biograf al lui Dante, Louis Gillet, a pus bine în lumină trăsătura aceasta printre toate câte compun caracterul autorului *Divinei comedii*:

"Ar fi zadarnic, scrie Gillet, să negăm imensul orgoliu al lui Dante, mai zadarnic încă să criticăm acest sentiment legitim al unei creaturi excepționale, care a suferit o denegare de justiție și care, prin compensație, afirmă cu puteri sporite superioritatea lui".

Această mecanică a pasiunilor o cunoaștem bine din portretul psihologic al poetului nostru. În marele orgoliu al lui Dante, Macedonski îl regăsea pe al său. În nedreptatea sub care suferise poetul și din care se mântuise prin replica sporită a mândriei sale neîncovoiate, Macedonski regăsește propriile lui reacții. Aici trebuie căutată ceea ce el numește obijduire din sufletul său, deopotrivă cu aceea din sufletul lui Dante.

Nimeni dintre cei care au pătruns în particularitățile firii lui Macedonski nu se vor putea opri a-l recunoaște în scena în care tinerii seniori ai Ravennei, prefăcându-se că-l sfătuiesc cu bunăvoință și recunoscându-i marile merite, își permit totuși perfide rezerve asupra unora dintre felurile lui de a fi, trezesc mânia dantescă și izgonirea lor din preajmă-i. Orgoliul este prins aici în mecanismul lui fundamental care suportă mai bine negația decât rezerva, antagonismul care prilejuiește lupta și deci afirmația de sine, mai bine decât prefăcuta bunăvoință care poate surprinde vigilențele încrederii în sine și poate adormi tensiunile susținătoare. Această scenă de mare pătrundere psihologică este scrisă de cineva care, evocând un erou îndepărtat, se zugrăvea în realitate pe sine. Ceea ce îi lipsea lui Macedonski nu era recunoașterea întâmplătoare și parțială a meritelor lui, aflată de mai multe ori în timpul unei cariere care nu fusese cu totul lipsită de succese, ci acea acceptare totală a felului său de a fi, care să-l împace cu epoca în care trăise. Ultimii ani ai lui Macedonski au fost străbătuți de preocuparea dureroasă de a impune nu vreuna din operele lui izolate, ci însăși formula sa scriitoricească

și umană, contestată încă de contemporani. Mânia lui Dante izgonind pe tinerii seniori suficienți din Ravenna era de multe ori propria lui pornire...

Sunt însă și alte apropieri posibile. Deși nimeni nu i-l impusese anume, n-a pornit și Macedonski pe căile surghiunului ca Dante altădată? *Moartea lui Dante* este, după alte aspecte ale ei, tragedia exilului. Izgonit din Florența și trebuind să părăsească și Ravenna, unde prezența sa devenise supărătoare, poetul afirmă valoarea refugiului interior: "*În vis și în cer am trăit, Madonă, iar patria mea poate să-mi țină porțile închise. Necazurile m-au oțelit, și sufletul meu s-a făcut de diamant*". Totuși când i se aduce vestea chemării lui la curtea Contelui de Provența, italianul se trezește:

"Mulțumesc Înaltei Ducese, și vă mulțumesc și vouă, copiii mei. M-ați bucurat mult cu ea - acestea sunt știri glorioase pentru mine - dar nu-mi mai vorbiți despre ele... (pauză). Am fost pe-acolo: francezii sunt un popor gentil, dar au un alt suflet decât al meu. M-am simțit totdeauna străin printre dâșșii, oricât de prietenoși s-au arătat pentru mine, și străin am rămas de asemenea oriunde nu m-am aflat printre ai mei. Ce aș căuta eu acum printre alte neamuri?... Știu: Judecam altfel odinioară... Eram tânăr!... Nu făceam osebite între om și om, de orice limbă să fi fost, și între țară și țară. Dar vremea a trecut și adevărurile țării mele sunt frumoase. Ei! Pe unde n-am fost, și câți prieteni n-am avut și pe acolo - prieteni adevărați - dar mi-am dat seama destul de iute că nici eu n-am pătruns vreodată în sufletul lor, nici ei în al meu. Lăsați-mă să mor italian". Sub pana lui Macedonski aceste cuvinte sunt adevărate accente lirice. Ele înseamnă ruptura cu ceea ce a fost pentru o anumită epocă cosmopolitismul său, reintrarea sa definitivă în patrie, resimțită acum ca o formă a destinului inexorabil, care trebuie acceptat și iubit.

Spre deosebire de *Le Fou?* în care erau evocate luptele poetului cu mediul său, *Moartea lui Dante* cuprinde ecoul luptelor de altădată, dar și pacea care s-a așternut între timp prin sentimentul misiunii și al împlinirii. Nu voi spune că dintre toate creațiile literare ale lui Macedonski, *Moartea lui Dante* este singura armonioasă, singura în care poetul a izbutit să elimine tensiunile, revoltele și amărăciunile de care opera sa nu este scutită. Pacea absorbită în natură este tema patetică a *Noapții de Mai* și a atâtor alte poeme ale maturității. Dar în *Noaptea de Mai*, omul cucerește pacea închizându-se față de societate și omenire, cărora le aruncă blestemul său. În *Moartea lui Dante* nu mai este înfățișat un om pacificat prin solitudine, ci unul care după ce s-a expus tuturor furtunilor sociale a cucerit liniștea țintelor atinse și a plenitudinii realizate.

Din rezerva acestor sentimente se dezvoltă toate însușirile pozitive ale piesei. Desigur, apelul prea insistent la procedeul alegoric, mulțimea spectrelor care sensibilizează când secolele posterității, când gândurile și simțirile lui Dante, sunt extrase dintr-o recuzită veche, pe care gustul modern n-o recunoaște cu satisfacție. Dar chiar peste aceste neajunsuri incontestabile, ceea ce resimțim ca un nimb peste adânci experiențe trăite, simplitatea augustă a tonului și desfășurarea majestuoasă a acțiunii, califică *Moartea lui Dante* printre creațiile cele mai de seamă ale poetului.

1939 - 1947

Al. Vlahuță

Centenarul lui Al. Vlahuță, la câteva luni numai după cel al lui Barbu Delavrancea, reface legătura dintre cei doi scriitori, atât de strânsă în timpul vieții lor, și nu mai puțin solidă pentru posteritate. Prietenia lor, întemeiată pe comunitate de idealuri sociale și literare, pe stimă și admirație reciprocă, îi păstrează uniți și în amintirea urmașilor, care totdeauna vor pronunța numele lor împreună. Născuți în același an, întâlnindu-se de timpuriu, rămași mereu alături, cei doi scriitori se unesc încă o dată în omagiul Academiei, mulțumită să-l adreseze aceluia care s-a bucurat de onorurile unei recepțiuni oficiale, ca și aceluia care, după dispariția împrejurărilor puse de-a curmezișul, a devenit cu mare întârziere membrul său post-mortem. A fost un act de restituție, de care nu voi ascunde că Academia se simte mândră. Acest act pune în lumină adevărul că procesele morale ale unei societăți nu se sfârșesc o dată cu limitele unei generații și că, atunci chiar când toate procedurile par epuizate, ele pot fi reluate în unitatea continuă a muncii de cultură a unui popor, gata oricând să pronunțe verdictele omise și, printre acestea, pe cele ale reparațiilor necesare.

Delavrancea și Vlahuță au fost reprezentanții aceluiași moment literar, dar deosebirile dintre temperamentele și înzestrările lor au fost destul de mari și se impun aceluia care le consideră opera și activitatea. Unul este o natură eruptivă, trăiește în clocotul revoltei sale și, cu toate că viața interioară cea mai zbuciumată nu-i lipsea, extinde suprafața de atingere cu lumea din afară, ca om politic și ca orator; celălalt este o fire concentrată și întoarsă către sine, trăiește

cu inima grea și, în nemulțumirea produsă lui de așezările vremii și de împrejurările vieții, face să se audă durerea și sarcasmul, sau se limpezește în largile acorduri ale bunătații și ale mărinimiei sale. Imaginația lui Delavrancea se hrănește din spectacolul lumii exterioare, pe care o privește cu ochi de pictor; are o senzorialitate rafinată, selectează pitorescul și se exprimă cu dicțiune lirică și artistică. Vlahuță are mai puțină imaginație decât prietenul său, simțurile sale sunt mai puțin atente; are o înzestrare reflexivă, înclinație către generalizarea filosofică și către analiză, și, prin acest fel al dotației lui izbutește în expunerea psihologică și formularea lapidară, sentențioasă. Se poate scoate din opera lui Delavrancea un *florilegiu* de imagini și de metafore; din opera lui Vlahuță se poate alcătui o antologie de maxime, de reflecții morale. Au scris amândoi nuvele și schițe și, ca autori ai generației naturaliste, le-a plăcut uneori să se oprească în fața cazului rar sau patologic. Au fost deopotrivă observatori ai vieții și societății contemporane cu ei, dar apare mai izbitor la Vlahuță aplecarea de a oferi cititorilor "*documente omenești*"; un motiv pentru care opera lui Vlahuță păstrează valoarea unei mărturii foarte exacte asupra oamenilor și împrejurărilor din timpul său. Delavrancea a fost creatorul poemei în proză în literatura noastră; Vlahuță a fost un liric reflexiv în partea cea mai bună a operei lui poetice. Au avut și unul și celălalt sentimentul naturii și al trecutului patriei, valorificat în evocări peisagistice și istorice dar, cum Delavrancea avea un simț mai viu al acțiunii, a culminat ca dramaturg, în timp ce Vlahuță n-a scris niciodată teatru, atribuind proiecte dramatice numai personajelor sale. Ar fi absurd să transformăm prietenia și, aș putea spune, văzând apropierea dintre temele care i-au solicitat, colaborarea dintre cei doi maeștri într-o rivalitate, întrebându-ne care dintre ei pare mai viu gustului contemporan. Delavrancea și Vlahuță sunt clasici ai literaturii, prin calitatea reprezentativă, prin echilibrul realizării, prin perfecțiunea formală, și, prin această treaptă a lor, sfidează jocul arbitrar al ierarhizărilor. Este destul a înțelege pe fiecare în felul lui particular de a fi și, pentru că de data aceasta ne-a adunat împlinirea unei sute de ani de la nașterea lui A. Vlahuță, întâmplată la 5 septembrie 1858, în familia unui mic proprietar de pământ din Pleșeștii Tutovei, să căutăm a ne lămuri bine locul lui în dezvoltarea mai nouă a literaturii noastre, ideile lui și caracteristicile creației sale.

Făcea parte din generația trezită la viața spiritului sub influența lui Eminescu. S-a răspândit aunci o undă de farmec în sensibilitatea tinerilor, o chemare către formele înalte ale culturii, și, când întreaga generație devine martora sfârșitului zguduitor al poetului, o criză morală, care pune în

discuție cu acuitate bazele morale și sociale ale organizației noastre de stat. Vlahuță l-a citit de timpuriu pe Eminescu și a notat mai târziu impresiile culese în acele lecturi, l-a cunoscut apoi personal, prin 1879, l-a revăzut adeseori, a reținut episoade semnificative din întâlnirile lor, mai ales din epoca alunecării poetului spre neguri, ne-a lăsat tabloul sfâșietor al lui Eminescu în casa de sănătate a d-rului Șuțu și a îmbogățit astfel arhiva eminesciană cu unele din paginile cele mai elocvente și mai demne de crezare. A întreținut apoi cultul lui Eminescu și a impus o imagine a lui valabilă pentru mai multe generații. Vlahuță a fost printre cei dintâi care a recunoscut în soarta lui Eminescu nu un caz particular, consecința unor împrejurări de care nimeni nu putea fi făcut răspunzător, ci urmarea unei așezări a societății, acuzată prin sfârșitul tragic al poetului. În 1892, adică la trei ani după moartea lui Eminescu și într-un moment când impresia produsă de aceasta nu se ștersese încă, Vlahuță pronunță rechizitoriul în renumita lui conferință *Curentul Eminescu și o poezie nouă*:

“Și când te gândești - zice Vlahuță - că acesta a fost cel mai mare artist al neamului românesc și a lăsat limbei și poeziei noastre o comoară eternă de frumuseți, când știi cât a fost de maltratat în societatea aceasta, pentru care și-a cheltuit cele mai scumpe puteri ale bogatei lui inteligenți, și când te gândești că toată viața lui de muncă n-a avut nimic și n-a fost nimic în zarva asta a lumii, nimic - nici măcar academician, cum zicea spiritualul Piron, - rămâi înlemnit de cruzimea de judecată a celor care susțin că Eminescu a avut tot ce i-a trebuit în viață; un palton vechi peste cămașă și-o pereche de galoși în casa de nebuni, iată tot ce a avut Eminescu în schimbul celei mai mari și mai curate glorii pe care o poate da un om neamului său”.

Săgeata acestor cuvinte se îndrepta împotriva lui Maiorescu, care afirmase că dezastrul poetului se datora organizației lui și nu condițiilor lui de viață, destul de favorabile. Prima parte a conferinței lui Vlahuță din 1892 este construită în întregime prin respingerea alegațiilor lui Maiorescu din articolul de la 1889. Maiorescu scrisese: *“Legenda că mizeria ar fi adus pe Eminescu la nebulie trebuie să aibă soarta multor alte legende: să dispară înaintea realității”.* Vlahuță răspunde precum am văzut. Maiorescu adăuga:

“Ar fi fost crescut Eminescu în România sau în Franța, și nu în Austria și în Germania; ar fi moștenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puțină avere; ar fi fost așezat în ierarhia statului la o poziție mai înaltă; ar fi întâlnit în viața lui sentimentală orice alte figuri omenești, Eminescu rămânea același, soarta lui nu s-ar fi schimbat.”

Vlahuță răspunde: *“Eminescu și-a trăit versurile, ele izvorăsc din adâncul vieții lui, care-n adevăr a fost nenorocită”*. Maioreescu afirmase:

“A vorbi de mizeria materială a lui Eminescu însemnează a întrebuița o expresie nepotrivită cu geniul lui. Cât i-a trebuit lui Eminescu ca să trăiască în accepțiunea materială a cuvântului a avut el totdeauna. Grijile existenței nu l-au cuprins niciodată în vremea puterii lui intelectuale; când nu câștiga singur, îl susținea tatăl său și-l ajutau amicii. Iar recunoașterile publice le-a disprețuit totdeauna... Rege el însuși al cugetării omenеști, care alt rege ar fi putut să-l distingă? Și aceasta nu din vreo vanitate a lui, de care era cu desăvârșire lipsit, nu din sumeția unei inteligențe excepționale, ci din naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborâre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească.”

Vlahuță opune o altă înțelegere lucrurilor: *“Eminescu disprețuia onorurile; dar știți de ce?... Pentru că și onorurile l-au disprețuit pe el, și orice suflet mândru plătește disprețul cu dispreț... Eminescu n-a suferit? Dar Eminescu a fost toată viața lui adevăratul tip al proletarului intelectual în societatea noastră burgheză.”*

Această din urmă caracterizare ni-l arată pe Vlahuță al acelor ani, cititor al *Contemporanului* și adept al lui Gherea, citat de el cu satisfacție de mai multe ori în scrierile aceluiași timp, și al cărui articol despre Eminescu, din 1887, n-a rămas desigur fără influență asupra discipolului său.

Curentul eminescian format atunci, maniera înlocuind expresia adevărată, înaripează cuvintele lui Vlahuță în prevestirea unei generații trezită la o chemare nouă și a unei noi poezii. Vorbise Delavrancea despre chestiunea națională; entuziasmul ascultătorilor i se pare lui Vlahuță un simptom pe care îl generalizează. Ce-a însemnat vuietul mulțimii de tineri? Ce-a însemnat, răspunde Vlahuță, *“dacă nu o puternică afirmare că din contingentul acestei generații, din recruții de azi, se va ridica o formidabilă armată de luptători entuziaști și hotărâți, cari vor pregăti cele mai mari evenimente în istoria omenirii!...”* Fiindcă e vorba de întreaga istorie a omenirii, nu încapе îndoială că prevestirea lui Vlahuță întrezărea, o dată cu trezirea conștiinței naționale a tineretului, o ridicare a lui în lupta pentru o nouă orânduire a societății. Va apărea o nouă poezie și un nou artist. *“Sufletul lui, proclamă Vlahuță, se va umple de seva puternică a vieții timpului său; el va căta blând și iubitor în juru-i, și va vedea pe cei umiliți și nedreptățiți, va pipăi rănilor societății noastre, va vedea relele și dezordinea lumii și vieții de*

acum, și nu va plânge lacrimi sterile, nici nu va blestema, desperat, căci în el va palpita concepția unei lumi mai bune; glasul lui va vibra de sentimentul adânc al solidarității și de însemnătatea chemării lui în mijlocul nostru. Versul lui va suna ca o trompetă de luptă... ”

Expresia poetică a acestei sfere de idei o constituie poezia *Unde ni sunt vișătorii?...*, care apărea în același timp la sfârșitul broșurii cu textul conferinței, pronunțată de Vlahuță în martie 1892, și în numărul aceleiași luni al *Convorbirilor literare*.

Am insistat mai mult asupra ideilor lui Vlahuță în momentul cazului Eminescu, care ni-l arată pe scriitor pătruns de îndemnurile socialismului, depășind pesimismul eminescian, preconizând o poezie nouă, luptătoare, pusă în serviciul unei “lumi mai bune”, pentru că ceva din aspirațiile aceluși timp vor rămâne până târziu în creația sa, oricât dezvoltarea sa viitoare îl va conduce nu la retractări, dar la o temperare a primelor elanuri, provocată de deziluziile carierei sale și de acea pornire a retragerii în sine care l-a împiedicat să-și asume rolul atribuit de el cu atâta generozitate artistului viitor. Cine urmărește opera lui Vlahuță în întregimea ei și în întreaga ei desfășurare, descoperă în ea două direcții, una care îl purta către afirmația optimistă și luptătoare, în timp ce cealaltă îl înapoia către sine însuși și către acceptarea melancolică a martiriului său; așadar o pornire expansivă și una inhibitivă, al căror echilibru târziu, marcat cel puțin de o demisiune parțială, se va realiza în unele din operele maturității. Ibrăileanu, pe vremuri, într-o teză devenită celebră cu toată distrugerea ei, curând după apariție, prin incendiul izbucnit la “Viața românească” în 1912, a crezut că poate distinge mai multe etape în creația poetului. În *Opera literară a d-lui Vlahuță*, Ibrăileanu deosebește faza pesimistă (până la 1887), faza optimismului umanitar (până la 1894) și faza național-obiectivă (până la 1912). Clasificările periodologice sunt destul de greu de stabilit când nu este vorba de mari ansambluri sociale, unde articulația vremurilor poate fi marcată prin mari evenimente, ci de viața unui singur individ, a cărui existență s-a desfășurat în relativă liniște. O astfel de clasificare este cu atât mai grea în ce-l privește pe Vlahuță, după cum o dovedește faptul că aceeași operă a lui este trecută de Ibrăileanu în epoci deosebite ale creației poetului studiat de el. Astfel romanul *Dan*, apărut în 1894, este rânduit de Ibrăileanu, după data apariției sale, în perioada optimismului umanitar, după cum îl îndreptățesc unele din ideile și proiectele literare ale tânărului scriitor Vasile Dan, asemănătoare cu cele exprimate de creatorul lui în conferința despre Eminescu, apoi apariția

în roman a studentului socialist Albert Lambrino, prezentat cu multă simpatie de autor. Dar privit în totalitatea lui, romanul *Dan* este povestea unui eșec din pricini sociale numeroase, și figura eroului este aceea a unei victime sociale, a unui "inadaptabil" de la începutul seriei pe care o va înmulți mai târziu Brătescu-Voinești, continuatorul liniei tematice începute de Vlahuță. Pentru acest motiv, *Dan* este studiat de Ibrăileanu și în paginile consacrate perioadei pesimiste a lui Vlahuță, și anume în legătură cu cauzele pesimismului scriitorilor români proveniți din popor. Deci, privit în întregime, dar mai ales în finalul lui, în tonul elegiac care îl încheie, *Dan* este mai degrabă un exemplu ilustrativ al unuia din afectele tipice ale lui Vlahuță, ale acelei simțiri îndurerate în mijlocul unei societăți în care avea atâtea motive să se simtă nefericit. Faptul că în roman există și alte note, mărturia elanurilor optimiste ale scriitorului, nu dovedește decât dualitatea sufletului său, produsul unei epoci de răscruce, pe care n-a reușit niciodată s-o rezolve în sensul luptei și afirmației. Caracteristic cu adevărat pentru Vlahuță nu este atât felul dezvoltării sale, în care momente contrarii s-au amestecat tot timpul, cât faptul că a înțeles cauzele crizei morale a noii generații de scriitori, apoi a oferit, începând chiar cu *Dan*, un tablou al țării vechi și al diferitelor sale categorii sociale, cum altul mai complet și mai exact nu mai dăduse nici un alt scriitor român înaintea lui.

Dan este, până la un punct, Vlahuță însuși. Interesant și, după cum mi se pare, neobservat, este faptul că, schițând portretul fizic al lui Dan, Vlahuță se portretează pe sine, face un autoportret, așa cum unii din pictorii Renașterii introduc propriile lor chipuri printre personajele compozițiilor lor. Dan se privește în oglindă, "*Pentru Vasile Dan, care nu știu dacă și-ar fi putut recunoaște fotografia – scrie Vlahuță – fu aproape o surpriză să constate că era al lui acest cap cuminte din oglindă ce dezvăluia, din părui-negru și des, o figură blândă și smeadă, pe care gândurile își puseseră deja marca lor de distincție, acel reflex de frumusețe interioară, acea curioasă bătaie de lumină, ce dădea nu știu ce aer misterios ochilor lui căprui, mari, cu pleoapele ostenite, și gurii lui puternice, umbrite de o mustașă neagră, lăsată în jos... Dar cum i s-a încreșit pielea pe frunte și pe sub ochi! Și aceste două creștături adânci pe amândoi obrajii!...*"

Nimeni din cei care l-au privit pe Vlahuță, în realitate sau în fotografie, nu va putea contesta autenticitatea acestui portret. De asemenea, scriitorul își expune cazul său și al categoriei sociale în numele căreia vorbea, atunci când îl pune pe Dan să-și spună: "*Iată trei generații fără noroc. Bunicu-meu,*

încurcat în judecăți, se zbuțumă douăzeci de ani sub prigonirea unui Margopulo, ca să-și scape răzeșia, pierde tot, și din gospodar de frunte, când se vede la sapă de lemn, desperat, ia parul și, ziua-n ameaza mare, la arie, culcă pe grec dintr-o lovitură. Eu nu l-am mai apucat, dar am auzit că era o mândrețe de om, vestit pe toată valea Similiei, de cinste și de vrednicie. Bunicu-meu a murit în ocnă. Tata a luptat cu nevoile și cu sărăcia toată viața. Și eu..."

"Și eu..." pare a se întreba Vlahuță, suspendând expresia gândirii, pentru că de la acest punct înainte ar fi trebuit să urmeze lunga lui confesiune greu de făcut, definirea situației și menirii lui în lumea în care îi era dat să trăiască. Această lungă confesiune ne-o oferă opera lui întregă, al cărei substrat autobiografic și liric nu poate scăpa nimănui din cei care o străbat astăzi. Ce va deveni deci urmașul răzeșilor ruinați prin ascensiunea burgheziei în epoca mai nouă a țării? După studii mai înalte, care par a fi rămas neterminate, încearcă diferite cariere; este pe rând institutor și profesor secundar, revizor școlar, corector la ziare și funcționar, până la definitivă lui așezare ca scriitor. Trecerea prin mai multe îndeletniciri este specifică timpului și este un semn al dificultăților scriitorilor vremii de a se consacra numai artei lor. În cea mai întinsă parte a existenței sale, Vlahuță a trăit totuși ca poet și artist, încercând, împreună cu puțini alții, cu Caragiale, cu Coșbuc, cu Slavici, prima sfortare de profesionalizare a îndeletnicirii literare. Dar cu câtă greutate, cu câtă strângere de inimă, cu câte aprehensiuni ale fiecărui moment? În conferința despre Eminescu sunt amintite toate aceste dureri ale scriitorilor vremii:

"Să trăiești de azi pe mâine, într-o vecinică nesiguranță, să legi nevoie de nevoie și să tremuri în fiecare moment gândindu-te că poate veni o vreme când n-ai un căpătâi unde să-ți pleci capul, să n-ai o bucățică de pâine, să fii literalmente aruncat pe drumuri... A, dar trebuie să fie cineva de-o strașnică răceală ca să găsească că aceasta e o stare suportabilă și indiferentă pentru viața unui om!"

Contribuțiile lui Vlahuță pentru definirea crizei literaturii noastre la sfârșitul veacului trecut sunt foarte numeroase. El este printre cei dintâi care au constatat și au deplâns lipsa interesului pentru literatura originală în clasele mai înalte ale societății, ba chiar și în publicul mai larg. Un personaj din *Dan*, avocatul și omul de afaceri Peruvianu, răspunde când i se propune să vadă o piesă nouă de teatru sau să citească o nouă lucrare literară:

"Asta-i! c-o să mă apuc acuși să citesc toate secăturile, că altă grijă n-am. Fugi, Ninico, cine ți-a băgat în cap prostii de astea? Ce, românii știu

să scrie literatură? Maimuțăresc pe franceji, cică sunt și ei naturaliști; și scriu niște fleacuri, niște grosolănii de mahala și de stradă... și se extaziază unii și alții!... Șarlatani, ascultă ce-ți spun eu, toți sunt șarlatani."

Operele literare românești au o mică răspândire; o socoteală îi arată că tirajele cele mai mari nu depășesc trei mii de exemplare. Care este cauza puținătății cititorilor, a lipsei de stimă și de interes în jurul operelor literare? În articolul *Iar publicul...*, reprodus în volumul *În vâltoare* din 1896, Vlahuță face o referință evidentă la ideile evoluționismului lui Spencer, expus în *Primele principii*, o lucrare mult citită pe vremuri în cercurile universitare, arătând că trecerea de la starea omogenă la starea heterogenă, diferențierea continuă a organelor și diviziunea funcțiilor n-a produs încă în societatea noastră diferențierea funcțiunii sociale a literaturii și apariția tipului profesional al scriitorului. Autorul își amintește desigur propria lui trecere prin mai multe profesii întâmplătoare, repede părăsite, când scrie:

"În acest vast atelier, în această zgomotoasă fabrică a civilizației noastre pripite, personalul nu-și are întotdeauna atribuțiuni determinate, așa încât unul și același lucrător este adesea întrebuințat pentru mai multe feluri de operațiuni. Și dacă îți trebuie un exemplu plastic, gândește-te la amicul nostru Costel, care e profesor, funcționar la credit, inginer hotarnic și face și versuri, și încă versuri frumoase, când îi mai rămâne vreme."

Lipsa artistului profesionist ar fi deci consecința unei întâzieri în evoluția socială, a unei anumite primitivități. Dar cum se explică lipsa unui public întins care ar face posibilă profesiunea literară? Vlahuță este de părere că pricina acestui fenomen stă în exotismul temelor, ca și în inaptitudinea multora dintre scriitorii vremii de a întoarce o oglindă fidelă și un suflet cald către împrejurările societății contemporane.

"Unde e drama adâncă și emoționantă, unde e romanul larg și viguros, se întreabă Vlahuță, unde-i opera care să închege și să cristalizeze în formele eterne ale artei zbuciumul vieții noastre sociale, sensul și priveliștele pieritoare ale luptelor și suferințelor noastre de azi? Ce artist mare și-a aplecat urechea ca să asculte și să priceapă bătăile inimilor noastre și să ne dea opere de acelea care cântăresc în viața unui popor mai mult decât fala hiruștelor pe câmpul de război?"

Scriitorul opune acestor stări de lucruri exemplul literaturilor nordice, al literaturii ruse, engleze, norvegiene și, lucru vrednic de reținut pentru cunoașterea uneia din direcțiile gustului contemporan, notează interesul tinerimii pentru această literatură.

Cercetările comparative, cele care studiază izvoarele unui scriitor sau cel puțin obiectul admirațiilor sale, sunt foarte utile pentru definirea lui. Se poate închipui o astfel de cercetare și în ce-l privește pe Vlahuță. Printre autorii amintiți cu mai multă plăcere de el și al căror exemplu îl recomanda stau mai întâi scriitorii ruși. Într-o zi citește o poezie de Nekrasov în care dobândește expresie emoția poetului în fața spectacolului unui cal maltratată de stăpânul lui. Nu i-au trebuit lui Nekrasov multe cuvinte pentru a-și exprima emoția; un singur cuvânt la locul lui, ochii *dulci* ai calului, i-a fost de ajuns poetului. Exemplul este amintit în conferința *Onestitatea în artă* din 1893:

“Această putere de limpezire și de concentrare a unei emoțiuni sincere, și adunarea tuturor razelor tale de energie intelectuală în acest punct de foc al sufletului tău, iată ce constituie tăria și onestitatea unei opere de artă; căci numai sub imperiul acestei puteri vei găsi cuvântul fericit, forma exactă, strigătul de descărcare, în care să se toarne de sine căldura, emoțiunea de care întreaga ta ființă vibrează.”

Jurnalul de vacanță, publicat sub titlul *File rupte*, în volumul *Din goana vieții*, cuprinde sub data de 28 iunie 1891 amintirea zilei de vară, la Pipirig, când scriitorul ia cu sine, pentru a visa mai bine, volumul “dulcelui Turghenief”. Când, în 1910, întreaga opinie publică mondială trăiește emoția fugii și apoi a morții lui Tolstoi, Vlahuță consemnează evenimentul, în articolul cuprins acum în volumul *La gura sobei*, aducând omagiul lui aceluia pe care îl numește “cel mai viteaz gânditor al vremii”, “darnic semănător de fericire”, “cel mai mare om al timpului nostru”. Opera lui Carlyle “*Muncește și nu dispera*” se găsea în mâinile lui când îi sosește, într-o zi, scrisoarea unui tânăr descumpănit: Vlahuță îi răspunde cu sfatul acestuia. Se traduc *Eroii* lui Carlyle, și scriitorul nostru salută împrejurarea.

Vlahuță citește pe Ibsen și pe Dickens, ca și eroul lui, Dan. Acesta publică într-un rând o recenzie despre cartea gânditorului fancez Jean-Marie Guyau: *L'Irreligion de l'Avenir*. Se cunosc ideile acestui filosof care crede că dezvoltarea simpatiei în umanitate va duce la dispariția vechilor religii și a moralelor bazate pe sancțiuni. În *Onestitatea în artă* revine asupra lui Guyau, reținând din scrierile lui alegoria miresei în așteptarea de o viață a mirelui, deopotrivă cu omenirea în credința ei “*mereu amăgită și mereu reînviată*”. Din Italia provine ecoul vâlvei produse de versurile poetei proletare Ada Negri, și Vlahuță, care citea cu ușurință italienește, traduce, începând din 1897, versurile acesteia. Din punctul de vedere al istoriei comparate a literaturilor, Vlahuță se leagă deci de momentul reacțiunii antinaturaliste. Trecuse mai demult prin

școala acestora, fusese atras de tematica bolii, a halucinației, a reminiscentelor, uneori dintr-o altă viață, izbucnite din subconștient, ca în atâtea din schițele sale în care narează cazuri rare și ciudate; o dată, în *Cum se face o nuvelă?*, recomandă unui autor studierea cărților de medicină. Dar cu timpul se formează în sine un alt ideal literar, format din cultul valorilor morale ale spiritului, și atunci se apropie de literatura Nordului, în care un critic cu mare reputație în aceeași vreme, F. Brunetière, relevase "poezia vieții morale".

În legătură cu toate acestea, este interesant a urmări ideile estetice ale lui Vlahuță. Frumosul era pentru el strălucirea în afară a binelui. Privindu-și iubita, pe Ana, Dan reflectează: "*Era și frumoasă, căci ce e frumusețea, dacă nu expresia și întruparea exterioară a bunătații, puterii și armoniei dinlăuntru*". În scrisoarea prin care răspunde tânărului în criză morală despre care a fost vorba mai sus, Vlahuță revine asupra ideii despre raportul adânc, constitutiv, dintre frumos și bine: "*La baza oricărui talent, scrie Vlahuță, și mai presus de orice talent, e dragostea de semenii tăi, singura care-ți dă puteri neașteptate și te face mare în adevăratul înțeles al cuvântului*". Și mai departe: "*Inspirația nu e altceva decât o formă a iubirii noastre de oameni, a divinului sădit în noi, a sentimentului nostru de solidaritate umană*". Așadar, frumusețea întruchipării omenești, ca și a artei, au o temelie etică. Puterea creatoare în artă, este o formă a iubirii. Arta nu se desparte niciodată de viață; este o formă a ei, ba chiar a energiei cosmice. Curentul acesteia, ne spun paginile despre *Onestitatea în artă*, se adună, se concentrează la culme și se descarcă în fapta de creație a artistului. Ceea ce artistul creează trăiește apoi în viitorul omenirii, și, prin aceasta, fapta lui se încarcă cu mari răspunderi.

"*Artiștii sunt cultivatori de idei, scrie Vlahuță. Viața seamănă mereu - și seamănă amestecat și grâu și neghină, și flori parfumate și buruiene otrăvitoare. Artistul alege, fertilizează, cultivă, plivește - și mai ales plivește. Aceasta constituie onestitatea recoltei artistice. Și nu putem spune îndeajuns cât de mare și de însemnat este rolul acesta de critic sever și neîndurat, care cumpănește puterile artistului și hotărăște selecțiunea gândirilor lui. Cum să nu se îngrijească el de ce alege și cultivă pe stratul ce i s-a încredințat, când se gândește că opera lui își va scutura peste atâtea capete ideile, seminți care vor germina și vor răsări mereu, împingând astfel recoltă peste recoltă, energie după energie în eterna undulație a vieții*".

Artistul se cuvine deci să evite obscenitățile și brutalitatea, descurajarea și scepticismul și, dimpotrivă, să cultive entuziasmul, simpatia

și mila, ceea ce este altruist și generos în depozitele ereditare ale sufletului omenesc. Răsunetul artei în conștiința cititorului reface procesele care au avut loc mai înainte în mintea artistului. Împrejurarea se repetă pentru toate artele. Când ascultăm un cântec ni se pare că-l cântăm noi și "*suntem fericiți surprinși să auzim afară modulațiile gândului nostru*". Deci plăcerile artei, ca și creația ei, sunt o integrare a puterilor vitale, o stare de plenitudine și armonie. Largi perspective estetice se deschid astfel din paginile analizate și din altele ale lui Vlahuță, și contribuția lui trebuie neapărat reținută de istoricul ideilor. Platonicienii spuneau că frumosul este splendoarea adevărului, *splendor veri*. Vlahuță insistă mai mult, urmând direcții care își au și ele trecutul lor, asupra conținutului etic al artei și al frumuseții. S-ar putea spune că pentru el frumosul este splendoarea binelui, *splendor boni*.

Acestor idei, scriitorul le-a dat o întinsă consecință în arta sa. Au existat desigur, chiar în generația lui Vlahuță, artiști literari cu o imaginație mai bogată, mai inovatori în expresie, mai mlădioși în forma lor; puțini alții au fost mai însuflețiți de o dorință atât de caldă și de vie de a sluji, de a fi de folos cauzei omului și înălțării patriei sale. Lucrarea lui începe cu critica societății, a diferitelor categorii ale burgheziei contemporane. Dan trăiește o adevărată criză când privește spectacolul străzii cu "*atâția trântori fericiți, lichele enervante*". Prietenul lui, Cezar Priboianu, îi face procesul țării vechi:

"Mă, sunt patru milioane de români, români adevărați, care sufăr, și se chircesc de boale necăutate, de mâncare proastă, de ignoranță, de asupririle primarilor și arendașilor, și noi întindem coala din buget, ne-mbătăm de palavre și facem politică de procopseală. Asta nu poate să meargă mult așa...".

Satira lui urmărește pe exemplarul parazitărilor, pe politician, pe samsar, pe ziaristul șantajist, pe tânărul sclivisit și improductiv, așteptând totul de la succesele lui dubioase, pe "*fantele*" despre care proza și versurile satirice ale lui Vlahuță se ocupă de atâtea ori, folosind un cuvânt acceptat de limba literară, după ce Eminescu îi acordase drepturile de cetate în *Scrisoarea V*. Într-un rând se oprește în fața vitrinei fotografului Mandi și privește chipurile pline de vanitate ale bogaților vremii: dar îl atrag îndeosebi figurile unor copii care au luat parte, poate, la un bal costumat. Este o exhibare curioasă de fetițe îmbrăcate ca marchizele, țânci cu peruci pudrate, "*cavaleri medievali, conți și Robespierre-i mititei și speriați*". "*Ce vor deveni acești copii răsfățați?*" Scriitorul urmărește dezvoltarea lor viitoare, aceea care va da personalul de conducere al țării. În fața vitrinei fotografului Mandi se pot

învăța multe lucruri: *“Aceste fotografii, scrie Vlahuță, reprezintă o parte destul de accentuată din viața pe care o trăim. Plăcerea pe care o căutăm în reminiscența și modelele altor veacuri, dorința de a ne lăsa parigoriei, îmbrăcând un port care nu e al nostru și împrumutând o iluzie de viață străină de noi și de tot ce este al nostru, maschează o adâncă melancolie și o irezistibilă fugă de propria noastră viață, o inconștientă abatere de la aspectul trist al unei realități din ce în ce mai dezgustătoare”*.

Vlahuță a adoptat în mai multe puncte ale scrierilor sale, pentru a caracteriza societatea burgheză a timpului său, formula maioreșciană a *“formelor fără fond”*. Această societate îi apare drept o *“măștină de convenții și de etichete, ridicule în cea mai mare parte! Ce forme false de viață acoperă cu lustrul lor, și cu grimasa lor de veselie tânjirea holnavă și colosala tristețe a timpului”*. Dezvoltarea formulei amintite este încă mai expresivă în articolul *Spoială și funcționarism: “Trecerea cam pripită a neamului nostru de la o stare înapoiată, aproape barbară, la niște forme de cultură luate de-a gata, scrie Vlahuță, această săritură, anormală și la noroc riscată, era imposibil să nu lase în organismul nostru social, destul de putred și fără asta, scrînteli grave, vătămări de acelea care nu se pot lecuși așa de la sine, numai cu vremea”*. Și mai departe: *“Începe a se simți bine că așa-numitul edificiu social al nostru nu e decât o biată șandrama de scânduri, înjghebată-n pripă și cu rea credință”*. Puține alte cuvinte mai drastice s-au rostit în aceeași epocă spre critica societății burgheze, oricât explicarea adoptării formelor străine în absența fondului corespunzător, adică a unei improvizații străine de dezvoltarea reală a țării, apare astăzi imposibilă și neconvingătoare. Dar ce propune Vlahuță pentru a remedia răul, pe care, deși nu-l explică satisfăcător, îl simte puternic și-l exprimă cu energie?

Propune mai întâi o altă îndrumare literară. Dan, la care trebuie să facem mereu apel când este vorba să cunoaștem ideile și îndemnurile creatorului său, face proiecte literare: își propune să scrie un roman în care să înfățișeze *“toată marea dramă socială care se pregătește în întunericul și mizeria bordeielor, unde sufăr cei mai buni și mai muncitori frați ai noștri”*. Când părăsește Bucureștii și pleacă la țară, Dan își propune *“să scrie pe fiecare an câte un volum, viața celor asupriți, ticăloșiile orașelor mari, triumful parveniților, toată dezordinea, toate nedreptățile, care se petrec zilnic, și nimeni nu le vede, și nimeni nu le spune.”* Aceste proiecte fuseseră și continuau a fi și ale lui Vlahuță. Romanul vieții rurale, după cel al intelectualului nefericit în mediul său, n-a fost scris; dar seria volumelor de

nuvele și schițe, care se constituie de la începutul până la sfârșitul carierei scriitorului, înfățișează nenumărate instantanee din viața satelor, "*momente culminante*" ale unei întâmplări, după tehnica literară a schiței, pe care o teoretizează într-un loc. Trec pe rând prin fața noastră țăranul care primește lovitura sălbatică a vâtafului când cere descurcarea socotelii lui, încurcată cu rea credință, femeia care naște un făt mort după ce fusese maltrată, la arie, de vechil, tânărul țăran care moare de o boală neștiută și necăutată, în încăperea scundă a bordeiului, alături de fratele mai mic, care scâncește în copaie; apoi lunga serie a intelectualilor proveniți de la sate, pictorul ratat care își taie beregata, cu gândul la coliba de unde pornise, tânărul scriitor agonizând la țară după ce se refugiase din frământarea neprietenoasă a capitalei. Sunt tablouri întregite din câteva trăsături, ținute în lumină scăzută, cu detalii care zugrăvesc mizeria, adeseori, în cadrul de natură al iernii dușmănoase. Idila sărbătorească și eroică a poeziilor lui Coșbuc își găsește aici complementul ei sumbru, apăsător, într-o vădită pornire acuzatorie. Este prima datorie pe care și-o face literatura mișcată de îndemnul de a sluji, de a înălța condiția umană a mulțimilor. Dar după ce răul cu o mie de fețe a fost denunțat, ce căi de îndreptare recomandă poetul?

În *Spoială și funcționarism* Vlahuță scrie: "*Cârpelile nu mai prind, trebuie o refacere de la temelie. Pentru aceasta se cere negreșit o muncă inteligentă, stăruitoare și onestă*". Refacerea de la temelie înseamnă, pentru Vlahuță, mai întâi formarea unei mentalități de muncă, a acelei munci care și-a găsit deseori în el un teoretician și un rapsod, apoi punerea sistemului de învățământ pe un alt fundament, menit să asigure exemplarul uman productiv în locul "*cerșetorilor de slujbe de la ușile ministerelor*", dar și un întreg program de "*reformă socială*", pe care de altfel nu-l amănunțește. Gândirea politică a lui Vlahuță n-a ținut pasul cu înflăcărea sa patriotică și umanitară. El nu și-a spus cuvântul în nici una din problemele practice ale politicii discutate în vremea sa. Numai când izbucnesc războaiele țărănești din 1907, propria lui revoltă se organizează într-o compunere viguroasă, una din cele mai valabile ale creației sale poetice, și această poemă, publicată în *Viața românească* chiar în focul evenimentelor, a constituit, prin largul ei răsunset, nu numai un îndemn etic-social, ca atâtea în operele lui Vlahuță, dar și o faptă politică. Altfel Vlahuță rămâne tot timpul un etician, un dispensator al sfatului cuminte, pornit din inima lui umană, și, în desfășurarea operelor sale, meditația morală înlocuiește treptat creația nuvelistică și poetică, mai puțin reprezentată după 1900. Conducător al revistei *Viața*, apoi al *Semănătorului*,

mereu prezent în presa literară până în ultimii lui ani, cunoaște mulți oameni și primește confesiunea lor, uneori în scris. Vlahuță își povestește întâlnirile, o dată cu reacțiile sale în fața cazului uman întâmpinat, răspunde corespondenților săi, și înjghebează astfel o întreagă operă de observator moral și de duhovnic, care merită a fi studiată pentru a cunoaște unul din curente de sensibilitate descătușate, în mare parte sub influența sa, printre tinerii intelectuali, în epoca de după începutul secolului. Față de cazul atâtor tineri din clasele bogate, ruinați și declasați, moralistul deplânge reaua educație primită de aceștia. Unui tânăr mizantrop doritor să se retragă în singurătate, sfătuitorul lui îi opune exemplul acelora care se luptă în mulțime, împlinindu-și datoria. Un copil se simte trist și năpăstuit pentru că sărăcia de-acasă l-a împiedicat să aibă și el haine noi de Paști, ca atâția alți copii de seama lui. Scriitorul îi răspunde: "*Sandule, nici să-ți pese*". Hainele singure nu pot asigura fericirea cuiva și nici nu-l ajută să se înalțe pe cel preocupat mereu de înfățișarea lui exterioară. Mai mult bine aduce copilului sărac lecția naturii frumoase și hotărârile de muncă și rânduială. Prin astfel de hotărâri mulți copii săraci au putut deveni bogați. Mai ales Sandu trebuie să bage de seamă ca nu cumva să se introducă în sufletul lui invidia și ura față de posedanți. Ceea ce interesează este ca tânărul să rămână un "*suflet ales*" și "*un om de ispravă*". Ce înțelege Vlahuță prin "*om de ispravă*", în această epocă a scrisului său, este ceva destul de neașteptat pentru cel care cunoaște etapele mai vechi ale dezvoltării sale: un amestec de stoicism în fața durerii și de idealism moral, încrezător că binele poate apărea pe lumea asta numai prin cultivarea sentimentelor frumoase, chiar într-o orânduire care poate rămâne nedreaptă. Vlahuță publică paginile adresate lui Sandu în volumul *La gura sobei*, 1911, patru ani după ce răscoalele țărănești provocaseră în el reacția unui suflet viril. În acest moment suntem departe deci de visul unei "*lumi mai bune*" al lui Dan și al creatorului său. Îndreptarea stărilor zugrăvite de el în întreaga-i operă nuvelistică, scriitorul crede că ar putea să o obțină prin predică morală, prin acțiune asupra sufletului individual care s-ar putea înălța și civiliza chiar în sălbăticia cadrului general. Este recomandat mereu patriotismul, iubirea de țară, dar pe acestea nu le mai concepe acum ca pe sentimente de solidaritate cu întregul său popor în efortul lui de înălțare, ca pe niște atitudini practice și active, orientate spre viitor, ci mai degrabă, în sens romantic-paseist, ca pe îndemnul de înapoiere spre trecut, unde s-ar afla modelele mereu valabile ale virtuților: "*Suflați colbul de pe cronici, cum zice poetul, și faceți să renască virtuțile bătrânilor de atunci în sufletul tinereții de azi...*"

Astfel de îndemnuri au fost mult ascultate. S-a formulat în primele decenii ale secolului, în unele cercuri legate de fapt de interesele vechilor orânduiri, o stare de opinie și de sensibilitate, făcută din idealism moral călduț și inoperant, dintr-o bunăvoință umană, generală și cam fără obiect, sporită printr-un patriotism conceput ca singura venerație a trecutului, "*vlahuțismul*" propriu-zis al multor scriitori mai mărunți, al unora dintre învățătorii și profesorii învățământului secundar, al cercurilor culturale și al revistelor de cultură sătească, un curent vrednic a fi studiat în documentele minore, unde i se păstrează urmele literare, și despre care se poate spune că mai mult a frânat, decât a solicitat, progresul social. Partea aceasta a operei și influenței lui Vlahuță, nu cea mai bună a întregii lui activități, era produsul înclinării omului de a se retrage în sine, a inaptitudinii lui pentru faptă, poate și al melancoliei care a îngânat cu cântecul ei în surdină toată dezvoltarea de sentimente a poetului. A fost o problemă a lui Vlahuță aceea de a pune de acord aceste aspecte ale firii sale cu ceea ce i se arătase mai înainte ca datorie a scriitorului de a influența procesul social în sensul idealurilor sale. În 1912, în partea ultimă a scrierii lui, Vlahuță publică sub titlul *Politică și literatură*, în volumul *Dreptate*, un schimb de scrisori între el și Caragiale, continuat în culegerea acestuia din urmă, *Abu-Hasan*. Vlahuță enunță problema: se cuvine oare ca un scriitor să facă politică? Caragiale, însuflețit de un curaj superior al gândirii, este de părere că activitatea politică nu e dăunătoare artistului, ba dimpotrivă, exemplul lui Dante ne-o dovedește. Activitatea politică aduce apoi scriitorului o puțință de răspândire a ideilor, pe care ocupația literară singură nu i-o poate asigura. Caragiale ar fi putut adăuga că o astfel de activitate creează și precizează idei noi. Scriitorul să nu rămână deci departe de "*patimile care mișcă lumea și vremea lui*". Vlahuță, mai puțin avântat în inițiativele gândirii, nu împărtășește această părere:

"Nu, răspunde el, să nu stea departe, ci numai deoparte, deoparte, ca să poată vedea bine și să poată gândi bine, două lucruri indispensabile unui literat, și pe care, în înghesuiala și vălmășagul luptei, cât îi lumea nu le mai poate avea".

Fina diferențiere de sensuri între *departe* și *deoparte* îl ajută pe Vlahuță să caracterizeze potrivit situația lui în mijlocul societății contemporane, pe care a însoțit-o cu comentariul lui inspirat de sentimente umane și patriotice, dar față de luptele căreia s-a ținut deoparte până la ațipirea lui în idealismul încropit al finalului.

Mai toate temele prozei lui Vlahuță se regăsesc și în poezia lui. Scriitorul a depus aceeași mărturie asupra timpului, în proză și în versuri. Găsim în

acestea din urmă aceleași atitudini ale poetului în lupta cu societatea, același sarcasm față de întru chipările ei, același idealism moral propovăduitor, mărturia aceluiași decepții din care îl trezesc hotărâri noi de viață și luptă, aceleași iubiri în care poetul apare ca victima sentimentului său, aceleași tablouri ale vieții de țară. Dacă există un astfel de paralelism între versurile și proza lui Vlahuță, lucrul se explică prin faptul că aceasta din urmă era ea însăși străbătută de un curent liric de netăgăduit. Metodele mai noi ale realismului nu se stabiliseră încă și, ca urmare, deși proza narativă a lui Vlahuță este susținută de observația societății, povestitorul nu se oprește a introduce în expunerea sa mărturia sentimentelor și aprecierilor sale. Lirismul este deci implicit în toată proza lui Vlahuță, ca și în a lui Delavrancea, și poetul n-avea decât să-l extragă de-acolo pentru a-l turna în alte forme ale dicțiunii. Aceste forme sunt însă mult îndatorate poeziei înaintașe a lui Eminescu. Sugestia sub care alunecă o întreagă generație, după ce un mare poet își spune cuvântul, l-a stăpânit și pe Vlahuță. Acesta scrie deci cântece de dragoste, meditații filosofice și satire, ca și înaintașul său. Formele prozodice, vocabularul, ba chiar unele amănunte ale expresiei, înlănțuiri tipice de cuvinte, ca "farmec dureros", "pierdere eternă", "haos de priveriști" etc., moduri de construire a rimei, de pildă substantivul cu pronumele sau verbul prescurtat (d.p. *sfintei - înainte-i, gândul - arucându-l, luminei - cine-i, Putnii scut ni-i* etc), apare deopotrivă la maestru și la discipol. Este un mare poet acela care, aducând un conținut original, introduce și un sunet nou în limbă, un tribut atât de personal și caracteristic, încât chiar atunci când îl scoatem din context, ghicim îndată întregul și pe autorul lui. Eminescu a fost un mare poet; Vlahuță este un poet al școlii lui. Când citim versuri precum:

Tot alte vremi s-au așternut
Din ce în ce mai rar,
Icoane șterse din trecut
Încet și trist răsar.

.....

Iată droaia de nevolnici, strașnici stihuitori,
Literați ce pentr-o odă bagă muzele-n fiori,
Cântăreți, lihniți de pompe și de sărbători solemne,
Cari țin, cu tot prilejul, să s-arate, să se-nsemne.

.....

Ce dor trebuie să te cuprindă
De dragostile din povești,

Când te privești toată-n oglindă,
Și vezi cât de frumoasă ești!...

când citim astfel de versuri ascultăm neapărat muzica lui Eminescu, acea muzică nemaiauzită până la el în poezia românească și care a descătușat în sensibilitatea vremii o mare turburare, notată de mulți și, printre cei dintâi, de Vlahuță însuși. În cadrul acestei sonorități eminesciene, invenția lingvistică a lui Vlahuță este însă mai puțin bogată decât a maestrului său. Gălesc în *Dan* această curioasă spovedanie a eroului asupra greutăților întâmpinate de el ca poet: "*Îi lipsea - vede el bine - acea fluiditate de gânduri, ce par a-și nimeri dintr-o dată forma proprie..., cuvântul; predestinat, fix și etern ca un adevăr.*" Nu este exclus ca această mărturisire a lui Dan să fie puțin și aceea a autorului. Poetul recurge adeseori la epitetul consacrat la metafora curentă și, astfel, învăluită în prestigiile muzicii eminesciene, limba lui pare mai puțin variată.

Îmi amintesc că, pe când lucra la *Dicționarul limbii române*, regretatul profesor I.A. Candrea îmi spunea că, după constatările lui, limba lui Vlahuță este una dintre cele mai bune printre cele ale contemporanilor, una din cele mai sigure pentru atestările de sensuri căutate de el. Dar poate că tocmai această siguranță și precizie în mânuirea instrumentului obștesc al limbii, această virtute a corectitudinii a stat de-a curmezișul derivărilor semantice prin care marii poeți ajung la inovațiile lor metaforice suprinzătoare și îmbogățesc limba. Reflecțiile acestea se impun cititorului poeziei lui Vlahuță, mai mult decât celui al prozei lui narrative și al paginilor lui de gânditor, și moralist. În nuvelele și schițele lui întâmpinăm notația foarte fidelă a limbii vorbite, uneori cu particularități ale graiului moldovenesc, și acest procedeu literar a netezit calea multora dintre povestitorii realiști veniți după el. Nu-i lipsea lui Vlahuță nici darul de a nota impresiile văzului și ale auzului. Sunt între paginile lui unele, ca de pildă acelea în care descrie o vatră de foc, în *La gura sobei*, sau în care descrie toaca la Agapia, în însemnările zilnice făcute în timpul unor zile de vacanță petrecute acolo, care ilustrează bine darul evocator al poetului. Acest dar l-a dezvoltat el în opere descriptive mai întinse, cum este *România pitorească* și *Pictorul Grigorescu*, nutrite de observația foarte atentă a peisajului românesc și a operei celui care a fost pictorul de geniu al cadrului nostru natural și al oamenilor lui. Un colț din natură văzut de Vlahuță se impregnează de sentimentul lui, absoarbe în el bogatele asociații puse la dispoziția lui de aprinsa-i iubire de țară; sentimentul naturii a fost pentru el o formă a legăturii cu pământul și cu trecutul, o

manifestare a afectului care l-a urmărit mai statornic pe poet și căruia-i datorăm unul din îndemnurile prețioase desprinse din opera lui.

Vlahuță a fost un foarte îndemânatic scriitor de idei. Natură reflexivă și cultivată, dispunând de un număr de idei mai mare decât al multora dintre contemporanii lui, expresia gândirii i-a reușit foarte bine. Această expresie ne arată nu un gânditor abstract, ci unul pentru care legăturile de gânduri sunt evenimente adânc simțite ale subiectivității sale, idei în adevăr trăite. De aici provine verva scriitorului, articulația firească a demonstrației sale, toată în înmădierea discursului, obținută prin împerecherea fericită a cuvântului abstract, împrumutat vocabularului filosofic sau științific, cu expresia familiară și cuvântul uzual. Din când în când expresia cugetării se oprește ca într-o scăpărare de fulger și se concentrează într-una din acele maxime pe care le-a numit el însuși, cu modestia-i cunoscută, *fărmături*, publicate în volumul *Din goana vieții* și sporite prin alte extrase din opera scriitorului în mica culegere *Gânduri* din 1927, o culegere susceptibilă de a fi extinsă pentru a da cititorului de azi un breviar de înțelepciune și bunătate. Concizia și incisivitatea *fărmăturilor* ilustrează o latură prețioasă a talentului lui Vlahuță, și notațiile apărute sub condeii lui, în acele momente de potențare a gândirii, îl zugrăvesc atât de bine, încât nu pot rezista inșpitei de a reproduce pe unele din ele: "*Norocul e o întâmplare, fericirea o vocație*", "*Jertfele oamenilor sunt florile care se aruncă în calea dreptății*", "*Fericirea adevărată n-o are, nu poate s-o aibă decât cel care o dă... Și, ca s-o dai, nu e nevoie s-o ai; iar ca s-o ai, trebuie să începi prin a o da*", "*Nimeni n-a iubit ca mine, nimeni n-a suferit cât am suferit eu... toți zicem așa. Și toți vrem dreptate*", "*Ia seama, tu care te crezi puternic pentru că știi să te ascunzi. Are să vie o vreme, când ai să te cauți, și n-ai să te mai găsești*", "*Adevărul așteaptă. Numai minciuna este grăbită*", "*Adevărata măsură după care se judecă orice putere: cât bine a adus pe lume, nu cât zgomot a făcut*", și altele multe. Este Vlahuță întreg în aceste scăpărări de gânduri, cu pătrunderea minții lui concentrate, cu mila lui de oameni, cu discreția firii lui, cu credința lui în bine și în dreptate.

Așa a apărut Vlahuță generației noastre și ne simțim îndatorați să-i transmitem imaginea celor mai tineri decât noi. Într-o zi, după sfârșitul Primului Război mondial, am fost primit de Vlahuță în modesta lui locuință din strada Visarion. Am rămas uimit de înfățișarea obosită a omului încovoiat, cu fața adânc brăzdată, cu șuvița de păr alunecată peste fruntea chinuită, pana corbului lui Edgar Poe, așezată pe creștetul poetului, din

neuitatul portret consacrat lui de N. Iorga. Ne-a vorbit de Caragiale, de Delavrancea, de Grigorescu, căci era un entuziast prieten, fericit să recunoască meritul altora și să se așeze mai prejos de ei; apoi a adresat cuvinte binevoitoare tinerilor care-l înconjurau, bucuros să recunoască în fiecare un semn, oricât de modest, al făgăduințelor lui. Mi-a apărut atunci un om blând, măsurat la vorbă, dar prietenos, și această întâlnire, urmată de puține altele, până la dispariția lui curând după aceea, a întregit pentru mine chipul scriitorului și al omului, cules până atunci numai din cărțile lui.

A fost o personalitate morală aleasă, un om de mare omenie. Cuvântul acesta, folosit adeseori și cu mare plăcere de el, i se părea și foarte semnificativ pentru firea poporului român, care n-a trebuit să recurgă la o vocabulă străină pentru a desemna calitatea morală cea mai înaltă, aceea care realizează finalitatea speciei noastre. Ridicat cu mare greutate din condiții modeste, luptând pentru a învăța și a se întreține, om din mulțimile umile, a păstrat totdeauna modestia și cumpătarea din veacuri a obârșiiilor sale. A cerut puțin vieții și a obținut puțin. Când, în 1916, năvălitorul se îndrepta asupra capitalei țării, și-a strâns lucrurile în carul cu boi, ca strămoșii, și a plecat în bejenie. N-a vrut să fie nimic în țara care încărca cu cinstiri și averi pe atâți nechemați și pe atâți aventurieri. A disprețuit onorurile, ba le-a și refuzat, atunci când i s-au oferit târziu și când melancolia lui nu mai putea fi consolată. A vrut să fie numai scriitor și a fost unul din cei mai de seamă în generația chemată la viața spiritului de Eminescu, și care a primit puternica întipărire a acestuia. A contribuit în mare măsură la formarea unei stări de opinie, folositoare celor chemați să ducă lupta mai departe, cu o energie pe care el n-a avut-o. Începuturilor lui, marcate de influența socialismului, nu le-a urmat o desfășurare consecventă de gânduri și nici o maturitate făptuitoare. Oboseala a apărut relativ devreme în viața și opera lui Vlahuță. O dată cu diminuarea mesajului social al creației sale s-au împuținat și puterile care o susțineau mai înainte. Opera lui narativă și lirică se istovește mai înainte ca scriitorul să fi împlinit cincizeci de ani. Spre sfârșitul carierei sale, nu prea lungi, ideile sale au evoluat spre un moralism cam vag. Trebuie să recunoaștem însă că, dacă cetățeanul a ostenit la un moment dat în Vlahuță, omul a rămas mereu treaz și credincios menirii sale morale. Vlahuță a păstrat această credință. Vremurile noi, pe care el le-a chemat cândva, cinstesc deci în artistul cumpănit și exact, pe unul din clasicii literaturii noastre și înmulțesc în mâinile tineretului cărțile sale, nutrite dintr-o substanță umană și morală atât de prețioasă.

1958

Patru decenii de la publicarea primei opere a lui Sadoveanu

S-au împlinit, în vara aceasta, patru decenii de la un eveniment literar pe care, dacă împrejurările actuale cu marele și îndreptățitul lor răsunset nu l-ar fi pus în umbră, este sigur că lumea noastră intelectuală și l-ar fi amintit și ar fi încercat să-l așeze în potrivita lumină a întregii lui semnificații. În luna iulie a anului 1904, a apărut primul volum al d-lui Mihail Sadoveanu, *Povestiri*, urmat, până către sărbătorile Crăciunului, de alte trei volume, romanul istoric *Șoimii* și culegerile de schițe și povestiri *Dureri îndăbușite* și *Crâșma lui Moș Precu*. Cele patru volume, publicate de editura Minerva din București, într-un răstimp atât de scurt, reprezentau recolta literară a unui tânăr scriitor destul de precoce, dacă ne gândim că începuturile lui datau din 1897, adică dintr-o vreme în care autorul, în vârstă de 17 ani, se găsea pe băncile școlii.

Până la masiva lui apariție cu patru volume, în intervalul unei singure jumătăți de an, tânărul scriitor își dăruise colaborarea mai multor reviste literare ale vremii. Acum el se afla printre conducătorii și colaboratorii statonici ai *Sămănătorului*. Mulți dintre scriitorii care se găseau atunci, în paginile *Sămănătorului* sau ale altor publicații ale vremii, la un început de drum au încetat să mai aparțină lumii noastre. Amintirea îi zărește, dincolo de negurile zării, ca pe niște figuri de epocă și, chiar dacă înzestrarea lor n-a fost destul de robustă pentru a-și impune creațiile dincolo de momentul lor, ca pe niște

lucrători ai unui curent de sensibilitate și gândire întrețesut adânc cu năzuințele și realizările țării și culturii noastre. Printre atâția din meșterii lucrării comune, săgetați în primul lor avânt, obosiți de timpuriu sau abătuți de cruzimea vremurilor înainte ca sarcina lor să fi fost încheiată, d-l Mihail Sadoveanu se găsește printre noi, harnic ca în prima zi, în continuă și neostenită productivitate, consunând neîntrecut cu gustul public și cu cele mai înalte din exigențele lui artistice. Știu că operația ierarhizărilor literare este una din cale-afară de grea și totdeauna supusă contestării. Se spune apoi că lumea artistică și literară alcătuiește o republică de oameni egali. Dar dacă ne gândim la împrejurarea că opera d-lui Mihail Sadoveanu înfățișează o sinteză atât de perfectă, încât oricare din aspectele ei întrunește aprobarea unanimă și, în această calitate, reprezintă un punct de unificare a tendințelor, un loc spiritual în care ne putem simți cu toții de acord și mai puternici prin însăși unitatea pe care o favorizează, ne este permis atunci să afirmăm că d-l Mihail Sadoveanu este astăzi cel mai de seamă scriitor al românilor, cel dintâi printre egalii lui. Pentru a produce aceste rezultate, au lucrat deopotrivă o adâncă înrădăcinare în tradițiile societății noastre ca și un suflet deschis aspirațiilor ei mai noi, darul de a extrage și dezvolta toate posibilitățile graiului, totul altoit pe trunchiul unei vitalități care i-a îngăduit nu numai munca neîntreruptă, dar și acea atitudine în fața vieții care i-a dat puțința să-i primească încercările cu liniștea și egalitatea de suflet necesare marilor lui lucrări. Ne place să ne oprim în fața izbânzilor vieții, cu sentimentul întăritor că succesul vital al unuia dintre semenii noștri garantează oarecum pe al nostru cu o încredere sporită față de viață în genere. Cu acest sentiment ne apropiem astăzi de opera și pilda umană a d-lui Mihail Sadoveanu, la acest popas al carierei lui de patru ori decenale și, pentru că nu este în puțința noastră să-i acordăm recunoașteri mai mari decât acelea ce i-au fost hărăzite de viață și destin, să ne mulțumim a le înțelege mai bine, adăugând câteva observații noi peste vechiul fond de constatări al criticii literare.

Academia Română n-a trecut nebăgătoare de seamă față de începuturile d-lui Sadoveanu. Curând după apariția primelor sale volume, dar cu mult înainte ca meritele sale de atâtea ori confirmate să-i fi adus onoarea chemării printre academicieni, Academia Română a distins lucrările d-lui Sadoveanu, în urma raportului lui Titu Maiorescu din martie 1906.

“Schifele d-lui Mihail Sadoveanu, scrie Titu Maiorescu, sunt creațiuni de o puternică originalitate, inspirate de intuiția exactă a unor tipuri felurite, luate de pe toate treptele societății noastre, mai ales dintre țărani și târgoveți și exprimate într-o formă perfect adaptată mijlocului descris.”

Dacă Titu Maiorescu s-a oprit cu aprecieri pozitive asupra tânărului autor, lucrul provenea din faptul că operele lui păreau a corespunde propriei formule literare a criticului. Încă din 1882, în studiul *Literatura română și străinătatea*, reluând o distincție a cărei origine goetheană am putut-o stabili într-o mică cercetare recentă (*Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu*, în vol. *Trei critici literari*, 1944), după ce arătase caracterul activ al eroilor în tragedii, Maiorescu continua:

“În roman și în novelă, din contra, persoana principală este în esență pasivă și, departe de a stăpâni la început împrejurările, este ea stăpânită și hântuită de ele și trece prin conflicte tocmai din cauza împrejurărilor din afară. De aceea, susținem acum noi, subiectul propriu al romanului este viața specific națională și personajele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpânirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă, și totodată exprimarea simțirilor și pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte.”

Cu această teorie asupra romanului și nuvelei, Titu Maiorescu poate legitima formula literară a unui realism popular, cum în sânul *Junimei*, dar în legătură cu noile mișcări literare ale celor două continente civilizate începuse mai de mult să se dezvolte prin contribuția unui Slavici, Iacob Negruzzi și Nicolae Gane, cărora li s-ar fi putut adăuga și menționarea lui Ion Creangă, desigur artistul cel mai remarcabil al întregului grup, dacă ne gândim că modul în care el trata materia străveche a basmelor îl apropia de mijloacele mai noi ale realiștilor populari.

Pentru a identifica îndrumarea străină cu care dorea s-o conexeze pe aceea apărută în literatura noastră, Maiorescu amintea într-o ordine destul de neclară nume de autori cu valoare inegală, ca Alarcón, Paul Heyse și George Sand, Flaubert și Turgheniev, Brett Harte, Dickens și Fritz Reuter. Pe unii din aceștia, cărora îl asociază și pe Nicolae Gogol, îi pomenise și Eminescu în criticile sale dramatice din *Curierul de Iași*, încă din anul 1876, atunci când dorea să opună un nou tip literar ușoarelor comedii franceze reprezentate cu oarecare exclusivitate pe scenele noastre; o dovadă că îndrumarea realismului popular era mai generală în sânul *Junimii*. Dorind să sprijine teoria prin exemplul literar, Maiorescu dăduse în *Convorbiri literare* traduceri din Alarcón și Brett Harte. Împrejurările acestea trebuie reamintite atunci când

este vorba să apreciem măsura inovațiilor atribuite *Sămănătorului*. O cunoaștere mai completă a stărilor noastre literare înainte de 1900 nu lasă nici o îndoială asupra faptului că realismul popular apare în sânul *Junimii*. Succesul formulei prin opera lui Negruzzi și Gane, dar mai cu seamă prin aceea a lui Slavici și Creangă, cărora li se adaugă, dezvoltăți în alte cercuri, mai tinerii scriitori Al. Vlahuță și Barbu Delavrancea, statornicise modelele încă înainte de începutul veacului. *Sămănătorul* găsisese deci o cale netezită și o îndrumare ilustrată de câteva reușite literare de seamă, cărora le adaugă numai, cu ocazia evocării claselor fundamentale ale societății, o atitudine mai militantă în favoarea aspirațiilor populare. Aș spune că originalitatea *Sămănătorului* este mai mult de ordin practic, decât artistic, dacă între paginile lui n-ar fi ajuns la notorietate tocmai d-l Mihail Sadoveanu, adică artistul cel mai de seamă al întregului curent.

Realismul popular, apărut, așadar, la noi, în mediul *Junimii* dar, manifestând tendința să se generalizeze îndată după 1880, nu este decât o ramură din trunchiul întregului realism european. N-am de gând să schițez aici istoria universală a realismului și nici pe aceea a progreselor lui în literatura noastră. Când se va întreprinde istoria literaturii române în vastul ei cadru comparatist, adică o lucrare pentru care avem deocamdată numai contribuții răzlețe și oarecum întâmplătoare, se va vedea poate că nu există moment în dezvoltarea europeană a creației literare care să nu aibă corespondentul lui în operele scriitorilor noștri. Așa s-a întâmplat și cu realismul. S-a arătat de mai multe ori că romanul și nuvela realistă s-au desprins din romanul romantic, așa cum îl crease Walter Scott, în literatura engleză, la finele veacului al XVIII-lea. Aici se produce pentru întâia oară acea evocare a omului, a întâmplărilor și a conflictelor lui interioare în legătură cu împrejurările lui de timp și spațiu: o perspectivă rămasă cu totul necunoscută mai vechilor povestitori clasici.

Puternica deșteptare a tradițiilor naționale, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui de-al XIX-lea, produce nu numai tendința de a le cunoaște prin studiile istorice, dar și aceea de a le evoca prin operele frumoase ale literaturii. Romanul istoric este rodul acestei directive. Trecutul devenea în romanele istorice ale lui Walter Scott obiectul unei resurecții, cea pe care i-o putea conferi așezarea unei întâmplări în mediul ei de moravuri, gusturi, costume, obiecte uzuale, particularități ale vorbirii și din toate celelalte amănunte locale și temporale care alcătuiesc viața însăși a epocilor revoluate. Realismul reia metoda romanului istoric în studierea omului și

societăților contemporane. Silințele unui Balzac întru evocarea acestora, după metoda restabilirii acelei pulberi infinitesimale, care creează caracterul lor în timp și spațiu, au fost adeseori remarcate. Dar alături de aceste similitudini de metodă, există importante deosebiri în chipul respectiv al romancierilor de a se situa față de obiectul lor. Romanul istoric și romantic este o operă de exaltare a tradițiilor naționale, de magnificare a trecutului și, în această calitate, el continuă a răspunde funcțiunii primitive a poeziei epice. Realismul veacului al XIX-lea părea însă ca o lucrare de demascare și ca o formă a decepției izbucnite din niște suflete în luptă cu timpul și societatea lor. În acest înțeles a putut vorbi un cercetător recent, d-lui Clemens Lugowsky (în lucrarea sa *Wirklichkeit und Dichtung*, 1936), despre un *realism al deziluziei* în operele lui Stendhal, Balzac și Flaubert.

Am spus că orice moment din dezvoltarea universală a literaturii își găsește corespondentul lui în operele scriitorilor noștri. Și, în adevăr, fără ca aceste opere, cel puțin până la *Junimea*, să se lege între ele în unitatea unui curent practicând o estetică deliberată, întâmpinăm și nuvela istorică și pe aceea realistă, aproape în același timp cu echivalentele lor străine. Astfel, *Alexandru Lăpușneanu* sau *Sobieski și Români* ale lui Costache Negruzzi apar chiar în epoca în care Prosper Mérimée renova în Franța formula nuvelei istorice. Dar C. Negruzzi care, ca și unele din personajele sale, este un mare cititor nu numai al lui Mérimée și al lui Walter Scott, dar și al lui Balzac, scrie și *scene contemporane*, ca nuvela *O alergare de cai*, apoi *Fiziologia provincialului*, sau atâtea din paginile seriei *Negru pe alb*, în care preocuparea de a nota detaliile de moravuri ale vremii manifestă o incontestabilă orientare realistă. Mijloacele realismului se înmulțesc și se perfecționează în generația junimistă, îndată ce Slavici și Creangă se gândesc, pentru întâia oară, să noteze vorbirea poporului, ba chiar felurile lui de a simți și de a gândi: o preocupare reluată curând de Vlahuță și Delavrancea. Este sigur că marile cadre sunt create în momentul în care d-l Mihail Sadoveanu apare în arena literară. Dar tocmai comparația cu înaintașii săi este în măsură să ne facă a înțelege mai bine puternica lui originalitate, marca atât de personală pe care el o aplică îndrumărilor găsite de predecesori.

Față de C. Negruzzi, de Gane, de Slavici, și Creangă, a căror preocupare unică este evocarea întâmplărilor, moravurilor și oamenilor de altădată sau de azi, Sadoveanu introduce o notă nouă, comparabilă cu inițiativa acelor pictori ai Renașterii, un Leonardo de pildă, care reprezintă în planul mai adânc al compozițiilor lor o panoramă sau un colț peisagistic, consunând cu

oamenii înfățișați, creând în jurul lor o atmosferă și o poezie de tainice corespondențe. Rezultatul este, ca și la pictorii amintiți, o lărgire cu tendințe spre infinit a scenei pe care se mișcă oamenii, o amplificare și o îmbogățire a tablourilor, care face ca toată arta narativă a predecesorilor să apară oarecum comprimată într-un singur plan. S-a spus că d-l Sadoveanu este un artist descriptiv. Iată însă o vedere care trebuie precizată cu grijă, dacă nu dorim a transforma o vedere relativ justă într-una absolut eronată. Niciodată d-l Sadoveanu nu practică descripția pentru descripție. Ochiul său nu se oprește la suprafața pitorescă a lucrurilor, pentru a nota un simplu efect de lumină sau culoare, așa cum face uneori Delavrancea, un artist al cărui dar descriptiv a fost incontestabil, deși cu altă funcțiune în economia generală a narațiunii. Iată, de pildă, o descripție a lui Delavrancea în nuvela *Sultânica*:

“A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită; și cade, cade, puzderie mărunță și deasă, ca făina la cernut, vânturată de un crivăț care te oprește. Mușcelele dorm sub zăpadă de trei palme. Pădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări și de corcoduși.”

Iată însă o descripție a d-lui Sadoveanu, pe care o aleg printre primele lui povestiri și printre cele mai elementare, pentru a sublinia contrastul:

“Prin noaptea de toamnă sufla un vânt iute, care cânta cu glasuri triste prin livezile mari. Dochia se zvârcolea pe patul de durere, suspina, gemea, - și vântul de afară suspina, plângea și gemea cu dânsa, cu aceeași duioșie, cu aceeași jale, înfiorând noaptea”.

La d-l Sadoveanu descripția nu este un cadru, ca la Delavrancea, ci o atmosferă; obiectul ei nu este o înfățișare pitorescă, ci o corespondență. Ochiul și urechea lui nu se opresc la suprafața lucrurilor, ci pătrund oarecum în adâncimea lor morală. Chiar când paralelizarea dintre om și natură lipsește, prezența sentimentului uman în peisaj, cu rolul de a-i da profunzimea unei vieți morale, este ușor de identificat, ca în această altă descripție: *“Sara se întindea plină de taină, cântecul mierlei adormise, vântul înserării aducea răsuflarea caldă a dumbrăvii. În șes picurau tălângi măhnite”.* Pentru orice însemnare a evenimentelor, la orice popas al povestirii, naratorul intervine pentru a nota atmosfera în care faptele se petrec, iar această atmosferă consună în mod misterios cu întâmplările și cu stările sufletești ale oamenilor. Când Ivanciu Leul își îmbrățișează cu patimă iubită: *“nucii tremurau la suflări ușoare de vânt și, peste dragostea lor, tremurau rețele de soare și umbră.”* Uneori idila lor lua calea căldurii: *“Oftări de vânt înfiorau bolțile dese; cântăreții desigurilor porneau melodii subțiri, în cununile codrului, la soare.”*

Când Ivanciu Leul, părăsit, cade bolnav: "*Vântul plângea afară cu modulații sălbatice și bătea ca o ființă vie în geamuri.*"

Când citim pe vechii povestitori avem adeseori impresia că oamenii trăiesc în vid, într-un mediu purificat de orice prezență materială. Nici o amintire sensibilă, nici o evocare a vreunui obiect nu există în *La Princesse de Clèves* a d-nei de Lafayette. Mai târziu, în realism, spațiul povestirii se umple, dar mai ales cu lucruri fabricate de om, și Balzac a fost meșterul cel mai de seamă în stabilirea acelor mii de legături dintre oameni și lucruri, lucrurile imprimând pecetea lor oamenilor, și oamenii, pe a lor, lucrurilor. Povestirea realistă introduce categoria *mediului* în legătură netăgăduită cu noile concepții ale științelor naturale, pentru care toate formele vieții stau în continuă relație funcțională cu împrejurările și aspectele concrete înconjurătoare. Exemplul realismului balzacian a fost în această privință puțin urmat de scriitorii români, desigur, din pricină că nici mediul nostru social nu prezintă acea densitate de lucruri, de monumente, de obiecte uzuale și de artă care ne surprind atunci când călătorim în țările Apusului. Prea deseori a trecut pe la noi vârtejul războaielor, pentru ca spațiul nostru social să se fi putut umple cu o profuziune de lucruri în care să se imprime viața oamenilor de altădată și care să modeleze pe aceea a celor veniți după ei. Continuitatea națională este la noi mai mult internă decât externă; mai mult un lanț de suflete, decât o transmisiune de bunuri. Este deci semnificativ faptul că un talent plastic atât de puternic ca acela al d-lui Sadoveanu nu descrie mai niciodată obiecte, monumente, costume, unelte, arme, așa cum au făcut-o romanticii și realiștii. Spațiul povestirilor sale, natura infinită, este vidă de lucruri și totuși, spre deosebire de vechii povestitori, plină de o prezență misterioasă, aceea a sufletului omenesc vibrând în ea ca vuietul mării în scoică. Arta descriptivă a d-lui Sadoveanu este o artă simpatetică, produsul unei operații de proiectare a eului uman și a sentimentelor lui în natură. Natura în opera d-lui Sadoveanu este străbătută de adieri jalnice, de mari melancolii și mâhniri, de plângerea sfâșietoare a vântului și furtunii. Mai târziu peisajul se luminează și un zâmbet idilic îl înveselește, dar totdeauna ea palpită cu o viață interioară deopotrivă cu a omului.

Un al doilea caracter al artei descriptive a d-lui Sadoveanu este impresionismul ei. Autorul nu descrie lucruri, ci impresiile lui în legătură cu lucrurile. Și aici o comparație poate să pună mai bine în lumină însușirile artei pe care dorim s-o caracterizăm. Iată descrierea chipului în care Sanda, din nuvela *Scormon* de I. Slavici, urzește pânza: "*Sanda fuge la vârtejniță,*

descurcă firele și iarăși părăndă parii. Așa se urzește pânza. Și gardul e cel mai bun urzitor: parii bătuți unul lângă altul și legați între dânșii loc de șase palme de la pământ cu o împletitură de nuiele. Lângă gard locul e neted, dincolo grădina cu legume și cu flori. Curcubăta se întinde de-a lungul, se ridică și pe alocuri se răsucește până în vârful parilor, încât firul Sandei se ascunde în verdeața frunzelor ori scutură albiți din florile galbene." Slavici descrie deci lucruri, o activitate cu obiecte închegate, solide. Aspectele au în această descriere o consistență, o întocmire obiectivă, care lipsește acelorale ale lui Sadoveanu, disolute și părelnice. Deosebirea dintre un lucru și o imagine stă în aceea că lucrul este statornic, pe când impresia este fugitivă. Cine descrie impresii, în loc de lucruri, redă în legătură cu cele dintâi numai viziunea lor fragmentară și instantanee, așa cum ea impune pentru o singură clipă din valul mereu izvorâtor al fluidului mental. Sunt nenumărate aceste notații impresioniste în proza d-lui M. Sadoveanu, chiar dacă ne mărginim numai la primele lui povestiri, ca atunci, de pildă, când scriitorul ajunge să descrie plecarea cetei războinice a lui Nour în bucata *Răzbușunarea lui Nour*: "*Câmpiile, dealurile, văile erau pline de un murmur surd. Pe drumuri depărtate se vedeau pâlcuri de oameni goniți; pe zări de deal treceau grabnic umbre încovoiate; izbucneau din când în când, fără să se știe de unde, vaiete înăbușite.*" Acuitatea senzorială a scriitorului, în aceste notații, este dintre cele mai mari. Iată viziunea soarelui luminând prin ceața toamnei: "*Soarele nu se vedea, dar o lumină dulce sta în pâcla nemișcată*". Iată detunătura unei puști: "*Pușca vuia înăbușit în negură!*" Altă dată sunt notate gesturi caracteristice, capabile să ne evoce printr-o singură trăsătură înfățișarea întreagă a unui om. Iată cum un țaran privește un călăreț trecând în goana calului:

"Călărețul cobora coasta în săltăturile roibului. Poarta țarinei era deschisă; intră pe ea. Un câine se năpusti hămăind de lângă coliba jitarului; în urmă, ieși și românul, își repezi căciula pe ceafă și câtă lung în urma străinului; apoi își repezi căciula pe ochi și intră liniștit în colibă."

Străinul ajunge la cârciumă și, când i se oferă paharul de vin pe care-l ceruse: "*Luă paharul, îl privi în zare, scuipe într-o parte cu înfățișare foarte trudită, apoi duse băutura la gură*". Impresionismul lui Sadoveanu nu lucrează de altfel numai pentru a da viață și individualitate tablourilor, ci și ca un procedeu de organizare a întregii povestiri. Astfel, în bucata *Un țipăt*, din întreaga dramă de gelozie petrecută între atelierul unui fierar și locuința lui, unde soția necredincioasă este surprinsă și ucisă, nu ni se dau decât acele puține viziuni apărute povestitorului, luând parte la întâmplarea de la

ferestra unui han învecinat. Drama nu ne este narată în întreaga înlănțuire a întâmplărilor ce o constituie. Cititorul o ghicește mai degrabă recompunând el singur puținele fragmente, redade impresionistic, pe care i le oferă scriitorul: viziunea interiorului unei fierării, apariția unui om zdrențăros, care pare a încredința un secret fierarului, plecarea acestuia, înarmat cu un ciocan, către locuința lui, o lumină care aleargă în dosul ferestrelor, un țipăt... Tot astfel în bucata *Cei trei*, întâmplarea rămâne oarecum în afară de povestirea propriu-zisă, autorul redându-ne din drama care se termină cu moartea celor doi prieteni îndrăgostiți de aceeași femeie, soția unuia din ei, numai clipele în care ei își confruntă în mușenie durerea și mânia lor. Și aici, prin urmare, *faptele* obiective sunt înlocuite prin *impresii*.

S-a observat uneori că autorii epici au postura unor martori ubicui și atotștiutori ai împrejurărilor pe care le narează, așa încât ei pot referi și despre împrejurări simultane și despre ce se petrece în sufletele tuturor personajelor lor, chiar atunci când acestea se găsesc în situații opuse. Pe această ipoteză a artei narrative, foarte generală în întreaga ei dezvoltare, se întemeiază lipsa de perspectivă proprie a epicii mai vechi și mai noi, ceea ce s-a numit *obiectivitatea* ei. Vechea epopee, ca și romanul mai nou, n-au perspectivă proprie sau, cel puțin, n-au perspectivă *laterală*, pentru că scriitorul privește oamenii și întâmplările de sus, dintr-un punct din care le poate îmbrățișa deopotrivă. Față de această procedură oarecum tradițională, d-l Sadoveanu introduce în povestire perspectiva subiectivă și momentană a impresiei, ajungând astfel la o nouă formă literară impresionistă. Este un element modernist al artei sale, interesant a fi pus în lumină la un autor care cultivă cu atâta preferință teme tradiționale.

Se va spune că toate acestea sunt mai degrabă procedee poetice decât naratoare. Și, de fapt, rarori romanele, nuvelele sau schițele d-lui Sadoveanu se susțin numai prin interesul povestirii. Deși materia propriu-zis epică nu este deloc neînsemnată în opera sa, una din caracteristicile acesteia este de a îmbina narațiunea cu evocarea și lirismul. Am relevat câteva din procedeele descriptive ale d-lui Sadoveanu. În mod general se poate spune că, pentru acest scriitor, cuvântul nu este mai niciodată un simplu mijloc de a comunica o idee sau o știre despre un fapt particular. Cuvântul are mai totdeauna aici o intenție picturală, astfel că, spre deosebire de mai toți înaintașii săi, care se mulțumesc să cucerească atenția cititorilor pentru o desfășurare de împrejurări, ochiul și urechea sunt făcute să vadă și să audă. Aceasta este altă trăsătură modernă a operei de care ne ocupăm și care o așează în interiorul marelui curent european al prozei evocatoare, inițiat de Chateaubriand. Poate că d-l Sadoveanu nu este,

în literatura noastră, primul reprezentant al acestui curent. Delavrancea și Macedonski au scris înaintea sa. Dar pe când evocările acestora au mai mult o valoare decorativă, autorul *Șoimilor* animă imaginile sale și le acordă o individualitate devenită exemplară pentru toată evoluția mai nouă a prozei românești. Alături de acest caracter, proza d-lui Sadoveanu se mai deosebește prin lirismul ei, adică prin sublinierea evenimentelor narate de către sentimentul scriitorului față de ele. Această însușire rezultă mai întâi din forma generală de organizare a povestirilor care, mai cu seamă în cele dintâi dintre acestea, sunt rareori altceva decât însemnarea unor mărturisiri, povestitorul fiind el însuși un personaj al întâmplării sau cel puțin martorul ei apropiat și emoționat.

Chiar o bucată de un interes epic atât de pronunțat, cum este *Cozma Răcoare*, nu este altceva decât amintirea unui centenar:

“Era strașnic om, Cozma Răcoare! (povestește bătrânul). Când zic: Cozma, parcă văd, iată, parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg; mă ținesc doi ochi ca oțelul, văd două mustați cât două vrăbii... Strașnic român! Călare, cu flinta în spate și cu un cuțit de-un cot ici, în chimir, la stânga; așa l-am văzut totdeauna. Iată, eu îs bătrân, împlinesc suta, am umblat mult prin lume, multe firi și mulți oameni am întâmpinat, dar om ca Răcoare, spun drept, n-am văzut! Și doar nu era cine știe ce grozăvie la trup; era un bărbat mijlociu, ciolănos, smolit la față, un om ca mulți alții, - he! dar ce are a face? Numai ochii să-i fi văzut și s-a mântuit. Strașnic român!”

Pe această cale introduce în narațiunile d-lui Sadoveanu acea doză de efuziune emotivă, de lirism, care nu strică deloc echilibrul artei sale. Mistica genurilor literare a produs uneori judecata că lirismul în operele epice ar fi un element intrus, pe care dezvoltarea literară îl cenzurează și-l elimină mai totdeauna. Părerea aceasta poate să nu-i fi fost străină nici d-lui Sadoveanu însuși, care, după cum aflăm din introducerea primului volum al *Operele* sale complete, a transformat romanul *Șoimii*, dintr-o povestire debitată la persoana întâi într-o narațiune impersonală, în conformitate cu tipul romanelor *“obiective”*. Cum noi știm însă că scriitorii n-au să se conducă după niște modele stabilite o dată pentru totdeauna, ne vom întreba numai dacă operele lor sunt armonioase sau nu, dacă, oricât de felurite ar fi procedeele folosite, aceste opere întocmesc sau nu unități perfecte, în care nu simțim nici lipsuri nici excrescențe. Rareori a existat însă o operă mai stringent organizată ca aceea a d-lui Sadoveanu, produsul unei conștiințe artistice mai scrupuloase, mai cumpănite în dozarea efectelor sale. Mistica genurilor literare trebuie deci să dezarmeze în fața ei, admitând formula realismului ei liric și artistic.

Cu aceste mijloace, opera sadovenistă evocă cu predilecție, în această primă parte a ei, pe omul din popor de ieri sau de azi, o ființă cu instincte puternice, știind să-și croiască singur destinul sau zdrobindu-se de împrejurările vieții, pe care el o trăiește cu pasiuni elementare. Interesul pentru omul din popor a apărut curând în realism și nu a dispărut nici mai târziu. Țăranul și muncitorul ocupă un loc de seamă în opera unui Balzac, Zola sau Maupassant. *“O figură din popor, scrie Maiorescu, (este) mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte”*. Desigur, interesul realismului pentru omul din popor se explică prin convingerea că acesta înfățișează mai limpede, tocmai prin simplitatea lui, caracterele fundamentale și permanente ale condiției umane. Dar în afară de această convingere, ceea ce a impus studiul omului din popor în epoca realistă, a fost dorința de demascare a instinctelor lui, o analiză cu sens descendent și denunțător. Citiți în această privință scrisoarea dedicatorie pe care Balzac o adresează prietenului său P. Gavault, la începutul romanului *Les Paysans*. Documentul este edificator. Rareori țăranul a fost privit cu simpatie în realismul occidental al veacului al XIX-lea. În opera scriitorului român, țăranul este dimpotrivă un tip uman mai înalt, un om eroic, puternicele lui instincte sunt o formă de expansiune a vieții. Scriitorul le așază pe culmile existenței umane, nu în străfundurile ei: el le preamărește, nu le denunță. D-l Sadoveanu vede țăranul prin prisma aceluși sentiment eroic al vieții, care a creat și afinitatea sa pentru figurile de legendă ale trecutului, într-un sector important al operei sale. Simple, în înțelesul că puține resorturi le mișcă și că acestea coincid cu instinctele fundamentale ale omului, personajele d-lui Sadoveanu sunt în genere misterioase. Ființele care vin de departe și ascund o taină, cele care dispar deodată și mor neștiute, sufletele secrete cu psihologia enigmatică sunt printre cele mai des figurate în operele despre care vorbim. Unul din aceștia, natură sălbatică în veșnică revoltă, dispăre din copilărie, reapare în timpul revoluției din '48 și se mistuie în focul unei mari pasiuni. Altul poposește la un han de țară și moare subit și necunoscut, lăsând în preajma enigmei lui meschinele interese ale supraviețuitorilor. O fată ciudată conduce pe un vânător lângă ascunzișul lui și se îndepărtează, pentru a reapărea curând, înălțându-și cântecul în singurătăți, dar se face din nou nevăzută. În solitudinea unui bătrân, care-și presimte sfârșitul, irumpe amintirea unei dragoste neîmplinite, ca o cumplită remușcare a trecutului.

Tot ce este larvar și nedefinit, fragmentele răzlețe rămase din ruina sufletelor, alcătuiește materia acestei arte care folosește clar-obscurul și

umbrele adânci. Fără să intre în făgașul psihologismului mai nou, amator de cazuri rare sau complicate, după cum fără să adopte procedeul minuțioaselor analize psihologice, cărora le preferă evocarea morală indirectă, prin dialog și prin întâmplare, povestirea d-lui Sadoveanu se adâncește totdeauna într-o perspectivă psihologică. Simpla narațiune a faptelor nu rămâne niciodată izvorul unic al interesului cu care le întâmpinăm; participarea la o dramă sufletească li se adaugă totdeauna ca un motiv esențial al încordării stârnite în noi. Fără îndoială, nu lipsesc din opera lui Sadoveanu nici aspectele aceluia *realism al deziluziei*, practicat de întemeietorii apuseni ai curentului și de scriitorul nostru în opere ca: *Însemnările lui Neculai Manea*, *Haia Sanis* sau *Floare ofilită*. Ion Ursu este și ea o povestire caracteristică în această privință. Scriitorul nu mai dorește acum să ne dea portretul unui om eroic, ci al unei victime. Individul nu-și mai croiește aici destinul, ci îl suportă cu resemnare. Pentru Ion Ursu *“viața curge liniștită, se prăpădește tristă ori veselă, fără doruri multe, fără dureri mari, se prăpădește necunoscută și umilită”*. S-ar spune că scriitorul, renunțând la accentele eroice ale atâtoră din operele sale, supune acum oamenii săi tipicei analize deziluzioniste a realismului. Aceeași este perspectiva și metoda atâtoră din povestirile *Durerilor înăbușite* și a câtorva din romanele de mai târziu: însemnarea împrejurărilor comune, sub care se ascund însă marile legi ale vieții sociale, coborârea către infinitesimalul din care se degajează poezia sfâșietoare a cotidianului. Scena povestirii se mută atunci în micile orașe de provincie, în mahalalele în care câte un suflet agonizează și moare. Când revine în sectorul rural, scriitorul vrea să fie un îndrumător în lupta socială pentru ridicarea țăranimii. Iată-l pe Ion Ursu sculându-se din patul suferințelor, în care îl aruncase mizerabila lui existență de țăran transformat în muncitor urban. Chipul luminos al unui medic îi zâmbește. Ion Ursu îi povestește existența: *“Doctorul ascultă, cu sufletul întristat, durerile unui întreg popor necăjit. Cum nu-i luminat omul, să vadă cărarea dreaptă, în noaptea care-l împresoară! În cocioaba strâmtă pătrundea soarele, și sufletul lui Ursu se lumina, parcă deschidea ochii uimiți după un somn plin de visuri urâte. Și doctorul se gândea cu ochii așintiți la atâtea și la atâtea suflete care ar trebui să fie deșteptate pentru o viață mai bună, în țara aceasta în care toți calcă aurul în picioare și nimeni nu-și dă osteneala să-l curețe de noroi, să-l ridice și să-l facă să scânteieze la soare!”*

Autorul nu-și ascunde participarea la drama omului, și atitudinea lui se manifestă în judecăți de valoare sau chiar în imprecizie directă, de data aceasta în contrast cu *impersonalitatea* realiștilor, deși portretul fizic care se

strecoară în imprecuație rămâne încă un mijloc de caracterizare obiectivă: *“Ioane, Ioane, i se adresează el lui Ion Ursu. Tare mi te-ai stricat! Și ochii tăi sunt prăbușiți în cearcăne vinete, ca și ochii lui Hleba, și obrazul ți-e umflat și ars, și pielea din jurul ochilor boțită, și barba ta e sălbatecă și încălciată, și buzele moi, umede și prostite, ca buzele unui cal bătrân! Rău te-au mâncat și te-au zdrobit străinii, frate Ioane, căci ai uitat de pământul bătrânesc și ai intrat până în gât în ticăloșie”*. Nuvela este din 1901. Tonul și îndrumarea ei vor deveni curând acelea ale *Sămănătorului*, apoi ale *Vieții românești*, în cercul căreia scriitorul va găsi prietenii cele mai temeinice ale vieții lui.

Nu este cu puțință să analizăm aici înfățișările atât de numeroase ale operei d-lui Sadoveanu, însumate din optzeci de volume, produsul unei funcțiuni poetice și fabulatorii fără precedent în întreaga noastră istorie literară și care, prin abundență și continuitate, are caracterul unui adevărat fenomen natural. Cine se va însărcina să consacre acestui scriitor o monografie completă va trebui să distingă etapele ei, formele succesive ale imaginației care a produs-o, dezvoltarea ei lingvistică și stilistică, tendințele felurite care au însuflețit-o. Cercetătorul, a cărui sarcină nu va fi deloc ușoară, va trebui să observe că artistul a stat, în cea dintâi parte a activității lui, sub puternice influențe tradiționale și locale, a găsit principalele izvoare ale culturii lui în vechile cronică și în poezia populară, și a trăit experiența fundamentală a istoriei și a poporului, pe care l-a înțeles atât în latura lui de depozitar al trecutului în mijlocul nostru, cât și în aspirațiile lui mai noi de înălțare.

Altă experiență de temelie a d-lui Sadoveanu este aceea a pământului românesc, pe care l-a străbătut de la munte la șes, urmând cursurile apelor lui, vânând cocoșul sălbatic în hățișurile înălțimilor, iepurele în miriștile câmpiilor, lișița la baltă și în deltă. Cine va stabili o dată itinerarul acestui om în permanentă transhumanță, urmărind anotimpurile, bucurându-se de apariția lor în peisajul care le convine mai bine? Creația literară a d-lui Sadoveanu nu este rodul unei lucrări de cabinet și al unei imaginații, operând cu datele unei experiențe reduse. Ca mai toți înaintașii săi realiști și naturaliști, opera sa lucrează cu date directe, extrase dintr-o experiență continuă a naturii și oamenilor. Prin toată această operă circulă aerul viu și salubru al unei vieți libere și mobile.

De la un timp, cercetătorul care va trebui să stabilească etapele creației sadoveniste va observa desigur intervenția unui tip nou de influențe, pe care le-aș numi filosofice. Atitudinea scriitorului în fața evenimentelor se schimbă. Lirismul începuturilor se temperează; reflexiunea îl înlocuiește. Impresiile nu mai sunt notate în singurele lor înfățișări instantanee și fugitive,

ci sunt legate de idei, adâncite în semnificația lor generală, ca în acest pasagiu (împrumutat bucății 24 *Iunie*), în care autorul, plecat să pescuiască la baltă, înțelege din fecunditatea locului, din enorma forfotă a faunei, dar și din deprinderile și vorbirea oamenilor, țigani rudari, neopriți nici de formele cele mai înjosite ale expresiei, că se găsește într-un loc rămas neschimbat din vremurile magice ale preistoriei:

“Vorbirea lor răsună răstit în aerul pur; auzeam și cele mai depărtate glasuri. Era o vorbire deosebit de colorată, în care la fiecare trei cuvinte se asociau suddalmi stranii și două ori trei vocabule dintre cele mai rușinoase... Eram atent și mirat. În Moldova, în munte și în Ardeal, niciodată nu mi-a fost dat să surprind o elocință asemănătoare. Oamenii din locurile înalte păstrează o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale; fraza lor e înflorită altfel, în armonie cu linia munților, cu limpezimea apei și a cerului. Aici, în bălți, Dunărea amestecă totate aluviunile; la țărmlul ei au viermuit neamurile; sub soarele ei copleșitor pasiunile au o violență necunoscută aiurea... Filologicește, de asemeni, aveam dovezi că Dumnezeii cu care se apostrofau unii pe alții rudarii erau zeii păgâni și zeii lari: dovadă că jargonul special se păstrase din vremea păgânismului. Găseam în viața fierbinte a mocirlelor, cu toate dihăniile și gângăniile lor, o stranie asemănare cu coloratura verbală a acestui vechi idiom rudăresc.”

Această nouă atitudine reflexivă se însoțește cu unele consecințe în ordinea expresiei. Scriitorul a avut, de la început, un timbru special al limbii lui, făcut din transcrierea vorbirii țărănești, în redarea directă sau prin intermediul stilului indirect, ca și din folosirea unora din zicerile sau elementele vocabularului arhaic și cronicăresc. Referatul propriu-zis al scriitorului, vorbirea în propriul său nume, a evitat însă efectul de manierism care ar fi consistat din menținerea continuă a povestirii la modul rural sau arhaic. Însăși largă întrebuintare pe care a dat-o autorul cuvântului în funcțiune evocativă, imaginilor însoțind la tot pasul povestirea, face ca limba țărănească sau cronicărescă să alterneze cu exprimările artistului modern, preocupat să noteze o impresie. Iată cum vorbește Moș Petre în *Șoimii*:

“Cățeaua de Chiajna e totul! Din pricina muierii s-a vărsat sânge moldovenesc! Și câinii, câinii... de boieri vânduți... de aceea a pierit Ion-Vodă al nostru, de aceea țara geme împilată și noi pribegim! Alelei! stăpâne, stăpâne... ne vom întoarce noi și rău vom potopi pe vrăjmași! Cu mult sânge de-al lor vom spurca pământul. “Dialogul continuă câțva timp în tonul acesta, până când autorul intervine pentru a-și nota, în limba lui cultă,

impresia: "*Cai și oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară*".

Mai târziu, în partea mai nouă a operei sale, o dată cu progresul atitudinilor reflexive, limba d-lui Sadoveanu a suferit o schimbare evidentă, constând dintr-o mai largă întrebuintare a neologismelor, așa cum s-a putut vedea și din textul împrumutat mai sus povestirii *24 Iunie*. Altă consecință a reflexivității în progres, în toată această fază mai nouă a creației sadoveniste, este apariția ironiei subliniind aproape întregul comentariu al autorului asupra întâmplărilor narate. Iată-l pe povestitor ajungând în romanul *Noapți de Sânziene*, 1934, să amintească cum d-lui Bernard, un francez venit pentru exploatarea de păduri în Moldova, îi dispăre din imediata apropiere brățara de aur, întâmplare inexplicabilă din șirul unor dificultăți tot mai dese, provenind de la vechii imigrați ai locului, poate oacheșii pecenegi, cu care străinul nedumerit renunță în cele din urmă să lupte:

"Când intră în odăișă, pe ușa deschisă, ca să depeie ceașca, observă îndată lipsa brățării. Era un obiect care nu putea luneca, nu se putea rostogoli, nu putea fi urnit de o adiere de vânt. Pământul bătut și curățit cu îngrijire nu prezenta nici o gaură de șoarece de câmp. E o absurditate să-ți imaginezi că un șoarece mănâncă un ceas de aur; alta să admiți că un animal mic s-ar putea înhăma la un obiect relativ mare; și-n sfârșit, alta să presupui că printr-o crăpătură sau o gaură inexistentă aproape, așa ar trebui să fie de minusculă, ar putea intra și dispărea complet un ceas-brățară. Domnul Bernard fu foarte contrariat întâi că nu putea să puie nimic în locul aparențelor; al doilea că era lipsit de un indicator al timpului!"

În locul mai vechii atitudini lirice se instalează astfel, o dată cu reflexiunea, ironia, ca o formă a superiorității intelectuale față de evenimente. Povestirea în ton ironic e un procedeu destul de general în operele mai noi ale d-lui Sadoveanu, chiar și în romanul ciclic *Frații Jderi*, 1942, o adevărată sinteză a artei de povestitor a scriitorului. S-a pronunțat în legătură cu această apariție a comentariului ironic numele lui Anatole France, care a putut exercita o anumită influență asupra povestitorului român. Influența nu este improbabilă, deși ironia ca procedeu de stil corespunde unei evoluții organice a întregii atitudini a maestrului și s-a putut ivi, ca atare, numai cu sprijinul, dar nu din pricina acestei influențe. Remarcabil cu totul este, apoi, cum alături de vechiul ideal eroic apare acum idealul înțelepciunii, în opere ca *Divanul persian*, 1940, care, reluând motivele vechii cărți populare a *Sindipei*, reprezintă în același timp pozițiile spirituale mai noi ale artistului în fața vieții,

făcute din înțelegere, blândețe și toleranță. Lucrarea, scrisă în stilul curteniei și umanismului oriental, folosit și în alte câteva din cărțile mai noi ale d-lui Sadoveanu, ca de pildă în romanul de inspirație bizantină al *Crengii de aur*, este povestea lui Ferid, fiul împăratului persian Kira. Încredințat înțeleptului egiptean Sindipa, pentru învățătura înaltă, el se înapoiază la sorocul fixat cu strășnicie, dar rămâne mut în fața adunării împăratului și a filosofilor. Consemnul dat de învățătorul său îl împiedica să vorbească timp de șapte zile. Găsindu-se în primejdie de moarte, prin intriga frumoasei Șatun, povestea lui Ferid se întrecește din povestirile și pildele cu care filosofii încearcă să amâne moartea nevinovatului, dar și din acelea cu care Șatun dorește s-o grăbească. Împăratul într-o zi îl iartă și într-alta îl condamnă. Dar peste oscilațiile puterii lumești, netrăind din luminile ei proprii, se afirmă în cele din urmă linia dreptății și a toleranței, impusă împrejurărilor de Sindipa. Ferid, ba poate și Șatun, sunt salvați. Înțeleptul învățase pe ucenicul său împărătesc că *"nici sabia, nici mărirea nu prețuiesc cât dreptatea"* și că atunci *"când la putere se adaugă înțelepciunea, atunci a fost scris muritorului în zodia sa cunună de lumină"*. Dorise oare Sindipa, prin toată întâmplarea pe care o provocase, să adauge încă o învățătură utilă conducătorului de oameni? Desigur, povestea se termină *"cum trebuie să se isprăvească întâmplările adevărate, nu cu sabie, ci cu blândețe și cu pace"*, adică așa cum cântă în cele din urmă bătrânul poet Arun-el-Azid. Totuși, învățământul lui Sindipa nu reușește întru totul, căci Ferid, zguduit de evenimentele trăite la curte și în casa părintelui său, îl urmează pe Sindipa în pustietate, pentru a trăi el însuși ca filosof, și numele său lipsește din lista stăpânilor Persiei. O ultimă pildă îl învață pe Ferid că tăria și sprijinul omului stau numai în el însuși, *"în acest stârv și în această înțelegere puțină"*, așa cum a încheiat totdeauna înțelepciunea umanistă. *Divanul persian*, care este o culegere de povestiri ca *O mie și una de nopți* și ca *Decameronul*, dar și romanul unei formații personale ca *Wilhelm Meister* de Goethe, este o mare podoabă a limbii noastre, prin simplitatea nobilă, luminată de zâmbet și de înțelesuri grave, a întregului ei debit. Considerată în structura ei artistică, este remarcabil faptul că având să trateze un subiect oriental, povestirea găsește tonul potrivit întregii arte a Orientului, făcută din simboluri atât de bogate, încât aspectele sensibile ale naturii nu le mai pot cuprinde. Paleta artistului se simplifică, natura nu mai viește cu atâta vehemență în jurul oamenilor, ca în trecut. Darul lui evocator se mulțumește acum cu notații plastice puține, simplu și grațios desenate, ca în vechile stampe ale Răsăritului. Omul pare a se fi desprins acum din natură și, pentru

întâia oară puternic prin mintea lui, cugetă la destinul său pe acest pământ și la mijloacele de a-l îmbunătăți și a-l înălța.

Opera d-lui Sadoveanu a fost din cele mai remarcate de străini. Primele traduceri din ea în limba germană datează încă din 1905. De atunci s-au succedat alte tălmăciri în mai multe limbi străine. Ceea ce au înțeles traducătorii operei d-lui Sadoveanu putem înțelege și noi. Puține sunt celelalte opere ale literaturii noastre, la fel de înalte ca valoare artistică, capabile de a ne înfățișa lumii în chipul nostru propriu de a simți și vedea natura și omul. Dar în afară de răsunsetul ei actual pe alte tărâmurii și de cel posibil în viitor, în primul plan al însemnătății stă semnificația ei pentru noi. În această operă consacrată iubirii trecutului, a naturii și poporului, a omenirii și omeniei, am aflat puțința întrunirii armonioase a tuturor acestor tendințe; și în chipul în care ea a înmlădiat graiul nostru, sporind facultățile lui ca instrument de cunoaștere a omului și de evocare a splendorilor create, fiecare din cei ce s-au bucurat de aceste daruri s-a simțit mai profund legat de acel fel particular de a fi al sufletului omenesc care, prin acest mare artist, i le-a dispensat. Omul stă acum pe culmile vieții și ale puterii lui creatoare. Nu știm dacă uriașa-i lucrare i-a fost ușoară sau grea. Scriitorul ne apare neîncovoiat, fără urme de osteneală. Măsurat în mișcări, cântărindu-și cuvintele, pe care simțim bine că nu vrea să le risipească, înfășurat în tăcere ca într-o mantie azvârlită peste statura-i athletică, el îndreaptă către lume o figură gravă, scutul ocrotitor al intensei lui visări. Dar oamenii generației mele, crescuți o dată cu opera lui și, într-una din cele mai bune părți a lor, din substanța ei, nu se pot împiedica la acest popas al celor patruzeci de ani de viață literară, să i se oprească în cale cu frunțile descoperite și să-l privească apoi trecând, liniștit, mai departe.

1944

Înțelepciune și politețe

In mai multe locuri ale operelor sale, Mihail Sadoveanu a făcut observația că politețea este o trăsătură caracteristică în vorbirea țaranului român. Politețea este o manifestare a omeniei deoarece, sub aparențe care pot trece drept înșelătoare, se vedește grija reală de a nu jigni, dorința de a stabili o legătură de bunăvoință între cel care vorbește și acela căruia vorbirea i se adresează. Oamenii lui Sadoveanu se exprimă cu mare politețe, cu o alegere și cumpănire a cuvintelor care exclude orice expresie tare, orice aluzie necuviincioasă, orice explozie necugetată a sentimentului. Simțim lămurit, ascultându-i, că între oameni și cuvintele lor stă de veghe o conștiință.

Multe observații se pot face despre artă lui Sadoveanu, sub puterea și farmecul căreia am stat cu toții, dar care trebuie încă înțeleasă în mijloacele ei. O parte a acestui farmec provine din prezența neconținută a naturii care însoțește, răspunde, subliniază toate sentimentele și fapăturile omenești. Oriunde am deschide cărțile scriitorului, întâmpinăm însemnarea evenimentelor din spațiul larg al cerului și de pe pământ, în cadrul cărora arătările omenești dobândesc nu știu ce vastă și mișcătoare semnificație. Doi oameni merg alături pe un drum lung și vorbesc între ei... *“Vorbind astfel, notează scriitorul, au mers și-au mers, și nourii tot goneau unii după alții, către soborul lor din miazănoapte”*. Nu simțim oare, în acest moment, că peste fapăturile oamenilor se arcuiește bolta unor grave înțelesuri? Tehnica lui Sadoveanu este esențial muzicală și, printre procedeele ei, se cuvine să trecem și neîncetata muzică în acompaniament a naturii.

Omul ocupă însă un loc tot atât de însemnat în arta lui Sadoveanu. Farmecul acestei arte provine și din calitatea morală a acestor oameni. Mai ales în partea cea mai nouă a creației scriitorului, omul narațiunilor lui Sadoveanu manifestă o înțelepciune, o aplecare spre reflecția generală, un fel de-a fi înțelegător și meditativ, pe care nimeni nu-l poate trece cu vederea. Va trebui să se studieze cu de-amănuntul idealul înțelepciunii în opera lui Sadoveanu. Vor apărea atunci în lumină mai vie figuri ca a lui Sindipa în *Divanul persian*, ale povestitorilor din *Hanu-Ancuței*, a postelnicului Ștefan în *Frații Jderi*, a lui Breb în *Creanga de aur*, a prezviterii Olimpiada în *Nicoară Potcoavă* și atâtea alte figuri care au adus, prin rostirea lor, acel tezaur de maxime și pilde prin care opera lui Sadoveanu se înrudește cu aceea a tuturor umaniștilor. Stilul sentențios, generalizarea filosofică făcută asupra întâmplărilor vieții, este o caracteristică a tuturor scriitorilor umaniști, de la Rabelais până la Anatole France. Umanismul rostirii este și o caracteristică a scrisului lui Sadoveanu. Numai că umanismul sadovenist nu se trage atât din izvoarele latine, ca la marii lui înaintași din literaturile Occidentului, cât dintr-un izvor răsăritean și bizantin. În *Frații Jderi*, un trimis al papei în Moldova, un călugăr dominican, vrea să afle de la însoțitorul lui, postelnicul Ștefan, de unde a deprins Ștefan Vodă știința diplomatică. Postelnicul îi răspunde:

“Pe cât înțeleg, cuvioase părinte, știrile ce le aveți de la curțile crailor despre Ștefan Vodă îl socotesc înrudit pe Măria-sa cu urșii și cu hourii mai mult decât cu doctorii filosofiei. Vei avea plăcerea, părinte, să cunoști că Măria-sa a băut apa înțelepciunii din aceeași fântână răsăriteană din care s-a adăpat Apusul. În tinerețea sa Ștefan Vodă a stat la învățătură între monahi și dascăli ai Bizanțului”.

Cuvintele postelnicului sunt foarte clare. Umanismul apusean al Renașterii s-a format prin receptarea culturii antice, nu numai a celei latinești, pe care nici Evul Mediu n-a nesocotit-o cu totul, dar și a celei grecești, cunoscută mai bine după ce învățații bizantini au părăsit Constantinopolul căzut sub puterea turcească la mijlocul secolului al XV-lea și au găsit adăpost și teren nou de activitate în Italia. A fost atunci ca ivirea unei primăveri în lume. Știința vechimii dezmoțea cugetele din strânsorile paragrafelor scolastice. Inteligența omenească cercetează cu înfrigurare universul în toate punctele și direcțiile lui. Zalele cavalerilor încep să prindă rugină. Se formează un nou tip uman, negustorul, diplomatul și eruditul Renașterii, oameni cu rostire cuminte, îndemânată și înflorită, care știu că uneori se poate obține mai mult prin acest fel al vorbirii decât prin puterea armelor ucigașe.

Sadoveanu ne-a dat în *Frații Jderi*, compunând rapoartele diplomatice pe care le atribuie solilor papei și ai Veneției în Moldova veacului al XV-lea, modele ale acestui stil umanist făcut din claritate, din eleganță lapidară, din mare politețe. Dar acest fel al exprimării este și cel al oamenilor Moldovei, deoarece, după cum observă scriitorul, aceștia s-au adăpat din izvoarele aceleiași vechi științe și înțelepciuni care a trezit cugetele și a înmlădiat inimile la sfârșitul Evului Mediu. Urmăriți, în *Frații Jderi*, dialogul solilor italieni cu însoțitorul lor moldovean. Vorba acestuia din urmă nu stă cu nimic mai prejos decât a învățaților oaspeți străini. Unul din aceștia îl ispitește pe postelnic, dorind să dobândească știri despre stăpânitorul țării, dar moldoveanul pune în răspunsul său finețea observației și aluziei, subliniată printr-o comparație lipsită de orice pedanterie, ca în modelele de cel mai bun-gust ale retoricii clasice: *“Unii prinți și regi au nevoie de laude - zâmbi postelnicul Ștefan - după cum are nevoie de laude un vin îndoielnic. Vinul de preț eu m-am obișnuit a-l bea în tăcere. Îl veți cunoaște și domniile voastre în același chip”*.

Au rămas oare acele bunuri ale culturii numai în lumea înalților demnitari din jurul domnului? Opera lui Sadoveanu ne face să înțelegem că acele câștiguri ale umanismului au coborât mai adânc. Le-au dus către mulțimi cărțile poporane, adăpate direct din literatura și filosofia Antichității, scriptele cancelariilor, didahiile predicatorilor. Există o întinsă cultură poporană, pe care Sadoveanu a făcut-o evidentă prin felul oamenilor lui de a vorbi. În *Hanu-Ancuței* se rostesc numai oameni din popor, călători ai drumurilor țării strănși la un loc de popas. Elocuția lor se poate lua la întrecere cu aceea a umaniștilor. Vorbește, de pildă, un orb sărac, un cerșetor, înapoiat din lungile lui rătăcirii. Vorbirea acestuia, prin inversiunile-i arhaice, prin comparațiile biblice, dar mai ales prin atitudinea stoică pe care o vădește la sfârșit, ne scoate în față, dacă nu figura unui învățat, în tot cazul pe a unui om pătruns de o cultură filtrată din izvoarele filosofiei:

“Mie-mi plac tovărășiile vesele, vorbi el c-o voce blândă și joasă. Îmi place și vinul nou, și friptura de pui în țiglă. Foarte-mi place s-ascult istorisiri. Și să spun și eu câte știu din trecute vremi. Dumnezeu a rânduit să mă pedepsesc fără lumină într-această viață, să întind mâna și să cerșesc o pită de la creștini buni. Fiind așa voia lui Dumnezeu și având el grijă de mine ca și de viermii pământului, am cugetat că nu trebuie să plâng, ci să primesc rânduiala”.

Călugărul Gherman, coborât de la schitul lui din munte, este conștient de învățăturile filosofesti care l-au format. Vorbirea lui indică limpede o influență scriptică și savantă, prin elementele figurative ale stilului său, prin

procedee de construcție, precum introducerea fiecăreia din frazele sale prin conjuncția și, ca în Biblie:

“Îți mulțămesc, lele Ancuță, pentru vin și pentru căutătura ochilor. Poți să umpli oala, ca să nu te trudești a veni a doua oră. Iar locul nașterii mele, cinstite comise, e tot la munte, în sat la Bozieni. Nu pot spune că am cunoscut pe tatăl meu. Maică-mea și cu Dumnezeu l-au știut. Iar eu am crescut orfan și-mi spălau de multe ori obrazul lacrimile maicii mele. Și ea m-a jurat mănăstirii Durăului, în ceasul când a părăsit această lume, - ca să răscumpăr păcate trecute. Și tot după jurământ fac și drumul acesta la sfântul Haralambie la Ieși. Trebuia de mult să mă învrednicesc a împlini diata. Și iată, abia acum am prăpădit din ochi Ceahlăul și simt schimbat gustul apei, de n-o mai pot pune în gură. Și venind de la Bistrița la apa Moldovei, mă minunam câtu-i de mare țara. Ș-am poposit prin sate și mi-au fost gospodarii pe unde am găzduit ca niște frați. Și cum călăream pe marginea șleahului, pe sub cireși, iată s-a arătat ochilor mei han ca o cetate, ș-am auzit zvon de lăutari și glasuri. Și m-am îndemnat de m-am oprit și mi-am dus desagi într-o cămăruță; iar ca să spui că nu-mi priește, aș săvârși mare păcat”.

Finețea acestei manifestări verbale, umorul ei, moderația ei plină de cuviință și discreție ne scot în față un exemplar omenesc plin de cultură.

S-ar putea studia, într-o cercetare mai amplă, formulele de adresare în dialogurile dintre oamenii lui Sadoveanu. Modurile politeții celei mai alese ni s-ar vădi atunci. Mai întâi oamenii nu-și vorbesc decât numindu-se printr-o apelație, așa cum cere buna creștere și cuviința. Iar aceste apelații consună minunat cu felul vorbitorului și al celor cărora el li se adresează. Bărbați care se cunosc mai de mult se adresează unii altora prin *prietene* sau *iubitule prieten*, alteori prin *domnilor și fraților*. Părintele Gherman se adresează comisului Ioniță cu formula *prea cinstite comisule*. Orbul bătrân vorbește ascultătorilor săi *cu frații și stăpânii mei*. Ies astfel la iveală relații sociale mai înalte, controlate de o politețe în care inima caldă a vorbitorilor strecoară accentul simpatiei umane.

Nu s-a pus îndeajuns în lumină aspectul înțelepciunii și politeții în opera lui Sadoveanu, dar fără atenta oprire în fața acestora, ne lipsim de unul din izvoarele cele mai însemnate ale farmecului emanat din această operă.

Tudor Arghezi

Il întâlnesc din când în când pe Tudor Arghezi și regăsesc, văzându-l și auzindu-l, aceleași emoții pe care le încercam, cu trei, cu patru decenii în urmă, când în adunările literare ale vremii îl regăseam ca pe un oaspete rar și prețios, uimitor prin fiecare cuvânt al lui, grăbit parcă să le părăsească. Unele modificări ale înfățișării nu alterează impresia generală a omului foarte îngrijit și politicos, ale cărui observații tăioase despre oameni și împrejurări erau pronunțate cu glasul și inflexiunile unui om sensibil și ale unui timid. Venea, pe-atunci, dintr-un trecut cețos, ai cărui martori erau puțin numeroși. Străbătuse un început de carieră neobișnuit în lumea oamenilor de litere. O copilărie dificilă, trecerea prin celulele mănăstirești din Dealul Mitropoliei, călătorii rătăcitoare prin țările Apusului, unde se gândise să-și găsească o așezare modestă, apoi înapoierea în țară și căutarea unui drum menit să-i asigure posibilitățile creației literare, dar fără compromisurile necesare, în epocă, realizării unui astfel de scop. Era o natură independentă, rezervată și discretă, dar explozia, la răstimpuri, a unei sincerități brutale complica și făcea aproape indescifrabilă formula lui. Tudor Arghezi ne propunea o enigmă, dar de pe atunci au fost câțiva care știau că în mijlocul lor apăruse un om deosebit, posesorul unor daruri cum nu se întâlnesc în fiecare zi, glăsuitor într-un dialog al cărui partener nu putea fi bine reprezentat, fiindcă aparținea țării adânci, acoperite, și viitorului greu de lămurit.

Scriitorul publica destul de rar, nu arăta nici o dorință să se afilieze unui cerc literar. Zelatorii lui, apăruiți în ciuda vreunei dorințe a poetului să-i

grupeze și să-i pună în serviciul reputației sale, îi așteptau producțiile, le citeau cu atenția cu care sunt studiate documentele rare, datorite de norocul întâmplării, le detașau din publicațiile unde apăruseră sau le copiau și le rânduiau în arhive a căror valoare era limpede că va deveni foarte mare, odată. Când târziu, spre cincizeci de ani, în contrast cu impulsivitatea altora, a celor mai numeroși, s-a hotărât să publice prima sa culegere de versuri, Arghezi a trebuit să apeleze la acele arhive și, administrator neglijent al bunurilor lui, să-și regăsească opera păstrată de zelul devotaților necunoscuți. Ce uimire, ce revelație, atunci, în 1927, când paginile adunate cu migală de unii intraseră în mâinile tuturor!

Impresia răscolitoare produsă de volumul *Cuvinte potrivite* era, mai întâi, de ordin lingvistic. De o jumătate de secol și mai bine, de când răsunase mai întâi cântecul lui Eminescu, nimeni nu supusese limba scriitorilor la o transformare mai adâncă și nu obținuse de la ea un sunet mai original. Reforma lingvistică a lui Eminescu mersese în sensul "*poetizării*" vocabularului și alesese, mai cu seamă, dintre posibilitățile lui, elementele care exprimă realitățile pure și diafane, emoțiile suave și dulci, alternate pe-alocuri cu revolta virilă, dar nobile. Arghezi selectează alte sectoare ale lexicului, cuvintele drastice și dure, uneori forme regionale, pe care nimeni nu îndrăznise să le introducă în poezie. Ca Hugo, altădată, poetul dă dreptul de cetate tuturor cuvintelor, chiar celor mai compromise, zdrobește convenția literară, obține uneori sinteza poetică din materia cea mai prozaică a limbii, și reforma lui lexicală are caracterul unei inovații revoluționare. În domeniul construcțiilor, inițiativele lui Arghezi nu sunt mai puțin îndrăznețe. Sparge tiparele topice și sintactice, separă atributul de substantivul lui, complementul de verb și le mută mai departe, unde cititorul le regăsește cu surpriză. În spațiile libere, create prin separarea membrilor de frază asociate în construcțiile tradiționale, poetul introduce determinări noi, și fraza lui obține astfel un spațiu interior lărgit, în care poate intra expresia gândirii celei mai bogate, a celei mai diferențiate percepții a lumii. Asociază cuvintele după raporturi inedite, epitetele lui sunt rare și neaștotate; își caută comparațiile și metaforele în sectoarele limbii mai puțin folosite mai înainte în acest scop, printre termenii lumii minerale, dar și printre aceia ai îndeletnicirilor omului și ai produselor industriei lui; imaginile îi sunt puse la dispoziție de activitatea unor simțuri de o deosebită ascuțime, astfel încât sub condeii lui apar trăsături ale naturii niciodată notate de poeți în trecut. Îi place mai ales să se oprească în fața aspectelor modeste, în simpatie cu tot ce este umil și nedreptățit în lume, și, față de acestea, adoptă atitudinea

umorului, a unui zâmbet luminat de iubire și respect pentru tot ce este gingaș, simplu, nezgomotos. O dată cu toate acestea pătrund în limba lui Arghezi un mare număr de locuțiuni populare și familiare, de forme ale zicerii pe care dicțiunea poezilor nu și le îngăduise înaintea lui. După Eminescu, Arghezi obține cea mai adâncă reformă a limbii poetice pe care o poate nota istoria literaturii noastre moderne.

Poetul nu adoptă nici o atitudine convenită, de mag, de profet, de învățător; detestă orice poză socială. Uneori se înfățișează pe sine ca un simplu meșteșugar, și versurile lui, ca pe niște "*cuvinte potrivite*". Mai deseori ni se prezintă ca un om simplu, în luptă cu îndoielile lui, înfometat de certitudini, dar gata să-și depună mărturia când nu le-a găsit, când mai trebuie să le caute. Este un om venit din trecutul îndepărtat al poporului anonim. Străbunii lui au lucrat pământul și au mânat vitele. Din graiul întunecat al acestora s-au distilat vrăjile și prestigiile poeziei lui. Biciul răbdat s-a prefăcut în energia verbului pedepsitor. Au cucerit o treaptă pentru urmași, hrisoavele lui de muncitor al cuvântului și de poet. N-a uitat însă pe cei din mijlocul cărora a pomit spița lui. Aduce închinare muncitorului ogoarelor a cărui faptă, fiind una din energiile universului, o poate pune în legătură cu cosmosul întreg, cu soarele, cu luna, cu câmpiile nesfârșite, cu divinitatea a cărei umbră i se pare că o zărește amestecată cu umbra plugarului și a boilor mânați de el. Urmașul iobagilor a strâns mânia răzbunătoare. În mijlocul societății și al orânduiri vremii, este un om în protest universal, înconjurat de inamici. Este ca un prinț al veacurilor legendare, închis în turn, simțind cum spada de la coapsă i se lungește. Din aceeași lume a legendei îi apare figura vraciuului, cu care se confundă, a magului capabil să schimbe locul stelelor pe firmament, să creeze un nou Adam, dar gestul revoluționar se oprește în disprețul azvârlit sufletelor mici, închise în orizontul lor mărginit. Altă dată vorbește de sub masca lui Vodă-Țepeș, gânditor și cuminte în alegerea țepilor pentru boierii, vizirii și vlădicii care le meritau. Fugarilor de pe țarinile lor, băjenarilor din toate timpurile iobăgiei, le clocotește gura de blesteme: ordinea lumii și a întocmirii corporale a omului se frânge groaznic, în imagini cumplite, sub puterea durerii și a urii fugarilor. A trecut prin închisorile în care unii ispășesc o crimă, alții un vis. Întâmpină aici lumea prinșilor în războiul social, pe acei care sunt vinovați fiindcă au fost slabi și oprimați, sau au rămas neluminați și cruzi. Este o bolgie infernală, zugrăvită în umbre și lumini, care arată uneori candori ale inimii, grații ale corpului. A trecut prin anul răscoalelor țărănești, însoțindu-l atunci cu comentariul său. Mai târziu a evocat, reluând și dezvoltând teme statornice ale poeziei sale, războiul stăpânitorilor cu

țara, câștigat, dar nu pentru totdeauna. În poemul *1907* se leagă ciclic scene și figuri din cronica anului de pomină, cu asprimi ale viziunii și ale graiului, peste care se vor înălța curând accentele pure și înalte din *Cântare Omului*.

Este în inspirația lui Arghezi o dualitate profundă, o succesiune de tonuri complementare, care alcătuiește tensiunea ei caracteristică. Pe vremuri s-au aliat împotriva poetului reprezentanții gustului zis "*delicat*", al celor care nu tolerează expresia urâtului și a corupției, pentru că vor să ascundă acuzația ridicată din aceste înfățișări. Dar ce preț are idila neștiutoare de lumea împotriva căreia a trebuit s-o cucerești? Altă dată, în vremurile de oboseală ale societăților prinse în vârtejul năruirilor, au fost cântate câmpiile și dumbrăvile, animalele nevinovate, oamenii desfățați și puri în mijlocul lor. Erau tablouri ale unei bunăvoințe umane care rămânea fără scop, dacă lumea este atât de frumoasă și de pură. Idila provoacă însă, în asemenea condiții, sarcasmul și cinismul, fiindcă celor nătângi și ipocriți trebuie să li se amintească ce ținte mai rămân de atins de luptele omului. Tot ce este aspru și crud în poezia lui Arghezi, imaginea aparențelor degradate și înjosite ale omului și așezărilor lui, cuvintele care le exprimă pe acestea, sunt proiectate dintr-un fond de revoltă și durere, dincolo de care se ridică năzuința poetului spre ce este curat, inocent și grațios. O operă poetică trebuie înțeleasă în toate legăturile ei interioare, deoarece chiar dacă ar scrie o mie de poezii, alcătuitorul lor a comis o singură operă, lucrarea vieții lui, purtătoarea unui mesaj unic.

Și astfel, după ce a coborât în infernul social al vremii lui, poetul tinde spre culmi limpezi, purtat de nerăbdările zborului său. Trece pe sub ceruri încărcate de înțelesuri grave, privește norii și stelele, străbate parcuri cu statui și se oprește în fața betelii fântânilor, a oglinzii apelor, trăiește dulceața dorurilor lui în peisaje autumnale, în revărsarea de crizanteme a iernii. Năzuiește către ființe neîntâlnite și dorurile i se par mai prețioase decât împlinirile. Consacră iubirea lui ființelor mici, aparenței umile, afirmațiilor modeste de viață, copiilor, animalelor mici și neînarmate, firelor de iarbă, florilor de câmp și de grădină, "*crâmpeilor mici de gingășie*", cum le numește poetul o dată. Este caracteristic faptul că unul din cuvintele mai des întrebuițate de poet este *azur*; și unul din simbolurile la care face un apel mai insistent este *cocorul*, pasărea zonelor înalte. Îi plac materialele prețioase, opalul, sideful și cristalul, apoi ce este construit și laborios, casa și grădina, și, mai presus de toate, migala muncii lui de poet.

Rari au fost poeziile care au așezat în centrul tematicii lor propria lor activitate ferventă și devotată, din care și-au scos singura îndreptățire de viață.

Pentru Arghezi, ca pentru atâți mari meșteri ai vezurilor îndeșărtate, artistul este muncitorul unei specialității delicate, un artizan. Trecerea de la artizanat la inspirație și de la figura artistului-meștesugar la aceea a artistului-creator a fost o mișcare a lumii moderne. Din discreția firii lui, din refuzul atitudinilor pontificale, Arghezi a parcurs drumul invers, neinvocând pentru sine alte drepturi decât acele ale muncii consacrate cu credință și iubire întocmirilor ei. Dar din această poziție a găsit calea către toate formele muncii, către toate ostenele prin care omul, ființa obscură a începuturilor, a ajuns să se depășească pe sine. *Cântare Omului*, al doilea poem ciclic al lui Arghezi, este lauda fiecărei întreceri de sine a ființei omenești, a aflării graiului, a ridicării pe verticală, a decoperirii cerului și nemărginirii, a găsirii focului și a uneltelor, a navigației pe mări, a artei făurite de cele cinci degete ale mâinii omenești, a aflării drepturilor omului, lămurite în luptele popoarelor împotriva căznilorilor lor, a marilor invenții ale omului modern până la descifrarea tainei atomului. Niciodată, ca în *Cântare Omului*, tema prometeică, a omului făuritor al destinului său, de la Eschil și Goethe, Shelley și Hugo, n-a aflat o dezvoltare mai bogată prin varietatea episoadelor ei, mai originală în expresie. Este una din realizările cele mai de seamă ale literaturilor moderne și, desigur, culmea cea mai înaltă a liricii noastre mai noi.

Tudor Arghezi se găsește în punctul culminant al uneia din cele mai lungi cariere pe care le cunoaște literatura noastră. De la sfârșitul veacului trecut, când apăreau primele sale versuri, până astăzi, au trecut șaiszeci de ani. A venit pe lume în generația primilor cititori ai lui Eminescu, căruia i-a consacrat totdeauna un cult fervent și a cărui creație n-a rămas fără folos pentru el. Nu ne putem închipui linia de dezvoltare a literaturii române până la Arghezi, fără să treacă prin Eminescu. Prestigiul verbului românesc și experiențele poetice supreme au trebuit să se consolideze în Eminescu, pentru a putea da noi rezultate în generația următoare. Aprins în focul lui Eminescu, împărtășit din credința, făcută posibilă prin el, în virtuțile limbii și ale geniului nostru național, Arghezi a ajuns însă la o sinteză poetică absolut originală. Astăzi, când o considerăm în lunga ei desfășurare în timp, constatăm unitatea ei, dar și vigoarea care i-a îngăduit poetului s-o dezvolte într-o mare varietate de teme și mijloace. În lunga lui carieră, Arghezi a rămas mereu în mijlocul poporului său, s-a asociat tuturor luptelor lui, i-a exprimat năzuințele și i-a hrănit visările. Tinerii de azi se vor putea mândri odată că au fost contemporanii lui.

1959

Arghezi, poet al actului literar

Activitatea literară a lui Tudor Arghezi începe cu șaiszeci și patru de ani înaintea momentului de față. Primele lui compuneri poetice apar în 1896. Ne găsim deci în fața celei mai lungi cariere a literaturii române. De la începuturile lui, și cu excepția celor câțiva ani ai căutării de sine, Arghezi a trăit ca scriitor, numai ca scriitor. Împrejurarea n-a fost ușoară pentru poet, în lunga epocă în care profesiunea literară oferea o prea îngustă bază de existență. Arghezi a perseverat totuși pe acest drum, cu o voință de independență morală și socială, care i-a permis desfășurarea completă a geniului său poetic.

Temele și imaginile unui poet se datoresc, în partea lor cea mai întinsă, sferei experiențelor lui obișnuite. Acele ale lui Arghezi au aparținut îndeletnicirii literare, și astfel a fost firesc ca actul și metaforele creației, ale scrisului, ale cărții să apară în opera argheziană cu o frecvență și cu o putere expresivă care împrumută acestei opere una din trăsăturile ei caracteristice. Chiar titlul primei culegeri de versuri, *Cuvinte potrivite*, indică în autorul lor o conștiință artizanală, atitudinea unui meșter care manevrează o materie primă și îi dă configurația unui lucru desăvârșit, prin aplicație răbdătoare și prin îndemânare. Desigur, versurile lui Arghezi conțin mult mai mult decât potriviri de cuvinte, oricât de perfecte, deoarece ele sunt grele de un bogat conținut intelectual și emotiv, dar cititorul înregistrează, cu plăcerea provocată de orice atitudine a discreției și modestiei, ascunderea poetului sub artizan, exprimată de titlul primei culegeri de versuri a poetului.

De aici înainte, câte alte teme și imagini ale scrisului! Poetul înțelege îndeletnicirea lui ca pe o transformare și o înălțare a vechilor munci ale neamului de iobagi:

Ca să schimbăm, acum, întâia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.

Virulența satirică a verbului arghezian este răzbunarea unor dureri și a unor ofense trecute: *“Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte”* (Testament). Întreaga existență a poetului s-a desfășurat la masa lui de lucru, în acțiunea compunerii literare:

Ai îmbătrânit, băiete,
Scriind stihuri și ștafete,
Potrivind, ascuns de lună,
Vorba-n fluier, care sună.
(Dor dur)

Legătura cu iubita de departe este o relație literară:

Te cânt și-acum din depărtare,
Necunoscut, ascuns și tutelar,
Și-ți mai trimit aleanuri literare,
Cuvinte-n manuscris și de tipar.
(Din drum)

Poetul se figurează în actul literar, compunând și semnând:

Scriu aci, uituc, plecat,
Ascultând glasul ciudat
Al mlaștinii și livezii
Și semnez:
Tudor Arghezi.
(Incertitudine)

Gestul scrisului, ca act esențial al poetului, este evocat mereu:

Dintr-a mea singurătată
Las în voie timpul viu,
Care știe ce nu știu,
Și prin veacuri destrămate
Fac cu pana semn și scriu.

(*Gravură*)

Într-o împrejurare gravă a vieții, când deveneau necesare socotelile și pregătirea despărțirii, poetul rămânea încă scriitor:

Nainte de-a lăsa condeiul să zacă
Uscat, ruginit și frânt
Ca o surcea, ca un crâmpei de cracă,
În nisip, în pământ,
Dă-mi voie să-l înmoi în apă tare
Și cu stihurile mele din urmă să fac însemnare
Caligrafică, pe piele.

(*Epitaf*)

Lumea întreagă îi apare poetului prin analogii literare. Metaforele scrisului sunt foarte numeroase în poezia lui Arghezi; dar mă voi mulțumi numai cu puține exemple. Creația lumii, într-o bucată cu accente umoristice, îi apare ca o acțiune caligrafică; divinitatea este un scrib nu prea îndemânat:

A vrut Dumnezeu să scrie
Și nici nu era hârtie.
N-avea nici un fel de scule
Și nici litere destule.
C-un crâmpei de alfabet
Merge scrisul foarte-ncet etc

(*Abece, în Hore*)

Lumea este făcută din coale de hârtie tipărite în fel și chipuri. În vremea înserării:

Coalele lumii sunt făcute sul,
 Cu papura, cu ape, cu snopi și stof destul;
 Cu toate felurile de tipare
 Ghicite-n străvedere sau când ni se năzare.

(*Stepele, Addenda*)

Palma omului are "*Un crin săpat la mijloc și litere secrete*" (*Mâna lui, Cântare Omului*). Fluturii și gângăniile strânse la lumina din fereastra poetului sunt asemănaute cu multe lucruri, printre care cu semnele scrisului:

O chirilică răsare
 Pe un punct de întrebare.
 Droaiile de alfabete
 Și de litere schelete
 Se târăsc pe geam alene,
 Printre slove egiptene,
 Tresărite de un har
 De mai nou abecedar,
 Și jivină cu jivină
 Sug bezmetica lumină.

(*Parada, în Stihuri noi*)

Poetul îi cunoaște metodele și felul lucrului său literar. Prețuiește cartea "*încet gândită, gînguş cumpănită*" (*Ex libris*). După ce a compus culegerea *Versuri de seară*, este conștient de a fi căutat miniaturalul și nuanța, și schițează o adevărată artă poetică a infinitezimalului:

Vrui, cititorule, să-ți fac un dar,
 O carte pentru buzunar,
 O carte mică, o cărticică.
 Din slove am ales micile,
 Și din înțelesuri furnicile.

(*Cuvânt*)

Este conștient de reforma lui lingvistică, de derivațiile lui semantice neprevăzute, de îndrăznelile sintaxei lui:

Toate
 Cuvintele mele sunt întortochiate
 Și s-au îmbătat.
 Le vezi? Au căzut, s-au sculat.
 Au vrut să alerge și să joace,
 Dar beția le-a prăvălit încoace.
 Nu mai știu ce spun și îs
 Bolnave de răs.

(*Cuvinte stricate, în Mărțișoare*)

Uneori este neliniștit de inaptitudinea de expresie a cuvintelor, tocite prin
 lunga lor întrebuințare:

Doamne, vreau să-ți mulțumesc...
 Dar în graiul omenesc
 Slova vorbelor tocită,
 Vorba slovei prihănită,
 Înțelesul otrăvit
 Le-a mușcat și-mbolnăvit....

Ar prefera muzica:

Voie dă-mi să spânzur graiul
 Și să-ți mulțumesc cu naiul.
 (*Colind, în Buruieni*)

Deși a pus la baza lucrării lui literare aplicația artizanală cea mai răbdătoare,
 nu poate să nu-și recunoască spontaneitatea și originalitatea, mai ales dacă se
 compară cu confratele ros de invidie, laborios, dar neînțezat:

Am înșirat șiraguri și stihuri amândoi.
 Par ale lui purtate și ale mele noi...
 El îmi pândește ghiersul cu scripca lui săracă
 Eu nu m-aud. El, silnic, muncește să mă-ntreacă.
 (*Romanță, în Poeme*)

Pizma, din același ciclu, are o temă înrudită.

O socoteală generală a reflectării literare de sine ne-a dat Arghezi într-un poem relativ recent, în *Didactică* din *Stihuri noi*. Poetul cunoaște lupta și uneori deznădejdea creației, ca a cântărețului care “*Înspăimântat odinioară/ De pana lui, știută drept măiastră/ S-a aruncat în haos pe fereastră*”. Satisfacția creației este îndoielnică: “*O mulțumire-ascunsă, gândesc, ca un păcat/ De care te simți parcă vinovat*”. Deci respinge lauda ușuratică; adulația îl impacientează; “*Că lauda-n linsoare aduce-a defăimare*”. Poetul este asaltat de îndoieli. Care poate fi prețul operei întemeiate pe fulgerarea momentană a unei clipe, pe întâmplare:

Secunda hotărăște, înaltă și profundă,
Poți bizui tu prețul pe clipă și secundă?

Orice poet lucrează cu cuvinte, dar cuvântul i se pare un material inconsistent, din care nu se poate face ceva durabil:

Nimic nu stă de sine în sus, nerăzimat.
Se sprijină cuvântul târâș, pe alt cuvânt,
Și ai și tu un petec de umbră pe pământ.

Mai prețioasă i se pare poetului munca producătoare de bunuri materiale:

Pe mii de nicovăi, în trântă
Fierul cu fier și focul se descântă.
Clocotul urcă-n slăvi a jertfă sfântă
Și sculele, cărbunii și tropotele cântă,
Pe când, în viața vastă, pe timpul său decliv,
Tu-ngeți pe câte-o rimă și-aștepți un adjectiv.

Desigur cititorul nu poate fi de acord cu această concluzie. Munca literară, cu atâtea repercusiuni de teme, lexic și imagini în scrisul lui Arghezi, a fost producătoare de bunuri de cea mai mare însemnătate, după cum o recunoaștem cu toții în împrejurarea, salutată cu cea mai caldă simpatie și admirație, a aniversării poetului.

Cine va studia odată toate particularitățile lumii plăsmuite de poezia lui Arghezi? Această lume este foarte vastă, fiindcă întrunește mari contraste între *cerul, stelele, tăria, piscul* - și *steiul, brazda, pământul, noroiul,*

smârcul: tot atâtea cuvinte caracteristice deopotrivă poeziei argheziene. Opoziția dintre aceste sfere lexicale deosebite creează tensiunea proprie operei lui Arghezi. Între acești poli opuși s-a constituit pentru poet o lume aparte, mai artificioasă, lumea atelierului și a îndeletnicirilor lui, din care și-a extras atâtea elemente ale vocabularului și ale imaginilor. Este lumea creației literare, a poetului care reflectează asupra muncii, asupra dotației, asupra valorii și destinației operei lui. Urmărit de reprezentările familiare ale activității lui, poetul le proiectează asupra întregului univers.

Cunoașterea lumii atât de complexe a poeziei argheziene trebuie să țină seama și de recunoașterea acestui întins și caracteristic aspect al ei.

1960

G. Bacovia în ediție definitivă

Este un dar cu totul neprevăzut apariția ediției definitive¹ a operelor lui G. Bacovia, publicate acum în urmă de Fundațiile Regale. Nimeni nu se putea aștepta ca poetul care a purtat atât de puțină grijă producțiilor sale, încât prima sa culegere de poezii, volumul *Plumb*, tipărit la *Flacăra* în 1916, n-ar fi văzut niciodată lumina fără asistența tinerilor poeți chemați de C. Banu în jurul revistei sale (un Adrian Maniu, un Ion Pillat, un Horia Furtună, un Alfred Moșoiu), și care de-atunci n-a publicat decât puține alte broșuri subterane, în condiții de prezentare cu totul imperfecte, să fi găsit îndemnul de a-și aduna toate versurile sale mai vechi și mai noi, de a le revizui și grupa și de a le adăuga cu alte două texte în proză, foarte semnificative pentru conturarea personalității sale poetice. Această personalitate stă într-un raport cu totul caracteristic față de lucrarea sa. Operele cele mai de seamă ale omenirii, spunea Flaubert o dată, sunt cele care ne fac mai puțin să ne gândim la autorii lor, desigur, pentru motivul că operația cristalizării literare este în ele atât de completă, încât pentru a le înțelege și prețui nu este deloc nevoie de ipoteza umană a autorilor. Cu G. Bacovia s-a întâmplat însă tocmai cazul contrariu: opera a absorbit în întregime pe poet și lipsa de îndemn de a-l cerceta pe acesta în ipostaza lui umană provine tocmai din faptul că îl găsim în întregime în opera sa. Puținele vești care ne vin din când în când despre omul singuratic, fără atitudini publice, nevăzând și nevăzut de nimeni, și

¹ *Opere*, București, Fundația Regele Mihai I, 1944 (n. ed.).

publicând numai la rare intervale unele din acele mici poeme cu atât ecou în sfera iubitorilor de poezie ai ultimului sfert de veac, contribuie să confirme imaginea omenească întipărită în poezia sa.

Poetul se leagă prin începuturile sale literare de vechile reviste ale lui Al. Macedonski. Este și el un simbolist al primului moment, și unele din motivele sau procedeele sale, ca și unele particularități ale vocabularului său, îl leagă de acea etapă a poeziei noastre către care se înapoiază atâtea din firele producției lirice de astăzi, atunci când încercăm să ni le explicăm mai bine. Istoria literară a lămurit și va continua să lămurească unele din aceste legături, dar pentru G. Bacovia ele au rămas încă ascunse, într-atât poezia sa, lucrând într-un chip săgetător și direct și a cărei virtute esențială, dând impresia a fi o sinceritate nemijlocită, care o înrudește cu strigătul și cu geamătul, pare mai puțin o lucrare literară, cât un documentar psihologic, depoziția nefalsificată a unui suflet ulcerat, sucombând sub greutatea de a exista. Și totuși realitatea nu este în întregime așa. Acum, când întreaga operă a lui Bacovia ne stă în față și când îl putem citi cu preocuparea îngăduită de o asemenea prezentare, ne putem da mai bine seama de locul ei în literatura noastră mai nouă și de mijloacele ei deliberate, care nu sunt deloc absente, chiar dacă accentele rezultate ne angajează într-un chip atât de direct și pătrunzător.

Idealul literar al lui Bacovia s-a format într-o vreme când scena liricii apusene era dominată de acei *poètes maudits*, înfățișați de Verlaine în articole renumite, poeți care își resimțeau menirea ca un tragic destin și care nu o dată și-au asumat numele de *decadenți*. Cuvântul "*decadent*" alcătuiește de altfel o particularitate expresivă a vocabularului bacovian, fie că poetul își închipuie iubita citind o poemă *decadentă*, fie că el însuși ni se arată visând în *zăvoiul decadent*, fie că adresându-se, în notațiile în proză *Dintr-un text comun*, unui cântăreț, îi spune: "*Ascultă graiul meu decadent*". Referința mentală la un anumit cerc literar este evidentă în toate acestea, și identificarea lui parțială ne-o ușurează poetul însuși când, într-unul din versurile sale, el ne evocă pe Poe, Baudelaire și Rollinat, desigur maeștrii lui preferați. Amintirea lui Poe ni se impune și într-o altă poezie a lui Bacovia (*De iarnă*), unde întâmpinăm replica oarecum a *Corbului*, refrenul onomatopeic și grotesc. Chiar înlocuind pe fatidicul și solemnul *Nevermore* al poetului american: "*O, Corb/ Ce rost mai are-un suflet, orb.../ Ce vine singur în pustiu/ Când anii trec cum nu mai știi/ O, corb!/ Ce rost mai are-un suflet orb.../ - Chiar*". / Nu vom urmări aici toate răsunetele baudelairiene ale poeziei lui Bacovia, care nu sunt deloc mai puține decât în atâtea alte opere ale contemporanilor lui și care vor trebui odată

studiate în toată întinderea lor. Cât despre Rollinat, autorul *Nevrozelor*, o figură secundă a decadentismului francez, amintirea lui lângă ceilalți doi mari poeți este desigur rezultatul unei perspective proprii mișcării noastre literare după 1880, când (după cum am arătat-o în notele ediției mele din Al. Macedonski, *Opere*, I, p. 451) Macedonski îl popularizează prin traducerile sale din *Literatorul* (1883, 1884 și 1886), căruia mai târziu i se alătură și Cincinat Pavelescu (*Literatorul*, 1893).

Poet decadent, al melancoliilor pluvioase, al toamnei, al iernii și al unei primăveri resimțite cu nervii unui convalescent, cufundat în deznădejde și în prevestirea morții apropiate, Bacovia este și un poet al provinciei moldovenești. Printre poeții care s-au aliat, după 1900, noului crez simbolist, se pot distinge două grupări: aceea a muntenilor, un Minulescu, un Stamatiad, un Davidescu, temperamente mai retorice, afișând exotismul și un nevrozism livresc; apoi aceea a moldovenilor, un Șt. Petică, un G. Bacovia, un I. M. Rașcu sau Demostene Botez, naturi mai interioare, cultivând tonalitățile minore ale sentimentului. Poeți urbani și unii și alții, dar cei dintâi încadrându-se în peisajul marilor orașe, prin estetism, prin cosmopolitism, prin gustul iubirilor venale, ceilalți aparținând sufletește micului târg moldovenesc. S-ar putea desprinde o întregă psihologie a orașelor provinciale de peste Milcov, în care atâția poeți, începând cu Petică, au resimțit viața ca o restriște. *“Un corb trece încet pe sus, evocă Petică Tecuciul tinereții sale, dar zborul său e așa de abătut, mișcările sale așa de stranii, încât biata pasere pare că ar avea și ea conștiința dezolării din orașul fantomă”* (*Opere*, p. 245). Este același corb *“vâslind... încet... tăind orizontul diametral”* din *“Amurg de iarnă”* al lui Bacovia, căruia i se adaugă într-o icoană măhnitoare amintirea târgului înghețat sau ploios, cu glod și coceni, cu înmormântări evreiești, cu galbeni și bolnavi copii venind de la școală, cu cafenele goale, cu bangăte puternice de aramă și goarne sunând din marginea târgului, cu fanfara militară cântând *“târziu, în noapte, lu grădină”*, o lume întregă de înfățișări văzute și de sonorități, printre care sufletul simte că agonizează. Este, desigur, în toate acestea, o altă imagine a orașului moldovenesc decât aceea a așezării patriarhale, cu oameni joviali, din unele nuvele ale lui C. Hogaș. Căci Moldova literară configurează un dualism, dat în însăși tovărășia epocală a lui Creangă și Eminescu. Nu poate fi deloc discutabil către care din acești poli se grupează producția lui Bacovia, care, ca mai toți poeții moldoveni, a trebuit să plătească și el obolul lui marelui liric. Înfrăuririle eminesciene pot fi din când în când semnalate în

versurile lui Bacovia, printre care uneori este ușor să recunoaștem armonia tipic eminesciană: “*De mult, de mult cunosc doi plop/ Ce-mi stau și azi în cale/ Îmi place mult ca să-i privesc/ Dar mă cuprinde-o jale*” (*Regret*). Alteori sunt tipice asociații eminesciene de cuvinte, ca *veșnicul repaos* în strofa: “*Cu steaua care s-a desprins/ Ce pierde acum în haos/ O inimă poate s-a stins/ Spre veșnicul repaos*” (*Ca mâine*). Alteori sunt numai cuvinte preferate ale vocabularului eminescian, nu numai ca **jale** și **haos** de mai sus, dar și ca acel *adânc* (al cărui rol nu numai în poezia, dar și în proza eminesciană, am avut prilejul să-l pun în lumină în *Arta prozatorilor români*), precum în strofa: “*Un cântec trist din liră/ Aș vrea să-ți mai arunc/ Din viața mea în noapte/ De neînțeles adânc*” (*Versuri*). Alteori, în fine, este mișcarea însăși a frazei, cu antepoziția propoziției condiționale, ca în versurile eminesciene murmurând pe toate buzele: “*Și dacă ramuri bat în geam/ Și se cutremur plop/ E ca în minte să te am/ Și-ncet să te apropii*”, de care poate fi alăturat începutul poeziei *Din liră* a lui Bacovia: “*Dacă, de-acum, e târziu/ Și ochii mei sunt seci/ Ajunge să-nțeleg.../ Plecată ești, pe veci!*”. Interesant este de constatat cum modul propriu al sensibilității bacoviene, cristalizată în dezolările orașului de provincie și originală în ciuda înrâurilor, identificabile pe-alocuri, și-a exercitat o parte a propriilor ei influențe dincolo de aria Moldovei, la un poet, el însuși atât de personal, ca bucureșteanul Adrian Maniu, unul din promotorii ediției volumului *Plumb* din 1916, sau ca ardeleanul Mihail Beniuc, în care mi se pare a recunoaște un continuator al atitudinilor socialiste din versurile lui Bacovia, pe care, într-un articol de acum câțiva ani, le-a subliniat printre cei dintâi.

Printre procedeele artistice ale lui Bacovia mi se pare a putea distinge două îndrumări, despre care n-aș putea spune că sunt succesive, pentru că ne lipsește o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă totuși de câte un alt moment al evoluției noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configurații decorative, stilizate, cu o largă întrebuintare a refrenului, amintind pe Macedonski, așa încât strofele poeziei *Decor* ar fi putut să fie semnate și de autorul volumului *Excelsior*: “*Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar/ Decor de doliu funerar.../ Copacii albi, copacii negri*”. Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii, un procedeu de atâtea ori folosit de Macedonski și în *Rondelurile* sale, dar și în atâtea din bucățile lui Bacovia care notează o obsesie: “*Amurg de toamnă violet.../ Doi plop, în fund, apar în siluete:/ - Apostoli în odăjdii violete -/ Orașul tot e violet*” (*Decor*), la care se poate adăuga, printre altele, și

notația cuprinsă în refrenul fiecăreia din strofele poeziei *Amurg antic*: “*Havuzul din dosul palatului mort/ Mai aruncă, mai plouă, mai plânge/ Și stropii căzând, în amurg, iau culori:/ De sineală, de aur, de sânge*”. Poetul se exprimă printr-un material de impresii artistice, ca cele pe care i le împrumută poezia vremii, cu parcurile, havuzurile și statuile ei. Apoi, limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc, care cu *solitar, funerar, secular, sinistru, hidos, carbonizat, lugubru, funebru, barbar, satanic, sumbru* etc. exprimă nu numai genul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar și participarea lui la o lume a cărților și a culturii. Când se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă este aceea a unui poet mai estetic, mai livresc, mai dependent de modele.

A doua îndrumare a tehnicii lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stând într-un anumit contrast cu stilizările observate mai înainte. De această orientare se leagă toate acele imagini, metafore, comparații, printre cele mai sugestive ale liricii noastre mai noi, fie că ele evocă plopii în depărtare, aplecându-se la pământ “*în larg balans lenevos, de gumă*” (*Amurg de toamnă*), fie că observă cum “*La un geam, într-un pahar/ O roză galbenă se uită-n jos*” (*Nocturnă*), fie că notează cum “*o frunză s-a lăsat pe-o mână întinsă care cere*” sau “*O pasăre cade-n oraș, ca o tristețe mai mult*” (*Noapte de toamnă*), fie că aude cum “*Greierul zimțează noaptea, cu nimic*” (*Nocturnă*), pentru a nu mai vorbi de obligatoriile sinestezii simboliste, concrescențe de senzații al căror model a fost fixat de Baudelaire și Rimbaud, ca acea evocare a primăverii ca “*o pictură parfumată cu vibrații de violet*” (*Nervi de primăvară*). Tendința de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raționalizate, este depășită acum. Poetul dorește să noteze senzația sa nemijlocită, ingenuă și dureroasă. Forma se dezorganizează în această aspirație către imediat, așa încât nu o dată asistăm la o frângere a ritmului, ca în *Spre toamnă*, unde după versurile de 8 și 9 silabe cu factură regulată: “*Și nimeni nu știe ce-i asta/ M-afund /Într-o crâsmă și scriu,/ Sau râd și pornesc înspre casă/ Și-acolo mă-nchid ca-n sicriu*”, primul se schimbă brusc prin repetarea strofei inițiale cu neregulate versuri mai scurte: “*Și mereu delirând/ Pe vreme de toamnă,/ M-adoarme un gând/ Ce mă-ndeamnă:/ - Dispari mai curând!...*” În această nouă configurație, limba se schimbă, nu numai prin vocabularul mai familiar, care primește și unele provincialisme, dar și prin toate acele înperecheri de cuvinte ale vorbirii curente, ca de pildă “*Chiar pentru asta am venit să-ți spun*” (*Cuptor*), “*Să nu mai știu nimic, ar fi un singur mod*” (*Nocturnă*), “*Când pentru fizici nu se știe ce noi surprinze vor veni*” (*Nervi de toamnă*), “*De-această întâmplare; atât de*

rău mi-a părut " etc. – forme prozaice, cum întâlnim adeseori și la Adrian Maniu, care nu trebuie înțelese însă ca niște concesii făcute graiului vorbit, inexplicabile ca atare la niște poeți de notații scriptice ca aceștia, ci ca o expresie (de altfel deliberată) a naivității lor, ca un mijloc de a sugera cititorului lipsa de artificiu în exprimarea emoției directe. Pe acest drum al notației imediate, mai departe, se găsesc acele însăilări de gânduri, acele crâmpie imperfect acordate, produsul unei dezorganizări logice a gândirii, cum întâlnim în poeziile mai noi ale lui Bacovia, ca în acest *Requiem*: "*Eram să te aștept prin parc/ Văzând că singurăți pe aici m-au oprit.../ Dar mereu aceleași uitări/ Dar tot aceeași poezie la infinit!/?/ Filosofia vieții mi-a zis:/ Undeva este, cu mult mai departe.../ Atâtea, și-atâtea... lasă/ Visezi, ca din carte!*" Procedul revine și în proza poetului, unde întâmpinăm de atâtea ori reproducerea "*gândirii nedirijate*" a vorbirii interne, ca în teoria și practica suprealiștilor, pe care nu este deloc sigur că Bacovia i-a frecventat vreodată.

"*Câte nu ascult eu, notează scriitorul în Dintr-un text comun. Sunt într-o cârciumă, tu înțelegi... poate eram simpatic ca un poet al Scânteilor galbene, al Vremurilor de plumb..., încolo tăcere... Printr-o confuzie, se spune că am cunoscut pe acest călugăr... M-am lăsat să mă observe atâția vânzători, dar m-am gândit unde se petrec aceste fapte... Este aceasta vreo resemnare de a compărea, și ca acești negustori să-mi producă material ziaristic, în schimbul unei remunerări, care pentru moment are aparența unei satisfacții... Sau... noi nu răspundem de cele ce scriem... Aceste păreri pot fi luate de oriunde... Se întunecă... Vinuri stricate... numai câțiva bani..."*

Ne întrebăm însă dacă cu acestea nu ajungem la marginea extremă a literaturii și dacă înclinarea, valabilă în sine, de a capta, dincolo de rigiditățile formei, imediatitatea sentimentului nu atinge în acest punct tăgăduirea însăși a artei literare. Este o întrebare care poate fi pusă și căreia i se poate da chiar un răspuns afirmativ, când recitirea întregii opere poetice a lui Bacovia a reînviat în noi câteva din cele mai alese satisfacții literare încercate în șirul lung al anilor.

1946

INDICE DE NUME*

A

- AARON, VASILE (c. 1770-1822), scriitor român: 115
- AGATHON OTMÉNÉDEC (pseudonim, vezi Al. Odobescu): 170
- AKSAKOV, Serghei Timofeievici (1791-1859), scriitor rus: 190
- ALARCÓN, Pedro Antonio de (1833-1891), scriitor spaniol: 266, 589
- ALECSANDRI, Vasile (1821-1890), scriitor român: 58, 113, 136, 138, 141, 146, 147, 153, 161, 162, 164, 172, 194, 197, 233, 234, 251, 254, 256, 260, 261, 264, 265, 267, 281, 290, 297, 300, 367, 368, 369, 404, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 480, 495, 497, 518, 549
- ALEXANDRESCU, Grigore (1810-1885), poet român: 58, 111, 159, 161, 172, 251, 257, 300, 368, 369, 404, 422, 480, 495, 505
- ALEXANDRESCU, Nicolae, cântăreț la începutul sec. XIX, în București: 116
- ALEXANDRU I (1777-1825), țarul Rusiei, 1801-1825: 69, 134
- ALEXEEVICI, Mihail, bunicul scriitorului I.L. Caragiale: 398
- ALTHAUS, profesor de filosofie la Universitatea din Berlin, în a doua jumătate a sec. XIX: 88
- AMAN, Theodor (1831-1891), pictor și grafician român: 134, 144
- ANGHEL, Dimitrie (1872-1914), poet, prozator și dramaturg român: 552
- ANNUNZIO, Gabriele D' (1863-1938), scriitor italian, poet și romancier: 212, 473, 482, 533, 545, 559
- APOLLINAIRE, Guillaume (Wilhelm Apolinaris de Kostrowitzky) (1880-1918), poet francez: 36

* Indicele a fost întocmit de Nadia Lovinescu.

- APPIANUS (sfârșitul sec. I – c. 170), istoric al Romei antice, de origine grec: 112
- APULEIUS, Lucius (c. 125-c. 180), scriitor latin: 422
- ARC, Ioana d' (1412-1431), eroină franceză: 145
- ARGHEZI, Tudor (Ion Theodorescu) (1880-1967), scriitor și poet român: 372, 541, 608-615, 618, 619
- ARICESCU, Constantin (1823-1886), istoric și publicist român: 443, 460
- ARISTON DIN CHIOS (sec. III î.e.n.), filozof grec: 328
- ARISTOTELES (384-322 î.e.n.), filozof grec: 327, 359
- ATHANARIC (?-381), rege vizigot: 202
- AUGIER, Émile (1820-1889), dramaturg francez: 550-552
- B**
- BAADER, Franz Benedict von (1765-1841), filosof german: 309, 310
- BACALBAȘA, Anton C. (1865-1899), publicist și prozator român: 402-403
- BACALBAȘA, Constantin C. (1856-1935), publicist român: 452, 454
- BACALOGLU, Emanoil (1830-1891), fizician și matematician român: 161
- BACH, Johann Sebastian (1685-1750), compozitor german: 106
- BACHELIN, Léon (1857-1930), publicist de origine elvețiană, a trăit în România: 491
- BACOVIA, George (Gheorghe Casiliu) (1881-1957), poet român: 620-625
- BAKUNIN, Mihail Aleksandrovici (1814-1876), scriitor rus: 65
- BALDOVIN DE FLANDRA (1171-1205), conducătorul cruciadei a IV-a, împăratul Imperiului Latin de Răsărit, 1204-1205: 183
- BALZAC, Honoré de (1799-1850), romancier francez: 39, 111, 315, 482, 536, 591, 593, 597
- BANU, Constantin (1873-1940), om politic și literat român: 185, 538, 620
- BANVILLE, Théodore de (1823-1891), poet francez: 36, 515
- BARAC, Ion (1776-1848), scriitor român: 115, 118
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée (1808-1889), scriitor francez: 46, 537
- BARÎȚIU, George (1812-1893), istoric, ziarist și om politic român: 168, 249, 251, 460
- BARTH, Paul (1858-1922), filosof al istoriei, sociolog și istoric german: 68
- BAUDELAIRE, Charles (1821-1867), poet francez: 23, 336, 386, 394, 395, 468, 473, 507, 545, 621, 624
- BAUDRY, Ambroise-Alfred (1838-1906), arhitect francez: 171
- BAUMANN, Ludwig, editor al

- operei lui Hegel: 73
- BĂLĂCESCU**, Constantin (1800-1880), scriitor român: 322
- BĂLCESCU**, Nicolae (1819-1852), istoric, gânditor și om politic român: 67, 86, 94, 132, 134, 138, 149, 150, 161, 164, 167, 170, 172, 193, 194, 196, 205, 245, 256, 257, 404
- BĂLEANU**, Emanoil (sec. XIX), om politic român: 156
- BĂRCĂNEȘTI**, frații (începutul sec. XIX): 116
- BĂRNUȚIU**, Simion (1808-1864), unul dintre conducătorii revoluției de la 1848 în Transilvania: 243, 246, 255
- BÉDIER**, Joseph (1864-1938), istoric literar francez: 33
- BEETHOVEN**, Ludwig van (1770-1827), compozitor german: 102, 105, 106, 142, 143, 416
- BELCOT**, Cazimir (1885-1917), actor român: 484
- BELDICEANU**, Nicolae (1844-1896), scriitor și poet român: 422
- BELLINI**, Vincenzo (1801-1835), compozitor italian: 142
- BELLORI**, Giovanni Pietro (1635-1700), arheolog italian: 183
- BÉNARD**, Charles (1807-1898), scriitor francez: 57
- BENGESCU**, George (1848-1922), diplomat și publicist român: 199
- BENIUC**, Mihai (1907-1988), poet român: 623
- BÉRANGER**, Pierre-Jean de (1780-1857), poet francez: 452, 496
- BERINDEI**, Dumitru (1832-1884), arhitect și inginer român: 161
- BEULÉ**, Charles-Ernest (1826-1874), arheolog și om politic francez: 147
- BIBERSTEIN-ROGALA**, familie nobilă poloneză: 437, 438, 439, 536
- BIBESCU**, Anica, soția marelui postelnic D. Bibescu: 447
- BIBESCU**, Dimitrie, mare postelnic la 1848: 447
- BIBESCU**, Gheorghe (1834-1902), efor al Așezămintelor Brâncovenești: 135, 445, 470
- BIBESCU**, Gheorghe Dimitrie (1802-1873), domn al țării Românești, (1842-1848): 133, 135, 445, 470
- BICHAT**, Marie-François-Xavier (1771-1802), anatomo-fiziolog francez: 269
- BION DIN BORYSTHENE** (sec. III î.e.n.), filosof grec: 328
- BÂRZOTESCU**, învățătorul scriitorului Al. Odobescu: 134
- BLANC**, Louis (1811-1882), istoric, publicist și om politic francez: 144, 433
- BLARAMBERG**, Nicolae (1837-1896), jurist și om politic român: 453, 454, 466
- BOCK**, Franz (1823-1899), arheolog austriac: 402
- BODNĂRESCU**, Samson (1840-1902), poet și scriitor român: 260, 282, 386, 431
- BOGDAN-DUICĂ**, Gheorghe (1865-

- 1934), istoric și critic literar român: 224, 314, 352
- BOGDAN-PITEȘTI, Alexandru** (1871-?), literat român: 472
- BÖHME, Jakob** (1575-1624), filosof german: 309
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas** (1636-1711), poet și critic francez: 45, 111
- BOIS, Jules** (1868-1943), romancier francez: 535
- BOLINTINEANU, Dimitrie** (1819-1872), poet român: 58, 161, 167, 245, 251, 297, 300, 367, 458, 467, 491, 495, 500
- BOLLIAC, Cezar** (1813-1881), poet, publicist și om politic român: 138, 164, 173, 174, 177
- BONALD, Louis-Gabriel-Ambroise de** (1754-1840), scriitor și filosof francez: 83, 257
- BONAPARTE, Maria Laetitia**, publicistă franceză de la începutul sec. XX: 473
- BORGOVAN, V.G.** (1850-1923), pedagog român: 204
- BOTEZ, Constantin** (1876-1936), critic literar român: 387
- BOTEZ, Demostene** (1893-1973), poet român: 622
- BOTEZ, Octav** (1884-1943), istoric literar român: 87
- BOUGLÉ, Célestin** (1870-1940), sociolog francez: 63
- BOUTIÈRE, Jean**, comentator al operei lui I. Creangă, în prima jumătate a sec. XX: 423, 424
- BRANDES, Georg** (Morris Cohen) (1842-1927), critic literar și filolog danez: 38, 265
- BRAY, René**, istoric literar francez contemporan: 37
- BRĂILOIU, Constantin** (1809-1889), jurist și om politic român: 242
- BRĂNEANU, Mihai C.**, colaborator al scriitorului Titu Maiorescu: 269
- BRĂTESCU-VOINEȘTI, Ion Alexandru** (1868-1946), scriitor român, nuvelist: 233, 573
- BRĂTIANU, Dimitrie** (1821-1891), om politic român: 86, 91, 245, 446, 479
- BRÉHIER, Émile** (1876-1952), istoric al filosofiei franceze: 54, 83, 329
- BRESLEA, Pană**, proprietar de grădină în București, la începutul sec. XIX: 115
- BRETON, André** (1896-1966), poet francez: 36
- BREZEANU, Ion** (1869-1940), actor român: 50, 403
- BROTE, Eugen** (1850-1912), om politic român: 404
- BRUCĂR, I.** (1888-1960), filosof român: 100
- BRÜCKE, Ernst Wilhelm** (1819-1892), fiziolog austriac: 430
- BRUN, Jules** (1852-1916), ziarist francez în România: 491, 519
- BRUNETIÈRE, Ferdinand** (1849-1906), critic literar francez: 577
- BRUNO, Giordano** (1548-1600), filosof italian: 353

- BÜCHNER, Ludwig (1824-1899),
naturalist german: 99
- BUCKLE, Henri Thomas (1821-
1862), istoric și sociolog englez:
84, 258
- C**
- CAESAR, Caius Julius (101-44 î.e.n.),
general, om de stat și scriitor
roman: 193
- CAION, (Constantin A. Ionescu)
(1880-1918), publicist român:
406, 475
- CALOMFIRESCU, Radu (sec. XVI-
1598), boier al domnitorului
Mihai Viteazu: 197
- CANDREA, Ion Aurel (1872-1950),
lingvist și filolog român: 584
- CANOVA, Antonio (1757-1822),
sculptor italian: 143
- CANTACUZINO, Constantin Postel-
nicul (c. 1600-1663), mare dem-
nitar sub domnia lui Matei Basa-
rab: 167
- CANTACUZINO, Constantin Stol-
nicul (c. 1650-1716), diplomat,
istoric și geograf, om de cultură
român: 167
- CANTACUZINO, Grigore C. (1829-
1903), magistrat și om politic
român: 161, 401, 432
- CANTACUZINO, Șerban, domn al
Țării Românești, 1678-1688: 198
- CANTACUZINO-ZIZIN I. A. (1829
– după 1897), om politic român:
237
- CANTEMIR, Dimitrie (1673-1723),
domn al Moldovei, 1710-1711,
istoric, filosof și cărturar enciclo-
pedist român: 149, 164, 182, 183
- CANTILLI, Constantin (1875–1949),
poet român: 469
- CANTU, Cesare (1804-1895), scriitor
italian: 149
- CARACAȘ, Constantin (1773-
1828), medic român: 134
- CARACAȘ, Grigore, unchiul scriito-
rului Al. Odobescu: 134
- CARACOSTEA, Dumitru (1879-
1964), profesor de istoria litera-
turii române: 352, 353, 518
- CARAGEA, Ion, domn al Țării
Românești, (1812-1818): 114
- CARAGEA, Ralu (începutul sec.
XIX), fiica domnitorului Ion
Caragea: 114
- CARAGIALE, Costache (1815-
1877), actor și dramaturg român:
369
- CARAGIALE, Ecaterina, mama
scriitorului I.L. Caragiale: 205
- CARAGIALE, George (Iorgu), vărul
scriitorului I.L. Caragiale: 279, 398
- CARAGIALE, Ion Luca (1852-1912),
scriitor român, dramaturg, prozator
și publicist: 207, 229, 230, 231,
233, 262, 263, 264, 265, 268, 274,
275, 279, 280, 281, 284, 286, 397,
398, 399, 400, 401, 402, 403, 404,
405, 406, 407, 408, 409, 410, 411,
412, 413, 414, 415, 416, 417, 425,
427, 429, 431, 432, 468, 475, 476,
477, 490, 505, 551, 552, 582, 586

- CARAGIALE, Iorga (1828-1894), actor român: 279, 288
- CARAGIALE, Luca, tatăl scriitorului I.L. Caragiale: 397, 398
- CARAGIALE, Luca I.L. (1893-1921), scriitor, fiul scriitorului I.L. Caragiale: 410
- CARAGIALE, Ștefan, bunicul scriitorului I.L. Caragiale: 397
- CARAGIANI, Ion (1841-1921), profesor de limba greacă, român: 249
- CARLYLE, Thomas (1795-1881), istoric și filosof englez: 404, 576
- CAROL, I (1839-1914), Domnitor și Rege al României (1866-1914): 445, 468, 469, 474, 522
- CARP, Petre P. (1837-1918), om politic român: 243, 244, 260, 270, 283
- CARRA, Jean-Louis (1742-1793), jurnalist francez, călător în Muntenia: 164
- CARRIÈRE, Maurice (1817-1895), estetician și filosof german: 226, 228
- CARTOJAN, Nicolae (1883-1944), istoric literar român: 67
- CATARGIU, Lascăr (1823-1899), om politic român: 284, 453, 454
- CATINA, Ion (1828-1851), scriitor român: 491
- CĂLINESCU, George (1899-1965), critic, istoric literar și prozator român: 43, 156, 288, 289, 386, 487
- CERNA, Panait (1881-1913), poet român: 423
- CERVANTÈS SAAVÉDRA, Miguel de (1547-1616), scriitor spaniol: 47, 112, 410
- CHACON, Alonso (Ciacconius), (1540-începutul sec. XVII), scriitor spaniol: 183
- CHARLIEU, Hector de, scriitor francez din sec. XIX: 452
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1768-1848), scriitor francez: 83, 314, 333, 595
- CHATRIAN, Alexandre (vezi, Erckmann-Chatrian): 204
- CHAUCER, Geoffrey (c. 1340-1400), poet englez: 127
- CHENDI, Ilarie (1872-1913), critic literar român: 290, 325, 347, 354, 493
- CHÉNIER, André (1762-1794), poet francez: 367
- CHERUBINI, Marie-Louis-Salvador (1760-1842), compozitor francez: 142
- CHESTERFIELD, Philip Dormer Stanhope de (1694-1773), om de stat și scriitor englez: 270
- CHIAJNA, DOAMNA (c. 1525-1588), soția lui Mircea Ciobanul, domnul Țării Românești: 60, 150-155, 166, 181
- CHIBICI-RÂVNEANUL (1849-1917), prietenul poetului M. Eminescu: 287
- CHIOSEA-fiul, cântăreț la începutul sec. XIX, în București: 116
- CHIȚU, Gheorghe (1828-1897), om politic român: 245
- CHOPIN, Frédéric (1810-1849), pianist și compozitor polonez: 300

- CIACCONIUS (vezi, Alonso Chacon)
- CICERO, Marcus Tullius (106-43 î.e.n.), orator, scriitor și om politic roman: 37, 51
- CILIBI, Moise (1815-1869), negustor și povestitor român: 121
- CIOCULESCU, Șerban (1902-1988), critic literar român: 398, 406, 468
- CIORANU, Mihai (sec. XIX, aghiotantul lui Tudor Vladimirescu), istoric al răscoalei din 1821: 442
- CIPARIU, Timotei (1805-1887), filolog și lingvist român: 161, 168, 236, 248, 249
- CIUREA, Lascăr (1834-1881), membru al societății Junimea: 243
- CÂMPINEANU, Ion (1798-1863), boier, om de cultură român: 453
- CÂRLOVA, Vasile (1809-1831), poet român: 161, 169, 172, 256, 368
- CLARETIE, Jules (Arsène-Arnaud) (1840-1913), romancier și dramaturg francez: 561
- CLAUDEL, Paul (1868-1955), scriitor, autor dramatic și poet francez: 211, 212
- CLIMESCU, N., colaborator al scriitorului I. Creangă: 419
- COBĂLCESCU, Grigore (1831-1892), geolog și paleontolog român: 161
- COCEA, N.D. (1880-1949), ziarist și scriitor român
- CODRU-DRĂGUȘANU, Ion (1818-1884), scriitor român: 146
- COMBARIU, Jules (1859-1916), scriitor francez: 448, 449
- COMTE, Auguste (1798-1857), filosof francez: 83, 246, 258
- CONSTANTIN, Petre Marin (n. 1925), pictor român
- CONSTANTIN CĂPITANUL (a doua jumătate a sec. XVII), copist român de manuscrise: 149
- COQUELIN-L'AÎNÉ (Benoît Constant) (1841-1909), actor francez: 49
- CORESI, Diaconul (sec. XVI), traducător și meșter tipograf român: 161, 162, 184
- CORNEILLE, Pierre (1606-1684), poet dramatic francez: 39, 74, 75, 76, 101, 102, 105, 107, 242, 283
- CORNESCU, Constantin C. (1830-1900), magistrat și scriitor român: 187, 189, 401
- COSTIESCU, A.C., poet român de la jumătatea sec. XIX: 443
- COSTIN, Miron (1633-1691), cronicar român: 149
- COȘBUC, George (1866-1918), poet român: 251, 266, 377, 403, 404, 423, 432, 454, 495, 499, 574, 580
- COURBET, Gustave (1819-1877), pictor, desenator și litograf francez: 38
- COVALSKI, Gavril (n. 1925), sculptor român: 192
- COX, George William (1827-1902), scriitor englez: 192
- CREANGĂ, Constantin (1860-1912), fiul scriitorului I. Creangă: 422
- CREANGĂ, David, bunicul scriitorului I. Creangă: 418

- CREANGĂ, Ion (1837-1889), scriitor român: 243, 418, 419, 423, 424, 589
- CREANGĂ, Smaranda, mama scriitorului I. Creangă: 418, 550
- CREȚU, Ion (1893-1970), istoric literar român: 44
- CRETZEANU, George (1829-1887), poet și scriitor român: 251
- CRONEGH, Johann Friedrich von (1731-1758), poet german: 391
- CRUCEANU, Mihail (1887 -), poet român: 483
- CRUSIUS, Martin (1526-1607), umanist și istoric german: 149
- CUGLER-PONI, Matilda (1852-1931), poetă română: 233, 260
- CUJBĂ, Sergiu Victor (1879-1915), profesor de matematici, român: 492, 622
- CURTIUS, Ernst (1814-1896), filolog și istoric german: 38, 52
- CUZA, A.C. (1857-1946), om politic și publicist român: 86
- CUZA, Alexandru Ion (1820-1873), primul domnitor al Principatelor Unite și al României, 1859-1866: 169, 242, 445, 522, 556
- CUZA, Elena (născută Rosetti) (1825-1909), soția domnitorului Alexandru Ion Cuza
- D**
- DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé (1789-1851), inventator francez: 527
- DALLAWAY, James (1763-1834), erudit și scriitor englez: 164
- DAMÉ, Frédéric (1849-1907), lexicograf și publicist român de origine franceză: 550, 552, 553
- DANTE ALIGHIERI (1265-1321), poet italian: 39, 47, 51, 188, 189, 410, 564, 565, 566, 567, 582
- DAUDET, Alphonse (1840-1897), scriitor francez: 484
- DAVID, Jacques-Louis (1748-1825), pictor francez: 143
- DAVIDESCU, Nicolae (1888-1953), poet și scriitor român: 479, 518, 492, 622
- DECEBAL, rege dac, 87-106: 203, 179
- DELA COZIENI, scriitor român de la începutul sec. XX
- DELAVRANCEA, Barbu (Ștefănescu) (1858-1918), scriitor, critic și avocat român: 155, 234, 264, 291, 404, 405, 406, 407, 408, 413, 423, 412, 519, 528, 529, 568, 569, 571, 583, 586, 590, 591, 592, 596
- DEMARTIN DU TYRAC (vezi M.-L.-J.-A.-C. Demartin du Tyrac de MARCELLUS): 162
- DEMETRESCU, Romulus, profesor român din prima jumătate a sec. XX: 323
- DEMETRESCU, Traian (1866-1896), poet și prozator român: 463, 481, 491, 493, 508, 516, 519
- DEMETRIADE, Mircea (1861-1914), poet și autor dramatic român: 478, 491, 532
- DEMETRIESCU, Anghel (1847-

- 1903), publicist român: 203, 204, 404, 465
- DENSUSIANU, Aron (1837-1900), istoric literar și filolog român: 224, 225, 226, 254, 262, 460
- DENSUSIANU, Nicolae (1846-1911), istoric român: 279
- DENSUSIANU, Ovid (1873-1938), filolog, folclorist și istoric literar român: 257, 461, 487, 498
- DÉROULÈDE, Paul (1846-1914), poet francez: 399
- DESCARTES, René (1596-1650), filosof francez: 9, 34
- DESSOIR, Max (1876-1947), psiholog și estetician german: 209, 213
- DEȘLIU, proprietar de grădină în București, la începutul sec. XIX: 115
- DEUSSEN, Paul (1854-1919), filosof german: 318
- DICKENS, Charles (1812-1870), scriitor englez: 39, 266, 576, 589
- DIDEROT, Denis (1713-1784), filosof și scriitor francez: 45, 46
- DIOGENE DIN SINOPE (c. 404-323 î.e.n.), filosof grec: 120, 121
- DION CASSIUS (155-235), istoric grec: 193
- DIONIS DIN HALICARNAS (sec. I î.e.n.), istoric grec: 193
- DJUVARA, Mircea (1886-1944), jurist român: 319
- DOBROGEANU-GHEREA, Constantin (1855-1920), sociolog și critic literar român: 207, 301, 403
- DON PADIL (pseudonim, vezi Duiliu Zamfirescu): 458, 459
- DONICI, Alexandru (1806-1866), fabulist român: 161, 251
- DONIZZETTI, Gaetano (1797-1848), compozitor italian: 142
- DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici (1821-1881), romancier rus: 47
- DOUMIC, René (1860-1933), istoric literar francez: 49, 50
- DOW, Gerard (1613-1675), pictor olandez: 158
- DOZON, Auguste (1822-1891), diplomat și literat francez, folclorist: 158, 162
- DRAGNEA, Radu (1893-1955), critic și ziarist român: 55, 56, 359
- DRAGOMIRESCU, Mihail (1868-1942), filolog și critic literar român: 46, 47, 48, 265, 267, 406, 408, 483
- DRAGOSLAV, Ion (1875-1928), scriitor român: 483, 492, 493
- DRAGOȘESCU, Bazilie, învățătorul scriitorului I.L. Caragiale: 398
- DUCA, Gheorghe (1846-1899), inginer și arhitect român: 197
- DU CANGE, Charles du Fresne (1610-1688), filolog și lexicograf, erudit francez: 149

E

- EGGER, ÉMILE (1813-1885), filolog și elenist francez: 147
- ELGIN, Thomas Bruce Lord (1766-1841), diplomat englez: 183
- ELIADE, Mircea (1907-1986), scriitor român: 172

- EMINESCU, Harieta (c. 1854-1889), sora poetului M. Eminescu: 287
- EMINESCU, Mihail (1850-1889), poet român: 12, 16, 25, 43, 44, 47, 52, 67, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 94
- EMINOVICI, Gheorghe (1812-1884), căminar, tatăl poetului M. Eminescu: 278, 279, 280
- EMINOVICI, Raluca (1816-1876), mama poetului M. Eminescu: 387
- ENESCU, George (1881-1955), compozitor și violonist român: 144
- ENGEL, colonel, prieten al familiei Odobescu: 136, 149, 164
- EPICTET (c. 50-c. 138), filosof grec: 120, 295, 328, 329
- ERACLIDE, Constantin (1819-1875), magistrat și om politic român: 246
- ERCKMANN-CHATRIAN (Émile Erckmann, 1822-1899); Alexandre Chatrian (1826-1890), scriitori francezi: 204
- ERDMANN, Johann Eduard (1805-1892), istoric al filosofiei, german: 83
- ESCHIL (525-456 î.e.n.), poet tragic grec: 47, 612
- EUDEM (sec. III î.e.n.), filosof grec: 359
- F**
- FABRETTI, Raffael (1618-1700), arheolog și anticar italian: 182
- FACCA, Costache (c. 1801-1845), scriitor român: 480
- FAGUET, Émile (1847-1916), critic și istoric literar francez: 162
- FAURIEL, Claude-Charles (1772-1844), critic și istoric francez: 162
- FĂLCOIANU, George, ziarist și traducător român (1794-1867): 454
- FĂLCOIANU, I., colaborator la *Revista Română*: 161, 453, 454
- FECHNER, Gustav Theodor (1801-1887), psiholog și filosof german: 217, 269
- FEDELEȘ, Constantin (1877-1958), profesor de istoria filosofiei și de pedagogie, român: 328
- FELIX, Iacob (1832-1905), medic igienist român: 161
- FÉNELON, François de Salignac de la Mothe (1651-1715), scriitor francez: 310
- FEUERBACH, Ludwig (1804-1872), filosof german: 71, 72, 240
- FICHTE, Johann Gottlieb (1762-1814), filosof german: 86, 237, 280, 293, 294
- FILIMON, Nicolae (1819-1856), prozator român: 116, 161
- FILIP DE FLANDRA (sec. XIX), propus ca Domnitor al României: 143
- FILIPESCU, Constantin (1804-1842), membru al eforiei școalelor: 136
- FISENȚA, Emanuel, bunicul poetului Al. Macedonski: 447
- FLAMMARION, Camille (1842-1925), astronom francez: 492, 528
- FLAUBERT, Gustave (1821-1880), romancier francez: 266, 427, 519,

- 546, 589, 591, 620
- FLEVA, Nicolae (1840-1913 sau 1914), om politic român: 453, 471
- FLORÉAN-PARMENTIER, Ernest (1879-?), scriitor francez: 482
- FLORESCU, Bonifaciu (1848-1899), publicist român
- FLORESCU, Dimitrie (1827-1875), compozitor român
- FLORIAN, Mircea (1888-1960), filosof român: 321
- FLORUS (Lucius Annaeus Julius) (sfârșitul sec. I), istoric latin
- FLOURENS, Pierre-Jean-Marie (1794-1867), fiziolog francez: 269
- FOERSTER, editor al lui Hegel, alături de L. Baumann: 73, 74
- FORGÁCS, Ferencz (c. 1510-1577), episcop și istoric maghiar
- FOSCOLO, Niccolò Ugo (1778-1827), scriitor și poet italian: 391
- FOTINO, Dionisie (1769-1821), istoric grec stabilit în Țara Românească: 149, 164
- FRANCE, Anatole (François-Anatole Thibault) (1844-1924), scriitor francez: 35, 188, 222, 410, 535, 601, 605
- FRANCISC-IOSIF I (1830-1916), împăratul Austro-Ungariei, (1848-1916): 468
- FREDERIC II (1712-1786), regele Prusiei, 1740-1786: 51
- FRICK, Louis de Gonzague (1883-?), scriitor francez: 482
- FROBENIUS, Leo (1873-1938), scriitor și filosof german: 35
- FULTON, Robert (1765-1815), inventator american: 527
- FUNDESCU, Ioan C. (1836-1904), poet și folclorist român
- FURTUNĂ, Dumitru (1890-1965), povestitor și publicist român
- FURTUNĂ, Horia (1888-1952), scriitor român: 483, 485, 488, 518, 620

G

- GAIAFERI, proprietar de grădină în București, la începutul sec. XIX: 115
- GALACTION, Gala (Grigore Pișculescu) (1879-1961), scriitor român: 469, 479
- GANE, Nicolae (1838-1916), scriitor român: 265, 266, 589, 590, 591
- GANS, Eduard (1798-1839), jurist german: 67, 68
- GARNETT, David (1892-?), poet englez: 526
- GASTER, Moses (1856-1939), filolog român: 118, 119, 327, 352
- GAUTIER, Théophile (1811-1872), scriitor și eseist francez: 36, 266, 516
- GAVALT, P., prieten al scriitorului H. de Balzac: 597
- GEIGER, Emil, estetician german contemporan: 375
- GELLERT, Christian Fürchtegott (1715-1769), moralist german: 51
- GÉRICHAULT, Jean-Louis-Ardre-Théodore (1791-1824), pictor

- francez: 143
- GHERASIM, Vasile (1892-1933), istoric al filosofiei și scriitor român: 317
- GHEREA, I. (vezi, Dobrogeanu-Gherea, C.): 71
- GHEUCA, Leon (sec. XVIII), episcop de Roman și mitropolit al Moldovei, 1786-1788
- GHIANNI, A., colaborator la *Revista Română*: 161
- GHICA, Alexandru (1796-1862), domn al Țării Românești, 1834-1842: 172
- GHICA, Grigore III, domn al Moldovei, 1764-1767 și 1774-1777: 167
- GHICA, Grigore IV, domn al Țării Românești: 116
- GHICA, Grigore Alexandru, domn al Moldovei, 1849-1853 și 1854-1856: 172, 283
- GHICA, Ion (1816-1897), scriitor, economist și om politic român: 113, 114, 133, 159, 161, 195, 248, 400, 401
- GHICA, Maria, soția lui Grigore Ghica, domnul Țării Românești: 167
- GHICA, Mihalache (1792-1850), om politic și colecționar de artă, român: 172, 173
- GHICA, Pantazi (1831-1882), scriitor și ziarist român: 161, 453, 454
- GHIL, René (1862-1925), poet și critic francez: 468
- GIANI, stolnic la începutul sec. XIX: 135
- GILKIN, Iwan (1858-1924), poet belgian de limbă franceză: 511
- GILLET, Louis (1876-1943), istoric de artă francez: 565
- GIRAUD, Victor (1868-1953), istoric literar francez: 57
- GÂRLEANU, Emil (1878-1914), prozator român: 409
- GODIN, André, scriitor francez contemporan: 482
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1749-1832), scriitor, gânditor și om de știință german: 31, 32, 34, 107, 243, 265, 269, 301, 325, 353, 357, 378, 410, 463, 475, 567, 602, 613
- GOGA, Octavian (1881-1938), poet român: 233, 234, 251, 266, 408, 423, 488, 499
- GOGOL, Nikolai Vasilievici (1809-1852), scriitor rus: 39, 188, 190, 284, 589
- GONGORA Y ARGOTE, Luis de (1561-1627), poet spaniol: 37
- GOURMONT, Rémy (1858-1915), scriitor și critic literar francez: 511, 512, 513
- GRANDEA, Grigore Haralamb (1843-1897), scriitor român: 444, 491
- GRANDIER, Urbain (1590-1643), preot la Loudun: 145
- GRATTIUS, Faliscus (sfârșitul sec. I î.e.n. – sec. I), poet latin
- GRĂDIȘTEANU, Petre (1839-1921), publicist și om politic român: 190
- GRECEANU, Radu (a doua jumătate a sec. XVII – primul sfert al sec.

XVIII), cronicar și cărturar român: 164

GRECIANU, Ștefan D. (1825-1908), publicist și istoric român: 161

GRÉVIN, Alfred (1827-1892), desenator și caricaturist francez: 552

GRIGORESCU, C., colaborator al scriitorului I. Creangă: 144

GRIGORESCU, Nicolae (1838-1907), pictor român: 584

GRIGORIU, G., colaborator al scriitorului I. Creangă: 419

H

HAGI-PRODAN (1760-1826), căpitan de armăuți în mișcarea lui Tudor Vladimirescu: 442, 443

HAMANN, Richard (1879-1913), istoric de artă și estetician german: 35, 36

HANEȘ, Petre V. (1879-1966), istoric literar român: 62, 63

HAMMER, Joseph von (1774-1856), istoric și orientalist austriac: 149

HARTE, Francis Brett (1836-1902), scriitor nord-american: 266, 284, 589

HARTMANN, Eduard von (1842-1905), filosof german: 87, 231, 263

HASDEU, Bogdan Petriceicu (1838-1907), lingvist, istoric și scriitor român: 10, 170, 179, 183, 190, 203, 242, 249, 261, 402, 404, 405, 460

HAYDN, Joseph (1732-1809), compozitor austriac: 143, 190

HAYM, Rudolf (1821-1901), istoric

literar german: 37

HAZARD, Paul (1878-1944), critic și istoric literar francez: 33

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831), filosof german: 51, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100

HEIDENHAIN, Rudolf Peter Heinrich (1834-1897), fiziolog german: 269

HEINE, Heinrich (1797-1856), poet german: 218, 266, 293

HEINZE, Max (1835-1909), istoric al filosofiei, german: 66

HELIADÉ-RĂDULESCU, Ion (1802-1872), cărturar, scriitor și om politic român: 66, 94, 368, 369

HELLANICOS (sec. V), istoric grec: 359

HENRICUS HILARIUS, cronicar german din a doua jumătate a sec. XVII: 149

HENRIOT, Georges, scriitor francez contemporan: 561

HERBART, Johann Friedrich (1776-1841), filosof german: 71, 86, 107, 239, 240, 261

HERDER, Johann Gottfried (1744-1803), filosof, critic literar și scriitor german: 31, 59, 60, 162, 208, 212, 265

HERING, Ewald (1834-1918), fiziolog german: 269

HERODOT (c. 484-c. 425 î.e.n.), istoric grec: 61, 180, 182, 193

HERONDAS (prima jumătate a sec.

- III î.e.n.), poet grec: 146
- HERVILLY, Ernest-Marie d' (1839-1911), poet și literar francez: 552
- HETTNER, Hermann Theodor (1821-1882), istoric literar german: 33
- HEYSE, Paul Johann Ludwig von (1830-1914), scriitor german: 266, 589
- HIRTL, anatomist german din a doua jumătate a sec. XIX: 430
- HOCKE, Gustav René (1908-1985), scriitor belgian: 37
- HODOȘ, Nerva (1869-1913), istoric și bibliograf român: 387
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822), romancier și muzician german: 295, 353, 360
- HOGAȘ, Calistrat (1847-1917), scriitor român: 190, 622
- HOLBAN, A.D. (1836-1917), publicist și om politic român: 264
- HOLBEIN, Hans (1479-1543), pictor și desenator german: 158
- HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich (1770-1843), poet german: 335, 336
- HOMER, (sec. IX î.e.n.), poet epic grec: 51, 187, 208, 266
- HORIA (Vasile Ursu Nicola) (c. 1730-1785), conducător al răscoalei de la 1784 din Transilvania: 196
- HUCH, Ricarda (1864-1947), scriitoare germană: 216, 308
- HUGO, Victor (1802-1885), scriitor francez: 36, 148, 151, 182, 212, 218, 266, 289, 306, 516, 535, 540, 609, 612
- HUMBOLDT, Karl Wilhelm von (1767-1835), filolog și om de stat german: 182, 209
- HUMPEL, Emilia, sora scriitorului Titu Maiorescu: 237
- HURARD, profesor francez în București la mijlocul sec. XIX: 135
- HURMUZAKI, Eudoxiu (1812-1874), istoric român: 199

I

- IACOVENCO, Paul (sec. XIX), economist român: 161
- IATROPOL, Panait (1833-1876), medic și om politic român: 138, 161
- IBRĂILEANU, Garabet (1871-1936), critic și istoric literar român: 43, 257, 303, 425, 572, 573
- IBSEN, Henrik (1828-1906), scriitor norvegian: 576
- IENĂCHESCU, G., colaborator al scriitorului I. Creangă: 419
- IHERING, Rudolf von (1818-1892), jurist german: 280, 430
- IOANID, George, librar și editor român de la jumătatea sec. XIX: 443
- IONESCU, Constantin A. (vezi, Caion): 406
- IONESCU, Nicolae (1820-1905), istoric și om politic român: 140, 141, 170, 244, 255
- IONESCU, Radu (1834-1873), ziarist, critic și poet român: 55
- IONESCU, Take (1858-1922), om politic român: 405, 408, 471

IONESCU-GION, George (1867-1904), scriitor român: 201, 204, 491
 IORDACHE CĂPITANUL (Olimpiotul) (? – 1821), membru al Eteriei, participă la răscoala de la 1821: 443

IORDĂCHESCU, C., istoric literar român din prima jumătate a sec. XX: 439, 445, 463, 462

IORGA, Nicolae (1871-1940), istoric, publicist, scriitor și om politic român: 10, 133, 136, 204, 257, 259, 352, 354, 360, 443, 586

IOSIF, Ștefan Octavian (1875-1913), poet român: 423, 552

IPSILANTI, Alexandru (1792-1828), conducătorul Eteriei: 440

ISER, Iosif (1881-1958), pictor și grafician român

ISPIRESCU, Petre (1830-1887), folclorist și scriitor român: 190, 192, 193, 347, 348

ISVORANU, C. (sec. XIX), scriitor român: 442

IURAȘCU, Vasile, bunicul poetului M. Eminescu: 278

IVIREANU, Antim (c. 1660– 1716), mitropolit al Țării Românești și cărturar român: 167

J

JACOBI, Friedrich Heinrich (1748-1819), filosof german: 34

JOËL, Karl (1864-1934), filosof german: 69, 83

JUVENAL, Decimus Junius (c. 60 –

c. 125), poet satiric latin: 168

K

KAFKA, Franz (1883-1924), scriitor ceh de limbă germană: 526

KAHN, Gustave (1859-1936), poet și romancier francez: 455

KANT, Immanuel (1724-1804), filosof german: 34, 59, 65, 71, 85, 86, 107, 221, 231, 239, 247, 280, 281, 282, 293

KARAGICI, Vuk Ștefanovici (1787-1864), folclorist sârb: 162

KARNABATT, Dumitru (1877-1949), ziarist român: 462

KELLER, Gottfried (1819-1890), scriitor elvețian de limbă germană: 39

KIRCHER, Athanasius (1602-1680), erudit și scriitor german de limbă latină: 182

KIRCHMANN, Julius Hermann von (1802-1884), scriitor și filosof german: 229

KIRILEANU, Gh. T. (1872-1961), culegător de folclor, român: 422

KLINGER, Maximilian Friedrich (1752-1831), poet german: 36

KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb (1724-1803), poet german: 367

KOGĂLNICEANU, Mihail (1817-1891), istoric și om politic român: 67, 68, 70, 73, 94, 111, 142, 149, 150, 164, 172, 173, 245, 256, 257

KORFF, Hermann August (1882-1963), filolog și istoric literar

- german: 34
- KÖRNER, Christian Gottfried (1756-1831), literar german: 34
- KRANTZ, Emile (1849 - ?), scriitor francez: 34
- KREMnitz, Mitte (Maria) (1852-1916), scriitoare română de origine germană: 242, 266, 286
- KREMnitz, Wilhelm (1843-1897), medic român de origine germană: 399
- KRETZULESCU, Nicolae (1812-1900), medic și om politic român, colecționar de artă: 169, 173, 174, 177
- KUNISCH, Richard (sec. XIX), folclorist german: 25, 352, 353, 354, 356, 361, 364
- L
- LA FAYETTE, Doamna de (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne de) (1634-1693), scriitoare franceză: 33, 310, 593
- LA FONTAINE, Jean de (1621-1695), poet francez: 119, 410
- LA HARPE, Jean-François de (1739-1803), scriitor și critic francez: 45
- LAMARTINE, Alphonse de (1790-1869), poet francez: 190, 218, 452, 516
- LAMBRIOR, Alexandru (1846-1883), filolog român: 260, 421
- LAMBRU, maior, din cercul de prieteni ai scriitorului I.L. Caragiale: 403
- LAMENNAIS, Hugues-Felicité-Robert de (1782-1854), filosof francez: 313
- LAMPRECHT, Karl (1856-1915), istoric german: 511
- LANSON, Gustave (1857-1937), istoric literar francez: 24
- LASSON, Adolf (1832-1917), filosof german: 73, 75, 104, 106, 107, 242
- LAURIAN, August Treboniu (1810-1881), filolog român: 149, 173, 184, 185, 249, 250, 257, 460
- LAZĂR, Gheorghe (1779-1823), cărturar român: 135, 236
- LĂCUSTEANU, Grigore (1813-1883), scriitor român: 133, 134
- LĂPUȘNEANU, Alexandru, domn al Moldovei, 1552-1561 și 1564-1568: 148, 149, 591
- LĂZĂRESCU, Alexandru (1830-1876), scriitor român: 443
- LECOMTE DU NOÛY, Émile-André (1844-1914), arhitect francez: 198
- LECONTE DE LISLE, Charles (1818-1894), poet francez: 36, 473, 516
- LEGOUVÉ, Ernest-Wilfried (1807-1903), scriitor și dramaturg francez: 557
- LEGOUVÉ, Gabriel-Marie (1764-1812), poet francez: 557
- LENAU, Nikolaus (Nikolaus Niembusch von Strehlenau) (1802-1850), poet german: 301, 343, 344, 349, 358, 367, 383, 391, 392, 393, 394
- LENORMANT, François (1837-1883),

- arheolog și istoric francez: 319
- LEONARDO DA VINCI (1452-1519), pictor, inginer și scriitor italian: 591
- LEOPARDI, Giacomo (1798-1837), poet italian: 340, 350
- LE QUIEN, Michel (1661-1740), erudit francez: 149
- LEROUX, Pierre (1797-1871), filosof și publicist francez: 66
- LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781), scriitor german: 34, 73, 75, 76, 187, 208, 209, 241
- LEWIS, Matthew Gregory (1775-1818), romancier englez: 149
- LIEBMANN, Otto (1840-1912), filosof german: 239
- LILIENFELD, Paul von (Pavel Fedorovici Lilienfeld-Toailles) (1829-1903), sociolog rus: 91, 92
- LINDAU, Paul (1839-1919), romancier german: 561
- LOMBARD, Paul, scriitor francez de la începutul sec. XX: 482, 534
- LONGTEMPS, A.G. de, scriitor francez din sec. XIX: 515
- LONGUS (sfârșitul sec. II), scriitor grec: 544
- LOVINESCU, Eugen (1881-1943), scriitor și critic literar român: 97, 98, 193
- LUCHIAN, Ștefan (1868-1916), pictor român: 472
- LUDESCU, Stoica (prima jumătate a sec. XVII – c. 1690), cronicar român: 149
- LUPAȘ, Ion (1880-1967), istoric român: 67, 85, 86, 87, 88
- LUTHER, Martin (1483-1546), reformator german: 642
- LYLY, John (1553-1606), scriitor englez: 37

M

- MABLY, Gabriel Bonnot de (1709-1785), filosof și istoric francez: 404
- MACAULAY, Thomas Babington (1800-1859), istoric și om politic englez: 404
- MACHIAVELLI, Niccolò (1469-1527), istoric și om politic italian: 410
- MACEDONSKI, Alexandru A. (1854-1920), poet român: 21, 394, 398, 437, 438, 439, 442, 443, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 500, 503, 504, 505, 506, 507
- MACEDONSKI, Alexandru D. (1816-1869), general, tatăl poetului Al. Macedonski: 439, 444, 445, 446, 447, 452, 522, 536
- MACEDONSKI, Alexis, fiul poetului Al. Macedonski: 537
- MACEDONSKI, Ana (născută Rollet-Slătineanu), soția poetului Al. Macedonski: 464

- MACEDONSKI, Caterina (căsătorită Ghica, apoi Leboeuf), soția poetului Al. Macedonski: 447
- MACEDONSKI, Dimitrie, cavaler polonez la 1613: 439
- MACEDONSKI, Dimitrie, maior, fratele poetului Al. Macedonski: 447
- MACEDONSKI, Dumitru, bunicul poetului Al. Macedonski: 442, 443, 444
- MACEDONSKI, Maria (născută Fișența-Pârâianu) (1834-1903), mama poetului Al. Macedonski: 447
- MACEDONSKI, Nikita (1888-1933), ziarist și publicist român: 488
- MACEDONSKI, Vladimir (?-1918), avocat, fratele poetului Al. Macedonski: 447
- MACEDONSKI, Pavel, frate cu bunicul poetului Al. Macedonski: 439, 440, 441, 442, 443
- MACH, Ernst (1838-1916), filosof austriac: 35
- MACKENSEN, August von (1849-1945), feldmareșal german în primul război mondial: 486, 490
- MADAME CARL, trupă de teatru în București, la începutul sec. XIX: 73, 106
- MAERCKER, Friedrich-August, filosof german din sec. XIX: 35, 468
- MAETERLINCK, Maurice (1862-1949), scriitor belgian de limbă franceză: 35, 468
- MAIOR, Petru (1761-1821), cronicar român: 257
- MAIORESCU, Clara (născută Kremnitz), soția scriitorului Titu Maiorescu: 242
- MAIORESCU, Ioan (1811-1864), profesor român, tatăl scriitorului Titu Maiorescu: 236, 237, 245, 249, 251
- MAIORESCU, Titu (1840-1917), critic, scriitor și om politic român: 43, 55, 57, 58, 59, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 92, 94, 101, 103, 106
- MAISTRE, Joseph de (1753-1821), filosof francez: 83, 257
- MALLARMÉ, Stéphane (1842-1898), poet francez: 36, 468
- MANEA (sec. XVI), meșter de la Hurez: 198, 598
- MANIU, Adrian (1891-1968), poet și ziarist român: 485, 620, 623, 625
- MANOLLI DIN NIAESIA (Nyssa din Capadocia sau Nysia din Asia Mică), meșter adus de domnitorul Neagoe Basarab: 198
- MARC-AURELIU (Marcus Aurelius Antoninus Augustus) (121-180), împărat roman, scriitor de limbă greacă: 295
- MARCELLUS (Marie-Jean-André-Charles Demartin du Tyrac de) (1795-1865), diplomat francez
- MARINETTI, Filippo-Tommaso (1876-1944): 36
- MARINO, Giambattista (1569-1625), scriitor italian: 37

- MARTIAL, Marcus Valerius (43-104), poet latin: 186, 189
- MARX, Karl (1818-1883), filosof german: 64, 65, 95, 98, 306
- MASSIM, Ioan (1825-1877), profesor și filolog român: 184, 185, 249, 250
- MASSIS, Henri (1886-1970), critic și eseist francez: 376
- MATEI BASARAB (1580-1654), domn al Țării Românești, 1632-1654: 166, 431
- MATEI CORVIN (1443-1490), rege al Ungariei, 1458-1490
- MAUPASSANT, Guy de (1850-1893), romancier francez: 535, 597
- MAURICIU DE NASSAU (1567-1625), stathouder în Țările de Jos: 182
- MAVROS, Nicolae (1782-1868), general român: 172
- MAY, Dick, scriitoare americană din sec. XIX: 561
- MEDICI, Lorenzo de (Magnificul) (1448-1492), protector al artelor și poet latin: 188
- MEHEDINȚI, Simion (1869-1963), geograf român: 73, 267
- MEISSNER, Constantin (1854-1942), pedagog și om de școală, român: 244
- MELA, Pomponius (sec. I), geograf latin: 179, 180
- MELIC, Ioan (1840-1889), profesor de matematici, român: 243
- MENDEL, medic în Iași, în a doua jumătate a sec. XIX: 422
- MENDÈS, Catulle (1841-1909), poet, dramaturg și romancier francez: 36
- MÉRIMÉE, Prosper (1803-1870), romancier francez: 147, 148, 535, 591
- MEȘOTĂ, Ioan G. (1837-1878), profesor și om de școală, român: 241, 251
- MEYER, Conrad-Ferdinand (1825-1898), scriitor elvețian de limbă germană: 39
- MEYERBEER, Giacomo (Jakob Liebmann Beer) (1791-1864), compozitor german: 143
- MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564), sculptor, pictor, arhitect și poet italian: 36, 46, 60
- MICHELET, Jules (1798-1874), istoric și literat francez: 36, 46, 60
- MICHELET, Karl Ludwig (1801-1893), istoric al filosofiei și filosof german: 70, 73, 74, 101, 102, 106, 145, 242
- MICLE, Ștefan (1820-1879), profesor român: 286
- MICLE, VERONICA (1853-1889), poetă română: 276, 284, 400
- MICLESCU, Calinic (1822-1886), mitropolit al Moldovei și Ungrovlahiei: 419
- MIHAI VITEAZUL (1548-1601), domn al Țării Românești, 1593-1601: 67, 137, 138, 161, 193, 196, 288, 468, 556
- MIHĂILESCU, Ștefan C. (1846-

- 1898), pedagog și publicist român: 452
- MIHNEA CEL RĂU, domn al Țării Românești, 1508-1509: 147, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 181
- MIKLOSICH, Franz von (1813-1891), slavist austriac: 160
- MILL, John Stuart (1806-1873), filosof englez: 261
- MILLE, Constantin (1861-1927), ziarist și scriitor român: 462
- MINAR, Octav (1886-?), istoric literar român: 323
- MINCU, Ion (1852-1912), arhitect român: 144
- MINULESCU, Ion (1881-1944), poet român: 518, 622
- MIRCEA, fiul lui Mihnea, domn al Țării Românești, 1509-1510: 150, 151
- MIRCEA CEL BĂTRÂN, domn al Țării Românești, 1386-1418: 377
- MIRCEA CIOBANUL, domn al Țării Românești, 1545-1552: 150, 151, 153
- MIRCEA DES METRIADES (pseudonim, vezi Mircea Demetriade)
- MIREA, A. (pseudonim, vezi Dimitrie Anghel și Șt. O. Iosif): 204
- MIREA, George (Demetrescu) (1852-1934), pictor român: 204
- MISSAIL, George (1834-1906), scriitor român: 161
- MISSIR, Petre (1856-1929), jurist român: 400
- MÎNDRU, Atanasie (1883-1962), scriitor român: 483
- MLADENOVICI, Branco (sec. XIV), scriitor bisericesc: 160
- MOCKEL, Albert (1866-1945), scriitor belgian de limbă franceză: 464, 517
- MOISE (sec. XIII î.e.n.), legislator, conducător al evreilor: 121, 178, 341
- MOLDOVAN, Grigore (1845-?), profesor de literatură română: 432
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin) (1622-1673), autor dramatic și actor francez: 48, 49, 50, 283, 410
- MOMOLO GARDINI, Ecaterina, mătușa scriitorului I.L. Caragiale: 406
- MONTANDON, M., scriitor francez contemporan: 484

N

- NAPOLÉON I (Bonaparte) (1769-1821), împăratul francezilor, 1804-1815: 113, 134, 147, 482, 560, 561, 563
- NAPOLÉON III (Charles-Louis-Napoléon Bonaparte) (1808-1873), împăratul francezilor: 147, 463
- NAUM, Anton (1829-1917), poet român: 421
- NĂDEJDE, Iosif (1880-1929), ziarist român: 484
- NĂNESCU, cântăreț de la începutul sec. XIX, în București: 116
- NEAGOE BASARAB, domn al Țării Românești, (1512-1521): 151, 165, 198
- NEGRI, Ada (1870-1945), poetă ita-

liană: 576

NEGRI, Elena (1816-1847), sora scriitorului Costache Negri: 111, 148, 149, 154, 164, 172, 244, 256, 519, 591

NEGRUZZI, Iacob (1842-1932), scriitor român: 248, 260, 265, 281, 400, 402, 419, 421, 436, 589, 590, 591

NEKRASOV, Nikolai Alexeevici (1821-1877), poet rus: 572

NERO, Lucius Domitius N. Claudius (37-68), împărat roman: 183

NESTOR, Ion (1905-1974), istoric și arheolog român: 175

NEUMEISTER, Rudolf, pastor evanghelic la București, în a doua jumătate a sec. XIX: 202

NICOLAÏ, Johann Christoph Friedrich (1732-1811), scriitor german: 463

NICOLEANU, Nicolae (1835-1871), poet român: 251

NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900), filosof german: 35, 218, 219

NION, François de (1854-?), literat francez: 561

NISARD, Jean-Marie-Napoléon-Désiré (1806-1888), istoric și critic literar francez: 23

NOINTEL, Charles-Marie-François de (c. 1635-1685), diplomat francez: 182

NOTTARA, Constantin I. (1859-1935), actor român: 468

NOVALIS (Friedrich Leopold von Hardenberg) (1772-1802), poet german: 294, 334, 335, 338, 544

O

OBEDENARU, Alexandru (1865-1939), scriitor român: 478, 515, 462

ODOBESCU, Alexandru (1834-1895), scriitor și arheolog român: 10, 44, 55, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205

ODOBESCU, Catinca, mama scriitorului Al. Odobescu: 134

ODOBESCU, Ioan (1793-1857), colonel, tatăl scriitorului Al. Odobescu: 133

ODOBESCU, Sașa (născută Prejbeanu), soția scriitorului, Al. Odobescu: 155, 156

OLAHUS, Nicolae (1493-1562), mitropolit și cronicar umanist român: 149

ORESCU, Alexandru (1817-1894), arhitect român: 65, 66

OXENSTIERNA, Axel Gustafsson de (1583-1654), om de stat suedez: 327, 328

P

PAHONȚU, Eugen, scriitor român din prima jumătate a sec. XX: 461

- PAICU, Pavel (1831-1898), publicist român: 243
- PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1524-1594), compozitor italian: 292
- PANN, Anton (1794-1854), scriitor român: 11, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118
- PANTAZESCU, student român implicat în sustragerea tezaurului de la Petroasa: 201, 202
- PANTEA, Simion, publică *Istoria Sindipii filosoful* în 1802, la Sibiu: 119
- PANU Gheorghe (1848-1910), ziarist și om politic român: 252, 260, 386, 404
- PAPACOSTEA, Cezar (1886-1936), profesor de filologie clasică, român: 318, 441
- PAPADOPOLO, G.G., profesor grec, trăiește în România la jumătatea sec. XIX: 173
- PAPAZOGLU, Dimitrie (1811-1893), publicist român: 173, 174, 177
- PAPIU-ILARIAN, Alexandru (1823-1877), istoric și jurist român: 164, 175
- PARIS, Gaston (1839-1903), filolog, romanist francez: 23
- PARMENIDE (c. 540-începutul sec. V î.e.n.), filosof grec: 323
- PARODI, Dominique-Alexandre (1842-1901), literat francez: 399
- PASCAL, Blaise (1623-1662), matematician, filosof și scriitor francez: 340, 342
- PASCALY, Mihail (1831-1882), actor român: 280, 288, 398
- PATIN, Henri-Joseph-Guillaume (1793-1876), latinist francez: 147
- PAVELESCU, Cincinat (1873-1934), poet român: 468, 469, 472, 490, 492, 508, 515, 518, 557, 558, 559, 622
- PĂUN, Vasile (1850-1908), profesor și publicist român: 491
- PÉLADAN, Joséphin (1859-1918), literat francez: 468, 472, 480, 532, 535, 536, 537
- PELIMON, Alexandru (1820-1881), scriitor român: 246
- PERPESSICIUS (Dumitru Panaitescu) (1891-1971), critic literar român: 43, 44, 289, 395
- PERRAULT, Charles (1628-1703), povestitor și poet francez: 410
- PETICĂ, Ștefan (1877-1904), poet român: 474, 479, 492, 622
- PETÖFI, Sándro (1823-1849), poet liric maghiar: 284
- PETRA-PETRESCU, Horia (1884-1962), publicist român: 408
- PETRARCA, Francesco (1304-1374), poet italian: 182
- PETREA CIUBOTARIUL (vezi, Ștefan a lui Petrea Ciubotariul): 418
- PETRESCU, Ghenadie (1836-1896), mitropolit al Ungrovlahiei: 453, 470
- PETRESCU, Ion (1858-1932), actor român: 558
- PETRESCU-CONDURATU, C. (1844-1900), tipograf român: 451

- PETRINO, Dimitrie (1844-1878), poet român: 251, 260, 282
- PETRONIUS (pseudonim, vezi Grigore Tăușan): 493, 544
- PETROVICI, Ion (1882-1972), filosof român: 71, 269
- PETRUS ALPHONSI (1062-?), erudit spaniol: 118
- PEUCESCU, Grigore (1842-1897), ziarist și om politic român: 286
- PICARD, Gaston (1892-?), scriitor francez: 482
- PICCOLOMINI, Aeneas Sylvius (vezi Aeneas Sylvius Piccolomini)
- PILLAT, Ion (1891-954), poet român: 454, 479, 483, 485, 518, 620
- PINARD (521-441 î.e.n.), poet liric grec
- PIRANDELLO, Luigi (1867-1963), autor dramatic și romancier italian: 482, 562
- PIRON, Alexis (1689-1773), poet francez: 570
- PÂRÂIANU, Dimitrie, pitar la 1848: 447
- PÂRÂIANU-MACEDONSKI, Ecaterina (?-1868), bunica poetului Al. Macedonski: 445, 447
- PÂRVAN, Vasile (1882-1927), savant român, istoric și arheolog
- PLATON (429-347 î.e.n.), filozof grec: 45, 47, 120, 253, 359, 363, 364
- PLEȘOIANU, Grigore (1808-1857), om de școală română: 135
- PLINIUS, Caius P. Caecilius Secundus (cel tânăr) (62-c.120), literat roman: 180, 182
- PLOTIN (205-270), filosof neoplatonician grec: 328
- POENARU, Petrache (1799-1875), cărturar român: 134, 135, 147, 172, 194
- POGOR, Vasile (1833-1906), literat român: 243, 400, 421
- POLYBIUS (între 210 și 205-125 î.e.n.), istoric grec: 193
- POLYCHRONIADE, Ioan N., publicist român de la sfârșitul sec. XIX: 450
- POMPEI, Dimitrie (1873-1954), matematician român
- POMPILIU, Miron (Moise Popovici) (1848-1879), scriitor român: 241, 251, 290, 431
- POP-FLORANTIN, Ion (1843-1936), scriitor român: 251
- POPAZU, Ioan (1808-1889), episcop al Caransebeșului: 237
- POPAZU, Maria (1819-1864), mama scriitorului Titu Maiorescu: 237
- POPESCU, Ioan (1830-1901), profesor și om de școală român: 241
- POPESCU, Radu (1650-1729), cronicar român: 149
- POPESCU, Spiridon (1864-1925), scriitor român: 149
- POPOVICI, Al. (sec. XIX), inginer hotarnic român: 173, 408
- POPOVICI-BĂNĂȚEANU, Ion (1869-1893), scriitor român: 266
- POUSSIN, Nicolas (1594-1665), pictor francez: 509
- PRAXITELE (c. 396 - ?), sculptor grec: 143

- PROUDHON, Pierre-Joseph (1809-1865), filosof sociolog și economist francez: 64, 65, 66, 306
- PRUD'HON, Pierre-Paul (1758-1823), pictor francez: 143
- PULVER, Max (1889-1952) scriitor elvețian: 310
- PUMNUL, Aron (1818-1866), filolog român: 248, 279
- PUȘKIN, Aleksandr Sergheievici (1799-1837), poet rus: 111
- PÜTZ, Wilhelm (1806-1877), pedagog german: 241

Q

- QUICHERAT, Jules-Etienne-Joseph (1814-1882), arheolog francez: 147
- QUILLARD, Pierre (1864-1912), scriitor francez: 473, 480
- QUINET, Edgar (1803-1875), poet, literat, istoric și om politic francez: 60
- QUINTE-CURCE (vezi. Curtius Rufus Quintus): 8, 52

R

- RABELAIS, François (c. 1494-1553), scriitor francez: 112, 188, 191, 427, 605
- RACHILDE (Doamna Alfred Vallette, n. Margueritte Eymery) (1860-1953), literată franceză: 534, 537
- RACINE, Jean (1639-1699), poet tragic francez: 163, 283, 310,

- 310, 559
- RACoviȚĂ, Emil (1868-1947), savant român, naturalist și biospeolog: 161
- RACoviȚĂ, Gheorghe (1839-?), membru al Societății Junimea: 237
- RADCLIFFE, Ann (1764-1823), romancier englez: 149
- RAFFAEL SANZIO (1483-1520), pictor italian: 143, 178, 308
- RAMBOUILLET, Marquise de (Catherine de Vivonne de Savelli) (1588-1665), literată franceză: 37
- RANKE, Leopold von (1795-1886), istoric german: 68, 258
- RAȘCU, I.M. (1890-1971), scriitor român: 622
- RĂCEANU, V., colaborator al scriitorului I. Creangă: 419
- RĂDULESCU-MOTRU, Constantin (1863-1956), psiholog și filosof român: 96, 409
- RĂDULESCU-NIGER, Nicolae (1861-1944), scriitor român: 203
- RĂDULESCU-POGONEANU, Ion (1870-1945), profesor de pedagogie român: 88
- REISSENBERGER, Ludwig (1819-1895), arheolog și meteorolog sas: 161
- REMBRANDT VAN RYN (1606-1669), pictor și gravor olandez: 158
- RETZ, Jean-François-Paul de Gondi Cardinal de (1613-1679), scriitor și memorialist francez: 270
- REUTER, Fritz (1810-1874), ro-

- mancier german: 266, 284, 589
- RIBOT**, Théodule-Armand (1839-1916), filosof și psiholog francez: 482, 561
- RICARD**, Louis-Xavier de (1843-1911), poet francez: 36, 216
- RICHARDSON**, Samuel (1689-1761), romancier englez: 308
- RICHELIEU**, Armand-Jean du Plessis de (1585-1642), cardinal și om de stat francez: 145
- RICHEPIN**, Jean (1849-1926), poet și autor dramatic: 480
- RIENZI** (pseudonim, vezi Duiliu Zamfirescu): 459
- RIMBAUD**, Jean-Nicolas-Arthur (1854-1891), poet francez: 624
- RINALDINI**, guvernator al Triestului la sfârșitul sec. XIX: 237
- ROLLINAT**, Maurice (1864-1903), poet francez: 465, 504, 517, 557, 621, 622
- ROMILLY**, Samuel (1757-1818), jurist englez: 463
- RONETTI-ROMAN** (1853-1908), scriitor și publicist român: 352
- RONSARD**, Pierre de (1524-1585), poet francez: 23, 44, 45
- ROSETTI**, Constantin A. (1816-1885), scriitor și om politic român: 55, 132, 140, 145, 194, 245, 251, 284, 454
- ROSETTI**, Teodor (1837-1923), om politic român: 237, 260, 402, 446
- ROSSI**, Ernesto (1827-1896), actor italian: 553, 554
- ROSSINI**, Gioacchino (1792-1868), compozitor italian: 104, 142, 190
- ROȘCA**, D.D. (1895-1981), profesor de filosofie român: 57
- ROUSSEAU**, Jean-Jacques (1712-1778), scriitor francez: 34, 45, 48, 257, 310, 372
- ROYÈRE**, Jean (1871-?), poet și eseist francez: 472
- RUBENS**, Peter-Paul (1577-1640), pictor flamand: 190, 509
- RUCĂREANU**, Nicolae (1810-1889), poet român: 190
- RUSSO**, Alecu (1819-1859), scriitor român: 138, 164, 256
- RUYSDAËL**, Jacob-Isaac van (1628 sau 1629-1682), pictor peisagist olandez: 190

S

- SADOVEANU**, Mihail (1880-1960), prozator român: 17, 118, 127, 190, 233, 235, 266, 423, 587, 588, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607
- SAINTE-BEUVE**, Charles-Augustin (1804-1869), critic și scriitor francez: 20, 23, 44, 45, 46, 47, 51, 222
- SAINTE-MARC GIRARDIN** (Marc Girardin) (1801-1873), critic literar francez: 146
- SAINTE-SIMON** (Claude-Henri de Rouvroy de) (1760-1825), filosof francez: 83
- SALTÂKOV-SCEDRIN**, Mihail

- Evgrafovici (1826-1889), scriitor rus: 39
- SAND, George (Amandine-Lucie-Aurore Dupin, baronne Dudevant) (1804-1876), romancieră franceză: 266, 589
- SANDU-ALDEA, Constantin (1874-1927), scriitor român: 433
- SANIELEVICI, Henric (1875-1962), sociolog și critic literar român: 94
- SANSOT, E., editor francez de la începutul sec. XX: 480, 532
- SAVARGIN, Alexandru (1890-1954), sculptor român: 493
- SAVIGNY, Friedrich Karl von (1778-1861), jurist german de origine franceză: 68, 69, 70, 258
- SCALIGER (Jules-César de Lescale) (1484-1558), erudit francez de origine italiană: 52
- SCHÄFFLE, Albert-Eberhard-Friedrich (1831-1903), economist german: 91, 430
- SCHASLER, Max (1819-1903), filosof și estetician german: 73, 74, 75, 107
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775-1854), filosof german: 86, 95, 222, 228, 280, 293, 537
- SCHERER, Heinrich (sec. XIX), istoric german: 149
- SCHERER, Wilhelm (1841-1886), istoric literar austriac: 32, 374, 375
- SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von (1759-1805), scriitor și poet german: 34, 75, 101, 102, 107, 151, 190, 216, 243, 266, 279, 340, 410, 428, 504
- SCHLEGEL, August Wilhelm von (1767-1854), poet și critic german: 31, 218, 243
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst (1768-1834), filosof german: 68
- SCHMIDT, Julian Heinrich (1818-1886), istoric literar german: 107
- SCHOPENHAUER, Arthur (1788-1860), filosof german: 25, 47, 71, 86, 87, 88, 95, 222, 228, 229, 230, 231, 237, 239, 263, 264, 265, 275, 277, 280, 281, 295, 302, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 339, 357, 358, 362, 363, 372, 385, 433, 537
- SCHUCHARDT, Hugo (1842-1927), lingvist german: 249
- SCHUMANN, Robert (1810-1856), compozitor german: 300
- SCOTT, Walter (1771-1832), romancier englez: 148, 151, 152, 590, 591
- SCRIBE, Eugene (1791-1861), autor dramatic francez: 399
- SCURTU, Ion (1877-1922), scriitor român: 43, 85, 89, 91, 86, 92, 291, 294, 327, 323, 403
- SEILLÈRE, Ernest (1866-1953), istoric literar francez: 310
- SERVIUS TULLIUS (578-534 î.e.n.), rege al Romei: 38
- SESTINI, Domenico (prima jumătate a sec. XVIII – sfârșitul sec. XVIII), călător italian în Țara

- Românească: 164
- SHAKESPEARE, William (1564-1616), poet dramatic englez: 23, 47, 50, 227, 266, 281, 295, 400, 410, 417, 553
- SHELLEY, Percy Bysshe (1792-1822), poet englez: 151, 612
- SIGLER, Michael (c. prima jumătate a sec. XVI – 1585), cronicar german: 149
- SIHLEANU, Alexandru Zamfir (1834-1857), poet român: 134, 138, 165
- SIMIONESCU, A., colaborator al scriitorului I. Creangă: 419, 482
- SIMONIDE (c. 556 - c. 467 î.e.n.), poet liric grec: 208
- SION, Gheorghe (1822-1892), poet român: 456, 457
- SLAVICI, Ion (1848-1925), scriitor român: 86, 230, 251, 260, 265, 266, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 284, 317, 399, 403, 411, 412, 413, 423, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 574, 586, 589, 590, 591, 593, 594
- SMIRNOFF (sec. XIX), arheolog rus: 204
- SOCRATES (468-400 sau 399 î.e.n.), filozof grec: 328, 488
- SOFOCLE (497 sau 495-405 î.e.n.), poet tragic grec: 47, 227, 559
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand (1780-1819), filosof german: 293
- SOLOMON, maior, ia parte la revoluția din 1848: 133
- SORBUL, Mihail (1885-1974), dramaturg român: 552
- SOREL, Charles (1597-1674), literar francez: 33
- SOVEJA (pseudonim, vezi S. Mehedinți)
- SPENCER, Herbert (1820-1903), filosof englez: 73, 240
- SPENGLER, Oswald (1880-1935), filosof german: 91, 575
- SPERANȚIA, Teodor (1856-1929), scriitor român: 35
- SPINOZA, Baruch (1632-1677), filosof olandez: 34, 230, 240
- SPONTINI, Gaspare Luigi Pacifico (1774-1851), compozitor italian: 142
- STAËL, M-me de (Anne-Louise-Germaine de Necker, baronne de Staël-Holstein) (1766-1817), scriitoare franceză: 31, 37
- STAMATI, Constantin (1777-1870), poet român: 111
- STAMATIAD, Al. T. (1885-1956), poet român: 483, 486, 488, 518, 622
- STĂNCESCU, Constantin L. (1837-1909), pictor român: 401
- STEIN, Lorenz (1815-1890), jurist, sociolog și economist german: 280, 430, 433
- STENDHAL (Henri Beyle) (1738-1842), scriitor francez: 23, 39, 591
- STEVENSON, Robert Lewis (1850-1894), scriitor englez: 561
- STOENESCU, Theodor M. (1860-1919), poet român: 406, 456, 475, 476, 493
- STRAT, Ion D. (1836-1879), economist român: 260

STREINU, Vladimir (1902-1971), critic literar român: 390

STRICH, Fritz (1883-?), istoric literar german: 36

STUPNICKI, Hipolit (sec. XIX), istoric polonez: 439

STURDZA, Dimitrie A. (1833-1914), istoric și om politic român: 200, 237, 402, 404, 432, 470, 471

STURDZA, Grigore (1821-1901), om politic român: 73, 469, 470

STURDZA, Mihail (1795-1884), domn al Moldovei: 73

STURDZA-MICLĂUȘENI, D. (vezi D.A. Sturdza): 177

SUCHIANU, Ion (1852-1934), publicist român: 403, 415

SULLY PRUDHOMME (René François-Armand Prudhomme) (1839-1907), poet francez: 504

SUTTNER, profesor de filosofie la Viena în 1857: 239

SYLLA, Lucius Cornelius (136-78 î.e.n.), dictator roman: 183

Ș

ȘAGUNA, Andrei (1809-1873), mitropolit al Transilvaniei 1850-1873: 168, 352, 431

ȘĂINEANU, Lazăr (1859-1934), filolog român: 348

ȘERBĂNESCU, Teodor (1839-1901), poet român: 233, 260

ȘINCAI, Gheorghe (1753 sau 1754-1816), cronicar român: 149, 257

ȘTEFAN CEL MARE, domn al

Moldovei (1457-1504): 52, 281, 286, 430, 556, 605

ȘTEFAN MINCIO, Voievod al Serbiei: 439, 440, 441

ȘTEFAN a lui PETREA CIUBOTARIUL (Ștefan al Petrii), tatăl scriitorului Ion Creangă: 418

ȘTEFĂNESCU, Grigore (1838-1911), geolog și naturalist român: 161

ȘTIRBEI, Barbu Dimitrie (1799-1869), domn al Țării Românești, 1849-1853 și 1854-1856: 237

ȘTIRBEI, Dimitrie, efor al Așezămintelor Brâncovenesti la 1896: 470

ȘUȚU, Alexandru A. (1837-1919), medic român: 287, 570

T

TAINÉ, Hippolyte-Adolphe (1828-1893), filosof, istoric și critic francez: 10, 54, 57, 97, 222, 226, 265

TARDE, Gabriel (1842-1904), sociolog și criminolog italian: 98

TĂUȘAN, Grigore (pseudonim Petronius) (1874-?), ziarist și scriitor român: 493, 544, 493

TĂUTU, Gheorghe (1823-1885), poet român: 251

TEGETTHOF, fratele amiralului Wilhelm von Tegetthof: 237

TELEOR, Dumitru (D. Constantinescu) (1858-1920), scriitor umorist român: 403, 463

TELL, Christian (1807-1884), general și om politic român: 241, 245, 419, 521

- TEODORESCU, G. Dem. (1849-1891), folclorist și istoric român: 192
- TEODORESCU, Isaia (sec. XIX), arhimandrit, profesorul scriitorului I. Creangă: 418
- TEODOSIE, egumen la Mănăstirea Snagov la jumătatea sec. XVII: 165, 167
- TEULESCU, Petru (1826-1885), traducător și publicist român: 161
- THACKERAY, William Makepeace (1811-1836), romancier englez: 39
- THEO, Ion (pseudonim, vezi Tudor Argezi): 472
- THEODORESCU, Ion (vezi, Tudor Argezi)
- THIBAUDET, Albert (1874-1936), istoric și critic literar francez: 376, 386
- THIBAUT, Anton Friedrich Justius (1772-1840), jurist german: 69
- THIERRY, Augustin (1795-1856), istoric francez: 404
- THIERS, Adolphe (1797-1877), om de stat și istoric francez: 463
- THOMAS, Jean, scriitor francez contemporan: 45, 46
- TIECK, Ludwig Johann (1773-1853), romancier și estetician german: 216, 293, 301, 333, 335, 343, 348, 367
- TIKTIN H. (1850-1936), filolog român: 163
- TOCILESCU, Grigore (1850-1909), filolog, epigrafist și istoric român: 200, 476, 491
- TOCQUEVILLE, Alexis-Charles Clérel de (1805-1859), publicist și om politic francez: 404
- TOLSTOI, Lev Nikolaievici (1828-1910), romancier rus: 39, 47, 576
- TOMAIDA, mama scriitorului Anton Pann: 112, 113
- TOROUȚIU, Ilie (1888-1953) publicist român: 239, 286, 436
- TRAIAN (Marcus Ulpius Traianus) (52-117), împărat roman: 174, 179, 183, 200, 203
- TRENDELENBURG, Friedrich Adolf (1802-1872), filosof german: 261
- TRENK, Henric (1820-1888), pictor elvețian: 156
- TROELTSCH, Ernst (1865-1923), teolog și filosof german: 95
- TUCIDIDE (c. 460 - c. 395 î.e.n.), istoric grec: 243
- TUNUSLI, frații, publică la Viena, în 1806, o istorie politică și geografică a Țării Românești: 149
- TURGHENIEV, Ivan Sergheievici (1818-1883), romancier rus: 39, 190, 266, 589
- TWAIN, Mark (Samuel Langhorne Clemens) (1835-1910), scriitor umorist american: 410, 477
- TYSKIEWICZ (sec. XIX), arheolog rus: 176
- TZARA, Tristan (1896-1963), scriitor francez de origine română: 36

Ț

ȚĂRANU, N.D. (1872-1933), ziarist român: 283

U

- ÜBERWEG-HEINZE: 66
 UHLAND, Ludwig (1787-1862),
 poet liric german: 266, 360
 UNGHIURLIU, cântăreț la începutul
 sec. XIX, în București: 116
 URDĂREANU, Ion (?-1821), căpi-
 tan de panduri în armata lui Tudor
 Vladimirescu: 443, 447
 URDĂREANU-BRĂILOIU, Ecate-
 rina, bunica poetului Al. Mace-
 donski: 447
 URECHE, Grigore (între 1590 și
 1590-1647), cronicar român: 149
 URECHIA, Vasile A. (1834-1901),
 istoric român: 174, 400, 456, 457,
 465, 491

V

- VAIAN, Eugen (1871-1897), ziarist
 român: 471
 VAILLANT, Elouard (1840 – după
 1902), membru al Comunei din
 Paris: 472
 VALÉRY, Paul-Ambrozie (1871-
 1945), poet francez: 475
 VAN TIEGHEM, Paul (1871-1948),
 critic și istoric literar comparatist
 francez: 391
 VARRO, Marcus Terentius (116-27
 î.e.n.), poet și scriitor latin: 182,
 189
 VARTIC, Tinca (a doua jumătate a sec.
 XIX), tovarășă de viață a scriitoru-
 lui I. Creangă: 420, 422, 428
 VĂCĂRESCU, Bărbucică (începu-
 tul sec. XIX): 116
 VĂCĂRESCU, Iancu (1792-1863),
 poet român: 161, 163
 VĂCĂRESCU, Ienăchiță (c. 1740-
 1797), poet român: 164, 189
 VELLESCU, Petru (1846-1904),
 actor dramatic român: 558
 VELLESCU, Ștefan (1836-1904), ac-
 tor dramatic și scriitor român: 452
 VENTURA, Grigore (1840-1909),
 scriitor și compozitor român: 462,
 463
 VERA, Augusto (1813-1885), filo-
 sof italian: 60
 VERDI, Giuseppe (1813-1885), com-
 pozitor italian: 142
 VERLAINE, Paul (1844-1896), poet
 francez: 456, 621
 VERMEIL, Edmond Joachim, ger-
 manist francez contemporan: 99
 VERNESCU, George (1833-1899),
 om politic român: 454
 VERRES, Caius Licinius (119-43
 î.e.n.), proconsul roman în Sicilia:
 183
 VERUSSI, achizitor vremelnice al
 Tezaurului de la Petroasa: 201
 VICO, Giovanni Battista (1668-
 1744), filosof italian: 59, 60
 VIGNY, Alfred de (1797-1863),
 poet, romancier și autor dramatic
 francez: 145, 148, 152, 165, 218,
 301, 340, 341, 343, 350
 VILLEMAIN, Abel-François (1790-
 1870), istoric literar francez: 31, 33

- VILLON, François (1431-1489), poet francez: 190
- VIOLLET-LE-DUC, Eugene-Emanuel (1814-1879), arhitect francez: 147
- VIRGILIUS, Publius V. Maro (71-19 î.e.n.), poet latin: 187
- VISCHER, Friedrich Theodor (1807-1887), estetician și filosof german: 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 242, 254
- VISSARION, Ion C. (1883-1951), scriitor român: 585
- VITET LOUIS (1802-1873), literat și om politic francez: 147, 148
- VÂRGOLICI, Ștefan (1843-1897), poet român: 260
- VLAD DRACUL, domn al Țării Românești, 1436-1442 și 1443-1446
- VLAD ȚEPEȘ, domn al Țării Românești 1456-1462 și 1476: 151, 157, 160
- VLAD-DELAMARINA, Victor (1870-1896), poet român: 266
- VLADIMIRESCU, Tudor (între 1778 și 1780-1821), conducătorul revoluției de la 1821: 135, 161, 443
- VLAHUȚĂ, Alexandru (1858-1919), scriitor român: 190, 234, 264, 403, 405, 412, 413, 423, 490, 568, 569, 570, 571, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 590, 591
- VLAICU, Aurel (1882-1913), inginer și aviator român: 408
- VLĂDESCU, Ștefan, ziarist român de la sfârșitul sec. XIX: 466
- VLĂDICESCU-TARDINI, trupă de teatru din a doua jumătate a sec. XIX: 279
- VLĂDOIANU (sec. XIX), general și om politic român: 445
- VOLTAIRE (François-Marie Arouet) (1694-1778), scriitor francez: 34, 37, 44, 45, 199, 237, 240, 535
- VORAGNE, profesor de franceză în București, la jumătatea sec. XIX: 135
- VULCAN, Iosif (1841-1907), scriitor român: 279

W

- WACKERNAGEL, Wilhelm (1806-1869), stilist german: 227
- WAGNER, Richard (1813-1883), compozitor german: 73, 74, 76, 101, 102, 104, 105, 106, 107
- WALCH, G., scriitor francez de la sfârșitul sec. XIX: 464
- WALPOLE, Horace (1717-1791), literat englez: 149
- WALZEL, Oskar (1864-1944), literat și estetician german: 35, 378
- WATTEAU, Jean-Antoine (1684-1721), pictor și gravor francez: 143
- WEBER, Karl Maria von (1786-1826), compozitor german: 143, 190, 301, 343
- WELLS, Herbert George (1866-1946), romancier englez: 520
- WELSERSHEIMB, Rudolf, ministrul Austro-Ungariei la București, 1894-1895: 237

WERDER, Karl (1806-1893), filosof și poet german: 70, 71, 86, 239
 WERNER, Zacharias (1768-1823), poet dramatic german: 555, 556
 WINDELBAND, Wilhelm (1848-1915), filosof german: 60
 WINTERHALDER, Enric (1808-1889), ziarist și scriitor român de origine austriacă: 145
 WÖLFFLIN, Heinrich (1864-1945), istoric de artă elvețian de limbă germană: 35
 WUNDT, Wilhelm Max (1832-1920), psiholog și fiziolog german: 269

X

XENOFAN (c. 565 – după 457 î.e.n.), filosof grec: 323
 XENOFON (c. 427 – c. 355 î.e.n.), istoric, filosof și general grec: 187
 XENOPOL, Alexandru D. (1847-1920), istoric și filosof român: 39, 87, 260, 282, 283, 401, 422
 XENOPOL, Nicolae D. (1858-1917), scriitor și publicist român: 461

Y

YOUNG, Edward (1681-1765), poet englez: 390

Z

ZAMFIRESCU, Duiliu (1858-1922), scriitor român: 267, 457, 458, 459, 472, 493, 518, 519, 529
 ZANNE, Alexandru (1821-1880), inginer și scriitor român: 120, 167, 191
 ZARIFOPOL, Paul (1874-1934), filolog și critic literar român: 403, 404, 406, 410, 413, 416
 ZELETIN, Ștefan (1882-1934), istoric al filosofiei, român: 95, 97, 98
 ZELLER, Eduard (1814-1908), istoric al filosofiei, german: 323
 ZENON DIN ELEA (între 490 și 485 - ? î.e.n.), filosof grec: 323
 ZIMMERMANN, Robert von (1824-1898), filosof german: 86, 280
 ZOLA, Émile (1840-1902), romanțier francez: 36, 516, 519, 597
 ZOTU, Dr., colaborator la revista *Columna lui Traian*: 261
 ZSCHOKKE, Heinrich (1771-1848), scriitor german 506
 ZUAF, Lelia (1923-), sculptoriță română

BIBLIOGRAFIE

1. Metoda de cercetare în istoria literară - *Limbă și literatură*, vol. VI, 1962, de unde reproducem textul.
2. Formarea și transformarea termenilor de istorie literară - Formation et transformation des termes littéraires, Conferința de literatură comparată, Budapesta, 26-27 octombrie 1962, publicată în traducere românească în *Viața românească*, nr. 5, mai 1963, p. 125-130 și în vol. *Studii de literatură română*, E.D.P., 1965, de unde reproducem textul.
3. Filologie și estetică, comunicare la sesiunea Societății de Științe Istorice și Filologice, 6-7 ianuarie 1964, tipărită în culegerea *Limbă și literatură VIII*, 1964, apoi în *Studii de literatură română*, 1965, de unde reproducem textul.
4. Influența lui Hegel în cultura română - *Memoriile secțiunii literare*, seria III, Tom. VI, Mem. 10, p. 365-435, de unde reproducem textul.
5. Anton Pann - Tudor Vianu, *Anton Pann*, Societatea de Științe Istorice și Filologice, 1955, și în volumul *Literatură universală și literatură națională*, ESPLA, București, 1956, p. 141-165, de unde reproducem textul.
6. Al. Odobescu - Studiu introductiv la Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. I-II, ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, ESPLA, București, 1955. Reproducem textul după manuscris.
7. Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu - *Fragmente moderne*, Ed. Cultura națională, București, 1925, p. 121-142, de unde reproducem textul.
8. Titu Maiorescu, estetician și critic literar - *Viața românească*, an XXXII, nr. 4, aprilie 1940, p. 13-26. Reproducem textul din volumul *Trei critici literari*, Editura Biblioteca pentru toți, București, 1944, p. 3-36.

9. Titu Maiorescu - Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu - *Istoria literaturii române moderne* - Ed. Casa școalelor, București, 1944, de unde reproducem textul.
10. Personalitatea lui Eminescu - *Mișcarea literară*, II, nr. 9, 10 ianuarie 1925, p. 1, în volum: *Fragmente moderne*, Ed. Cultura națională, București, 1925, p. 113-120, de unde reproducem textul.
11. Eminescu - Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu - *Istoria literaturii române moderne*, Ed. Casa școalelor, București, 1944, de unde reproducem textul.
12. *Poezia lui Eminescu* - Cartea românească, București, 1930, de unde reproducem textul.
13. Atitudinea și formele eului în poezia lui Eminescu - *Revista Fundațiilor Regale*, an VI, nr. 7, iulie 1939, p. 56-65. Reproducem textul după volumul *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, București, 1946, p. 51-61.
14. Structura motivului în poezia lui Eminescu: *O mamă...* - *Preocupări literare*, an VII, nr. 5, mai 1942, p. 209-220. Reproducem textul după *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, București, 1946, p. 62-68.
15. I.L. Caragiale - Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu - *Istoria literaturii române moderne* - Casa școalelor, 1944, de unde reproducem textul.
16. Ion Creangă - Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu - *Istoria literaturii române moderne* - Casa școalelor, 1944, de unde reproducem textul.
17. I. Slavici - Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu - *Istoria literaturii române moderne* - Casa școalelor, 1944, de unde reproducem textul.
18. Al. Macedonski - Studiu introductiv la ediția de *Opere I-IV*, 1939-1947, revăzut de autor pentru publicarea din 1965.
19. Al. Vlahuță - *Viața românească*, an IX, nr. 9, septembrie 1958, p. 77-91, de unde reproducem textul.
20. Patru decenii de la publicarea primei opere a lui Sadoveanu - Comunicare citită la Academia Română în ședința publică din 17 noiembrie 1944. T. Vianu, *Figuri și forme literare*, Casa școalelor, 1946, p. 95-117, de unde reproducem textul.
21. Înțelepciune și politețe - *Gazeta literară*, an II, nr. 43, 27 oct. 1955, p. 1-2. În volumul *Literatura universală și literatura națională*, ESPLA, București, 1956, p. 239-243, de unde reproducem textul.
22. Tudor Arghezi - *Tribuna*, Cluj, vol. IV, 1959, nr. 22, pag. 3. Reproducem textul după manuscris.
23. T. Arghezi, poet al actului literar - *Gazeta literară*, an VII, nr. 21, 19 mai 1960, p. 1-2. Reproducem textul după manuscris.
24. G. Bacovia în ediția definitivă - *Figuri și forme literare*, București, Casa școalelor, 1946, p. 126-133, de unde reproducem textul.

Cuprins

Notă asupra ediției	5
Generalități	
Metoda de cercetare în istoria literară	9
Formarea și transformarea termenilor de istorie literară	31
Filologie și estetică	40
Influența lui Hegel în cultura română	53
Scriitori	
Anton Pann	111
Alexandru Odobescu – pașoptist și umanist	132
Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu	207
Titu Maiorescu – estetician și critic literar	221
Titu Maiorescu	236
Personalitatea lui Eminescu	273
Mihai Eminescu	278
Poezia lui Eminescu	
Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe	303
Eminescu și opera lui Schopenhauer	316
Voluptate și durere	331
Pesimism și natură	340
Luceafărul	351
Armonia eminesciană	366
Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu	374
Structura motivului în poezia lui Eminescu “O mamă...”	383
I.L. Caragiale	397
Ion Creangă	418
I. Slavici	429
Viața și personalitatea lui Alexandru Macedonski	437
Al. Vlahuță	568
Patru decenii de la publicarea primei opere a lui Sadoveanu	587
Înțelepciune și politețe	604
Tudor Arghezi	608
Arghezi, poet al actului literar	613
G. Bacovia în ediție definitivă	622
Indice de nume	626
Bibliografie	658



Tehnoredactare computerizată: Editura Fundației PRO

Tiparul executat la **IMPRIMERIILE MEDIA PRO BRAȘOV**
tel: 0268 - 333028; 333031; 332469; fax: 0268 332499

STUDII DE LITERATURĂ ROMÂNĂ

Editura care a publicat acest volum în 1965 a făcut un număr impresionant de intervenții în textele lui Tudor Vianu, cu un caracter ideologic evident.

Au fost eliminate fraze, paragrafe, uneori pagini întregi și s-au făcut adăugiri, sub unica răspundere a redacției (autorul nu mai era în viață!).

Rostul lor era de a face gândirea lui Vianu conformă cu directivele ideologice din acea perioadă.

Ediția de față reia, cu ajutorul lui Vlad Alexandrescu, textele originale ale criticului, fie cele apărute în volum în perioada interbelică (și care deveniseră rarități în bibliotecile românești), fie cele din manuscrisele care s-au păstrat.

Prin urmare, cititorul va avea în față, pentru prima oară, un text a cărui calitate este cea originală.