

TUDOR VIANU

OPERE



TUDOR VIANU

TUDOR VIANU
OPERE

2

Coperta : *Cristea Müller*

TUDOR VIANU

O P E R E

2

SCRIITORI ROMÂNI



Antologie și note de
MATEI CĂLINESCU și GELU IONESCU

Postfață de MATEI CĂLINESCU

Text stabilit de CORNELIA BOTEZ



EDITURA MINERVA

București — 1972

Ediție îngrijită de
SORIN ALEXANDRESCU, MATEI CĂLINESCU
și GELU IONESCU

ANTON PANN

Dacă ar mai trăi astăzi, văzîndu-ne adunați spre a-i aduce laudele noastre, Anton Pann s-ar mira din cale-afară. Contemporanii nu i-au dat atîta cinstire. Îl văd cu fesul în cap, cu giubeaua în spinare, învîrtind în mîini mătăniile lui de lemn bine mirositor, aduse de la Sfîntul Munte. El ne-ar spune : „La părul lăudat cu sacul mare să nu te duci. Cînd ești poftit la vreo masă, pleacă sătul de-acasă. Cînd 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, cîinii să te latre. Pe mine cîpi cîini m-au lătrat, toți au turbat. Cine are vecini răi se laudă singur.“

În jurul anului 1830 și mai ales după această dată, cînd 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 tînrul 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“, spunea el în prefața *Fabulelor și istorioarelor* din 1831. Și cu acel tact al omului care își vădește 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 osîndiți fiindcă m-am dezvinovățit spuindu-vă că eu altele

n-am învățat, decît din mica copilăria mea mi-am bătut capul ca să ajung desăvîrșit în meșteșugul muzicii bisericești în care am și izbutit. Acestea am învățat, domnilor, și de poate cineva să găsească vreun cusur asupra acestui meșteșug, rușinea mea va fi că a mă lăuda singur nu-mi este de folos."

Lipsă de cultură, neînvățătură? Stăm pe gînduri 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, cu multe observații făcute asupra oamenilor, asupra moravurilor și năravurilor lor. Mai ales dacă urechea este atentă și mintea ascultătorului este subțire și prevenită, încît știe să distingă îndată vorba cu miez și cuvîntul de duh, învățătura omului poate deveni foarte întinsă și prețioasă.

O astfel de învățătură 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 atît de mare, încît 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 atît de vastă, iar el o produce cu un debit atît de neistovit în construcții obținute prin acumulări atît de uriașe, încît 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 sfîrșitul 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 în Bulgaria și așezări bulgărești în țările române n-au fost deloc rare în lumea deopotrivă oprimată de administrația feudală a vremii.

Cînd birurile nu mai puteau fi plătite și oamenii stăpînirii 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 afară de granițele țării străbune. Populația creștină a Peninsulei Balcanice, adică oamenii aparținînd claselor exploatate, trăia în groaza Semilunii. Pașii apăsau cu pumnul greu peste raialele lor. Unii oameni își luau lumea în cap și plecau în haiducie de baltă. Alții rămîneau acasă în strîmtele lor ateliere, cîrbind papucii localnicilor sau ciocănind arama, ca tatăl lui Pann, vreun Pandlele sau Pantelimon. De multe zeci de ani creștinătatea apăsată, plugarii iobagi și micii negustori sau meseriași ai satelor și tîrgurilor așteptau mîntuirea de la țarul tuturor rușilor. Nădejdea aceasta se animă în 1806 cînd începe războiul ruso-turc. Oamenii încep acum să vorbească mai liber, să-și spună păsurile lor. Dar cînd Napoleon amenință din Apus și armatele ruse sînt chemate să întîmpine 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 află adăpost la Chișinău. Anton găsește aici un oraș mare, cu grădini întinse. Bisericele strălucesc cu clopotnițele lor aurite. Dinăuntru se aud cîntări mărețe. Coruri pe mai multe voci și preoți înveșmîntați în odăjdii fastuoase întonează 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 rînduit printre soprani. Are o voce limpede și plăcută, pe care vîrsta n-o va altera. Aici va pune el baza învățăturii sale muzicale cu care se va mîndri mai tîrziu și-i va da un loc printre reformatorii muzicii bisericești în principate. Nu rămîne totuși mult la Chișinău. După 1810 apare în București.

Cum arătau Bucureștii și cum trăiau oamenii în timpul ultimelor domnii fanariote și al celor dintîi domnii naționale ne putem face o idee din multele documente ale vremii, printre

care scrisorile adresate de Ion Ghica lui Vasile 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 viață trăită, și cei care au trăit-o știu să ne vorbească despre ea cu mai mult folos pentru noi. Revoluția lui Tudor va trece peste acea lume cutremurînd-o, dar fără s-o prăbușească. Cetățuia feudală va trebui să primească alte multe lovituri de catapultă pînă să cadă la pămînt.

Înainte și după 1821 se continuă, într-un fel, aceeași viață. Iată mai întîi orașul. Dîmbovița străbătea Bucureștii într-un curs atît de sinuos, cu dese poduri legănate, azvîrlite de pe un mal pe altul, încît omul nu știa cînd se găsește pe partea stîngă sau dreaptă a rîului. Cînd apele veneau mari, cartiere întregi erau inundate. Umezeala se infiltra în temelia caselor și se urca pînă la cornișe. O mare construcție, palatul unui Ghica, se prăbușește ros de umezeală. Mișună totuși pe străzile din jurul Dîmboviței o lume întreagă de negustori și breslași, tabaci și șelari, zlătari, ceaprazari, jococari, blănari, croitori, cavafi, curelari, bogasieri, brașoveni, lipscani, brutari, cîrciumari și măcelari. Zarafii își scoteau micile lor cutii de lemn pe patru picioare și își vindeau galbenii și mahmudelele. Mai totdeauna domnea groaza în lumea isnafilor. Aga apărea în tîrg cu cîntarul și falanga. Vai de acela pe care-l prindea cu ocaua mică. Îl bătea la tălpi cu nujele și-l țintuia de urechi. Dar urmările 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 Dîmboviței 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 cîntecele și petrecerile. În stînga Dîmboviței, urcînd panta, se întindea Podul Mogoșoaiei, atît de subred pe alocuri, cu multe scînduri lipsă, încît trecătorului în vreme de noapte i se întîmpla deseori să alunece cu piciorul în mocirla de dedesubt. Dar după ce treceai de biserica Sărindarului, lăsînd în stînga 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 Cara-

gea, zidise un teatru. Veneau apoi casele Moruzeștilor, ale Manilor, ale Văcăreștilor, cu mari curți cu acareturi și grădini, pînă în marginea moșiei Filipeștilor, devenită mai tîrziu teren urban. Tineretul din protipendadă nu contenea cu chefurile. „Pînă-n ziuă — ne spune Ghica — vuiau mahalalele de cîntece, de gîlcevi, de bătai și de lătrături de cîini.“

În acest oraș plin de cele mai izbitoare contraste sociale, în care exploatarea și corupția se răsărau 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 prispă bisericilor și în care se formau grămaticii boierilor și cîntăreții 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 cîntăreț de biserică, autor și editor. Tipărise mai multe *Calendare*, o culegere de *Cîntări de stea*. Trecuse prin mai multe episoade de dragoste, încheiate cu căsătorii nefericite. Cel din urmă se desfășurase în 1827 cînd, ducîndu-se să predea muzica bisericească la seminarul din Rîmnicu-Vîlcea și la Mînăstirea dintr-un lemn, se îndrăgostește de o maică tînră cu care dispare peste munți, după ce o deghizase în costum băiețesc. Tîmpul petrecut la Brașov, cu iradierii în alte centre și, poate, pînă la Buda, a fost cel mai bogat în urmări pentru activitatea lui Pann.

La începutul secolului trecut începuse în Ardeal o mișcare de cărți poporane care continua o îndrumare mai veche, provenită din literaturile Apusului. Pe la începutul secolului al XV-lea începuse descompunerea orînduirii feudale odată cu noua lume burgheză care va crește mereu de aci înainte. Teme care proveneau din marile poeme ale cîntecelor de gesta sau din romanele curtene, ca și alte multe întîmplări închipuite pe care și le povestea epoca feudalității, intră în națiuni mai scurte răspîndite în popor, cu o profunzime sporită îndată ce invenția tiparului, la mijlocul veacului al XV-lea, pune la îndemîna mulțimilor un însemnat instrument de cultură. Valul trece din țărîm în țărîm și atinge, la începutul secolului al XIX-lea, pămîntul Ardealului și pe români, dintre care doi scriitori, Vasile Aaron și Ioan Barac, se consacră compunerii de cărți poporane. 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-a dat lui Pann ideea de a o continua. Spiritul lui era un neistovit tezaur de snoave, de cuvinte de duh, de cîntece, mult prețuit în adunările vesele ale vremii. La poalele Dealului Mitropoliei și pe Dîmbovița se întindeau vestitele grădini ale lui Deșliu, Pană Breslea și Giaferi. Noaptea, în timpul verii, nu mai conteneau cobzele sub copaci. Și cînd veneau primele poloboace cu must de la viile așezate dincolo de Filaret sau mai de departe, de la Valea Călugărească sau de la Drăgășani, începea o vastă frenezie ca în dionisiile antice. Se auzeau cîntece de lume în care Fanarul presărase sarea anacreontică : „Cine la amor nu crede / N-ar mai călca iarba verde ; Ah, amor drăgălaș/ Vede-te-aș călugăraș ; Ardă-ți rochița pe tine/ Cum arde inima-n mine ; Rața ici, rața colea,/ Rața paște papura ; Jupîne povarnagiu” și altele. Cîntau trubadurii vremii, unii din ei cîntăreți de biserică, alții procopsiți de boierii care găsiseră în cîntecul lor desfătare și acel sentimentalism nu foarte demn al boierimii noastre, atît de orientale prin gust și înclinații. Cîntau Nănescu, Unghiurliu sau Chiosea-fiul. Iancu Moruzzi, Bărbucică Văcărescu, frații Bărcănești, Costache Făca nu puteau fără ei. Pe unul, Nicolae Alexandrescu, l-a căftănit Grigore Ghica, ajuns domn al țării, făcîndu-l cafegi-bașa. Într-un rînd a apărut și un tinerel înalt de statură, rumen la față, cam gîngav, dar mare mucalit și excelent muzicant. Era Nicolae Filimon, cîntăreț la biserica Băteștei, corist în trupa Madamei Carl, flautist în orchestră, apoi cronicar muzical și, în sfîrșit, autorul *Ciocoilor vechi și noi*. Șirul acestor trubaduri sau truveri, reprezentînd o formă a artei populare care ar merita să fie cercetată mai de aproape, este destul de numeros în prima jumătate a veacului trecut. Din rîndul 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 adîncă în care se concentrau experiențele omului din Orient, adunate în multe și lungi veacuri de opresiune.

Înapoiat din Ardeal, Anton Pann se așază deci la lucru. Începe activa lui operă de autor și editor, care o dublează pe

aceea de cîntăreț. De la 1843 are și o tipografie. Se deplasează adeseori în țară, ascultînd și notînd cu hărnicie proverbe și snoave, care vor intra apoi în compunerea scrierilor sale. Își duce singur cărțile în tîrguri și le vinde acolo.

În copilăria mea am mai apucat colportajul de cărți poporane, ca o formă încă vie a negustoriei, așa încît îmi dau seama de aceea pe care o practica Anton Pann. În bîlciul de Sfînta Mărie din Giurgiu, la acela din Cîmpulungul Muscelului, de la Rîureni 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 sfîntului Sisoie*, *Alexe, omul lui Dumnezeu*, alături de care nu rareori se întindeau pe taraba păzită de un negustor mereu pe drumuri : *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 mîină, dar pe care rareori mi-a mai fost dat să le întîlnesc. Se oprea în fața lor un țaran 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, cîte un om bătrîn dornic să regăsească o povestire a tinereții, vreun micalit din sate sau tîrguri, 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, de aici 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 gîndire, o împlinire înfiorătoare sau veselă, o cugetare înțeleaptă, cartea era neapărat crezută și influența ei asupra cititorului

avea o putere pe care armătura critică a împuținat-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 sînt 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 căne 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 deci 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 întîi din imediata lui apropiere, de la părinți, de la oamenii cunoscuți la Sliven, apoi de pe lungile drumuri ale țării, din sate, orașe și bîlciuri, 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 sînt „de la lume adunate și iarăși la lume date“. Dar pînă a ajunge la el, proverbele, snoavele, fabulele și glumele lui Anton Pann vin mult mai de departe, de peste țări și mări, încît cine ajunge să înțeleagă imensa arie a răspîndirii lor pînă 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 cîteva din izvoarele cele mai îndepărtate ale scrierilor lui Anton Pann. Cînd Gaster ajunsese în vîrstă 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 *Poveștii 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 pînă cînd un alt erudit va găsi răspunsul aceluiași 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 vorbeii* există o snoavă menită să illustreze proverbul „unde e minte multă e și nebunie multă”. Este vorba de o fată care dă pețitorilor ei răspunsuri ciudate și neînțelese, al căror sens se lămurește mai în urmă. O snoavă asemănătoare se găsește în *Gesta romanorum*, culegere de istorioare ale evului mediu ; în renumita carte populară a italienilor : *Bertoldo* ; apoi în povestirile seminiștilor turcești din sudul Siberiei.

În *Nastratin Hoge* al lui Pann ni se povestește cum eroul aude odată că cineva poate intra în casele oamenilor, încercând 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 *Șezătoarea 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, urmează 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 se scape de el, și de aci înainte oamenii cei mai deosebiți, un pescar, un plugar, un vânător, un morar, se cred deopotrivă autorii asasinatului, pînă cînd zapciul lămurește, în felul său, întîmplarea. 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 cînd ploua cu cîrnați*, din *Fabule și istorioare*, vine din *Sindipa* persană, povestea celor șapte înțelepți, narată încă o dată de Mihail Sadoveanu în *Divanul persian*. Dar *Sindipa* 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 Sindipii filozoful*, 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, plănuiește 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 : *Perrette et le potau 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 transmierii. Studiile de felul celor întreprinse de Gaster și de maestrul lui sînt 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 nu spre folosul lor, dar spre acel al agresorilor și spoliatorilor, 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 omenești. 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 luat-o cu ei ca povestire gravată în memorie, sau ca manuscris, și 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 bîlci sau într-un loc de pelerinaj. Cei înapoiați din călătorii îndepărtate au povestit-o celor rămași acasă, mama sau doica au povestit-o unui copil somnoros, buncii 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 marii comunități umane, zadarnic răsluită și măcelărită de provocatorii războaielor. Pînă 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 cînd înțelegem lucrurile mai bine, și cu emoția de a stabili prin el contactul cu fan-tezia unică și eternă a omenirii.

S-a spus uneori că Anton Pann este un folclorist. Nu încape 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 sînt : „despre cusururi sau urîciuni ; despre pedanți sau copilăroși ; despre vorbire ; despre minciuni și flecării ; despre năravuri rele ; despre leneși ; despre beție ; despre lucrare ; despre învățătură ; despre negoț și tovarășie ; despre amor și ură ; despre neunire și neînțelegere ; despre iuțeală și mînie ; despre amicie sau prietenie” ș.a.m.d.

Cîtă vreme morala n-a fost o știință filozofică, o ramură a sociologiei, ea a fost arta practică a vieții, profesată nu de gînditori sistematici, ci de oameni cu multă experiență, agonisită în condițiile unei existențe încercate. Mai ales cînd vechea fâlnicie a lumii grecești decade, cînd cetățile își pierd libertatea sub apăsarea puterii macedonene din nord, cînd luptele de clasă devin din ce în ce mai acute se pune problema cum poate fi viața tolerată, cum trebuie omul să trăiască. Și atunci filozofia nu mai este predată de un Platon frumoșilor

copii ai vechilor ginți aristocratice, ci ea este împărțită 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 filozofului popular, vorbind în numele experienței, devine unul din cele mai răspândite în lumea sclavagistă, în epoca lungului ei amurg. După secole apare la Roma un sclav frigian foarte sărac, Epictet, care o ia înaintea nevoii, înfrângându-și trupul prin suferințe și privațiuni și recomandând răbdarea și pietatea. Epictet nu este un filozof 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 comora de înțelepciune a antichității, din care omenirea s-a îndestulat mereu. Neîncetat s-a simțit nevoia alcătuirii unui repertoriu al înțelepciunii 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 amintește 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, pînă 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 cîntec 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 gradațiilor 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 întocmire a unei existențe omenești. Făcînd așa, el continua linia filozofilor 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 pînă la un punct asemănătoare a unui Cilibi Moise, poate ultimul descendent al înțelepților rătăcitori, profesînd în tîrguri și pe străzi, ca cinicul Diogene altădată. Atît de puternică este însușirea de moralist a lui Pann încît toate snoavele lui nu sînt debitate decît cu intenția de a ilustra o maximă notată de el mai înainte sau rezultînd din ea, ca tîlcul ei mai adînc. Făcînd însă așa, ce podoabă a cumînțeniei se desprinde din ea și cît adevăr 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, înțelegător al suferinței străine și gata să-i 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 ingratitudine, că soarta e schimbătoare : „Fii recunoscător făcătorilor tăi de bine în timpul cît ai avut trebuință de dînșii 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 mîine te dă peste cap“. Pune înțelegere și simțire în binefacerile tale : „Pe omul înțelept și scăpat 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 mîini îl scapă și lasă să cadă măcar și în apă, că binele nu s-afundă, ci stă pe deasupra-n undă“. Moralistul recomanda rezervă față de cei mari : „Cu mai-marii tăi daraveră să n-aibi“. Ia-ți măsurile tale din vreme căci înșelăciunea te pîndește : „La stăpîn nu te băga fără tocmeală“. Înțeleptul știe cu cîte primejdii îl înconjură stăpînitorii lui : „Înainte a 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". Cîntărește-ți bine cuvintele și nu le lăsa să curgă cu ușurință : „Cînd vrei să vorbești cu cineva, să-ți scoți cuvîntul prin trei lacăte, adică : unul să-l aibi la inimă, al doilea la gît și al treilea la buze ; că dacă iese din gură cuvîntul se duce iute ca vîntul și nu-l poți ajunge nici cu armăsarul, nici cu ogarul". Sîntem preveniți împotriva ușurătății în vorbire : „Păzește-te de vorbe fanfaroane sau flecare, nici întrebuiința minciuni, pentru că minciuna întîi cade și ca plumbul în apă se afundă, iar în urmă iese ca frunza pe undă". După controlul cuvintelor se impune acel al sentimentelor și deprinderilor : „Apără-ți ochii de invidieri sau zavistii, mîinile de răpiri și furtișaguri, gura de pîri și clevetiri, și picioarele de către pasuri rele". Nu adînci zavistia între oameni : „De vei avea vecin rău sau vreun asupritor nu purta în contră-i ură, să te asemeni lui... că cu oțet și cu fiere nu se face agurida miere". Previne pe cei predispuși la vorbirea mînioasă : „Cui îi iese din gură blestemul îi cade în sîn ca ghemul". Ferește-te de frecventările proaste ca să nu ți se poată spune : „S-a strîns rînced lîngă muced". N-are încredere în justiția vremii : „Ferește-te de certe și judecăți ; că totdeauna e mai bine o învoială strîmbă decît o judecată dreaptă". Nu cădea în capcana lingușirii, dar fii atent la învățăturile omului înțelept : „Pe omul cel înțelept lîpește-l cît poți de piept ; și îi ascultă învățăturile, primindu-le cu sete, ca cînd ai bea apă dintr-o fîntînă rece ; că mai bine e să te bată un înțelept decît 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 șezi puțin ; nu fi 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 decît să șezi pînă să li se urască de tine". Este recomandată atitudinea modestă : „Cînd vei fi chemat la masa altuia nu grăbi să șezi la locul cel dintîi". Nu fi zgîrcit : „Scumpul nu e stăpîn pe banii săi căci banii îl stăpînesc pe el". Fii milostiv : „Din mîna ta întinde și săracului o bucată de pîine". 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 cîrciuma unde vei vedea nevastă tînără și bărbatul bătrîn să nu dormi că la asemenea loc se adună oameni de toată mîna". Poți lua diferite hotărîri 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 bătrîn, și să te însori cînd ajungi la minte coaptă“. Mai ales în capitolul căsătoriei, moralistul vedește mare prudență : „Cînd vei vrea să te însori deschide ochii în patru ca să nu aduci pe dracu cu lăutari în casă“.

Toate aceste sfaturi ale înțelepciunii în viață, și altele multe, sînt 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 atît de savuroasă. Dar mai ales ele învie o societate întreagă în lunga epocă de opresiune 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 stăpînitori și supuși, dintre judecători și împricinați ; 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 domină etica înțeleptului format în această epocă era stăpînirea de sine și prudența. Căci era greu să trăiești în acea vreme întemeiată pe nedreptate, pe opresiune și exploatare, era greu să fii om neavut sau slugă, pus mereu în fața celor mari și puternici, călător pe drumuri nesigure, pîrît sau reclamant la un scaun de judecată. 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 mîntui. Umorul te face să depășești un moment greu, mîngîie o amărăciune și reface curajul și încrederea în viață. Așa s-a format, din această frămîntare 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 putință să le rînduim acum pe toate, arătînd pe moralist în funcțiunea lui de narator. Va veni într-o zi un tânăr care va studia pe Pann, așa cum el merită, în multiplicitatea temelor lui, pentru a le plasa în circuitul lor

mondial și pentru a arăta ce au devenit ele sub mîna meșterului nostru, ce ecouri a reținut acesta din societatea lui, care a fost temperamentul, filozofia și mijloacele lui artistice. În așteptarea acestui cercetător al viitorului nu pot să nu privesc ceva mai de aproape cel puțin cîteva 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 gășitorul lui. Vorba pristavului este auzită de un biet cîrpaci, trăind în mare sărăcie și care ia atunci o hotărîre nebunească :

*Auzind atuncea pe pristav strigînd,
Și-mpregiur copiii de foame plîngînd,
Le dete o gură să tacă din plîns,
Să-nțeleagă : lumea pentru ce s-a strîns ;
Și-n urechi sunîndu-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, cîrpaciul 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 cîrpaciului cu femeia lui pune în lumină deznadejdea care l-a angajat pe improvizatul ghicitor pe o cale atît de primejdioasă. Patruzeci de zile de viață bună plătesc mai mult decît patruzeci de ani de sărăcie. Și pe urmă, cine știe ? inelul va fi găsit poate în acest răstimp și legămîntul cîrpaciului va rămîne fără obiect.

*Cînd va vrea norocul să-și întoarcă pasul,
Nu aduce anul ce aduce ceasul.
Așadar (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 mîinile a patruzeci de slujitori. Acest vizir are conștiința neliniștită a unui Macbeth. Vorbele altfel destul de clare ale cîrpaciului, spionat de oamenii lui, sînt

tălmăcite și răstălmăcite ; ele îi răpesc vizirului odihna nopților, îi fac o față ca pământul, îl îngălbenesc „ca turta de ceară”. Vizirul vrea atunci să dobândească certitudini personale. Se deghizează ca slujitor și se înfățișează cîrpaciului. 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 cîștigă încrederea vizirului prin vorbirea lui plină de îngăduință :

*„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 sînt și eu,
Și greșim adesea toți lui Dumnezeu,
Dar el ne așteaptă să ne pocăim,
Nu ne pedepsește-ndată cum greșim ;
Intr-acest chip nouă pildă vrînd a da,
Ca 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
(Scoțînd 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 gîtul unei lebede din grădinile împărătești. Cînd sorocul se împlinește și este chemat la palat, ghicitorul cere sacrificarea lebedelor. Lebedele sînt tăiate și inelul este găsit, iar împăratul își pîne făgăduința dăruind pe ghicitor cu caftan, armăsar și palat. Soluția problemei pe care cîrpaciul o aștepta de la întîmplare 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 îngri-

iorări. Cîrpaciul se „vestejește”, cum ne spune povestitorul, de grija că nu va mai putea răspunde încrederii puse în el; tatarul, pentru că el însuși era hoțul decorației, și după o vorbă întîmplătoare 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 cînd falsul ghicitor se întoarce acasă, în palatul lui, nesiguranța și mîhnirea 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 dîndu-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 acel 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 întîmplă cu vreun cuvînt
Ceva să ghicească zicînd numa-n vînt ;
Dar vor lua pildă din acest cîrpaci
Prin ce uneltire s-a vestit dibaci,
Și să nu mai puie-n ghicitori temei,
În bobi și cărți date de proaste femei.*

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

În afară de formula lui morală, care înfățișează atît de limpede rezultatele experienței unui om din popor într-un lung trecut de apăsare, 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 poveste de cadru ca în *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer, sau ca în *Hanu-Ancuței* al lui Mihail Sadoveanu, ne

întîmpină 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 plecînd pentru un drum lung,
Seara pîn'la Colintina abia putui să ajung.
Aici fiind hanuri multe aș fi putut să rămii,
Și ca drumaș pedestru în acea noapte să mii,
Dar ca să nu fac ca țiganul carele cînd 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 înte, văzînd că s-a înserat,
Ca să ajung mai devreme să găzduiesc la vrun sat.*

Pe drum Stan cade într-un puț uscat. În zadar strigă atunci cînd, dimineața, aude scîrțîturi 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 cîmpoier, îl primește cu prietenie și-l pune să joace, dar îl gonește cînd bagă de seamă că drumețul nu dă toată cinstirea păsutului oferit în covată. Nimerește, în fine, la o șezătoare. Apare preotul satului și arendașul grec, caracterizat prin vorbirea lui coruptă. Preotul oprește desfășurarea prea zgomoasă a șezătorii. Moș Neagu propune ghicitori în felul acelorale lui Till Eulenspiegel, pe care preotul știe din cînd în cînd 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. Neputînd să le dezlege singur umblă prin cîrciumi și cafenele pentru a afla pe unul mai iscusit ca el. Sîntem în mediul urban. Oamenii vorbesc cu *bonjur* și *rezon*. Un pierde-vară 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 stăpînitorilor. Enigma era : „Ce e-n cînte priimit / Și-apoi e și suduit ?” Omul de cafenea explică :

*Zise : „Slăvite-mpărate ! eu sînt cel nenorocit
Carele am fost în cînte 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 priimit
 Și nici tatăl meu, poci zice, atîta nu m-a iubit ;
 Dar dimpotrivă asupra-mi ceva cînd se supăra
 Cu cîte-i venea la gură striga și mă ocăra.
 Și cînd îi trecea necazul, sau vina-mi cînd o uita,
 Ca la un pămîntesc înger asupra mea se uita.
 Murind el, eu iar în curte în slujba mea am rămas
 La tatăl mării-tale moștenire sau miras ;
 Și el asemenea iarăși în cinste m-a priimit,
 Dar cînd de vreo pricină pe mine se supăra,
 Atunci să fugi, să iei cîmpii, vai de capul meu era !
 Apoi necazul trecîndu-i iar ca întîi mă iubea,
 Mă chema cu binișorul și cu dulceață-mi vorbea ;
 În scurt am trăit cu dînsul, 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 ș-a sa soțioară.
 El nu avea vite decît 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 cînd coșarul să și-l îngrădească
 Zilele de lucru să nu le știrbească.
 Nevasta lui însă, fără să mai tacă,
 Tot mereu zicîndu-i ca să stea să facă,
 În cele din urmă și el să apucă
 Îngrijind nuiele și pari să aducă,
 Cheamă pe nevastă, cu ea sfătuieste
 În ce loc să-l facă și ce fel voiește.
 După ce-mpreună planul își făcură,
 Și unul și altul cît se pricepură,
 După rînduială întinde și sfoară
 Lungul, curmezișul stînd tot el măsoară,*

*Pe linie dreaptă coșarul să-și facă,
 Vrînd el la tot satul lucrul lui să placă.
 Deci după ce face o cruce-n piept, sfîntă,
 Se apucă-ndată parii șir împlintă,
 Incepe-ngrădește, soața-i, iar ca toate,
 Sta tot împrejuru-i, ajută cît poate,
 Dîndu-i cînd nuiele, cînd maiul să bată,
 Dorind ca să-l vază cînd mai curînd gată.
 Dînd și la soroace cite-o săritură
 Să-mpingă tăciunii, să-i facă hiertură,
 Nu se zăbovește, se întoarce-ndată
 S-apucă, ajută iar îmbărbătată.*

Coșarul se înalță strîmb și Bunea îl strică o dată, de două ori și de trei ori, pînă cînd, după o săptămînă, construcția este ridicată fără cusur. Dar nevasta nu este de acord cu întîrzierea. Fiindcă nu consimte să recunoască dreptatea bărbatului, este lovită. Așa pătesc, pînă la urmă, toate femeile satului solidarizate cu veleitatea de independență, dar și cu încăpățînarea nevestei lui Bunea.

Într-o altă povestire, un nerod întîlnit de un negustor îi răspunde cu o neghiobie care poate ascunde și neîncredere :

*„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 mîna către un deal :
 „Iacă d-acolo, zicîndu-i, tocma de supt acel mal.“
 „Bine, negustorul zice, dar ce sat este nu știu.“
 „Satul nostru, el răspunde, și eu de acolo vin.“
 „Nu așa, mă ! iar îi zise, ci te-ntreb că acel sat
 Pe a cui moșie este și cum este botezat ?“
 „Moșiile, el răspunse, nu știi că sînt 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 or că e Păcală, or că e un nerod prost !
 Și în urmă cu întrebarea despre sat vorba lăsînd :
 „Dar cum te cheamă pe tine ?“ Ii răspunse el, zicînd :
 „Mă cheamă ca pe orcare : 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. Procedul 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 vîrcolac și omorît de-a binelea de locuitorii satului. Prilej pentru moș Popa să reflecteze la primejdia superstițiilor și să recomande atitudinea raționalistă. Frumose cîntece populare, culese din multe regiuni, încheie șezătoarea. Nu este toată țara veche aici, cu orînduirea și oamenii ei, cu țăranul iobag care-și are toate zilele date, cu moșierii și arendașii, cu deprinderile, credințele și superstițiile ei, cu hanuri, cîrciumi, cafenele și șezători, cu drumuri nesigure de țară, cu adăposturi în case de țăranii săraci, cu eresuri despre morți prefăcuți în vîrcolaci, cu judecăți strîmbe și cu tirani arbitrari, cu puțină minte a stăpînitorilor încrezători în minuni, dar și cu dibăcia oamenilor măsurați care știu să folosească aceste metehne, cu șiretenia care se ascunde bucuroasă sub masca negliobiei, pretutindeni cu hazul unei vremi care știe să rîdă 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 literaturile Apusului, și merită să i se recunoască, asemenea acestora, titlurile de universalitate pe care le merită prin atîtea 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 curînd, m-am gîndit mereu la el. Am revăzut crucea așezată pe mormîntul lui la biserica Lucaci. Aș fi vrut să-mi găsesc timpul pentru a revedea modesta lui casă din strada ce-i poartă numele. Lîngă biserica Batiștei, unde a cîntat, există un uriaș dud bătrîn, unul din cei mai frumoși pomi din București. Mi-am zis că Anton Pann trebuie să-l fi văzut tînăr. Urcînd spre Dealul Filaretului am

trecut pe lângă grădinile unde se auzeau cîntecele lui. Multe s-au schimbat în țara noastră într-o sută de ani, dar uneori regăsesc 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 mîndri gîndindu-ne că a fost înaintașul nostru.

1955

ALECSANDRI CA DESCRIPTIV

S-a observat adeseori că odată cu apariția lui Eminescu gloria literară a lui Vasile Alecsandri a intrat într-o perioadă critică din care pînă astăzi nu s-a putut reface. Vasile Alecsandri trece cu toate acestea drept unul din cei mai de seamă poeți români, nu totdeauna însă și drept un poet viu. În toate literaturile există exemple de scriitori mai vechi pe care conștiința literară a vremii îi menține, dar nu-i mai asimilează.

Această stare de lucruri coincide celor două feluri posibile ale memoriei, dintre care unul recunoaște pur și simplu că ceva s-a întîmplat în trecut, pe cînd celălalt re trăiește trecutul cu accentul lui particular și caracteristic. Către unele domenii ale tradiției literare se îndreaptă numai fasciculul de raze ale unei sărace percepțiuni intelectuale, pe cînd altele sînt scăldate în lumina intensă a acelei integrale conștiințe în care substanța trecutului fuzionează cu personalitatea prezentă și obține o expresie în care vibrează energia actualității.

Opera istoriei literare se poate defini ca încercarea de a face trecutul asemănător prezentului, înlăturînd din amintirea operelor și scriitorilor rugina indifferenței și înzestrîndu-le dimpotrivă cu atributele unei participări active. Se pare în adevăr că istoria literară este o pledoarie care nu ostenește să dovedească cum că nimic din cele ce aparțin tradiției literare nu s-a perimat, că trecutul este încă fraged și neuzat.

Există însă două feluri de a însufleți trecutul : unul constă din încercarea de a ne familiariza cu atmosfera lui proprie,

celălalt din încercarea de a dovedi că unele din motivele lui sînt încă active în sufletul nostru. Prima modalitate o vom numi *centrifugală*, pe cînd celei de a doua îi vom da numele de *centripetală*. Trecutul poate așadar primi viață fie strămutîndu-ne în centrul lui de idealitate pentru a dezvolta organic în urmă toate elementele structurii lui, fie apropiîndu-l de noi și înțelegîndu-l prin analogie cu noi.

În primul caz mișcarea conștiinței tinde către periferie, către forme variate și din ce în ce mai îndepărtate de centralitatea prezentului nostru ; în al doilea caz, mișcarea conștiinței se adună către centru, sporind la indefinit semnificația acestuia. În legătură cu o problemă literară specială, aceea a sentimentului naturii, istorie literară centrifugală au făcut aceia care au afirmat apariția acestuia abia în romantism, negînd existența lui în antichitate și clasicism ; istorie literară centripetală au făcut dimpotrivă aceia — un A. Biese, d.p. — care au căutat să arate cum că sentimentul naturii n-a fost nicidecum străin antichității, că prezența lui mai mult sau mai puțin accentuată se poate recunoaște și la Homer, și la tragicii greci, și la elegiacii latini etc. De fapt cele două procedee se amestecă neconținut, și împreună trebuie să le întrebuițăm și noi pentru valorificarea personalității literare a lui Vasile Alecsandri, așa cum ea ne apare mai ales din *Pasteluri*.

Dar la acestea mai este de adăugat ceva : metoda centrifugală conține în sine și dovada inactualității relative a unui monument literar. Arătînd care este atmosfera proprie în care o operă literară s-a dezvoltat, arătăm în același timp condiția relativă și perimabilă a acestei opere. Aceasta este și prima lucrare pe care ar trebui s-o începem cu subiectul nostru. Din comparația lui Alecsandri cu Mihail Eminescu vom putea trage unele concluzii în ce privește acea subită schimbare de direcție produsă în literele noastre, începînd încă de pe la 1880, și căreia i se datorește slăbirea gustului și înțelegerii pentru opera „bardului de la Mircești“.

Se poate spune că odată cu Mihail Eminescu un om nou apare pe tărîmurile culturii noastre. Dacă de la moartea lui Eminescu mulți au fost aceia care i-au reluat pilda și au căutat să-i reediteze individualitatea sufletească, înainte de apariția lui cu greu am putea găsi pe cineva care să-i semene. În asemenea măsură se îmbină în el elemente foarte variate,

printre care sentimentul național, sentimentul de viață al romantismului german, nihilismul unei voințe supraîncordate, încât Eminescu devine în adevăr o apariție unică în cultura noastră. Nici unul din motivele de uniformizare a oamenilor nu trăiește în sufletul lui Eminescu; totul contribuie pentru a-l excepționaliza, pentru a-l face unic. Așa unic precum este, Eminescu a devenit totuși un model al generațiilor următoare, pentru că se vede că de un asemenea om aveau ele nevoie.

Eminescu este în același timp omul pasional și critic, activ și contemplativ, constructiv și nihilist. Îl vedem în același timp iubind și blestemând iubirea, retrăgându-se cu închipuirea în epoca romantică a anului 1400 și luând parte la luptele politice ale prezentului, cufundându-se într-o meditație budistă și urmărind cu rigoare un raționament economico-politic, glumind cu un umor împăcat și tăgăduind viața ca pe o înșelăciune. Marea impresie produsă de Eminescu trebuie să o punem, fără îndoială, pe socoteala acestui potop de forțe contradictorii, a cărui acțiune zguduie din temelii sufletul nostru. S-ar putea încerca ipoteza că apariția lui Eminescu a fost cerută de nevoile acelui moment precis când reforma societății noastre indica smulgerea din indolența trecutului, o încordare de forțe și de pasiune.

Acum, ce fel de om este Vasile Alecsandri? Desigur, un altul. Pentru a explica deosebirea dintre Eminescu și Alecsandri s-a propus ipoteza că cel dintâi este un produs al nemulțumirii sociale, pe când cel de al doilea tocmai un reprezentant al claselor mulțumite și prospere. Observația cuprinde în sine ceva just, deși nu este propriu-zis o explicație. Căci în literatura universală nu lipsesc exemple de oameni dezvoltați în medii privilegiate cărora demonia lăuntrică le rezervă un destin turmentat, după cum sînt și exemple de oameni care au trecut prin împrejurările cele mai nefavorabile purtînd primăvara în suflet. Se poate spune totuși că în Eminescu este de recunoscut ceva din tensiunea de voință a omului din popor, și așa se lămurește faptul că romanticul tradiționalist pe care îl cunoaștem se atinge în cîteva puncte (ca, d. p., în *Împărat și proletar*) cu spiritul de revoltă al noilor mase proletare.

Acest element de dramatism lipsește din sufletul lui Vasile Alecsandri. Niciodată nu simțim în opera acestuia tumultul frenetic al voinței care intuiește în propria ei intensitate ni-

micnicia acestei lumi, făcută dintr-o veșnică aspirație fără sațiu. Din această pricină Alecsandri nici n-a putut deveni marele poet al eroismului național, deși împrejurările îi rezervase acest loc îndată după războiul de la 1877-1878. Când însă antologia literaturii naționale s-a constituit, Alecsandri a trecut acolo drept poetul războiului independenței, și este de adăugat că locul acesta nu era acela în care geniul poetului nostru primea lumina cea mai favorabilă.

Conduș de asemenea considerații, am cerut acum câțiva ani o nouă culegere Alecsandri, o primenire în selectarea și ierarhizarea operei lui. Adaug acum că în fruntea acestei culegeri ar trebui să stea *Pastelurile*.

Răgazul contemplativ — ceea ce latinul numea *otium* — este însușirea cea mai originală a operei lui Alecsandri. Față de spectacolul acestei lumi situația lui Alecsandri este aceea a unui contemplator. Există însă și o altă atitudine posibilă. Aceasta din urmă constă din însuflețirea acestei lumi, din impregnarea ei cu substanța vie și palpitantă a personalității noastre dramatice.

Și aceasta este atitudinea lui Eminescu. Pentru poetul al cărui tip a fost denumit „simpatetic” lumea este un organism viu vibrând în toate amănuntele, o orgă uriașă din care se înalță o gravă melodie; mai mult, el este o veșnică problemă fără soluție precisă, enigma seducătoare care te pierde sau te mîntuie. În acest chip îi apare lui Eminescu lumea. Altfel lui Alecsandri.

Pentru Alecsandri lumea este în primul rînd *aspect*: apariție nezărită ochiului atent și minții curioase. De aceea Alecsandri se realizează mai ales în balade, în legende și în pasteluri. Căci în balade și legende poetul nu participă cu intensitate la subiectul său, ci îl menține oarecum în depărtare, rezervîndu-și o perspectivă contemplativă, iar în pasteluri — în acelea ale lui Alecsandri, în special — natura este fixată ca aspect cu mijloacele fragede ale unei palete delicate.

În legătură cu *Pasteluri* s-ar putea vorbi mai larg despre sentimentul naturii la Alecsandri. Noi ne vom mulțumi numai cu cîteva trăsături. Când în vremea romantismului s-a constituit atitudinea denumită cu termenul „sentimentul naturii”, se înțelegea de fapt tendința de fuziune panteistă cu natura sublimă, dinamică și infinită. Oceanul, furtuna, înălțimile amestecate, ruinele din care vorbesc adîncimile întunecate ale tre-

cutului, sarcofagele în fața cărora mintea se întreabă asupra enigmei insondabile a morții : acestea sînt unele din elementele cu care lucra descriptivul romantic.

Sentimentul naturii pe care îl manifestă Alecsandri este altul. Vrem să atragem aci, și mai întîi, atenția asupra unității culegerii de poezii care se numește *Pasteluri*. Această culegere respectă un plan, o gradație. Începe cu aspecte de iarnă, continuă cu unele din primăvară și urmărește desfășurarea anotimpurilor așa cum se caracterizează ele prin activitățile periodice ale omului, ale plugarului român, pînă la vremea secerișului și a cositului.

Interesant este de observat că toamna înaintată, toamna dezolată, lipsește din culegerea lui Alecsandri, pe cînd ea i-a procurat mai multe săgetătoare accente lui Eminescu. Al doilea lucru care trebuie reținut este că niciodată această natură nu este contemplată în acea „singurătate mută a spațiilor înghețate” despre care vorbește poetul romantic. Natura lui Alecsandri este mai întîi o natură civilizată, în care se desfășoară munca țaranului, care circulă prin ea, îmbrăcat în frumoasele lui straie albe, întocmai ca în unele din pînzele noii școli de pictură românească.

O impresie de sociabilitate pașnică și fericită ne urmărește după lectura pastelurilor de primăvară și de vară ale lui Alecsandri. Dar cînd iarna vine, Alecsandri nu culege nici de aci melancolie sau posomoreală, nu ! ci din prăpădul iernii el extrage și sublimează impresia de supremă înfrăgezire a aerului tare, a albului orbitor și a „clinchetului de zurgălăi”. Alteori el nici nu mai contemplă iernatica natură, ci se retrage în casă, la gura sobei, furat de visuri, sedus de imaginea Sudului fericit pe care îl cunoștea, și atunci bucățile lui nu mai sînt pasteluri, ci poezii de interior, modele ale aceluia intimism pe care el l-a inaugurat în literatura noastră și l-a reprezentat cum altul nu știu s-o fi făcut mai bine.

Caracteristică din acest punct de vedere este chiar bucata care deschide seria, celebra *Serile la Mircești*, unde poetul se lasă furat de leneșele lui reverii, stîrnite în parte de imaginile care îi împodobeau pereții, și care termină cu strofa :

*Așa-n singurătate, pe cînd afară ninge,
Gîndirea mea se plimbă pe mîndri curcubei,*

*Pîn'ce se stinge focul și lampa-n glob se stinge
Și saltă cățelușu-mi de pe genunchii mei.*

Nicăieri însă oroarea lui Alecsandri de a întîrzia în fața naturii sublime și sălbatice (aș spune : oroarea de oroare) nu apare mai limpede ca în strofa care termină pastelul *Viscolul* :

*Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire
Stă, aude-n cîmp lătrare și zărește cu uimire
O căsuță drăgălașe cu ferestrele lucind
Unde dulcea ospeție îl întîmpină zîmbind.*

Un accent care amintește pe acela pe care îl scoate Lucrețiu în *De rerum natura*, cînd ferește pe acela care, stînd pe mal, privește la corăbierul care se luptă cu valurile furioase ale mării. Este, la Alecsandri, un frumos accent de sociabilitate care, de altfel, după cum am amintit, este în mod mai general caracteristic pentru felul în care el percepe spectacolul naturii. Dar să mi se permită a adăuga aci că tocmai această sociabilitate, atunci cînd publicul a intrat sub dominația idealului de solitudine romantică a lui Mihail Eminescu, tocmai această sociabilitate a fost mai puțin înțeleasă. Dar de această notă trebuie să ținem seamă dacă dorim să gustăm toată grația unei idile ca *Rodica*, sau a celor patru clasice strofe care alcătuiesc poezia *Sămănătorii* :

*Sămănătorii harnici cu sacul subsnoară
Pășesc în lungul brazdei pe fragedul pămînt ;
Pe culme, pe vîlcele se suie și coboară
Zvîrlind în a lor cale sămînța după vînt.*

— O mie ! zice unul, menind cu veselie.
— Noroc și roadă bună ! adaogă un alt,
Ca vrabia de toamnă rotund spicul să fie !
Ca trestia cea naltă să fie paiul nalt !

*Din zori și pînă-n noapte tot grîul să răsară,
În el să se afunde porumbii osteniți,
Și cînd flăcări și fete vor secera la vară,
În valuri mari de aur să-noate rătăciți !*

*Sămănătorii veseli spre fund înaintează,
De-a curmezișul brazdei boroanele pornesc,*

*În grapele spinoase de-aproape le urmează,
Îngroapă-ncet sămînța și cîmpul netezesc.*

Să revenim însă la ceea ce am numit *fixarea naturii ca aspect* și odată cu aceasta să precizăm mai de aproape atîtu-dinea pastelurilor lui Alecsandri.

Eminescu, care ne-a servit mereu ca termen de comparație, ne oferă și aci un interesant contrast. Gîndiți-vă, d. p., la acel cunoscut efect de lună :

*Lună, tu, stăpîna mării ce pe-a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață suferințele întuneci,
Peste cîte mii de valuri strălucirea ta străbate
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate ?*

Observați cum spectacolul naturii se întrețese intim cu gîndul poetului. Mai mult : spectacolul naturii este aici esențializat, semnificația lui ideală este concentrată și scoasă în relief.

Și acum ascultați pastelul lui Alecsandri — *Malul Siretului* :

*Aburii ușori ai nopței ca fantome se ridică
Și plutind deasupra luncii printre ramuri se despică,
Rîul luciu se-ncovoie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur.*

*Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malu-i verde
Și privesc cum apa curge și la cotituri se pierde,
Cum se schimbă-n vălurele pe nisipul lunecos,
Cum adoarme la bulboace, săpînd malul nisipos.*

*Cînd o salcie pletoasă lin pe boltă se coboară,
Cînd o mreană saltă-n aer dup-o viespe sprinteioară,
Cînd sălbatecele rațe se abat din zborul lor
Bătînd apa-ntunecată de un nour trecător.*

*Și gîndirea mea furată se tot duce-ncet la vale
Cu cel rău care-n veci curge, fără-a se opri din cale.
Lunca-n juru-mi clocotește ! o șopîrlă de smarald
Cată țintă lung la mine, părăsind nisipul cald.*

Putem înțelege mai bine acum ce înseamnă a *fixa natura ca aspect*. Observați cu cîtă grijă este evitat esențialul : în-

treaga poezie este făcută din simple înfățișări accidentale ale naturii ; finalul evită și el cu dibăcie orice trăsătură care ar putea încheia într-un tot necesar tabloul, și de aceea frînge deodată leneșul ritm interior care se statornicise în versurile anterioare, pentru a nota încă o trăsătură accidentală :

*Lunca-n juru-mi clocotește ! o șopîrlă de smarald
Cată țintă lung la mine, părăsind nisipul cald.*

Nu înțelesuri adînci și simboluri caută Alecsandri în natură, nu ! el vrea să se îmbete numai de forța și adevărul lucrurilor concrete, chiar a celor mai mici. Așa exclamă el odată :

*O, Doamne ! iat-un flutur ce prin văzduh se pierde !
În cîmpul veșted iată un fir de iarbă verde
Pe care-ncet se urcă un galben gîndăcel
Și sub a lui povară îl pleacă-ncetinel !*

Preciziunea detaliului este aici minunată. Dar cum se numește această atitudine care elimină din considerarea naturii urma oricărui gînd patetic sau dramatic, a oricărei intențiuni ? În pictură se numește *impresionism*. Despre Eminescu se poate spune că era un pictor romantic ; Alecsandri este un pictor impresionist, mai înainte ca impresionismul să fi fost reprezentat în tînăra școală plastică românească. Și este o ipoteză de cercetat dacă nu cumva gîndul luminos al poetului n-a lucrat asupra inspirației pictorilor noștri mai noi.

N-aș putea spune dacă poezia care se dezvoltă sub ochii noștri a ieșit din sfera influențelor eminesciene. Pot afirma însă că înclinația tinerilor noștri poeți de a nota aspectele cele mai fragede ale naturii se întîlnește adeseori cu temperamentul poetului care a prins cu un ochi delicat atîtea fugitive nuanțe. Printre acestea îmi place să rețin versurile din *Cositul* :

*Iată vin coșaii veseli, se pun rînd. Sub a lor coasă
Cîmpul ras rămîne verde ca o apă luminoasă.*

Se constituie astăzi o poezie a peisajului românesc. Mișcarea se desăvîrșește într-un izbitor paralelism cu opera pictorilor activi în acest moment. Se îndeplinește astfel un prim pas către acea cunoaștere de sine a cărei lipsă a fost de atîtea ori deplînsă și a cărei treptată realizare trebuie necontenit salutăată.

Un puternic curent descriptiv se afirmă în domeniul tuturor artelor românești. Scriitorii prin care se înfăptuiește procesul în curs pot recunoaște în Alecsandri pe un înaintaș, și amatorii de literatură actuală pot găsi și în autorul *Pastelurilor* motive și accente cu răsunet viu.

Dar Vasile Alecsandri trebuie să fie iubit și ca un om al vremii și al condiției lui. Căci fără îndoială că acea adâncă împăcare cu lucrurile, care îl face să le descrie cu liniște, este semnul unei înrădăcinări în lume de care noi dăm din ce în ce mai puțin dovadă.

Cu Eminescu a pătruns în literatura noastră tonul și atmosfera de dramatism a problemei sufletești. Așa se anunța de pe atunci zbuciumul care trebuia să devină elementul literaturii românești. În cazul special al descrierii naturii, felul eminescian de a resimți viața se traducea când printr-o prelucrare mitic-fantastică a aspectelor firii, când prin împletirea lor cu firul aspirațiilor și suferințelor personale ale poetului. Dar când Alecsandri se mărginește la înfățișările întâmplătoare ale naturii, când nici un curent pasional nu străbate dedesubturile zăgăvelii sale, când în toată procedarea sa mărturisește preocupare realistă de a fixa amănuntul precis, el dovedește în același timp că natura și viața aceasta nu este pentru el nici problemă, nici obiect compensatoriu pentru dezamăgirile existenței, ci izvor permanent de încântare, degustat cu liniștea omului garantat de o singură posesiune. Se știe că Schiller făcea din nostalgia față de natură, în contrast cu familiaritatea naivă a omului în mijlocul ei, temeiul deosebirii dintre moderni și clasici. În lumina acestei diferențieri Alecsandri este un clasic, și la această sursă de clasicism ne putem totdeauna întoarce cu o sete pe care nici astăzi, nici în trecutul literaturii românești nimic nu o poate îndestula mai bine.

Așa se întregește adevărata icoană a lui Vasile Alecsandri, poet al vremii lui și al vremii noastre.

1926

ALEXANDRU ODOBESCU

Ajuns la vârsta maturității și într-un moment în care îi este dat omului să-și privească drumul vieții și să se înțeleagă pe sine, 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 la 1854 încoace, timp de douăzeci și cinci de ani, cătînd, cînd la deal, cînd 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 cîteva din elementele esențiale pentru înțelegerea scriitorului și a operei lui. Cu umor-i nelipsit, fără trufie, dar nu fără conștiință de sine, Odobescu numește domeniile lui acelea în care a clădit o operă în atîtea privințe a unui înaintaș. Interesantă este indicarea descendenței lui spirituale. Așternînd însemnarea lui în 1887, cînd oamenii revoluției de la mijlocul 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 rîndurile fauritorilor revoluției. Bălcescu este cu cincisprezece ani mai bătrîn 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 răsturna orînduirea socială a vremii. Ajungînd însă la impresiile culturii în anii revoluției, el și-a hrănit inima cu „aspirațiunile vii și înalte“ ale acelei vremi. Unele din în-

demnurile formate atunci s-au păstrat pînă tîrziu și au dat operei lui cîteva 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 firul dragostei de patrie și de țărănimea muncitoare și, în general, gîndul unui om luminat, deschis înnoirilor și cerîndu-le ori de cîte ori erau spre folosul celor mulți și al celor ce trudesc. Împrejurarea aceasta a fost mai totdeauna trecută cu vederea, impunîndu-se înțelegerea lui drept „cel mai aristocratic spirit printre scriitorii noștri”, care de la N. Iorga a trecut în caracterizările multor critici și istorici literari. Se poate, fără îndoială, observa perfectă urbanitate a scrisului lui Odobescu, hrănit din cea mai curată substanță a clasicismului vechi și nou, dar nici un semn că scriitorul s-ar fi pus vreodată la dispoziția clasei sociale din care descindea. Astăzi, laturi noi ale operei și personalității lui Alexandru Odobescu se impun privirilor noastre. Pașoptistul și umanistul Odobescu ne apare într-o imagine nouă. În literatura critică ce i-a fost consacrată, destul de puțin întinsă, de altfel, „pașoptismul” lui Odobescu a fost relevat încă din 1909 de G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*. Imaginii unui Odobescu umanist și pașoptist i se mai pot adăuga însă unele trăsături, cu atît mai mult cu cît părți însemnate ale operelor, publicate în timpul vieții sale sau după moartea lui, au rămas nevalorificate și nu intră în compunerea profilului literar pe care ni l-a lăsat moștenire trecutul.

*

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 „Atirțki” 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 reacționar 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. Cînd izbucnește revoluția, Odo-

bescu 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. Il apostrofează și pune mîna în pieptul lui Tell, amenințîndu-l cu moartea, dar se dovedește ezitant cînd dă ordin maiorului Solomon să retragă trupele. Revoluționarii îl introduc pe Ioan Odobescu în noul guvern. Dar cînd în încăierarea de pe Dealul Spirei trupele comandate de Solomon trag în mulțime, Odobescu este arestat. Guvernul revoluționar se refugiază, și Odobescu propune reacțiunii instalate la putere amnistia generală. Se pune totuși, în dimineața de 30 iunie, în fruntea oștirii pentru a reprimă mișcarea însuflețită din nou, odată 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 sînge. Colonelul este teribil : „Muiere ingrată... Numai atunci mă voi liniști cînd voi călca în sîngele tău și al copiilor tăi.” Cînd însă Catinca Odobescu părăsește cazarma, poporul aclamă pe aceea care intervenise în favoarea lui. Îndîrjirea 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. Colonelul, care trădase pe revoluționari, părăsește în ultimul moment reacțiunea. Inutilă ezitare ! Figura lui nu s-a bucurat de stima posterității. Atitudinea lui, puțin glorioasă, în evenimentele din iunie 1848, nu justifică mormîntul monumental, mare cît 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 rîndul lui, era fiul lui Dimitrie Caracaș, medic și el, doctor al Academiei Fredericiene din Berlin, în 1760, consilier de curte al țarului Alexandru I, distincție pe care o primise în 1815 pentru meritele pe care și le cîștigase în timpul campaniei contra lui Napoleon. 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, Catinka Odobescu avea sentimente democratice, cultivate în cercul familiei, în care un frate, căpitanul Grigore Caracaș, era prietenul revoluționarilor. Intervenția ei pe lângă soțul mînios, salutată de aclamațiile poporului, venea deci din atmosfera înaintată a familiei, susținută de influențele de cultură cu care o înzestraseră bunicul, format în Berlinul iluminist al lui Frederic al II-lea, și pe care ni-l putem ușor închipui ca pe un intelectual cu idei mai 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 Bîrzotescu. Trece apoi la colegiul „Sf. Sava“, redeschis prin dispozițiile Regulamentului Organic, unde urmează în clasele de umanioare, avînd 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 învățămîntului muntenesc în epoca Regulamentului Organic și mai tîrziu. 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. Arătînd simpatie mișcării lui Tudor Vladimirescu, el devenise grămaticul acestuia și este trimis, împreună cu stolnicul Giani, ca observator la congresul din Laibach, unde mai mulți suverani ai Europei se adunaseră cu scopul de „a înfrîna spiritul revoluționar“. N-apucase însă s-ajungă acolo și, aflînd de uciderea lui Tudor, Poenaru se oprește la Sibiu, unde învață limba germană, studiază apoi la Viena, la Paris și poate la Londra, rămînînd în străinătate pînă la 1832, de unde se înapoiază cu bogate cunoștințe în limbile străine și cu specializări în direcția științifică. Director al școlilor 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 școli naționale. În 1848 Poenaru se alătură revoluției, făcînd parte din comisia pentru dezrobirea țiganilor. Mai tîrziu este dat în judecată pentru activitatea lui în timpul revoluției și

pentru vina de a fi lăsat să pătrundă în școli „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 cuvîntare în care tatăl școalelor române din București rostea pomenirea de veci a moșului lor, obîrșia și capul unei familii, acum numeroasă, din care noi, dascălii, ne mîndrim a coborî“. Prin învățămîntul lui Poenaru la „Sf. Sava“ Odobescu primește deci moștenirea lui Gheorghe Lazăr, a cărei îndrumare patriotică și democratică o va face să rodească în multe din operele lui.

Domnitorul Gheorghe Bibescu nu vedea cu ochi buni direcția democratică și națională a învățaturii mai înalte la „Sf. Sava“. 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 măsurilor lui Bibescu. Sînt 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 nainte 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*, p. 163). Încercarea de deznationalizare a învățămîntului, făcută prin înființarea Colegiului francez, se prăbușește odată cu înlăturarea eforiei 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 3 000 galbeni.

În vacanța mare din 1847 Odobescu însoțește pe tatăl său la Balta Albă, unde se adună, pentru băile de sare, o mulțime pestriță, dornică de petreceri, de baluri în fiecare seară. Acolo îl vede Odobescu mai întîi pe Vasile Alecsandri, tînar de 26 de ani, „vesel și încă de atunci cunoscut prin farmecul neaoș-românesc al muzei ce-l inspiră“, după 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 *Steluței* o pierduse și o plîngea

pe Elena Negri, moartă pe vaporul care o aducea, împreună cu poetul, de la Constantinopol. Alecsandri a trecut de altfel destul de repede pe la Balta Albă, după cum o dovedește relatarea lui în *24 de ceasuri la Balta Albă*, 1847, publicată în *România literară* din 1855.

Odobesții — tatăl și fiul — se instalează în apropierea lacului, la Grădiștea, pe malul stîng 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 cîte 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 vînătoare, și ciovlicele, ciocîrlile și gîștele sălbatice, dar mai cu seamă vrăbiile cad cu grămada. Ocupația vînătorească a lui Odobescu n-a fost însă de lungă durată. „Mi se pare că întru atîta se cam mărginesc foile de dafin ce am putut culege în cariera mea cinematică”, notează scriitorul în *Pseudo-Kynegetikos*.

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 *Oamenii cari au fost*, I, 1911, p. 55 urm.), scrisoarea reproduce părți din jurnalul pe care tînarul îl ține cu regularitate. Însemnările intime ale adolescenților au de obicei un caracter romantic și sentimental, pe care sîntem surprinși a nu-l întîlni în jurnalul tînarului Odobescu. Autorul, în vîrstă de treisprezece ani, este un spirit măsurat, un observator deschis la impresiile dinafară, și descrierea lui, din care nu lipsește umorul, ne oferă un interesant tablou de moravuri: „În sfîrșit, sîmbătă (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 lîngă 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 sînt adăposturi tainice, așa încît bolnavii și cei sănătoși (care sînt mai mulți decît ceilalți) au fost siliți să-și înalțe pe mal căsuțe de scînduri, 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 vîndă vechiturile la oamenii din tîrgurile de primprejur. Stradei acesteia i se zice Podul Mogoșoaiei al

Bălții Albe. În această înșirare de colibe, fiecare neam se deosebește, așa încît nu vezi într-o parte decît munteni, în alta decît 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 sforțarea 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 răsfîrgea razele de aur în apele lacului, pe care un vîntușor blînd le făcea să se zbenguiască grațios. De jur împrejurul lacului se mai zăreau focuri mărunte, care păreau că-i fac o cunună de stele. Fulgere slabe țîșneau ici și colo din toate părțile și păreau niște vulcani depărtați în mișcare. Dar părăsim malul și, în curînd, 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 desăvîrșească 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 Viteazu, 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 înăuntrul 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 însă să dea altceva decît 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 curînd de la Londra, unde nu putuse să miște guvernul englez în favoarea țării sale. Bălcescu publicase acum *Question économique des Principautés danubiennes* (*Problema economică a principatelor dunărene*) în care opri-marea țăranilor era denunțată cu vigoare. În toamna lui 1850 Bălcescu scoate de sub teascuri numărul unic al *României viitoare*, cuprinzînd studiul *Mersul revoluției în istoria românilor*. Impresia pe care o face Bălcescu asupra tînărului Odo-

bescu este din cele mai puternice, după cum o vor dovedi curînd primele scrieri ale acestuia din urmă.

În jurul personalității atît de înalte și de pure a istoricului lui Mihai Viteazul se strînge întregul tineret studios. Cînd 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 tînăr, care-și va aminti pînă tîrziu de îndemnurile primite atunci.

La Paris întâlnește Odobescu și pe tinerii români veniți aci pentru studii, înflăcărați cu toții de ideile pe care revoluția nu izbutise să le întrerupeză în legiuirile și instituțiile țării. Odobescu a evocat grupul lor, compus din P. Iatropol, viitorul medic, Dimitrie Florescu, compozitorul *Steluței*, inginerul D. Berendei, poezii G. Crețeanu și Al. Sihleanu. Articolul din 1887 : *Junimea română din Paris pe la 1852* mai cuprinde și amintirea spiritului animator al acelui 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 cînd ideile de libertate națională erau mai tare prigonite și mai strașnic pedepsite în sînul țărilor românești — a fost un timp acela cînd noi, tinerii studenți din străinătate, ne bucuram de a fi la Paris, mai vîrtos pentru că acolo găseam mai multă voie deplină de a ne iubi patria fără sfială, de a învăța cu ardoare istoria și limba ei, de a croi și de a potrivi pe seama-i toate cunoștințele ce ne pregetatul nostru patriotism românesc ne da prilej 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 vîrstă, o foaie periodică românească, în care noi toți, băieții, am scris dupe cum ne-a tăiat capul, cu unica țintă de a deștepta și a îmbărbăta pe compatrioții noștri. Noi ne pusesem în gînd să întărim pe viitor cu proptelele și cu cheazăiile științei acel pod măreț pe care numai prin instinct și cu un nobil avînt bătrînii 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, arti-

colul program publicat în primul număr al revistei, care cere independența și unirea tuturor românilor, organizarea adevăratei democrații, lupta împotriva apăsătorilor alături de solidaritatea cu cei apăsați. 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 decît o expresie a amorului : precum cel ce tăgăduiește că e noapte afirmă prin aceasta chiar că e ziua — 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 avîntul 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 cîmpia 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 cîntecul omului unindu-se cu sunetele naturii. Urmează portretul țăranului cu chipul ofilit și ostenit, cu fruntea zbîrcită, cu ochii care scînteiază. Deodată autorul părăsește descripția 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 mînie : „Negreșit, muncitorul e stîlpul României ! De la dînsul să învățăm a ne iubi patria ! Fiind în raport neconținut cu pămîntul țării noastre, el știe a-l iubi și a-l cinsti ! Pămîntul acela în care zace cenușa părinților săi, care sughe pe toată ziua sudoarea ce-i pică de pe frunte, din care răsare spicul de grîu ce-i va da hrana lui și a copiilor, acel pămînt e pentru dînsul un obiect sfînt de adorație ; și cu toate acestea, acel pămînt nu e al lui ! Este al *ciocoinului*, care i-l dă și i-l ia, după voință-i.” Trecînd de cruda realitate prezentă, scriitorul

are viziunea viitorului : „Peste puțin pământul va fi înapoiat muncitorului, prin iubirea și îngrijirea căruia pustiile 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 și una din cele mai expresive pentru tendințele care-l însuflețeau acum pe autorul lor, înfrățit, precum se vede, cu năzuințele cele mai înaintate ale exilaților politici, în primul rând cu ale lui Bălcescu, care susținea idei asemănătoare.

Primul număr al revistei ieșit de sub teascuri punea problema introducerii ei în țară, o eventualitate pe care redacția o avusese în vedere atunci când se hotărâse s-o tipărească pe hîrtie subțire. Surghiuniții politici urmăreau continuarea acțiunii lor în țară, prin trimiterea de scrieri propagandistice. Era nevoie de fonduri. Tînărul Odobescu era un element sigur care putea fi folosit, un aliat politic. La 28 iulie 1851 C. A. Rosetti îi scrie : „A ! cînd ai ști cîte greutăți ! și cînd ai ști cine este vinovatul cel mare ai suferi foarte, căci este *junimea*. Cîteva 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 decît *junimea* ce nu este izgonită.”

Îi propune deci să plece la București în acest scop. Călătoria nu e posibilă deocamdată. Odobescu continuă însă a trăi în cercul revoluționarilor mai bătrîni sau se împrietenește cu tinerii veniți pentru studii la Paris, comunicînd cu ei în aceleași sentimente patriotice entuziaste, în aceleași aspirații înnoitoare. Unul din aceștia, moldoveanul Nicolae Ionescu, viitor profesor la Universitatea din Iași, îi scrie după înapoierea în țară, evocînd plimbările și amicitia lor de tineri revoluționari, opriți la picioarele statuii lui Spartacus : „Ți-aduci aminte cum ne duceam împreună să admirăm statuile din grădina Tuile-riilor ? Alexandru, Spartacus deșteptau viu în sufletele noastre icoane ale timpurilor trecute.” În convorbirile tinerilor se țeseau gînduri 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 : *Odă României*, construită pe contrastul virtuților străbune cu înjosirea prezentului, lipsit de libertăți :

*Românii d-acum însă trăiesc cu umilința !
Aici lanțuri d-aramă înjugă conștiința.
Colo pulbere d-aur ascunde putregai.
Străina uneltire revarsă neștiința,
Ș-a țării neatîrnare e numai ca un pai,
Luptîndu-se în viscol cu crivețe de plai.*

Poezia este trimisă în țară și circulă în manuscris, înainte de a apărea, în 1855, în *România literară* a lui Vasile Alecsandri. Nicolae Ionescu ia cunoștință de ea și felicită pe poet la 2 mai 1852 : „Cînd alții cîntă dulce pre dulcineele lor mai mult sau mai puțin dulci, acest june poet începe a cînta țara sa”.

Anii studiilor la Paris sînt deosebit de fecunzi pentru Odobescu. Tînărul își extinde mult cercul cunoștințelor științifice, compune lucrări noi, traduce harnic din clasici. Grupul tineresc al studenților revoluționari se adună din cînd în cînd, la cîte unul din ei, pentru a-și comunica — în forma unei conferințe — rezultatele cercetărilor și gîndurilor 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 acea 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 *Odă României* va proroci :

*În sînul României acum va să-nflorească
O floare care varsă miros încîntător,
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 pînă astăzi, deși el completează în chipul cel mai fericit portretul tînărului uimitor de matur, și luminează una din tendințele care n-au încetat să-l conducă și mai tîrziu.

Vorbitorul pornește de la postulatul caracterului național și popular al tuturor marilor forme de artă. „E un adevăr recunoscut acum — 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 dînsa și o fac bastardă, luîndu-i adevăratul ei sens.“

Formula nu se poate reduce deci 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 strîmtă de concert, pentru urechile unei societăți „mănușate“. „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 întîmplat de cîteva 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. Aplicîndu-și viziunea în feluritele domenii artistice, el ne evocă mai întîi muzica medievală. „Ascultînd-o, un respect adînc și o supunere oarbă veneau negreșit în inimile acelor oameni din veacul de miiloc pline de nedreptate și tiranie, acelor oameni care căutau în biserică mîngîierea suferințelor lor din toate minutele.“ Muzica religioasă ia forme regulate și reci odată 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 ump,

„revoluțiile și războaiele religioase fac să se nască o muzică nouă ; poporul, luptându-se pentru întâia oară 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 vasta și majestoasă întindere a creațiunilor viitoare“. Mai aproape de această țintă stă *Wilhelm Tell* a lui Rossini, *Lombardi*¹ a lui Verdi, adică opere inspirate de luptele pentru libertate și de eroismul popoarelor. Mai mult prețuiește însă Odobescu muzica Germaniei, „fiică a poporului“. Ne sînt 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 cîntecului popular și adîncul 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 cîțiva 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, evocîndu-ne păstorite și păstori deghizați ? Răspunzînd sensibilității mulțimilor, melodiile lui Beethoven au ajuns a fi cîntate în toate casele germane. „Iată cum ar trebui să fie muzica noastră, astfel încît țăranul să recunoască într-însa doina și alte cîntece favorite ale sale. Țelul e însemnat, n-avem decât să-l ajungem.“ Tînărul 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 cîtorva momente din istoria picturii justifică aceeași concepție. Contemplînd arta italiană, el întărește ideea că și aceasta „e adevărata expresiune a sufletului unui popor și al unei epoci. Cînd, spre pildă, Rafael zugrăvea acele fecioare de o frumusețe fără pată, toate fiice ale poporului, el

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

exprima negreșit simțămîntul cel mai adînc al Italiei, al acelei țări înamorate, ca Grecia veche, de formă și îmbătăită de încîntătoarea ei natură". În epoca absolutismului regal, „arta nu mai servi decît la petrecerea curții". E amintit Watteau. David, în timpul revoluției franceze, se inspiră din civismul antic, dar pictura lui e rece. Pictura se prăbușește în Restaurație. Este prețuit totuși Géricault care „zugrăvi durerea de care i se umplu sufletul văzîndu-și patria căzînd în acea josnicie". 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, aducînd aminte glo-riile trecute, să insuflă credință și putere..."

Considerații interesante sînt 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 sînt întotdeauna opera unui popor întreg, niciodată a unui artist individual. Aceștia n-au putut da decît 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 sfîrșit, frăție sau adunarea omenirii spre a putea împărtași 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. Cît privește felul construcțiilor, considerate după destinația lor, pe care le va ridica viitorul, Odobescu enumeră pe acele ale discuției și deliberării (parlamente, cluburi), pe acele ale învățaturii (amfiteatre, biblioteci, cabinete pentru colecții științifice, sere, pe care le numește „florării sub coveltir"), pe acele ale desfătării artistice (teatre, săli de concert, 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 vor trebui a fi vrednice „a conține și a îndeplini numeroasele tendințe ale lumii lucrătoare". Vorbind curînd după înființarea „atelierelor naționale" ale lui Louis Blanc, el vede înălțîndu-se „ateliere, unde lucrul comun va produce acea egalitate și frăție atît 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. Adresându-se tinerilor arhitecți ai generației sale, conferențiarul îi îndeamnă : „Studiind caracterul patriei noastre și trebuințele ei, cei din noi cari 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 meditarea ei poate fi încă recomandată compozitorilor, pictorilor și arhitecților noi. Numai prejudecata care a văzut atîta timp în Odobescu un „scriitor aristocrat“, un „boier conservator“ poate explica lunga nesocotire a unui text atît de important.

În timp ce frecventa 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 cîteva 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, distribuirea lui pe scene și un dialog scris cu patetismul obișnuit acestui fel de lucrări literare. Eroul este un personaj istoric, preotul Urbain Grandier, ars pe rug la Loudun, în 1634, sub învinuirea de a fi demonizat pe călugărițele ursuline din același oraș. Urbain 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. Este vorba deci de o intrigă țesută de puterile întunecate ale absolutismului împotriva cuiva care lupta împotriva lor. Ioana de Belfiel, stăreța unei mănăstiri de ursuline, îndrăgostindu-se de Urbain, al cărui nume îl pronunță în extaz, este surprinsă de Lactancie, egumenul mănăstirii. Această împrejurare este folosită de Richelieu care trimite pe Laubardemont, consilier de stat, cu misiunea de

a-l pierde pe Urbain. 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. Urbain 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 în același an, dar publicat în anul următor, la București, în *Calendarul literar pe anul 1852* al lui Rosetti și Winterhalder, datează articolul *Ioana d'Arc, fecioara din Orléans*. 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 ocupantului englez. Figura ei de martiră, luptând pentru libertatea patriei, s-a impus adeseori reverenței patrioților mult dincolo de hotarele Franței. 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 traducерile lui Odobescu: treisprezece ode din 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 pînă tîrziu, făcînd 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 curînd. Deocamdată, în anii studiilor la Paris, va închea din cercetările sale clasice un articol asupra *Satirei latine*, sprijinit nu numai pe 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 săptămînă, la începutul lunii august, în tovărășia tatălui și a unor prieteni români. Memorialul impresiilor londoneze, întocmit la înapoierea în Paris, ne aduce viu în față imaginea tînărului de 18 ani, gata mai totdeauna să zîmbească, atent la înfățișările lumii exterioare, curios de moravuri străine și de monumentele artei, pe care este capabil să le înțe-

leagă în specificul lor național. La Westminster Abbey, călătorul remarcă un gotic „mai aspru decît acel al catedralelor de pe continent, „dovadă de o imaginație mai răcită și de un duh mai puțin fantastic“. Contemplînd capetele din interiorul catedralei, el observă „un alt caracter al societății engleze, caracter care este însă în Anglittera destul de învederat, adică stăruința obiceiurilor feudale pînă 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 înăpoiere, se încheie cu notarea impresiei generale lăsate de poporul în mijlocul căruia rămăsese de altfel atît de puțin, cu marea lui „putere morală“. După notațiile *Peregrinului transilvan* ale lui I. Codru-Drăgușanu este prima impresie despre Anglia și englezi a unui călător român, care, observîndu-i în epoca victoriană, reține — ca și alți călători de pe continent ai acelei vremi — asociația atît de curioasă a individualismului burghez cu decorul lui feudal, menținut în mare parte prin tradiționalismul coroanei.

La sfîrșitul 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 rămîne pînă tîrziu în relații.

Epoca se consacră studiilor istorice și arheologice. Jules Quicherat predă arheologia națională la École des Chartres. Luase ființă școala franceză la Atena. Beulé descoperise poarta Acropolei și publică, în 1854, marele său memoriu asupra Acropolei. Încă din 1837 se fundase, sub inspirația lui Guizot, Comisiunea monumentelor istorice a Franței. Vitet, apoi Prosper Mérimée sînt numiți inspectori generali ai acestei comisii 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 urmărit toată această mișcare științifică. Înainte de a-și încheia studiile universitare, pe care

le curmă prin părăsirea examenului de licență, se înapoiază în țară, luînd de la Viena calea apei. Evenimentul este comemorat în *Intoarcerea 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 întîi 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, compunînd narațiunea *Mihnea-vodă cel Rău*, urmată în 1860 de *Doamna Chiajna*, adică *Scenele istorice din cronicile Țării Românești*.



Scenele istorice sînt scrierile lui Odobescu mai mult și mai des tipărite. În afară de locul primei lor publicări, ele au reapărut de alte șaisprezece ori, pînă la 1894, în ediții îngrijite de autor, de atunci încoa 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 volumașul care le reproducea în 1860 (după ce apăruseră mai întîi, 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 c-am avut drept model frumoasa nuvelă istorică a lui C. Negruzzi asupra lui Alexandru Lăpușneanu. Ca orice imitație, încercările mele sînt negreșit cu mult mai prejos de acel mic cap d-operă ; în lipsa talentului, m-am silit cel puțin să păstrez, pre cît s-a putut, formele și limba letopisetelor naționale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vîrtos Țara Moldovei ; să adun datine, numiri și cuvinte bătrînești 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 cînd traiul și ideile, obiceiurile și graiul de acolo sau de atunci ne sînt cunoscute. Scopul romanelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta ; asta este și folosul lor instructiv. Cei ce pot mult izbutesc a caracteriza, într-asemenea scrieri ușoare, o

epoche sau o nație ; cei cu bunăvoință, 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 sînt împrumutate cronicilor muntene. Spicuind 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 răspîndit romantismul în toate literaturile lumii. Scopul acestui fel de romane (sau de „romanțe”, cum spune Odobescu într-un moment în care forma cuvîntului 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” trebuiesc 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 întrească 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, pro-

ducerea 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 este cunoscută. 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 Ludesou, 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 cronica lui Miron Costin, care, împreună cu aceea a lui Gr. Ureche, consultată de asemenea, fuseseră de curînd publicate de M. Kogălniceanu ; apoi în scrierea lui N. Bălcescu : *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei pînă 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 Walackey*, 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*, 1838-46, 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.

Stăpînind cunoștințe atît de întinse, Odobescu nu se gîndește însă să dea o lucrare de erudiție, ci niște nuvele istorice, procedînd ca toți reprezentanții genului atît de gustat atunci. Pornește adică de la informația istorică pe care o completează

prin scena care o dezvoltă. Astfel, cînd scriitorul află din izvorul lui că Mihnea a fost surprins de un copil al boierului Pîrvu pe cînd se sfătuia cu credinciosul Stoica asupra chipului de a scăpa de rivalii lui, Odobescu închipuie posibilul dialog tainic al celor doi complici. Cînd izvoarele spun că Mircea, fiul lui Mihnea, a fost atacat de Neagoe și de trupele lui în mănăstirea Coziei, scurta însemnare a cronicilor este pusă în scenă de noul povestitor al întîmplării, care închipuie cadrul ei, dialogurile ce s-au putut înjgheba, figurile actorilor, mișcările lor. Din cele cîteva rînduri ale însemnării cronicarului rezultă astfel două pagini întregi. Alteori scene și episoade sînt 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 sînt în parte împrumutate, în parte închipuite. Culoarea locală, pitorescul vestimentar și de moravuri, acel al ceremoniilor și petrecerilor, zugrăvirea realistă a epocii în ansamblul ei, este împrumutată vechilor cronici, în timp ce elementele naturale ale scenăriei sînt 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 contraziceri, puse în lumină de cercetările mai noi. 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 desfrînarea 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 dintîi. Doamna Chiajna, soția lui Mircea Ciobanul, presupusul fiu al lui Mihnea, rămasă văduvă (1560), apără tronul fiului nevîrstnic, 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 tînărul boier Radu Socol, îndrăgostit la rîndu-i 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 rățăci de-aci înainte în pustietate, unde o revede o singură dată cumplita ei mamă, mereu stăpînită de patima puterii, pînă cînd cade ea însăși sub loviturile boierilor moldoveni, ridicați împotriva uneltirilor menite să așeze în scaunul Moldovei pe slăbănogul Petru.

Erorile de fapt ale acestor povestiri nu sînt 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 decît Mircea Ciobanul care era fiul lui Radu cel Mare și tatăl lui Petru cel Tînăr. Mircea, fiul lui Mihnea, n-a domnit niciodată. Neagoe Basarab nu era fiul vornicului Pîrvu Craiovescu, ci al lui Basarab cel Tînăr, 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 pe vremea domniei lui Mihnea, deoarece se naște cam la vreo 15 ani după alungarea acestuia. Ea n-a murit în tabăra de la Săpăteni, pe Milcov, răpusă de moldoveni, ci douăzeci de ani mai tîrziu, 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 Șeitanoglu, ci chiar cu acesta. Reședința domnească în timpul lui Mihnea nu mai era Curtea-de-Argeș, ci Tîrgoviștea. Clopotele bisericii lui Bucur nu puteau suna la nunta lui Mircea Ciobanul deoarece mica biserică de pe malul Dîmboviței a fost clădită abia în veacul al XVIII-lea. Adevărul istoric este, astfel, adeseori sacrificat în *Scenele istorice*, cu toată rîvna 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 sîngeroase, așa cum au făcut adeseori romanele și dramele istorice ale preromantismului și romantismului. *Scenele* lui Odobescu sînt tablouri ale trecutului tenebros văzut prin prisma unui suflet democrat modern. Competițiile boierilor și luptele pretendenților la domnie se detașează pe fundalul suferinței obștești. Cînd bătrînul Dracea, armașul din Mănești, gata să-și dea duhul, încredințează lui Mihnea moștenirea urii lui nestinse împotriva Basa-

rabeștilor, „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 suflarea 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 cetățuii sale, și acum, în mijlocul nopții, își scuturau dureroasele lor lanțuri.“

Cînd 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 pasul țării și nici măcar aduseră jeluiri Doamnei. Ce-i bună românului jeluirea cînd urechea ce-l ascultă e totuna cu mîna ce-l apasă ? Tace pînă ce Dumnezeu prinde într-o zi milă de dînsul, ori pînă ce însuși se îneacă cu răbdarea ș-atunci își face singur dreptate !“

Mihnea este numit în mai multe rînduri „tiran“. Epitetul este împrumutat vocabularului pașoptist și corespunde repulsiiei celei mai adînci 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 caracteristice ale romantismului se regăsesc din belșug în povestirile lui Odobescu : contrastele puternice ale caracterelor (demonica Doamnă Chiajna și îngoreasca Ancuță, frumosul și nobilul tînăr Radu, alături de urîtul și îmbuibatul Andronic Cantacuzin), răpiri și conjurații, atacuri nocturne, romane și serenade, cavalcada amantilor înlănțuiți, ruine, feerie nocturnă și selenară, dragoste, crimă și nebunie. Recuzita romantică a fost din plin pusă la contribuție de Odobescu. Scriitorul respiră în atmosfera romantică, dar punerea în legătură a „scenelor“ sale cu episoade precise ale unor opere străine este o lucrare care dă rezultate cu totul discutabile. Cercetarea izvoarelor a găsit totuși aci un larg cîmp de aplicație. Este sigur că Odobescu a frecventat beletristica istorică a romantismului încă din anii adolescenței, cînd 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 armaşul Dracea, pe patul de moarte, îi încredinţează lui Mihnea sarcina de a lovi în neamul rival al Basarabilor, tabloul alaiului de înmormântare a lui Mircea Ciobanul, iubirea dintre Ancuţa şi Radu Socol, ba chiar caracterul însuşi al Doamnei Chiajna au fost considerate de unii cercetători drept nişte simple împrumuturi.

Apropieri de motive între opere literare deosebite se pot face însă fără nici o limită. Pentru orice situaţie narată, literatura universală poate produce numeroase analogii. Cercetătorii care socotesc că o operă literară este un mozaic de influenţe, şi nu un întreg unitar, pot continua jocul lor fără să se oprească. E mai bine deci să părăsim domeniul acestor apropieri infructuoase. În realitate, acţiunea celor două „scene istorice” nu este îndatorată modelului străin, ci cunoaşterii izvoarelor interne şi viziunii formate, prin frecventarea lor, asupra istoriei Ţării Româneşti în veacul al XVI-lea, adică a acelei epoci a feudalităţii româneşti în care luptele intestinale dintre reprezentanţii claselor stăpânitoare sfărâmau unitatea ţării şi o dădeau pe mîna turcilor. Aceste lupte se desfăşurau fără nici o participare a poporului, martorul înlănţuit în hru-bele culelor boiereşti, al unei rivalităţi care nu se putea sfîrşi cu vreun folos pentru el.

Izvoarele recunoscute de Odobescu, în afară de cele croniceşti şi istorice, sînt acele aflate în folclorul naţional, îmbogăţit la 1852 prin culegerea de *Poezii populare* a lui Vasile Alecsandri. Astfel, descriind petrecerile desfăşurate la curtea Chiajnei cu prilejul nunţii fetelor ei, scriitorul zugrăveşte lupta dreaptă a voinicilor români, invocînd ca izvor balada lui *Mihu Copilul*. Pentru caracterizarea munteanului ca „om viclean” şi a moldoveanului ca „ortoman şi dănos la inimă, şi la suflet fălos”, scriitorul ne indică izvorul în balada lui *Gruie Grozovanu*. În fine, tradiţiile populare vin să completeze informaţiile culese în cronici şi în folclor. Scena ospătării boierilor lui Mihnea cu un pilaf amestecat cu boabe de mîrgăritar care le sfărîmă dinţii şi le sîngerează gurile clevetitoare se datoreşte unei tradiţii orale. Amintirea scamatorilor, care înmulţeau căciulile la petrecerile rînduite de Chiajna, s-a transmis printr-o tradiţie de la o nuntă sub Constantin Ipsilante.

La fel a ajuns pînă la Odobescu legenda despre icoana înăpoiată singură la Mănăstirea dintr-un-lemn.

Dezvoltînd teme istorice și folosind, în acest scop, vechile cronici și folclorul, Odobescu îmbogățește seria narațiunilor și poemelor istorice create în spiritul programului *Daciei literare*. Scriitor democratic și patriot, Odobescu se alătură astfel lui Negruzzi, Alecsandri, Bolintineanu și multor alți scriitori ai rodnicei perioade din jurul anului 1848.

S-a adus *Scenelor istorice* învinuirea că episoadele care se succed de-a lungul lor n-au altă legătură decît aceea că sînt relative la personajul central. Compoziția ar fi lipsită de concentrare dramatică. Obiecția este exagerată pentru că, în realitate, atît în *Mihnea*, cît 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 rămîn 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 pînă acum în compoziții dramatice rămîne și de data aceasta pe același teren, ceea ce îl apropie încă mai strîns de Negruzzi. Narațiunea și descrierea sînt pentru el numai mijlocul menit 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 decît în felul vizionar al artistului. Iată alaiul încoronării lui Mihnea : „În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gîrbace și vînătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe ; în urma lor veneau roșiorii și verzișorii călări, despărțiți în căpitanii, fiecare cu steagul ei, purtînd mintene roșii și verzi ; apoi caii domnești, acoperiți cu grele harșele de fir și de mătăsuri ; îndată dupe aceștia, Mihnea însoțit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite-n vîrf și la mînere, și urmat de boierii de taină, cu vatașii, aprozii, armășeii și lipcanii lor” etc.

Descrierile de natură, în care vom recunoaște mereu partea cea mai fericită a talentului lui Odobescu, sînt 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 trîndav. Apoi, în lungile nopți de iarnă, ce întunecime plină de groază ! Ce de șoapte feroase ! Vîntul vîjîie și geme ca niște jalnice glasuri ce plîng din depărtare ; ploaia izbește cu o întărită stăruire în pereții și în ferestrele casei ; oblonul se cletină și scîrîie pe țîșnele-i ruginite ; focul bubuie și trosnește în cămin, și uneori o pasăre de noapte, gonită din adăpostul ei de o suflare mai viscoloasă a crivățului, își ia zborul, scoțînd un țipăt sfîșietor și tînguios.“

În acest cadru material și natural se desfășoară, în fine, *Scenele*, redată mai ales prin dialog și prin tiradă, mijloace propriu-zis dramatice. Cunosător al limbii cronicilor 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 năpîrcă ?... strigă el cu glas răgușit, intrînd în cort cu mîna în șold. Li-a sosit ceasul pieirei ! halal de ei, fîrtați ! — Pare-mi-se că-n beție ți-ai pierdut cumpătul vorbirii, jupan vornice — rosti Doamna înstrunîndu-și mînia — or pesemne c-ai mintea ca de prunc într-atîta trupeșie ? — Taci, muiere ; nu bîrfi ! — răspunde Dumbrevă — nu doară c-ați socoti voi că-i Moldova țară di jac, să ni gioace ca pi urs o mișa pripășită pi la munteni și doi feciori di lele fărmecați, doi lingăi nătîngi ce li pute botu a lapte ?“... etc.

Așa vor vorbi mai tîrziu eroii dramelor istorice ale lui Delavrancea, cu diferența că, după tehnica mai nouă a realismului, 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 ale stilului scriptic : „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 cuvios de tămîie, pretutindenii să se înalțe la dînsa !...“ Sau : „Singur, sărman, lipsit de părinți, de rude, de prieteni, care să prinză milă de mine, lumea îmi e pustie“. Fraza debutînd cu determinativele este un procedeu al stilului scriptic, părăsit de autorii dramatici mai noi, atenți la notarea limbii vorbite, dar utilizat de drama clasică și romantică.

Prin prezentarea conflictului fundamental al epocii zugrăvite — sîngeroasele ciocniri dintre familiile boierești, prin evocarea relațiilor sociale din acea vreme întunecată, adeseori prin felul dicțiunii personajelor, *Scenele istorice* conțin o serie de prețioase elemente realiste. Aceste opere continuă deci să trezească nu numai interesul istoricilor literari, dar și pe acela al celor mai largi pături de cititori.

★

Anul 1860 aduce, împreună cu publicarea în volum a *Scenelor istorice*, călătoria pe care Odobescu, pe atunci membru al „Comisiei documentale” și al 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 Ruxandrei Băleanu și a lui Pavel Kiseleff.¹ 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 nu numai pentru cunoașterea formației autorului ca arheolog și istoric al artei, dar și pentru atîtea din înfățișările țării vechi, notate acolo.

¹ Asupra familiei Sașei Odobescu, nepoată a prințului rus Bagration (vărul primar al generalului Bagration din 1812) și a Zoiei Văcărescu, fiica Alexandrinei (Ruxandra), măritată un timp cu Emanoil Băleanu, legată apoi cu administratorul rus al Principatelor în epoca Regulamentului 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.

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 aci, itinerarul 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, „cîte un bordei de român ce se ocupă cu strîngere de rînză pentru tăbăcărie”. Este lăsat în urmă Plaiul oii, pînă cînd sus „privești dobîndi 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 pînă 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 Flămînda, de unde a doua zi de dimineață se îndreaptă spre schitul Maicilor din Bîscov. Aici sînt însemnate inscripțiile și pisanile. Bîscovul este despărțit de Cotmeana printr-un deal înalt. Călătorii îl urcă pe jos. Cercetarea mănăstirii Cotmeana, unde au loc întîmplările povestite în a treia parte a lui *Mihnea-vodă cel Rău*, este făcută mai cu de-amănuntul. Din nefericire, „zidurile vechi sunt mai pretutindeni ascunse sub spoituri și meremeturi făcute mai din nou, fără nici un gust și nici un respect pentru antichitate”. La 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 săptămînă în Albești dînd oște cu lăutari ca să cîștige pe alegători pentru viitoare alegere”. Noaptea, după ce fusese vizitată biserica din Albești, grupul excursionist ajunge la schitul Bădiceni, căzut în ruină. Stareța, „o greacă înecată în judecăți”, trăiește înconjurată de ostilitatea populației. Odobescu primește plîngerea a doua „muieri”, 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 cînd cu trăsura, cînd călare, atîngînd o mulțime de alte așezări. În jurul bisericiuței din Coșești trăiesc cîteva 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 rămîn 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 pînă la cetatea lui Vlad Țepeș. Schitul Văleni nu poate fi cercetat pentru că documentele lui erau în mîinile fostei starețe, retrasă acum pe un petec de moșie, cu casă și biserică, ridicate după ce jefuise mulți ani mănăstirea. Droșca se înnămolește și osia ei se rupe, încît trebuie pus umărul la roată pentru a o readuce în drumul către Olt. Sînt admirați boii cîinenilor, „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 deseneuri subțiri și complicate, cu pieptarele de oaie, fără mîneci, cu flori de mătăsuri, cu vîlnicele de pînză subțire și de borangic. Sînt culese date despre fondatorul mănăstirii, un Sandu Bucșenescu. Muntele Mlăca e proprietatea soției doctorului Davila. 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 plîngea sărmanul de arendaș“. Prin pădurile mlăștinoase joacă focuri, care lui Odobescu i se par printre copacii frunzoși ca o „lumînare purtată în fugă de un om“. Superstiția comorilor este foarte răspîndită pe aici și ei i se datorește surparea crucii întîlnite în drum. Pădurarul uriaș dă relații și asupra locului numit „mormîntul hoțului“, unde zace trupul unui tîlhar de drumul mare, ucis de un surugiu care, decapitîndu-l, i-a dus apoi capul, în oțet, la București. Înaintînd de-a lungul Oltului și trecînd prin Turnul Roșu, călătorii iau calea Sibiului. La graniță, vameșii austrieci rețin cîteva exemplare din *Mihnea-vodă*. Trecînd prin satul Boița, Odobescu notează „acea cultură îngrijită, acei oameni bine îmbrăcați și voioși, toți români ca și noi, dar mai harnici, mai deprinși la muncă și la bine decît pe partea cealaltă a munților. Cînd 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 !...“

Odobescu are deci impresia că, exploatarea țărănimii este mai puțin cruntă aici decît în sudul Carpaților, fără să înțeleagă bine că aspectul bunei stări se datora stadiului de dezvoltare economică a Ardealului, mai înaintat decît acel al principatelor. 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 cu-

prinzînd tablouri de Tizian, Murillo și Rembrandt, de Gerard Dow, Dürer, Cranach, Holbein și alții. Este admirată vechea catedrală a orașului, devenită biserică protestantă. Noaptea se aude „trubaciul sunînd pe uliță din trîmbiță și spunînd ceasul“. Este căutată, firește, piatra mormîntală 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 mănîncă mult și bine. Drumeții iau cu ei, la înapoiere, o ploscă cu vin de Volsau, două pîini lungi cu anason, un Gugelhupf și o Lintzertorte, după ce achită notele încărcate anume pentru „*der grosse Boyar von Walachey*“. Grupul este condus, la înapoierea spre graniță, de un sas „uriaș, cu ciubote, cu pantaloni și cu o fermentuță de postav albastru prost și o pălărie lată și pleoștită ce i se bătea de umeri cînd, în tăcăneală, se lăsa greu pe cal“. La mănăstirea banului Mareș ot Băjești, unde se văd, în bășcile și bolțile ruinate, locurile în care se puseseră tunurile menite să respingă incursiunile revoluționarilor unguri din 1849, locuiește preotul Constantin, care, deși „declară în multe rînduri că a fost persecutat sub guvernele trecute, fiind om de la '48“, vădește totuși „ciocoinicia popilor din București“.

Drumul, cu înfățișările lui variate, trece pe la Cozia. Odo-bescu se întreține cu plutașii 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. Sînt studiate cărțile, pisanile, argintăria, un aer vechi și bine păstrat. Spre schitul Turnului se înalță stîncă numită „masa lui Traian“. În ostrovul Călimăneștilor călătorii iau reședință la micul schit așezat acolo, făcînd incursiuni în localitățile apropiate. În legătură cu peștera de la Stînișoara e ascultată legenda „sălbatecului, un om gol și păros, care fugea cît vedea alți oameni“, ale cărui ose-minte odihnesc acolo.

Sînt vizitate schitul Frăsineiu, 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 stăpînită de călugării greci, care

o lasă să se ruineze, stîrnește 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 decît cînd am văzut suvenirile istoriei noastre, mormintele eroilor noștri lăsate în prada stricăciunii și a disprețului de niște nerușinați cămătari ce speculă încă acum cu credința și cucernicia străbunilor noștri. Văzînd ruinele de la Stănești am jurat o veșnică ură călugărilor greci și m-am făgăduit a combate cît îmi va sta în putință spre a libera mănăstirile noastre de rușinosul bir ce-l plătesc la acești mișei greci !“

În fața mizerabilei stări a mănăstirilor grecești, Odobescu nu recunoaște însă adevărata pricină a stoarcerii și scurgerii peste graniță a bogățiilor țării, indignarea lui revărsîndu-se numai asupra călugărilor greci, dar nu și asupra rămășițelor feudale care îi favorizau.

De la Stănești la Manu, la Rîmnîc și de acolo mai departe în munți, unde sînt vizitate peșterile pustnicilor, apoi, la înapoiere, pînă la Olănești, Govora, Bistrița și la Mănăstirea dintr-un-lemn ; pentru toată această parte a călătoriei jurnalul nu conține decît 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, pînă la Stoenеști. „Cînd eram pe aproape a ieși și luna și mi-a înfățișat lunca Otăsăului astfel precum o descriesem în *Doamna Chiajna*.“ Pretutîndeni jurnalul conține însemnarea cercetării amănunțite a locurilor, monumentelor și obiectelor, cu lucru pînă noaptea tîrziu, după ostenitoarele isprăvi turistice ale zilei.

Bogatul jurnal al călătoriei din 1860 este un document de mare însemnătate pentru cunoașterea lui Odobescu și a epocii lui. Ne apare din el un tînăr istoric și arheolog în activitate pe teren, dublat de un neostenit drumeț, grupînd datele observațiilor lui după multiplul său interes pentru artă, natură și oameni, mare iubitor al peisajului țării și al tradițiilor ei, mereu atent la stările sociale ale prezentului.

În 1842 alți doi călători luaseră drumul mănăstirilor oltenеști : Ion Ghica și Gr. Alexandrescu. *Memorialul de călătorie* al acestuia din urmă, spre deosebire de însemnările lui Odo-

bescu, este o lucrare compusă pentru a fi publicată, cu atitudine literare.

Jurnalul lui Odobescu nu-și propune însă decît să reție 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 sîrguința investigației specialistului, dar și prin mărturia minții atît 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 Vîlcea s-au vădit curînd. În anul următor, Odobescu publică articolul *Despre odoarele, manuscriptele și cărțile aflate în mănăstirea Bistrița* : „Prin scrupuloasa examinare a atîtor rămășițe din diferite timpuri, poate cineva studia pînă la oarecare punct ideile artistice, practicile 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 succedîndu-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 țarei noastre“.

Stăpînînd o concepție modernă a istoriei, Odobescu înțelege cum se poate ajunge prin studiul artei trecutului la cunoașterea situației economice naționale. Ni se schițează organizarea unui astfel de muzeu, cu diferitele lui secții, completat prin colecția manuscriselor, incunabulelor și tipăriturilor atît de rău conservate în biserici și mănăstiri. Trecînd 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 Chilandar, 1408* ; *Cărțile banului Preda Basarab, 1519—1521* ; *Trei tetraevangheli slavone scrise de mînă* ; *Prima tipografie din Țara Românească*. În revista *Atheneul român* din 1860 apare articolul despre *Antichitățile mănăstirilor Arnota și Govora* ; iar în 1865 și 1866, observațiile asupra *Antichităților din mănăstirea Bistrița*, reluate apoi, într-o nouă prezentare, în *Buletinul Instrucțiunii publice*. La Bistrița se află și un epitaf sau aer de la mănăstirea Tihvin din Rusia, datînd 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. Odată cu atâtea contribuții se îmbogățește considerabil cunoașterea vechii noastre culturi și era creată arheologia națională.



Rezultatele multor 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 format mare, întovărășite de stampe frumos realizate în atelierele lui Rasidescu, până în 1863. Precuvîntarea 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 întîmpinăm 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 cunoscutul igienist I. Felix; pe agronomii P. S. Aurelian și Pană Buescu. I. Fălcoianu dă studii de astronomie. Istoria e reprezentată prin Șt. D. Greceanu și I. Missail, unul din cei dintîi care adună știrile contemporane asupra revoluției lui Tudor Vladimirescu. Îscălesc studii de economie, finanțe și drept: A. Ghianni, P. Iacovenco, Gr. Cantacuzino, Racoviță și Teulescu. Radu Ionescu și D. Berindei publică studii de estetică, artă și arheologie. Este tradus din limba germană memoriul lui L. Reisseberger asupra bisericii de la Curtea-de-Argeș. Creația literară e înfățișată prin poezii de Gr. Alexandrescu, Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu, A. Donici. G. Crețeanu 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 primul roman al literaturii noastre: *Ciocoii vechi și noi*. Prin publicarea acestuia, Odobescu dădea un puternic sprijin moral scriitorului a cărui operă reflecta vechi realități dureroase ale societății românești, cu repercusiuni sensibile pînă în epoca sa. Direcția își face o datorie de pietate tipărind versuri mai vechi,

de V. Cîrlova și I. Văcărescu, dar mai cu seamă una din operele cele mai însemnate ale lui N. Bălcescu, rămasă necunoscută pînă atunci : *Istoria românilor sub 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 lîngă rezultatele cercetării sale la mănăstirea Bistrița, publică și descoperirea făcută la mănăstirea Brîncovenesti din Hurezii Vlcei : almanahul astrologic *Foletul novel* și calendarele de la sfîrșitul veacului 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 tîrziu această presupunere a lui Odobescu. *Psaltirea slavo-română* din 1577 nu este cea dintîi carte română ieșită de sub teascurile tipografice, dar descoperirea lui Odobescu nu este mai puțin însemnată. Examinînd traducerea lui Coresi, comentatorul are prilejul să arate contribuția slavă 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 cînd Odobescu frînge o lance împotriva latinismului : „Să nu sperăm însă niciodată — scrie el — și chiar să nu voim a șterge urmele înrîuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispărea și limba română cu caracterul său propriu și constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neolatină formată sub influență diferită de acelea 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, deosebit de prețioasă pentru cultura noastră, în lanțul mai întins al interesului pentru creația orală a popoarelor. În *Cînticele 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 balcance ale lui Wuk Stefanovici Karagici, Fauriel, Demartin du Tyrac, Dozon și alții. Acestora li se adăugase 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 cîntecelor populare ca izvoare istorice și ca documente ale psihologiei și limbii naționale. Preconizînd studiul comparativ al diferitelor literaturi populare, cercetătorul speră să obțină lumini noi asupra schimburilor culturale dintre popoarele aparținînd aceluiași cerc de cultură, cum au fost neamurile din Balcani și din Carpați, a căror înfrățire o doarește, nădăjduind că ele s-ar putea opune odată 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 „răsunete ale Pindului în Carpați”. Clasicistul credea a recunoaște în balada românească un vechi „linos”, un cîntec de jale la moartea unui tînăr nevinovat, cum literaturile antichității dăduseră atîtea și care, răspîndit mai întîi la românii din Pind, a ajuns în cele din urmă la cei din Dacia. Demonstrația acestei teze grupează cîteva argumente lingvistice. Cîteva din cuvintele *Mioriței* păreau a avea o origine balcanică. În adevăr, *laie* este întrebuintat de aromâni cu înțelesul de *negru* (*mioriță laie* înseamnă deci *mioriță neagră*), *ortoman* ar fi apărut din compunerea grecescului *ortos* (drept) cu latinescul *manus* (mîină), dacă n-ar fi derivat cumva din grecescul *otomantis* (drept prevestitor). Cît despre *bulucaie* (!), cuvîntul ar părea că provine din turcescul *buluc*, care înseamnă o „mare grămadă”. *Miorița.... bulucaie* ar fi, prin urmare, o „mioriță lînoasă” sau „grăsulie”. Prezența acestor cuvinte din *Miorița* ar indica deci originea ei balcanică, pe care păstorii din Pind, cîntăreți de *linos*, au adus-o mutîndu-se cu turmele lor pe plaiurile noastre.

Construcția romantică a lui Odobescu a trebuit însă să se dărîme 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. Cît 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 îndemînatic, ci unul bogat.

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 curînd să-și dea contribuția lor.

În direcția cercetării istorice, în *Revista română* apare mai întîr 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 mînuitori români ai alexandrinului clasic, „o înadinsă cercare de a constrînge slăbiciunile limbii române în formele mai nervoase și mai concise, de a supune structura ei încă îndoioasă la inversiunile complete și măiestrețe ale limbilor clasice, și de a impune cuvîntării ei aspre și neîndemînatică o tărie, o precizie, o flexibilitate pe care abia le pot dobîndi limbele dupe o lungă și stăruitoare cultivare“.

Cercetarea se extinde apoi pentru a evoca trecutul familiei Văcărescu. Șirul boierilor Văcărești ajunge la Ienăchiță, asupra căruia expunerea lui Odobescu se oprește pentru a da, împreună cu nararea evenimentelor vieții lui, o lungă analiză a *Istoriei preaputernicilor împărași 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 prilejuiește autorului interesante tablouri în legătură cu atingerea lumii apusene de către un om din răsărit. O analiză a poeziilor lui Ienăchiță Văcărescu și a principiilor gramaticii sale completează studiul lui Odobescu, întemeiat pe cunoașterea manuscrisului *Istoriei otomănești*, publicat mai tîrziu de Papiu Ilarian în *Tezaurul de monumente istorice*, și pe unii din vechii cronicari și istorici, români și străini, precum Radu Greceanu, Engel, Dionisie

Fotino, Cantemir, Carra, Domenico Sestini, James Dallaway și alții.

Cercetarea lui Odobescu a rămas pînă azi izvorul principal pentru cunoașterea vieții și operei lui Ienăchiță 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 revoluționar, sînt fără îndoială ale unui gînditor pașoptist. Le afirmaseră, la vremea lor, Bălcescu, Russe 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*.

Cîteva 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 decît acela consemnat în jurnalul excursiei științifice din 1860, dar aparținînd aceleiași sfere de preocupări. Începutul îl face descrierea drumului către lacul Snagovului, prilej mai întîi al unei ieșiri, în gust romantic, împotriva drumului-de-fier. Pagini ale unui peisagist de mare talent sînt 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 lumina soarelui de vară, prezentau în bolțile lor răzlate toată scara fețelor smarandului, de la frageda verdeață a mugurului pînă la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea, și șopta frunzelor, ușor cletinate de o lină adiere, se îngîna 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, și desfășurarea ei liberă, neconstrinsă de nici o piedică, legitimează digresiunea literară.

Un alt episod vine să distreze o clipă pe preumblător : întâlnirea unei trăsurii în care se îngrămădise „o mulțime de tinere arendașoaice, gătite și împodobite cu toate fețele curcubeului“, o împrejurare care prilejuiește un hazliu tablou de epocă : „Cîte erau la număr, zău, nu pot spune ; dar atîta știu că, printre boltele invoalte ale malacoafelor și fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre falbalale, mangeturi și volane, printre coafurile cu flori, cu blonde, cu panglici și cu pene, în sfîrșit printre toate găteliile încărcate și împestrițate ce lipscanii și marșandele din București vînd *cocoanelor* de țară drept *marfă de Paris*, zării mai multe figuri rotunde și drăgălașe, cu ochii negri și scînteietori, 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 adineauri de farmecul pădurii, amuzat de întîlnirile drumului, descrie acum cu metoda unui arheolog planul și înfățișările interioare ale monumentelor ce-i stau în față. De cînd 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. Sînt descrise apoi mormintele de la Snagov, dar și picturile murale în care sînt descoperite chipurile lui Neagoe Basarab și al 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 descurcat.“ Urmează deci o discuție genealogică împreună cu studiul veșmintelor 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 proprie-

tate ale moșiei Cunești a Snagovului, care conține, în afară de însemnătatea bogatelor efecte personale și pe lângă ustensilele de gospodărie, necesare fetei trimisă la casa ei, turmele de oi, iepele cu mânjii lor, armăsarii, stupii, boii și vacile cu vițeii care urmau să o însoțească, apoi întinsele proprietăți 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 zestri ! — exclamă Odo-bescu. — Cîți proci nu vor fi pețit mîna avutei mirese ? Cîți coconi sprinteni nu-și vor fi încurat armăsarii ageri subț obloanele ei ! Cîți becheri zgîrciți nu vor fi lingușit slugărește pe bătrînul 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 mormîntale ale boierilor tăiați de ei, cu jalnicele lor inscripții descifrate de scriitor.

Sub Alexandru-vodă începe infiltrația grecească, și mănăstirile, cu bogatele lor proprietăți, cad „în mîinile cămătarilor greci“. Autorul urmărește silințele diferiților domni de a stăvili abuzul. Printre aceștia este considerat Matei Basarab, al cărui portret fizic și moral, zugrăvit cu o rară știință a caracteristicii, în stil patetic, se intercalează aici : „O ! Matei Basarab, ce adînc respect îți datorează ție națiunea română pe care azi, din negura anilor, tu încă ai ști s-o înveți a-și apăra și a-și redobîndi drepturile sale răpite ! Numele tău glorios, care îl întîlnim în fruntea oricărei propășiri naționale, ar trebui să însufle 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 zîmbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprîncene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă finețe, cîtă înțelepciune și cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor. Îmi pare că te văd, diplomat iscusit, rîzînd înghesuit în barba-ți cărunță, cînd, cu un cusur subțire, îți bătuși joc de agaua 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 Tîrgoviște, precupeții străini ce intrase în locașele sfinte, și poruncind a se nălța, spre podoaba țării, patruzeci de temple nouă ! Ş-apoi iar te văd colo, unchiaş gîrbovit, dar cu ochiul plin de foc, dînd pîteni calului tău, sub vifor și sub ploaie, pe cîmpia de la Fînta, îndemnînd și îmbărbătînd, cu glasul și cu gestul, viteaza ta oștire, ca să nu-și dea mijlocul și să răzbească tot cu o nouă agerime ordiele simbricate de rivalul tău Vasile...”

Aprecieria domnitorului muntean nu ține seama și de apăsătoarerea lui politică fiscală, cu repercusiuni atît de dezastruoase pentru starea țărănimii. Cîtă viață are totuși portretul zugrăvit de Odobescu !

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 dintîi este respectarea culorii locale, „acel parfum al timpului trecut care strămută pe cititor în mijlocul întîmplărilor povestite, îi descrie localitățile ce le-au servit de scenă, îl face părtaş 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 proegumenului Teodosie, la vîleat 7182 (1674), „pentru argintul cel pierit de la dînsul”. Odobescu pricepe situația și-l apostrofează pe proegumen : „Așa, părinte Teodosie ! Ți se încredințează o mănăstire ca să cauți de dînsa și s-o îngrijești, și sfîntia-ta o jăfuiеști de argintăriile ei ?”

Dar pasionatul arheolog trece mai departe pentru a descrie obiectul, un chivot cu toate adaosurile ce i s-au făcut mai tîrziu.

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 „cîteva ore” în care, prin ficțiune literară, se concentrase lungă și erudita cercetare a scriitorului, îl aduc pe acesta la ora prînzului și a unei „foame nespuse”. Călugărașii n-au nimic de mîncare, dar impiegații închisorii scot „din cotețele lor o minunată plătică lătareată, 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 suculenței”. Urmează rețeta, cu detalii pitorești, a chipului cum trebuie friptă și gătită plătica de Snagov, mai minunată decît „vestitul pește de mare rhombus, asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman și pe care l-a cîntat marele Juvenal”.

Scriitorul nu se abate astfel prea mult de la îndeletnicirile lui de pînă atunci, căci și scotocirea lui printre actele și obiectele de artă ale mănăstirii, cercetarea zugrăvelilor și citirea inscripțiilor, făcute în răstimpul cîtorva 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 odată cu *Cîteva ore la Snagov*. Umanistul surîzător 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” 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, canonicul Timotei Cipariu, vestitul filolog, publicistul G. Bariț, care asigura funcțiunile secretariatului și urma să rămînă, de-aici 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 manufacturale 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 multe 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.

Altfel, 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-acum înainte, în toată activitatea lui Odobescu.

*

În afară de o scurtă notă despre Vasile Cîrlova, menită să readucă în actualitate pe tânărul poet atât de făgăduitor , 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. Multele frământări provocate de tendințele reformatoare ale lui Alexandru Cuza, și, mai ales, de proiectul legii de împrumut a țăranilor, care trezește rezistența boierimii, îl obligă pe domnitor să schimbe încă o dată guvernul, formînd un cabinet liberalo-conservator, sub președinția lui N. Krețulescu, în care Odobescu intră ca ministru al Cultelor și instrucțiunii publice. Soluția „chestiunii rurale“ era legată de secularizarea averilor mănăstirilor închinat, unde abuzul egumenilor fusese de mai multe ori observat 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 închinat (un sfert din suprafața arată a țării, 1 555 hectare vie și 4 000 prăvălii), micșorînd în aceeași proporție suprafața terenului pe care moșierii ar fi fost obligați să-l cedeze. Coaliția burgheziei și a moșierimii, „monstruoasa coaliție“ — cum a fost

caracterizată încă din epocă — cu toată opoziția pe care o organiza împotriva domnitorului reformat, putea deci să cadă de acord asupra secularizării. 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 răspîndirii 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 locuri din Orient*), sub pseudonimul arhimandritului Agathon Otménédec. Dar cum ministrul Cultelor nu izbutește să impună soluția sa, demisionează din guvern, încheind după puține luni (de la 26 mai la 12 octombrie 1863) activitatea sa ministerială. Nu era totuși ciudat că Odobescu care, ca tânăr, în articolul *Muncitorul român*, proclamase principiul revoluționar al atribuirii pământului celor ce-l muncesc, să-l combată acum când se prezenta prilejul ca pământurile eliberate prin secularizare să treacă în stăpînirea țărănimii muncitoare? Vechiul adept al lui Bălcescu se abătea deci, în această împrejurare, de la însuflețitele aspirații ale tinereții sale.

Atitudinea lui Odobescu în problema secularizării îl arată lipsit de fermitate principială și-l face să iasă din viața politică,

deși în unele ocazii, după cum vom vedea, el a continuat să se așeze pe pozițiile mai înaintate ale vremii.

În scurtul răstimp al ministeriatului său, Odobescu trimisese o delegație, sub conducerea lui Nicolae Ionescu, pentru aducerea în țară a rămășițelor pămîntești ale lui N. Bălcescu, mort departe de țară, în surghiunul la care îl condamnase triumful reacțiunii. Tot atunci adresează Odobescu un apel către intelectualii fruntași ai țării pentru susținerea Universității prin conferințe publice și cheamă 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 învățămîntului de atunci. Ca membru al consiliului general al Instrucțiunii publice el are prilejul, în 1865, să prezinte un *Raport asupra organizațiunii învățămîntului secundar din România*. Vechiul liceu pregătea mai mult candidați la funcțiunile publice, lipsind țara de energiile productive de care avea atîta nevoie. Odobescu crede a putea remedia răul, preconizînd înființarea, alături de gimnaziile clasice, a școlilor reale și a celor profesionale, cum și introducerea învățămîntului limbii materne.

Dezvoltarea capitalismului, nevoia de a dota țara cu drumuri, cu poduri, cu căi ferate, cu porturi și vase pentru navigația comercială, cu instalații industriale etc. crease nevoia unui personal tehnic. Se făcuseră unele progrese în toate aceste direcții. De la 1848 la 1866 numărul întreprinderilor industriale va crește cu 3 000. Încep primele exploatare petroliere, deocamdată cu mijloace primitive. Sub domnia lui Barbu Știrbey, apoi sub Cuza-vodă, concesionarea construcției căilor ferate este la ordinea zilei, fără să se treacă deocamdată la realizări. Tot sub Barbu Știrbey încep să se construiască vase pentru navigația fluvială. Puținele realizări ale vremii se fac cu forțe tehnice străine în posturile de conducere. Dar aspirația de a spori întreprinderile comerciale și industriale cerea competențe mai numeroase și crea nevoia unui învățămînt tehnic. Odobescu este printre cei dintîi care încearcă să răspundă acestei nevoi, propunînd înființarea de școli reale și profesionale : un deziderat care va rămîne mereu actual, reapărînd în diferitele proiecte de reformă ale învățămîntului pînă în 1897, cînd primește un început de realizare, în acord cu interesele capitalismului în dezvoltare.

După 1865, Odobescu revine deci, pentru 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 neatrănări 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 collectorilor 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 Pietroasa : „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 țăranului, la costumul, la instrumentele muzicale și la dansurile lui. *Notița asupra antichităților* era opera exclusivă a lui Odobescu, care atingea acum un nou domeniu al cercetărilor sale : arheologia protoistorică.

Am văzut că preocupările arheologice ale lui Odobescu se exercitează încă din timpul călătoriilor la mănăstirile din Argeș și Vâlcea, din 1857 și 1860, apoi cu prilejul cercetării mănăstirii Snagov, când descifrase, copiasse 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, Cîrlova 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 aci 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 Pietroasa 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 Pietroasa 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 Pietroasa 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 dinții este generalul Nicolae Mavros, din administrația rusă, inspector al carantinelor din ambele principate, cumnatul domnitorului Alexandru Ghica. Mavros adună obiecte din specialitatea epigrafiei române 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 personal 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 dărîmături 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 lîngă Caracal, la Celei, la Slăveni și prin alte locuri ale județului Romanați, sfărîmînd și răsipind urme prețioase ale vechilor așezăminte romane din acel colț al țării, însemnat pentru eternitate cu stampila colonilor romani din Dacia.“

Rezultatul literar al activității lui Mihalache Ghica îl consemnează în cîteva 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. Vl. Blaremburg se ocupă mai ales de antichitățile romane. Tot din cercul lui Mihalache Ghica se desprinde preceptorul fiilor săi, ateni-anul G. G. Papadopolo, care scria 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 mîinile lui Odobescu și oferite de el Academiei, cu concluzii privitoare, printre altele, la antichitățile romane și dacice, la cetăți, movile și șanțuri. Printre cei dintîi 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, conținînd 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. Cîteva din stațiunile cercetate de noua școală arheologică românească au fost semnalate mai întîi 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 Romanți atrăsese 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. Krețulescu.

O mișcare de cercetări arheologice se alcătuisese 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 Pietroasa. În 1869, luînd parte, împreună cu V. A. Urechia, la congresul internațional de antropologie și arheologie preistorică adunat la Copenhaga, Odobescu dă primele rezultate ale cercetărilor 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. Krețulescu, Bolliac și Papazoglu. Odobescu se ocupă de construcțiile de pămînt, printre care distinge *valurile* sau *troienile*, *tumulii* și *cetățile de pămînt*. În legătură cu cele dintîi, el deosebește *brazda lui Novac*, care taie Țara Românească de-a lungul Dunării și *valul* care străbate nordul Moldovei și Basarabiei, convergent cu cel dintîi. 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, înclinînd spre ipoteza că brazda lui Novac datează din epoca restaurării stăpînirii 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 odată cu cercetările ulterioare. Față de valurile numite *troiane*, pe care poporul le atribuie lui Traian, împăratul roman, Odobescu are atitudinea confirmată de cercetările mai noi, 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 *tumuli*-i funerari, în care se găsisse 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 migrațiunilor popoarelor). Lucrările arheologice mai noi socotesc însă că orice *tumul* acoperă un mormânt, în timp ce *gorganele* sînt de obicei accidente naturale, sporite prin acumularea unor resturi de locuințe omenești. Cetățile de pămînt, *grădiștele*, bine descrise în structura lor, sînt dacice, după cum Odobescu își dă limpede seama cînd observă asemănarea dintre proiectilele de piatră dezgropate din grădiște și acelea figurate pe coloana lui Traian. Confirmînd originea dacică a multora din cetățile de pămînt, 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, ipoteză care nu s-a putut confirma¹. Interesanta comunicare a lui Odobescu, valabilă încă în atîtea din punctele ei, a făcut obiectul unei largi discuții la care au participat mai multe ilustrații ale arheologiei, preistoriei și antropologiei contemporane.

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 sînt găsite prin vînzarea 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 Săsei, rămasă să-l aștepte la Lausanne (*Convorbiri literare*, 1934). Munții Elveției îi reamintesc peisajele țării: „Drumul de-a lungul Ronului este de toată frumusețea; îmi reamintește Carpații noștri spre obîrșia Prahovei; ghețarii văzuți pe pajiștile cele mai înalte întruchipau rîpele înzăpezite ale Jăpilor și Caraimanului“.

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

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 orfăurări, 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, cîntecele care se aud pretutindeni. Impresiile se întipăresc adînc. Pe unele din ele le vom regăsi în *Pseudo-Kynegetikos* și în *Istoria archeologiei*.

Anul 1870 este și acel al alegerii lui Odobescu ca membru al Academiei Române, la propunerea lui A. Papiu-Ilarian. Dar pînă să înfățișăm 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 archeologic*, 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. Curînd sosesc primele răspunsuri cuprinzînd 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, ca lucrările rusești de specialitate, a lui Hodakovski pentru Rusia, a lui Tyskivicz pentru Lituania și Rutenia occidentală, sau a lui Grabowski pentru Ucraina, sau de felul hărții Galiei, publicată în 1869 de Ministerul francez al Instrucțiunii publice și al dicționarului arheologic francez, pe atunci în curs de publicare. Raportul pe care Odobescu îl adresează, la rîndul său, ministerului, în iulie 1872, sistematizează materialul referitor la rămășițele antice ale județului Dorohoi, distingînd, 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 Conțești, 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 curînd 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 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 mormîntul unui rege barbar.

Odobescu lucrează asupra relațiilor păstrate în țară și le compară cu memoriile arheologilor ruși, încercînd să reconstituie aspectul și conținutul vechiului mormînt și să înțeleagă originea lui. În fine, într-un al treilea capitol al raportului său sînt grupate observațiile relative la bisericile, crucile, ruinele de cetăți, siliștele, vechi urme de așezări satești sau mănăstirești, adică monumente sau vestigii din epoca voievozilor moldoveni. O tabelă sinoptică a diferitelor descoperiri și una comparativă a *tumuli*-lor, care n-au mai apărut în edițiile operelor complete ale lui Odobescu, întregeau raportul.

Cercetările lui Odobescu pînă în acest moment atinseseră, de fapt, în afară de sectorul arheologiei naționale religioase, pe cel protoistoric. Dacă comunicarea de la Copenhaga cuprîndea pentru el „noțiuni preistorice din România”, cum și-o intitulează cînd o publică mai tîrziu, împrejurarea provenea din faptul că dădea valurilor dunărene, brazdei lui Novac, o vechime mai adîncă decît 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 pămîntul românesc, după cum o dovedeau colecțiile N. Krețulescu, Papazoglu, D. Sturdza-Miclăușeni 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. Aceste nevoi îi răspunde conferința ținută la 17 decembrie 1872 în sala Ateneului român despre *Artele din România în periodul preistoric*. Con-

ferința 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 timpul 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 român. În lături, deci, cu concepția eclectică și cosmopolită a unui frumos plutind deasupra timpului și locului! În locul artei îndrumată 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 simțămîntul *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 dezvoltîndu-se în patru etape. Cea dintîi este epoca preistorică, apărută odată cu „ivirea ființei omenești pe poalele Carpaților” și prelungită prin „nenumăratele secole de întunecime, în care popoare străvechi, ridicate din Asia, se vor fi prefirat cu încetul către apus”. Această perioadă s-a sfîrșit odată cu înfrîngerea dacilor. Urmează perioada romană, manifestată în monumente care datează și după înfrîngerea 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 pînă către sfîrșitul secolului al XII-lea, cînd începe perioada propriu-zis națio-

nală. 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 valoarea 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 Parthenonul lui Ictinus și al lui Fidias ; ciolanele de animale zgâriate, în timpii preistorici, cu figure de urși și de cerbi, ce s-au găsit îngropate sub straturi adânci în cavernele Dordoniei, sunt și ele frați de cruce cu Apolonul din Belvedere și cu Moise al lui Michel Angelo. Ce să mai zic ? Sălbaticul din insulele Viti, 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.“

Pînă 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 sînt însă cu totul neînsemnate. *Chestionarul archeologic* urmează să le completeze. Abia dacă unele movile și cetăți de pămînt, ca și obiectele găsite în ele, pot deocamdată mărturisi despre cel mai îndepărtat trecut artistic al patriei. Odobescu afirmă apoi din nou vechile lui concepții arheologice despre monumentele de pămînt, gorgane și movile, în care recunoaște, alături de instalații funerare, monumente militare. Adaugă apoi considerații despre artele barbare, discutînd vasele de lut negru de la Piscu-Crășani, dar mai cu seamă urna 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, pînă la un punct, ipoteza unei vechi migrațiuni celtice în părțile noastre sau chiar presupunerea că dacii ar fi fost o seminție celtică¹. Cercetătorul este însă prudent și nu insistă. Conferința sfîrșește 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 atît mai atent la bazele metodice ale acestei științe, cu cît improvizația și diletantismul cîștigau aderenți în jurul său. Bătrînul Bolliac, președintele comitetului arheologic, desfășura o activitate merituosă, dar nu liberă de contestații. În articolul din *Revista științifică* el îi recunoaște „acel spirit de intuițiune, care poate pînă la oarecare punct să nu țină chiar seama de studii adînci și stăruitoare“. Dar cînd 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 răspîndire ieșirii sale, retipărint-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 atît de absurdă, deoarece Pomponius Mella, geograful latin, vorbise despre deprinderea tracilor de a căuta beția prin inspirarea fumului produs de arderea unor semînte. 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 îndemîna lui 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 în-

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

treaga 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 cele dezgropate la Vădastra sau la Piscu-Crăsani. 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 hîrtie, Odobescu întreprinde o lucrare cu puține analogii în epocă. 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 strînge materialele pe care celălalt se ostenește a le pricepe : „Unul, cu o ardoare adesea numai instinctivă, descoperă, culege și strînge 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 români 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 strîns legată de ramura ei politică — istoria pragmatică. Cea dintîi 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. Cît 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 cîmpii de bătalie, dacă toate acele împrejurări ni se prezintă numai în liniamente aspre și necolorate, dacă nu ni se arată nici ideile, 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 atîtea elemente ale arheologiei naționale în povestirea întâmplărilor din timpul lui Mihnea cel Rău și al Doamnei Chiajna. Izvoarele arheologiei sînt 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 pînă 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 cît se poate mai deplină despre credințele, instituțiunile, practicele, 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 sînt cele relative la moduri de producție și întreaga organizare economică a societăților, viața religioasă, constituții politice, sisteme juridice, relații diplomatice, clase sociale, arta militară, învățămîntul, 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 sînt cele care pot fi urmărite în arhitectură, sculptură, pictură, mozaic, smalturi 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, întrucît 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. 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 sofistii Greciei, prin erudiții latini și pînă la mișcarea de restaurare a culturii antice în Renaștere, cînd apar mai multe din ramurile arheologiei științifice, pentru a continua cu anticarii secolului al XVI-lea și al celui următor, pînă 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 cînd e vorba de cele antice și foarte des cînd 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 rămîn chipurile atîtor 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 Freret, 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 cînd o privim în cadrul erudiției timpului său. Neuitate rămîn și descrierile de monumente ale lui Odobescu, a grupului *Laocoon*, a *Nunților Aldobrandine*, a *Leului de la Pireu*, a catacombelor romane ; apoi na-

rațiunea 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, spoliațiile și nimicirile lor, cele care au risipit și împușinat tezaurul arheologic al omenirii. Pagini acuzatoare sînt 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 secolul al VII-lea, care surpă atâtea din statuile Romei și le azvârle în Tîbru ; ale luptelor dintre familiile patriciene ale Romei și ale războaielor civile din veacul al IX-lea pînă într-al XI-lea, cînd sînt distruse sau greu vătămate Coliseul, mausoleul lui Adrian, mormîntul 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 Constantinoplei 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 secolul al XIII-lea, distrug Parthenonul și-l pradă într-al XVII-lea, pentru ca falnicele rămășițe ale podobașilor lui să fie în fine răpite, după un veac și jumătate, de ambasadorul Angliei, lordul Elgin.

Istoria arheologiei devine astfel rechizitoriul războiului, al prădăciunilor și silnicilor în neîncetatele lor întruchipări. Străbătînd un cîmp atît de larg, ocupîndu-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 pînă la Bellori și mai tîrziu, despre podul roman de la Severin și cetatea Drubeta, despre cultul persan al zeului Mithra în Dacia, despre vechile cetăți din Moldova pomenite de Cantemir, despre mormîntul mongol de la Conțești, despre runele gotice în tezaurul de la Pietroasa.

Istoria archeologiei este una din primele opere ale erudiției românești în spirit modern. Marile 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 sînt însă ulterioare : primele două volume din *Cuvinte den bătrîni* sînt publicate în 1880, și cel dintîi din *Magnum etymologicum* abia în 1886. Cu prelegerile lui Odobescu din 1874 se declară și o nouă orientare în învățămîntul universitar. Elevi de-ai lui Odobescu, care l-au ascultat acum și mai tîrziu, cînd 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, dînd 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 învățămîntului împărtășit tinerețului în Universitate : „nu... de a-l învăța cutare porțiune mai mult sau mai puțin restrînsă 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 curînd, din 1866, și primind printre primele ei însărcinări pe aceea a publicării unui dicționar al limbii române, Societatea Academică alcătuiise 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 aparținînd 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 Corei* și în raportul asupra congresului „Astrei“ din 1862, intervine îndată. El arată că sistemul folosită „înde într-un mod evident a prezenta în lucrarea dicționarului român nu atît 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 pînă 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 : -iață, -iță, -nic. Termenii astfel derivați în limbă, chiar cînd erau de origine latină, erau lepădați în glosar. Odobescu afirmă că „nu este în dreptul lexicografilor de a modifica pînă 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 odată cu viața n-ar voi ca limba dicționarului d-lor Laurian și Massim să devină limba succesorilor noștri“.

Partida latinistilor 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 fascicule 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 prînz îmbelșugat, împreună cu lista lui de bucate în limbaj latinist. El servește oaspeților *Melungine rubre cu farcimine de minntale*, *Copsa de ariete în verubi torresa*, *Acietaru de olere*, *condita pre usu Athonicu* etc., etc., adică *Pătlașele roșii cu tocătură de măruntaie*, *Coapsă de berbece friptă la frigare*, *Salată de verdețuri*, *gătita ca la Muntele Atonului* etc.

Lista provoacă hazul asistenței și al publicului care o citește a doua zi în jurnale. O coloană a edificiului latinist se prăbușește în râsul general.

Fasciculele dicționarului continuă totuși să apară imper-turbabile. 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 omenesti, 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 *mîncățios* pentru *mîncăcios*), 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 cerînd 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 demult 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 cari 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 diferite provincii românești, publicarea în ediții critice a vechilor traduceri religioase și a cronicilor, strîngerea de citate din scriitorii contemporani și din limba poporului, pentru a se ajunge astfel la „oglinnda limbii din trecut pînă în prezent”.

★

În 1874 Odobescu avea patruzeci de ani. Scriitorul se găsește în punctul cel mai înalt al dezvoltării lui. Împreună cu *Istoria archeologiei*, el ne dă acum opera sa cea mai de seamă : *Pseudo-Kyneghetikos*. Era destul de greu de definit genul acestei scrieri. Primii ei cititori i-au simțit caracterul fără să-l fi

denumit. De cînd însă termenul „eseu“ a intrat în circulația noastră literară (ceea ce s-a întîmplat abia în ultimii treizeci de ani), *Falsul tratat de vînătoare* a apărut ca un eseu, cel dintîi al literaturii noastre.

Eseul trece drept o disertație asupra unei teme a științelor sau a filozofiei, scrisă cu mijloace literare, un produs al spontaneității mai mult decît al studiului, urmărind mai degrabă să-l desfăteze decît 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 servituțile metodei. Ceea ce caracterizează eseul este deci modul dicțiunii prin care se exprimă conduita unui scriitor atît de stăpîn pe conținuturile lui încît le poate trata cu grație și detașare. Odobescu a înscris în fruntea eseului său un moto împrumutat lui Marțial : *difficiles nugae* — nimicuri anevoioase ; înbinare 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, dînd 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 *Cîteva ore la Snagov*.

Prilejul noii scrieri i-l dăduse prietenul său C. C. Cornescu, care — compunînd un *Manual de vînătoare* cu multe detalii tehnice despre armele de foc, despre mînuirea puștii, despre cîini și dresarea lor, despre bolile care-i pot atinge și tratamentul lor, despre felurile varietăți ale vînatului cu pene și ale celui cu pînă — îi ceruse lui Odobescu o prefață.

Lucrarea îi amintea acestuia tratatele de vînătoare ale antichității, de pildă *Kynegheticoi* 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 Tînăr, Appian, Grate 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 vînătoare, ba chiar și la autori moderni și la folclor, apoi și la operele sculptorilor, pictorilor, desenatorilor, gravurilor și compozito-

rilor, atrași în decursul veacurilor de această temă. S-ar putea întreprinde o istoria 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 limitele 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 vînătoarea, spre exemplu, și analizînd pe rînd toate impresiunile ce ea produce asupra imaginațiunii și a simțimentelor omenești, atît prin împărtășirea omului la înseși acțiunile ei, cît și prin descrieri literarii, prin imitațiuni armonice sau prin reprezentări plastice ale scenelor de vînătoare.“

De fapt, deosebirea dintre *Laocoon* și *Pseudo-Kyneghetikos* este esențială. Lessing este un filozof, 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 rămîne 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 scălda mintea obosită și sufletul amorțit în roua întăritoare a timpilor de antică vîrtoșie trupească; apoi ar veni rîndul cugetărilor dulci și duioase ce vlăstăresc adesea în traiul singuratic al vînătorului și care, cu tot nesățul 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 întîmplările comice, și spusele glumețe, și petrecerile zgomotoase, care înveselesc viața vînătorească; apoi într-însa s-ar vedea încă cum artele și poezia au știut să-și însușească și au izbutit să răsfîrîgă 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 iu-

bitor 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-Kynghetikos* 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 vînase curcile babelor, sau ca simigiul căruia-i mîncase plăcintele dascălul Caracangea. A luat parte totuși la unele vînători, s-a oprit la cîrciuma unchișului Dor-Mărunt, sporovăind cu tîmădăienii în căruțe și admirînd întinsurile Bărăganului. „*Et in Arcadia ego!* Și eu am văzut cîrdurile de dropii, cutrierînd cu pas măsurat și cu capul ațintit la pază acele șesuri fără margine 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 încîntări.“ A văzut movilele din vechime pe malul Ialomiței, „sentinele mute și gîrbovite sub ale lor bătrîneți“.

Cîntecul cocorilor îi amintea versurile lui Dante din *Infernul*. Bărăganul seamănă cu stepa malorusiană din *Taras Bulba* a lui Gogol. Scriitorul cunoaște literatura rusă pe care o citește în original, după cum o dovedesc citatele în rusește, tîlmăcirile de expresii ruse pe alocuri. Vechi amintiri vînătorești a păstrat Odobescu de pe vremea petrecerii sale, ca copil, la Balta Albă, unde ar fi putut nimeri cu pușca cîte un graur. De ce autorul *Manualului* nu pomeneste nimic de grauri, confundați de unii cu păsările pe care francezii le numesc *grives*, delicioase spețe culinare, care pot fi consumate în restaurantele bucureștene ale lui Capșa și Hugues? Acele păsări sînt *sturzii* sau *cocoșarii* românești. Despre grauri și sturzi, *sturnus* și *turdus* ai latinilor, s-au ocupat Marțial, Horațiu, agronomul Terentius Varro și Pliniu cel Bătrîn. Erudita incursiune ornitologică se completează cu considerații asupra grangurelui, ortolanului și ieruncii, despre care au vorbit poeții. Ienăchiță

Văcărescu a cîntat turturica, nesocotită de asemeni de Cornescu. *Manualul* nu amintește apoi nimic despre legiurile prohibitive ale vînatului în epoca fecundării cînd domnește Venera, „născătoarea sporniceii gînte romane, dezmiardătoarea zeilor și oamenilor“, cîntată de Lucrețiu la începutul poemului său. Vîntătorul pornește deci cu copoi lui în lunile primăverii, și scriitorul se lasă încă o dată să alunece, pentru a ne vorbi despre cîinii de vînătoare, pe care „nerăbdarea îi face să tremure mai mult decît frigul“. Este intercalată anecdota despre vîntătorul lăudăros care se lasă tras de mîneacă. Abia acum ajunge scriitorul să urmărească istoria plastică și literară a motivului vînătoresc. 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 Albert Dürer înfățișînd întîmplarea sfîntului Hubert, patronul vîntătorilor.

Pagini descriptive, în concurență cu cele ale *Istoriei arheologiei*, ne întîmpină aici : „A fost fără îndoială un vîntător inspirat și a știut să mînuiască bine arcul și săgețile artistul subț a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianeii de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură care s-avîntă, ageră și ușoară, sub creșturile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despîcată 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 mînie“ etc. Măreția antică a statuii este pusă în contrast cu morbidețea, „modulată în linii unduioase“ 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 Albert Dürer. „Mă opresc, căci mi se pare că iar am greșit calea !“ exclamă scriitorul.

Linia dreaptă a expunerii nu este totuși cu puțință. Coborîndu-se în trecut sau avîntîndu-se în viitor, fără ordine și plan, cedînd oricărei ademeniri, el trece de la artele plastice la literatură și va reveni la cele dintîi, vorbindu-ne pe rînd 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 egiptiene și asiriene, despre picturile lui Rubens, Snyders, Ruysdael și alții alții, despre compozițiile lui Rossini,

Haydn, Weber, despre vînătorul Wilhelm Tell, immortalizat de Schiller, despre ecourile vînătorești în poeziile lui Musset, Lamartine, Villon, despre uitatul poet român N. Rucăreanu, autorul baladei *Vînătorul Carpaților*, pentru a ajunge la basmul povestit de călăuzul lui, chipeșul voinic din Bisoca, *Basmul feciorului de împărat cel cu noroc la vînat*, 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 dinții 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 vînător*. Se înfrîngea astfel o judecată a cercurilor latiniste : „La noi acum — scrie Odobescu — cînd 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 decît toată «sementia romanescă», decît toată «terrina romanescă», ba și decît toți «boii romanesci», cari-l izbesc și cu cîte «una mostra de critica» de-i resună creierii. Sper însă că eu unul am să rămîi 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 desfătării 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 pămîntului nostru. I-a plăcut să stea sub umbrarul lui Ioniță Buzdrun de la morile Ciurelului, s-a adăpostit în bordeie de tîrle, printre saiele și olumuri pentru vite. Știe bine datinele poporului, îi adună legendele și poeziile, intercalînd în basmul bisoceanului o mică antologie folclorică. Autorii români preferați sînt acei care au păstrat legătura cea mai strînsă cu inspirația populară : Anton Pann, poezii Văcărești, Petre Ispirescu. Întocmai ca poporul stă într-o mare apropiere de natură. A

observat animalele, pe calul de brac și pe cîini, pe care îi numește cu vechile lor nume : Capișoana, Braica, Grivei și Du-daș. Culege numele florilor, ale ierburilor și buruienilor și știe să distingă dobrîșorul și ghizdeul, laptele-stîncei și zîna-mișoasă, brîndușa și dediței, loboda și drobul, vîzdoaga și siminocul, iarba-ciutei, pipirigul, pojarnița și seftereaua. Adună nume de păsări și se înveselește de varietatea pitorească a neamurilor lor : dumbrăvence, pitulice, presure și sfrîncioci, petroșei și sfredeluși, țoi, țintezoi și pițigoi. Sălbăticiunile îi sînt tot atît 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, căței-pămîntului, suitele, mișunii, cîrțițele, gușterii și șopîrlele, fiecare cu înfățișarea și moravurile lor.

Vorbește, în fine, graiul poporului, nu numai cînd 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 pîrlitură” ș. a. Culege proverbe și le răspîndește cu atîta profunzime în paginile lui încît unul din folcloriștii cei mai de seamă, I. Zanne, culegătorul *Proverbelor românilor*, folosește *Falsul tratat de vînătoare* 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 subliniem ca mai curioase : *tararaua neamțului* pentru un cîntec monoton ; *a prinde iepurele cu carul* pentru o operație executată cu încetineală ; *din coadă de cîine sită de mătase nu se poate face* pentru încercările de a da un scop mai înalt unor lucruri de rînd ; *a vedea cam sus găina* pentru cine e gata să adoarmă, și atîtea altele mai rare sau mai cunoscute.

Materialul lexic 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 cîte două sau trei.

Aceste vaste și liniștite perioade nu sînt însă ale unui orator, ci ale omului sfîtos 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 atîtea 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 următori publicării *Falsului tratat de vînătoare*, Odobescu revine la cele mai multe dintre temele de pînă atunci ale scrisului și cercetării sale. Folcloristul este interesat de lucrarea tînarului G. Dem. Teodorescu : *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, 1874, indicînd folosul studiilor clasice pentru înțelegerea folclorului național. Povestitorul dă în 1875 două basme în „Biblioteca ilustrată pentru copii” a lui Socec : *Jupîn Rănică Vulpoiul*, pe un motiv împrumutat *Romanului vulpii* al francezilor, și *Tigrul păcălit*, o istorie marinărească. Povestitorul se va încerca încă o dată, mai tîrziu, în 1887, cu *Zece basme mitologice*, prelucrate după cartea englezului G. W. Cox : *Tales of ancient Greece*.

Temele antice sînt tratate în limbă populară și cu o psihologie a eroilor care-i înrudește cu personajele basmului autohton. Prometeu se adresează muritorilor : „Măi oamenii ! acel Zeus e lacom de avuții și de daruri...” Cînd Pandora este întruchipată din humă de Efest (Hefaistos), el o ia de mîină și înfățișînd-o lui Epimeteu îi vorbește : „Știi ceva ? M-am gîndit că voi, oamenii, sunteți, bieți, împovărați de muncă multă pe pămînt” etc. În jurul lui Zeus, „toată ziulica, agerul lui vestitor Hermes trepăda în sus și în jos ca să ducă în toate părțile poruncile sale”. Cînd Zeus se coboară pe pămînt spre a se încredința de traiul desfrînat al fiilor lui Licaon, el apare ca „un biet unchiaș bătrîn”. Cînd Demetra o caută pe fiica ei, pe Persefona, ea se arată, de asemenea, ca o bătrînă a basmelor noastre, și dicțiunea poetului împrumută pe a folclorului : „Mare jale coprinse pe mama Demetra cînd află una ca aceasta. Ea îndată se îmbracă în veșminte de lînă neagră, luă în mîni făclii aprinse și se duse să caute pretutindeni pe fii-

că-șă Persefona, alergînd pe cîmpi și peste ape, din ochi lăcrimînd și pe toți întrebînd dacă nu cumva o a văzut cineva". Îl întîlnește pe Elios și-l întrebă de fată : „Spune-mi adevărat, Elios, fătul meu". Stilizarea era deci făcută în felul lui Ispirescu din basmele lui „păgînești".

Apropierea prototipurilor clasice de folclorul național a rămas în tradiția traducătorilor români ai clasicismului, de pildă în versiunile poemelor homerice date de G. Murnu. Chiar cînd nu era vorba de opere narative, ci de lucrări istorice, a căror traducere Academia o pune la concurs începînd din 1873, Odobescu afirmă necesitatea de a folosi limba vie a prezentului. Călăuzit de aceste principii își redactează el raportul asupra tălmăcirii *Comentariilor* lui Cezar 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 cînd e perfect executată, rămîne 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 bobi viitorul sufletelor."

Franțuzismul nu era o primejdie mai mică decît 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, căutînd-o în conservatoarele franceze, aduceau pe scena românească sunete și inflexiuni străine : „Lipsă-ne de așa 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 închișului sfîtos* 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 1877 Odobescu publică *Istoria românilor sub 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* (1861-1863). Scrierea, așa cum a lăsat-o Bălcescu, de altfel neterminată, apare abia acum, și „precuvîntarea” cu care editorul ei o însoțește este cea dintîi prezentare a personalității și operei marelui scriitor revoluționar, care a exercitat o influență atît de adîncă 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 tînăr. Bălcescu îi atrăsese mai întîi 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 întrebuintarea pe care o dau deopotrivă amplei perioade cadentate : o înrudire sub care nu poți să nu întrezărești înrîurirea scriitorului mai vîrstnic asupra aceluia venit în urma sa. Din generația înaintașă poate numai Vasile Alecsandri vorbise cu aceeași putere tînărului Odobescu. Acesta va avea prilej să înfățișeze omagiul recunoștinței sale înfățișînd 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 cînd în spațiile nemăsurate ale universului pămîntul își urmează eterna sa mișcare, pe fața pămîntului, pe apele lui, în adîncul sîinului său și-n atmosfera ce-l înconjoară, omenirea vie, vegheată și neobosită, se mișcă în tot sensul, dovedind pe fiecare zi cîte un nou folos, cîte o nouă sporire, cîte o nouă mișcare spre bine”. Scriitorul nu uită descendența lui pa-

șoptistă : „Revoluțiunea națională de la 1848, cu un avînt plin de sublimul entuziasm al juneței, a aruncat în poporul român sămînța 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 patriotic în școli prin învățămîntul 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 învățămîntului primar fără să se indice și mijloacele capabile să-l înfăptuiască. În felul acesta principiul era de fapt anulat. Scriitorul intervine reclamînd o întinsă campanie de construcții școlare. Grijă lui principală se îndreaptă către țărănime, clasa socială cea mai numeroasă, dar și cea mai vitreg tratată de conducătorii timpului. Era grabnică nevoia instrucțiunii pentru țărănime și a ridicării stării ei sociale, și Odobescu își făcea iluzia că acest îndoit scop poate fi atins prin difuzarea învățaturii la sate și înlesniri bănești pentru ca țărănimea să cîștige 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 neatîrnarea ei, Odobescu are curajul să scrie : „...prelungirea domniei Turciei în Orientul Europei este o rană fără vindecare în mijlocul căreia va trebui neapărat să se înfigă scalpul“. Guvernul turc întetește presiunile sale. Rusia e gata să intre în acțiune. Momentul era favorabil pentru aspirațiile de independență ale poporului român, dar părerile sînt 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 pînă în aprilie 1877, și, demonstrînd absurditatea propunerilor lui Ghica, cere alianța cu Rusia și intrarea în acțiune : „Națiunea simte că poate face astăzi mai mult decît

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 pînă 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 mînie împotriva celor care întârziiau acțiunea — vechile cercuri aliate cu opresorii — suportînd stigmatul îndelungatei lor înjosiri, dar cu încredere față de poporul liber și luptător, care va ști să asigure victoria : „Îndestule, mai mult decît îndestule sunt temeiurile spre a ne lepăda de orice vechi legăminte cu fărnica 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 rîndul 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 acei oșteni și acei țărani români care n-au stat să îndruge sofisme cu cărturarii din Stambul ; mai sunt aceia care mîine, poimîine vor ști să proclame în fața tuturor că țara lor, *România*, apărută cu pieptul lor, este și va rămîne 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 limezime și vigoare pentru a arăta românilor drumul care trebuia să-i ducă la independența națională.

În primăvara anului următor apare din nou la tribuna Ateneului 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 avertizînd : „Ceea ce s-a petrecut cu românii din Ardeal la 1785... se aduce așa de mult cu ceea ce s-a întîmplat, tot acolo, cu șasezeci și patru de ani mai în urmă... încît rămîne să ne întrebăm dacă cumva

veninul social care a provocat, în acea nenorocită țară suroră a noastră, așa periodice și desperate frenezii, s-a stîrpit acum cu totul sau nu cumva mîine, poimîine el are să izbucnească din nou, prin și mai crîncene și mai spăimîntătoare convulsii ?“

Odobescu pune în lumină caracterul social al ridicării românilor împotriva „domnilor“ unguri și, întocmai ca Bălcescu, el înțelege că numai unirea țăranilor români și unguri va putea aduce îndepărtarea vechii asupriri, împreună cu a monarhiei habsburgice care o patrona. „...Numai stînd strîns lipiți de noi, umăr la umăr, coapsă la coapsă, inimă la inimă, dînșii, ungurii, și noi, românii, vom putea sprijini și domoli zborul, din ce în ce mai semeț, al marilor sgripsori cu cîte două capete, care, și nouă și lor, ne filfîie mereu deasupra.“

În aceeași primăvară are loc conferința *Curcanii*, evocînd 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 sub Mihai-vodă Viteazul*. Teatrul luptelor este descris în toate amănuntele. „Curcanii“, care uneori erau numai țărani recrutați în grabă, cu zeghea și căciula lor de-acasă, sînt prezentați în voioșia și umorul lor. Cînd sapă „branciogul sterp al dealurilor Plevnei“, gloanțele și obuzele turcești le suieră în jur. „Cît colo plesnește un groaznic obuz de calibru uriaș, și țandările lui scormonesc aprig țărîna ca rîturile lacome și pripite ale unei turme de rîmători înglodați. Săpătorii noștri, cari l-au urmărit cu uiduieli prelungite în calea lui d-a rostogolul, rîd cu hohote de purceaua turcească care le-a fătat în preajmă așa pocită prăsilă de porci.“

Alecsandri fixează și el umorul momentului în *Hora de la Plevna* : „Iaca, mă ! din parapete/ Vine-o scroafă ca să fete/ Opt godaci și-un godăcel/ Toți cu rîtul de oșel !“

Împreună cu Alecsandri și Coșbuc, Odobescu este unul din puținii scriitori care au pus în lumina cuvenită semnificația războiului din 1877-1878, în care, după o vreme îndelungată, românii nu numai că-și cîștigau independența, dar vădeau din nou valoarea lor militară și întemeiau „siguranța că putem trăi pe viitor cu o deplină încredere în virtuțile poporului nostru“. În fine, pînă a-și continua lucrările lui științifice, scriitorul ține să-și spună cuvîntul 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 „împămîntenirea israeliților” în patru articole publicate în *Românul*, în iulie 1879, invocînd trecutul de toleranță religioasă al poporului românesc.

*

În toiul evenimentelor din 1877 și cu toată participarea atît 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. Aci se găseau și valuri, și cetăți de pămînt, și inscripții romane, și urme ale drumului lui Traian, și brazda lui Novac, și multe produse ale ceramicii preistorice, apoi atîtea vestigii aparținînd perioadei naționale a istoriei: curți boierești, schituri și biserici, printre care aceea din Străjești, unde se află mormîntul 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 conținînd 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.

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 Noüy 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*.¹ Legenda vorbește de un „fabulos” Negru-

¹ Un alt 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 grîu*.

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 aceluiași meșter care la finele secolului al XVII-lea, în timpul lui Șerban Cantacuzino, a executat diferite lucrări la mănăstirile oltenești. Intervențiile lui la Argeș sînt inferioare ca artă operelor dăltuite de unul sau de mai mulți meșteri 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. Cît despre legenda meșterului care și-ar fi închis soția în ziduri pentru a le asigura trăinicia, Odobescu ne-o arată circulînd în folclorul balcanic balada podului de la Arta în Grecia, a cetății Scodra din Albania și a Semendriei de pe țărmul sîrbesc al Dunării. Nu cumva popoarele balcanice au primit-o, la rîndul lor, din folclorul apusean, unde motivul pare a putea fi regăsit pe Rin și în Nord prin intermediul cavalerilor cruciați? Aproximarea motivelor înăuntrul ciclului folcloric balcanic a rămas un bun statornic al științei. Dar ipoteza relativă la îndepărtata lui descendență apuseană, asupra căreia de altfel Odobescu n-a insistat, nimeni n-a reluat-o, după cît 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 giuwele scitice din muzeul 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 în care s-au amestecat elementele locale cu cele 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 Pietroasa.

Preocuparea de căpetenie a lui Odobescu rămăsese, în tot acest timp, tezaurul de la Pietroasa : „Cloșca-cu-puii-de-aur“.

De cînd în 1865 făcuse asupra acestei teme o comunicare Academiei de înscricții din Paris și de la 1867, cînd publicase notița sa în catalogul Expoziției universale, reproducă 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 sfîrșit în țară. În 1880 se instalează deci în capitala Franței, acceptînd postul de prim-secretar al legației, pe care îl păstrează pînă în 1885, cînd se înapoiază în țară.

Epoca aceasta ni-l înfățișează pe Odobescu sub o față nouă. Cercetătorul rămîne 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, și studiază întregul material necesar întocmirii monografiei despre *Tezaurul de la Pietroasa*. 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 decît 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 pînă la preconizarea amănuntelor practice ale organizării³, nu s-a putut însă realiza din pricina indifferenței oficiale. Din vremea acestei noi șederi la Paris se cristalizează însă studiul despre *Cupa zeiței Nona-Anat, păstrat la cabinetul de medalii din Paris. Studiu asupra cîtorva piese de orfăurărie orientală, posterioară cuceririi Asiei Centrale de către Alexandru cel Mare (La coupe de la déesse Nona-Anat etc.)*,

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

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

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

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 decît mai tîrziu.

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 tîrziu 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 rînd 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 cînd secretarul general al Academiei, D. A. Sturdza, manifestă nerăbdare și cutează a-i suspecta buna-credință față de întîrzierea apariției *Tezaurului* și a documentelor culese la Paris. Odobescu replică usturător într-un memoriu adresat Academiei și multiplicat prin litografiere. 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, Iconografia lui Traian*, în *Convorbiri literare* din 1886 și 1888. La începutul acestui an, cu prilejul inaugurării festive a Ateneului român, Odobescu pronunță conferința *Ateneul român și clădirile antice cu dom circular*, schițînd istoria acestui fel de construcții din timpurile preistorice pînă la arta romană și gotică și pînă 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 patrupezelui înaripat androcefal, aflat într-unul din medalioanele de pe zidurile bisericii Sfîntului Nicolae din Dorohoi, cu monștrii androcefali de origine asiatică, dar și cu aceia semnalaji 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 tărimurile 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 apare decât după moartea autorului, în 1896 și 1900, sub îngrijirea profesorului bucureștean G. Ionescu-Gion.

★

Odobescu a afirmat odată că *Tezaurul de la Pietroasa* 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 vătămarile 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 întreg de cercetări anterioare, începe prin a nara împrejurările descoperirii tezaurului și a peripețiilor lui, analizează contribuțiile arheologilor înaintași și trece apoi la descrierea obiectelor înseși. Din cele 12 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 gît, o brățară, patru fibule sau paftale, un coșuleț octogonal și unul dodecagonal, un colan cu încheietoare) sînt 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, înțilnită nu numai o dată. Descriind, de pildă, tava mare, el face is-

toria acestui fel de obiecte la greci, la romani, la sciți, 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 Pietroasa. Procedul 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 relief. Procedura pornea din factura intelectuală a autorului, spirit cu tendințe spre dispersare, cedînd ademenirii faptelor și aspectelor particulare, înclinări care-și dăduseră mai de mult expresia în opere atît de atrăgătoare ca *Pseudo-Kyneghetikos* și *Cîteva 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 dintîi, 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 sînt, în definitiv, acelea pe care le întrezăriseră din primul moment cercetătorii tezaurului.

Încă de cînd nu fusese expus decît la București, pastorul evanghelic Rudolf Neumeister, pe atunci profesor de germană în liceele bucureștene, emisese ipoteza că tezaurul de la Pietroasa trebuie să fie de proveniență gotică. Neumeister recunoscuse o inscripție runică pe brățara groasă (armilla) și o tradusese în felul său : *Gutani Ocny hailag : Lui Odin, Sciția consacrată*. Descifrarea prezenta însă greutăți 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 decît tîrziu, într-o modestă conferință ținută la Lübeck, despre care n-au referit decît unele ziare locale.

Acceași 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 Pietroasa au aparținut unui trib german — probabil goților — care au locuit în Dacia din secolul al III-lea pînă într-al V-lea al erei noastre, apoi că aceste obiecte erau odoarele, vase sfinte și ornamente sacerdotale ale unui templu păgîn și că, deși nu toate păreau a data din aceeași epocă, ele mărturiseau totuși despre existența unei arte indigene, proprii goților din Dacia. Concluziile lui Odobescu privesc atît pe posesorii primitivi ai tezaurului, cît și caracterul artistic al acestuia. Astăzi păreri autorizate, confirmînd originea gotică a tezaurului, înclină a se îndoi de originalitatea lui artistică. Cercetările mai noi disting, între cele 12 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 par a fi lucrate de alți artiști, străini sau poate chiar goți, dar care își însușiseră unele din îndemînările giuvaergiilor bizantini, după cum arată drapărilor în hlamidă greacă a 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 ecurile lucrării sale. Acestea au fost numeroase și s-au continuat pînă azi, încît, deși rezultatele sale sînt în parte depășite, cartea lui Odobescu continuă a fi utilizată mai pretutindeni unde este studiată arta epocii barbare.

▲

Revenind 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 învățămînt 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 Ateneu conferința *Noi în 1892*, exercitîndu-și sarcasmul lui obișnuit împotriva superficialității vremii. Odobescu îi replică în *Familia* de la Oradea, afirmînd 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, Sîn-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, în-tâlnește 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 Pietroasa*. În octombrie 1895 prezi-dează la Iași comisiunea concursului universitar la care se prezintă, printre alții, tânărul candidat Nicolae Iorga, pe care îl susține provocând atacurile presei locale. Soția lui trăia acum la Curtea-de-Argeș, și scrisorile pe care i le trimite scriitorul sînt 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 săptămîni 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 C. D. Mirea cu puțini ani înainte ne arată o figură nobilă, cu ochii vișatori și fruntea înaltă, încadrată în plete albite ca de o aureolă. Sfârșitul lui Odobescu a surprins dureros pe contemporanii lui 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 atît 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. Intrînd în viață odată 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, mai ales în anii tinereții, 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. 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 înflăcărarea tinereții lui s-a potolit cu timpul fără să se fi stins cu totul vreodată. În 1876, într-unul din articolele din *Românul*, apărîndu-se împotriva bănuielii că ar putea fi în contra unui anumit principiu al progresului social, învățămîntul gratuit pentru tot poporul, el scrie : „Am lipsi tuturor credințelor noastre cerînd 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 atîți din politicienii vremii pașoptismul devenise o firmă profitabilă, cînd nu era o lozincă rău mistuită. Caragiale a fixat situația în unele din comedile sale. Clădind edificiul vieții lui pe temeliile de la '48, cînd 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 religios-dogmatică a trecutului, aliata feudalismului într-un lung trecut, 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 avîntul 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 atîtea 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 atîtea domenii în care a adus contribuția unui înaintaș. În diferitele lui cercetări Odobescu nu apare 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 cîntecelor 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. Realizînd această sinteză originală ca învățat și artist, opera lui Odobescu a rămas tînară pentru noi. O citim astăzi cu plăcerea cu care pare a fi scrisă și pe care o vor regăsi tot alte și alte generații de cititori.

B.-P. HASDEU, POETUL

S-a observat că marele răsunet pe care l-a avut lirica lui Eminescu în lungul interval care începe cu moartea poetului și nu s-a terminat nici astăzi a umbrit cîteva din inspirațiile poetice ale trecutului apropiat, vrednice a fi cunoscute mai bine, dacă nu vrem să lipsim tradiția noastră literară de unele din momentele ei cele mai fericite. Ca în atîtea alte literaturi ale lumii există și într-a noastră poeți necunoscuți sau uitați, reputații care n-au ajuns niciodată să se formeze, sau pe care scurgerea vremii le-a împins în umbră sau le-a atenuat, dar pe care este datoria criticii și a istoriei literare să le scoată din nou la lumină, să le valorifice și să le impună conștiinței literare a timpului de față. Fiecare epocă trebuie să-și scrie istoria ei literară, grupînd în modul ei propriu materia trecutului și repartizînd într-un fel personal accentele valorificării. Operația aceasta a fost reluată și la noi în cîteva rînduri. Cunoscătorul poate distinge o istorie literară junimistă, care, deși nu s-a depus într-o mare expunere de ansamblu, a fost aceea pe care a propagat-o învățămîntul nostru literar de grad secundar și superior. A urmat apoi, cu multe rezerve față de punctele de vedere ale „Junimii“, sinteza lui Nicolae Iorga și aceea, rămasă incompletă, a lui Ovid Densusianu. Astăzi se încearcă o nouă revizuire a întregului material, și mai multe opere, dintre care unele au și văzut lumina tiparului, iar altele sînt pe cale de a fi aduse la cunoștința publicului, vor fixa perspectiva literară a momentului nostru.

Ca o contribuție adusă acestei lucrări în curs ne-am gândit că n-ar fi lipsită de interes o nouă lectură a poezilor noștri mai vechi, cu scopul de a smulge din umbră și a reda actualității inspirații pălite și colțuri șterse ale tabloului nostru literar.

Începem cu Bogdan-Petriceicu Hasdeu, personalitate complexă și viguroasă, săgetată de mari avânturi și prăbușiri, reprezentant al unui *Sturm und Drang* românesc, cum au fost mai mulți în veacul trecut, a cărui expresie poetică a fost umbrită nu numai de calea felurită pe care a luat-o la un moment dat gustul public, dar și de propria lui abundență. Istoric, filolog, filozof, dramaturg și povestitor, poezia lirică a lui Hasdeu a scăpat oarecum atenției generale și din pricina solicitării ei în atâtea alte direcții. Hasdeu a scris totuși versuri aproape de-a lungul întregii lui existențe de moșneag. Primele lui versuri rusești, scrise înainte de 1857 (și publicate din mss. de d-na E. Dvoicenco, în *Începuturile literare ale lui B.-P. Hasdeu*, 1936), nu aparțin literaturii românești decât prin conexiunile care ne fac să asistăm la formația unei mari personalități a culturii noastre. În 1860, adică trei ani după ce trece în Moldova, Hasdeu începe a scrie versuri românești, și debitul său poetic curge de atunci aproape neîntrerupt. În 1873 apare, sub titlul *Poezie*, primul volum de versuri al lui Hasdeu. În 1897, adunându-și producția ultimilor nouă ani de literatură, Hasdeu publică din nou versuri în *Sarcasm și ideal*. Hasdeu avea în momentul acesta aproape 60 de ani și lira lui nu părea ostenită. Nu știm dacă bătrînul mag de la Cîmpina, trăind sub povara durerii pe care i-o pricinuisese pierderea Iuliei, va mai fi scris versuri în deceniul ce i-a mai fost hărăzit să trăiască pînă la 25 august 1907. Sigur este că nici atunci, nici mai tîrziu producția lui poetică nu s-a impus în locul pe care îl merita cu atîtea titluri, și că versurile lui nu figurează nici în antologia vremii, nici în prețuirea criticilor mai noi. O încercare de restituție literară în favoarea poetului Hasdeu a fost făcută odată cu ediția critică a operelor lui alese, publicată de d-l Mircea Eliade la Fundația pentru literatură și artă în 1937. Dar publicația aceasta nu reproduce toate versurile demne a fi cunoscute ale lui Hasdeu, și editorul nu se oprește deloc în introducerea ea, cuprinzînd de altfel atîtea alte vederi interesante, asupra sectorului liric din opera scriitorului mult prețuit. Rămîne deci deschisă întrebarea privitoare la

originalitatea lui Hasdeu în poezia lui, la sunetul pe care l-a făcut să se audă în simfonia liricii noastre din a doua jumătate a veacului trecut.

Caracterizarea liricii lui Hasdeu este ușurată de însăși mărturisirea lucidă a poetului care, în prefața volumului din 1873, scrie : „Niciodată n-aș fi cutezat a scoate la lumină această anatomie a suferințelor mele dacă nu știam că unora le place umbra și violenta pictură a lui Caravaggio în care vezi numai oase și mușchi în loc de fragedă și catifelată carne. Genul imperios al inspirațiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură. Mai multe bucăți din colecțiunea de față, bunăoară *Viersul* și *Lui N. Nicoleanu* și altele, explică pînă la un punct țintele sociale spre care se mișca acest fenomen psihologic. De cîte ori mi s-a întîmplat a fi dulce și molatec mă miram eu însumi. Iacă o prefață în care un autor se face fără milă propriul său critic.”

Conștiința felului său poetic, Hasdeu a turnat-o de altfel și în versuri, într-un fel de *ars poetica* a sa, în poezia *Viersul*, din 1872, vrednică a fi citată nu numai pentru interesul confesiunii pe care o cuprinde, dar și pentru accentul ei aspru și viril, atît de caracteristic, ca și pentru ilustrarea acelei exagerări a expresiei prin care Hasdeu — este drept s-o recunoaștem — depășește uneori norma unui gust măsurat.

*Hömer cînta mînia divinului Achile
Și Dante Tartarul cînta :
Poetul, cînd se naște în amărîte zile,
Amar și el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta !*

*Și eu cîteodată smulg harpa din tăcere,
Cînd sparge Muza pieptul meu,
Căci inima zdrobită răsună prin cădere
Și saltă disperată în spasmuri de durere,
Scoțînd din agonie un țipăt scurt și greu ;*

*O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit
Mișcată de teroare și palpitînd de ură,
Ca vocea răgușită pe patul de tortură,
Cînd o silabă spune un chin nemărginit !*

*Ar fi o ironie să cînt eu flori și stele
În veacul nostru pe pămînt,
Cînd ele sunt o larvă grimată cu văpsele,
Iar adevărul geme tempeste și rezbele,
Blăstem, urgie, neguri, pucioasă și mormînt.*

*Lăsați pedestrei proze minciuna curtezană !
Al cîntului entuziasm
Respinge veselie spoită și vicleană,
Cînd totul împrejur-u-i printr-o imensă rană
Exală din cangrenă un colosal miasm !*

*Homer cînta mînia divinului Achile
Și Dante Tartarul cînta :
Poetul, cînd se naște în amărîte zile,
Amar și el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta !*

Puternica imaginație a lui Hasdeu se complăcea adeseori în icoane de suferință și cruzime nu numai din pricina unei fidelități mai mari față de adevăr, într-o epocă de durere, după cum ne-o declară în această redare poetică a principiilor sale, dar și dintr-o înclinație mai adîncă a naturii lui, despre care mărturisește confidența făcută biografului său uimit, d-l Iuliu Dragomirescu (*Ideile și faptele lui B.-P. Hasdeu*, 1913), dorința de a supune unor chinuri cumplite pe cineva în care bătrînul învățat și poet vedea un trădător de țară. Astfel de tablouri de groază apar și în versurile sale, ca de pildă în bucata *După bătălie*, pe care o reproducem de asemeni :

*Negru sînge se-ncheagă pe rănilile
Din ciuntite fîșii omenești ;
Ici picioarele, dincolo mînile,
Cauți capul — și nu-l mai găsești !*

*Peste trunchiul snopit al ostașului
Trunchiul calului său credincios,
În grămadă cu trunchiul vrăjmașului,
Mortăciune de sus pînă jos !*

*Înainte c-o zi, dalbe zorile
Străluceau pe-nverzitul covor,
Iar acum și iarba, și florile
Poartă stîrvuri pe brațele lor !*

*Corbi în aer desfășură ghearele,
Sumbri croncăne corbul flămînd...
Om cu om se mănîncă — și fiarele
Îi îmbucă la urmă pe rînd.*

*Și-n oglinda brumoasă a rîului,
Care curge prin vale mîhnit,
Colo jos ca-n adîncul sicriului
Se răsfrînge banchetul cumplit.*

Hasdeu este un poet al durerii crude și al deznădejdiei. Motivele sale preferate sînt zvîrcolirea conștiinței chinuite și descompunerea cărnii bolnave a omului, nebunia și moartea. În *Complotul bubei*, din 1869, poetul închipuie o adunare a leproșilor din întreaga lume și plănuiind stăpînirea lumii frumoase și pure ; un plan infernal pe care viața îl demască în cele din urmă și-l pedepsește. Poezia este în întregul ei un apolog străbătut de accentele unei morale nietzscheene *avant la lettre*, cu probabile intenții de satiră socială, în care se înscriu viziunile de groază ale unui romantism negru :

*Era-ntr-o bătrînă pădure,
Din care vrăjmașa secure
Nu smulse o creangă de brad :
Pe-o stîncă de fulger crăpată,
Pe-o rîpă de șerpi îmbălată,
Pe-o beznă cu fundul în iad.*

*În cuibul acei văgăune —
Precum într-o cronică spune
Din secolul patrusprezeci —
A fost o petrecere mare ;
Leproșii din mii de hotare
Veniră pe mii de poteci.*

*Vedeai o icoană grozavă :
Tot bube, pocnind de otravă*

*Pe brațe, pe coapse, pe frunți !
Otrepuri, de mult închegate,
Lipite pe răni destupate,
Ca niște oribile punți !*

*Obrajii lor — cronica spune —
Părea ca un foc de tăciune,
Cu spuză-nvălit împrejur,
Cînd negrul cu roșul s-alungă,
Trecînd pe de laturi în dungă
Alb, vînat și galben, și sur !*

*Se-așează pe gînduri în iarbă,
Și bubă pe bubă se-ntreabă :
Cum merge și ce-i de făcut
În lume să nu mai domnească
Tăria și fala trupească,
Frumosul călcînd pe cel slut !*

Altă dată el poposește *La casa de nebuni* și se lasă chinuit de spectacolul cumplit și grotesc al acelor care, în dezastrul minții lor, trăiesc marile riscuri ale inteligenței omenești. Propriul lui sfîrșit îl meditează de asemeni poetul, dar de data aceasta cu un accent de tainică jubilară, pentru eliberarea care i se pregătea, în poezia *Gaudeamus* :

*Cînd o fi să mă duceți la criptă...
Nu pe mine, ci vasul rămas :
Docamdată în vasu-i înfiptă
O făclie sclipind din cel vas
O senină
lumină
pe-un ceas ;*

.
*Aș dori să văd fețe voioase
Și s-aud împrejur-mi cîntînd :
„A scăpat o simțire din oase
Și din carne scăpat-a un gînd,
Printre glume
din lume
plecînd !“*

Să mă bucur, sătul de-a mai plînge...
Ce mai lacrimi vărsai pîn' să plec !
Aş putea, la un loc de le-aş strînge,
Înotînd prin durerea-mi să trec
Şi cea groapă
de-o şchioapă
s-o-nec !

Să mă bucur, căci omu-i o treaptă,
Pe suişul cel fără de-apus,
Şi martirul meu cuget aşteaptă,
Ieri un vierme şi mîine-un Isus,
Cale lungă
s-ajungă
mai sus !

Bucuria care răsună aci este desigur mai senină. Nu totdeauna este însă așa. În *Arta prozatorilor români* am arătat că față de modul general al veseliei în operele scriitorilor noștri, Hasdeu înscrie o notă aparte, rîsul deznădejdiei, sarcasmul pe care cititorul român l-a auzit destul de rar, poate uneori la Eliade, la Macedonski. Constatarea este valabilă și pentru poetul Hasdeu. Accentele din *Complotul bubei* alcătuiesc numai cîteva din exemplele care pot fi înmulțite, recitînd atîtea din paginile volumelor amintite. În poezia adresată în 1866 lui N. Nicoleanu, Hasdeu îi recomandă asociația jalei cu rîsul ca o cale care deschide perspectivele adînci ale cugetării. Acest fel al rîsului apare și în poeziile satirice și sociale ale lui Hasdeu, apostrofînd de pildă pe *ciocoi*, sau în cele cîteva fabule ale lui. Dar oricît ar fi fost împlinite din tonuri dure, din accente sfîșietoare, din stridențele rîsului deznădăjduit și batjocoritor, nu lipsește din poezia acestui om bogat prin atîtea posibilități interioare și latura unei inspirații mai suave, ca în poezia *Dorul*, din 1870, care ne amintește în chip atît de curios ritmurile de mai tîrziu ale lui Eminescu și chiar tema sa în poezia *La steaua*, apariția unui sentiment în sufletul omenesc încărcat de trecutul și adîncimile pe care le-a străbătut pînă la ivirea lui în lumină :

Privind tăcuta undă,
Pe gînduri am rămas ;

*Cît este de profundă
 La fiecare pas ;
 Și totuși izvorește
 Din depărtate vâi,
 Apoi se risipește
 Prin mii și mii de căi !
 Asemenea și dorul
 În pieptul meu sădit ;
 E depărtat izvorul
 Din care mi-a venit,
 Și-n multe lumi străine
 Cărările-i s-ascund,
 De revărsat în mine
 Cît este de profund !*

Îmbătrânind, poetul înclină către o reflexivitate exagerată. În poema *Așteptînd*, scrisă după moartea Iuliei, discursul filozofic se asociază cu referințe la împrejurări prea personale pentru ca impresia noastră să păstreze acea rezonanță mai generală pe care o cerem producțiilor valabile ale lirismului. Invectiva se intercalează în meditație, și stihuitorul nu disprețuiește nici procedeul frivol al acrostihului.

Dar Hasdeu, care era un suflet zguduît de mari pasiuni și un spirit adeseori profund, n-are totdeauna gustul sigur. Am subliniat și mai sus exagerarea expresiei sale prin acumularea de termeni tari. Alteori există în lirica lui căderi în trivialitate și chiar eclipse ale decenței, ca și în proza sau în oratoria lui. Tonul se înalță și se purifică însă în lunga poemă filozofică *Dumnezeu*, cea din urmă pe care poate s-o fi scris Hasdeu, dar el nu mai regăsește acum nici acea bogăție de forme ritmice, nici acea vigoare a limbii și a imaginației care alcătuiau excelența producției sale mai vechi. Printr-un impresionant apel adresat inimii sale obosite el îi cere un cîntec nou. Rima i se refuză însă, și ea nu i se pare necesară poetului care pare a nu prețui deloc marile ei virtuozități la Eminescu, lăudat de Maiorescu și pentru aceste merite ale artei lui :

*Ar vrea să smulg din mine un cîntec, numai unul,
 Un singur de pe urmă, copil întîrziat
 Ce nu se naște încă, dar totuși, plin de viață,
 Duioasa mămă-l simte sub inimă zvîcnind.*

.
*A, rimă răsfățată ! Crezi tu că făr' de tine
 Bătrînul nu-i în stare să-și taie din granit
 Un cîntec ce nu pierie, un imn ursit pe veacuri,
 Păretele ciclop durat făr' de ciment ?*

.
*Nu-i poezie rima. Homer ș-Anacreonte,
 Virgiliu și Horațiu n-au stat a făuri
 Pe „Tisa — plînsu-mi-s-a“, sonoare chițibușuri
 Pe-o cîrțiță menite s-o schimbe-n elefant.*

Dumnezeu este o mare poemă cosmogonică, fără analogii în tot restul literaturii noastre lirice, dacă exceptăm *Scrisoarea I-a* a lui Eminescu. Poetul vrea să afle taina adîncă a lumilor și pare a o găsi în *iubire*, principiul prin care toate formele creației descind din Dumnezeu și se înapoiază în el :

Extazul mă răpește. Aud Divinitatea :
„Mă-ntrebi : ce-s Eu ? iubire. Mă-ntrebi : ce fac ?
iubesc.

*De n-aș urzi pe cine Mi-aș revărsa iubirea ?
 Ca să iubesc, Mă sfîșii, urzind din Mine lumi !*

*Tot ce urzesc din sînu-Mi e urzitor la rîndu-i,
 Pornind din Mine este un microcosmic Eu,
 Ce l-am născut să crească în plină libertate :
 Să se renască singur, mai sus și iar mai sus.*

*Un germen de voință se mișcă chiar în piatră,
 E adormit, e leneș : o umbră de impuls ;
 Dar cînd se redeșteaptă, miște-n piatră mușchiul
 Iar de la mușchi la Spirit — se-ntinde scara-n timp.“*

Naturalistul, ne spune poetul, explică lumea prin elementele ei interioare, prin materie ; filozoful o explică prin forțele ei. Dar deasupra antitezei dintre *materie* și *forță*, amintindu-ne renumita carte a lui L. Büchner, mult citită pe vremuri, poetul recunoaște realitatea principiului iubirii acționînd lumea pe dubla direcție descendentă și ascendentă

a creațiunii, pornind din Dumnezeu și reurcându-se spre el. Schema ideologică a poemei *Dumnezeu* este, așadar, cu infiltrații din metafizica schopenhaueriană a voinței, aceea a filosofiei lui Plotin, căruia, pentru că vârsta nu-i mai îngăduia s-o facă el însuși, el dorea să i se consacre de către un tânăr gânditor un studiu, după cum o dovedește actul donațiunii făcute Academiei Române în 1896, instituind, în amintirea Iuliei, o serie de premii academice, printre care și unul merit să răsplătească o lucrare consacrată școlii neoplatonice.

Frumusețea poemei *Dumnezeu* este de ordinul conținutului. Valoarea poemei stă mai mult în înălțimea ideilor. Prin ea, Hasdeu depune pana sa cu atâtea inițiative în domeniile cele mai variate, și nu cu meritele cele mai mici în acel al poeziei lirice, în care a izbutit să fixeze un timbru personal. Desigur, inspirația sumbră și violentă a lui Hasdeu, meditația lui mistică nu sînt singulare în vremea lui. Romantismul crease și acest cadru. La noi, Macedonski se așezase pe aceeași linie printr-una din părțile cele mai însemnate ale operei lui. Și nu este o întîmplare faptul că citind *Noaptea de noiemvrie* în cercul „Junimii“, unde a fost invitat odată, Macedonski a primit felicitarea călduroasă a lui Hasdeu, care se găsea întîmplător acolo. Pe aceeași linie stă și D. Bolintineanu, și sumbrul Mihail Zamphirescu, și alți poeți dintr-o serie numeroasă.

A fost o vreme cînd s-a cultivat cu multă insistență macabrul, cînd poeții doreau senzația zguduitoare; epoca unui baroc atîntit către crîspățile și fiorii morții. Macedonski a izbutit să depășească această formulă, și locul lui mai însemnat în literatura vremii provine tocmai din succesul eliberării sale din constrîngerile acelei formule. În interiorul ei Hasdeu pare însă talentul cel mai de seamă, și locul lui merită să fie mai bine precizat.

„JUNIMEA“

a) „Junimea“ ca grupare

Un curent literar este adeseori o simplă construcție istorică, rezultatul însumării mai multor opere și figuri, atribuite de cercetător aceluiași înfrumusețări și subsumate aceluiași idealuri. Multă vreme după ce oamenii și creațiile lor au încetat să ocupe scena epocii și răsunetul lor s-a stins, istoricii descoperă filiațiile și afinitățile, grupând în interiorul aceluiași curent opere create în neașteptare și personalități care nu s-au cunoscut sau care s-au putut opune. Fără îndoială că nu acesta este cazul „Junimii“. Sarcina istoricului care își propune să studieze dezvoltarea acestui important curent al renașterii noastre literare, în figurile și operele lui, este ușurată de faptul că de la început el se sprijină pe consensul mai multor voințe și că tot timpul o puternică personalitate îl domină. În afară de aceasta, „Junimea“ nu este numai un curent cultural și literar, dar și o asociație. Desigur, ea n-a luat niciodată forma instituțională a Societății Academice Române, întemeiată cam în aceeași vreme în București. Ea n-a luat naștere printr-un act formal și nu s-a menținut după legile exterioare, dar acceptate ale tuturor corpurilor constituite.

„Junimea“ n-a fost atât o societate, cât o comunitate. Apariția ei se datorește afinității viu resimțite dintre personalitățile întemeietorilor. Ea se menține apoi, o îndelungă vreme, prin funcțiunea atracțiilor și respingerilor care alcătuiesc caracteristica modului de a trăi și a se dezvolta al tuturor ființelor vii. Vechea deviză franțuzească potrivit căreia

entre qui veut, reste qui peut este și aceea pe care asociația ieșană o adoptă pentru sine.

Desigur, nu numai instinctul vieții menține unitatea „Junimii” în decursul existenței ei. Asociația dorește să-și dea o oarecare bază materială și o anumită ordine sistematică a lucrărilor, câștigă aderenți, îngrijește formarea noilor generații și poartă polemici colective. Dar peste tot ce constituie în viața „Junimii” produsul deliberat al voinței de a se organiza plutește duhul unei înțelegeri comune a societății, a culturii, a literaturii, pe care este cea dintâi sarcină a istoricului să-l extragă și să-l arate lucrînd în opere și oameni.

În 1863 se întîlnesc în Iași cinci tineri înapoiți de curînd de la studii. Patru dintre ei aparțin boierimii moldovenești, adică acelei clase cultivate printr-o atingere de două ori seculară cu civilizația Apusului, dar în care dorința producțiilor proprii, într-o vreme în care meseria condeifului nu dă încă influența și puterea obținute mai tîrziu, era mai mică decît plăcerea de a gusta producțiile altora. Din mijlocul acestei aristocrații locale se ridică Petre Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti și Iacob Negruzzi. Pogor și Rosetti se formaseră în școlile Franței. Ceilalți se întorceau de la studii în universitățile germane. Al cincilea emul al grupului și acela care trebuia să devină conducătorul lui, Titu Maiorescu, se înapoia ca fost student al universităților germane și franceze, și aparținea prin naștere robusteii ramuri ardelenesti care, în ultima jumătate de veac, trimisese principatelor române pe atîți din îndrumătorii lor în școală și în literatură. Iacob Negruzzi a povestit odată întîlnirea lui cu doi din întemeietorii „Junimii” : cu Petre Carp, întrezărit cu prilejul unei adunări studențești la Berlin ca o figură capabilă să domine, apoi cu tînarul profesor Maiorescu, vorbind aceluia venit să-l cunoască cu autoritatea distantă cu care vorbește unui solicitator. Gheața se rupse însă repede, și cei cinci tovarăși, hotărîți să se manifeste după pregătirea și talentul lor, dar și cu scopul de a spori viața fostei cetăți de scaun a Moldovei, diminuată acum prin strămutarea în București a domnului principatelor române, decid să înceapă o serie de prelegeri populare. Cursul public pe care Maiorescu îl ținuse cu un an mai înainte, curînd după instalarea sa în Iași, dovedise existența unui auditor cultivat, în stare să se intereseze

de problemele științei, expuse în formele unei înalte ținute academice. Experiența este reluată în februarie 1864 cu puteri unite. În cursul aceluiași ciclu, abordînd probleme dintre cele mai variate, Carp și Pogor vorbesc de cîte două ori, și Maiorescu de zece.

„Prelucrările populare“ devin o lungă tradiție a „Junimii“ din Iași. Timp de șaptesprezece ani ele se urmează neîncetat, mai întîi asupra unor subiecte fără legătură între ele ; apoi, din 1866, grupate în cicluri unitare ; în fine, din 1874, prin intervenția noilor aderenți, Lambrior și Panu, asupra unor teme interesînd istoria și cultura națională. Astfel, de unde mai înainte se vorbea despre *Elementele de viață ale popoarelor* și despre *Cărțile omenirii*, ciclurile din 1874 și 1875 limitează preocupările la elementele naționale ale culturii noastre și la influențele consecutive exercitate asupra poporului român.

Curînd, prin darul basarabeanului Casu, nepotul lui Pogor, completat prin cotizările membrilor ei, „Junimea“ devine proprietara unei tipografii, trecută mai tîrziu în alte mîini. Asociația înființează și o librărie, pusă sub supravegherea lui Pogor, dar dispărută și ea după o scurtă funcționare. Existența tipografiei îngăduie „Junimii“ publicarea unei reviste : *Convorbiri literare*, pusă de la început sub conducerea lui Iacob Negruzzi. Se adaugă o casă de editură care cunoaște un început de realizări, publicînd din vastul ei program literar și școlar, la care autorii români erau chemați printr-o generoasă ofertă de colaborare, *Aritmetica* lui I. M. Melic, *Despre scrierea limbii române* de Titu Maiorescu, *Epitome historiae sacrae* de Pavel Paicu, traducerea d-rei E(milia) M(aiorescu) după *Moartea lui Wallenstein* de Schiller și aceea a lui Carp după *Macbeth* de Shakespeare.

Încă de la începuturile ei, mișcată de conștiința primelor nevoi ale culturii noastre în acel moment, „Junimea“ abordează problema ortografiei românești, foarte acută în epoca trecerii de la întrebuintarea alfabetului chirilic la cel latin. În ședințe însuflețite, ținute de obicei la Pogor sau la Maiorescu, și dominate de personalitatea plină de prestigiu a acestuia din urmă, se discută probleme de ortografie și limbă, se recitesc poezii români în vederea constituirii unei antologii și se compun sumarele revistei, uneori în hazul general pentru producțiile care trebuiau respinse. *Convorbirile*

literare păstrează în cea mai mare parte urma activității „Junimii”, și lectura atentă a revistei permite refacerea vieții renumitei grupări literare și a etapelor pe care le-a străbătut. Amănuntele pe care le-au putut aduce *Insemnările zilnice* ale lui Maiorescu (publicate de d-l I. Rădulescu-Pogoneanu) și darea la iveală a corespondenței scrise sau primită de junimiști (în *Studii și documente literare* ale d-lui I. E. Torouțiu) intră în aceste mari cadre.

Prima etapă se întinde de la întemeiere până în 1874, anul în care Maiorescu, devenit ministru al Instrucțiunii publice, se mută la București. Este epoca în care se elaborează principiile sociale și estetice ale „Junimii”, aceea a luptelor pentru limbă, purtate cu latinistii și ardelenii, apoi a polemicilor cu bărnuiștii, cu Hasdeu și cu revistele din București, duse nu numai de Maiorescu, dar și în acțiuni colaterale de Panu, Vîrgolici, Lambrior, Burlă, Cihac. Este vremea în care „Junimea” provoacă cele mai multe adversități, dar și aceea în care, prin succesul polemicilor ei, prin adeziunea lui Alecsandri, prin descoperirea lui Eminescu, aureola prestigiului începe să se formeze în jurul ei. Între 1874 și 1885 urmează a doua fază a „Junimii”, epoca în care ședințele din Iași se dublează prin acele din București, în diversele locuințe ale lui Maiorescu, și în cele din urmă în armonioasa casă din str. Mercur, unde Alecsandri citește *Fîntîna Blanduziei*, *Despot-vodă* și *Ovidiu*; Caragiale: *Noaptea furtunoasă*, apărute în aceeași epocă în *Convorbiri* împreună cu operele lui Conta și Creangă.

În 1885 Iacob Negruzzi se strămută în București, luînd cu sine revista a cărei direcție o păstrează singur pînă în 1893 și împreună cu un comitet din care făceau parte Teohari Antonescu, Brătescu-Voinești, Mihail Dragomirescu, D. Evolveanu, I. S. Floru, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, I. A. Rădulescu (Pogoneanu) și François Robin, pînă în 1895, cînd comitetul își asumă întreaga conducere a revistei. În epoca de la 1885 pînă la 1900 principiile estetice ale junismului primesc o importantă dezvoltare. În aceeași vreme are loc lupta „Junimii” cu socialiștii, acțiunea lui Maiorescu fiind sprijinită de aceea a lui Petre Missir și de a tinerilor discipoli P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu, S. Mehedinți, Gr. Tăușan etc. Deși în acest interval Caragiale își continuă colaborarea la *Convorbiri*, care se deschid și gloriei tinere a

lui Coșbuc, epoca dintre 1885 și 1900 dă grupării și revistei un precumpănitor caracter universitar. Drumul prin *Convorbiri* devine drumul către Universitate. Este epoca în care se stabilește pentru trei sau patru decenii de aci înainte configurația Universității, mai cu seamă a celei bucureștene, și în care, din cenaclul „Junimii“, se desprind figurile cele mai proeminente ale științei și oratoriei universitare.

În 1900 vechiul comitet se completează cu nume noi, provenind din domeniul istoriei și al științelor naturale. Pe lângă vechii membri, el cuprinde acum pe : Gr. Antipa, I. N. Bazilescu, I. Bogdan, L. Mrazec, A. Naum, D. Onciul, Șt. Orășanu, E. Pangrati, I. Paul, A. Philippide, C. Litzica, S. Mehedinți, P. Missir, D. Bungetzianu, M. Seulescu, D. Voinov și N. Volenti. Nume de vechi colaboratori se amestecă deci cu altele noi, mai puține din sferele literare, mai multe din cele savante și universitare. Animatorul comitetului este Ion Bogdan care, în 1903, devine directorul revistei pînă în 1907, cînd trece conducerea lui S. Mehedinți. De unde pînă în 1900 revista își păstra în primul rînd tradiționalul ei caracter literar și filozofic, odată cu intrarea lui I. Bogdan în comitetul de redacție și apoi cu trecerea lui la direcția revistei, *Convorbirile* devin o arhivă de cercetări istorice, în paginile căreia se disting, alături de propriile studii ale lui Bogdan, acele ale lui D. Onciul, N. Iorga, Șt. Orășanu, G. Bogdan-Duică, C. Em. Krupenski etc. Și de unde vechile lupte ale *Convorbirilor* fuseseră purtate pe teme de cultură generală, acum este vremea polemicilor erudite, ale lui Bogdan împotriva lui Gion, ale lui Iorga împotriva lui Xenopol și Tocilescu, ale causticului erudit Șt. Orășanu împotriva lui Pompiliu Eliade, Frédéric Darné, O. G. Lecca etc.

A cincea epocă a *Convorbirilor* este aceea care, începînd cu anul 1907, coincide cu lungă direcție a lui S. Mehedinți, în timpul căreia arhiva de cercetări istorice se completează cu una de filozofie, unde apar contribuțiile gînditorilor, la începuturile lor atunci : I. Petrovici, C. și M. Antoniadă, Mircea Djuvara, Mircea Florian. Figura literară cea mai importantă a epocii este Panait Cerna, a cărei colaborare începuse însă de sub direcția anterioară. În latura îndrumării critice nimic nu poate fi pus alături de marea epocă ieșană și nici de dezvoltarea ei ulterioară prin contribuția unui P. P. Negulescu și Mihail Dragomirescu. Apariția lui E. Lovi-

nescu este de scurtă durată, rostul criticului urmînd să se precizeze mai tîrziu și aiurea. *Convorbirile* duc totuși lupte și în această vreme cu *Vieața nouă* și cu *Viața românească*. Dar din măsurarea puterilor nu se mai cristalizează o doctrină, ca în trecut. Lipsite de sprijinul unor noi și puternice talente literare, *Convorbirile* încep să piardă din vechiul lor prestigiu pînă cînd, în 1921, S. Mehedinți trece direcția lui Al. Tzigara-Samurcaș care, împreună cu arhitectul Al. M. Zagoritz, se remarcase încă de sub vechea conducere prin studii de artă românească veche și populară. Nici noua direcție nu izbutește însă să impună revista în rolul ei de altădată. Din trunchiul „Junimii” și al *Convorbirilor* se desprind însă, la diferite intervale, ramuri noi prin publicațiile unul N. Petrașcu, C. Rădulescu-Motru, M. Dragomirescu.

O viziune asupra întregii „Junimi” nu va fi posibilă decît după ce vom fi cuprins întreaga arborescență a mișcării, dezvoltată prin silințele celei de a doua generații de scriitori și gînditori junimiști.

Am spus că unitatea „Junimii” provine din aceea a spiritului care a însuflețit-o. Baza concretă a *Convorbirilor*, trecute sub atîtea direcții, n-ar fi putut singură să garanteze lunga continuitate de spirit a mișcării îndrumată de inițiatori într-un sens pe care generațiile mai noi au știut să-l recunoască și să-l propage. Această unitate de spirit, spiritul „Junimii”, structura ei morală, prezintă o seamă de trăsături distinctive pe care vom încerca acum a le izola și descrie. Evident, unitatea spirituală a „Junimii” nu exclude deloc varietatea temperamentelor intelectuale ale junimiștilor. Unele din trăsăturile de mai jos au putut să lipsească și au luat totdeauna forme particulare, pe care va fi datoria expunerii noastre să le pună în lumină. Dar aci este vorba de efectul de ansamblu, adică de trăsăturile cele mai statornice și mai izbitoare.

Spiritul filozofic este cea dintîi caracteristică a structurii junimiste. Junimiștii sînt oameni de idei generale, mai mult decît specialiști în una sau alta din ramurile particulare ale științelor. În ședințele „Junimii”, după cum ne povestește Panu, studiile istorice sau filologice care apăreau din cînd în cînd nu erau niciodată ascultate pînă la urmă, argumentarea concretă fiind resimțită ca fastidioasă. Pogor întrerupe totdeauna lectura unor astfel de cercetări, discuția revenind

către temele generale. Iacob Negruzzi amintește și el „plăcerea specială (a „Junimii”) pentru filozofie”, ca și repulsia ei pentru studiile istorice, ca unele care excludeau „expunerile de teorii” și „discuțiile de principii”. Critica pe care „Junimea” o formula cu privire la procesul de formație al civilizației române moderne se sprijinea pe argumentele de rațiune, pe vederi teoretice asupra naturii societăților și a raportului dintre instituțiile lor și gradul de cultură al poporului respectiv. Nu argumente istorice, ci speculația teoretică stă la baza criticii junimiste. În materie literară gustul se călăuzea în asemenea măsură după principii încât criticii curentului sînt în primul rînd esteticieni, filozofi ai artei. Critica orientată numai de gust, mărginită la impresia individuală, este aproape necunoscută în cercul „Junimii”. Mai toți titularii rubricilor critice ale *Convorbirilor* încep prin a așeza baza sistematică a concepției lor despre artă. Aplicațiile vin în urmă. Așa procedează Maiorescu, Carp, Xenopol sau Dragomirescu. Multă vreme, în zelul ei de a-și asigura descendența spirituală, „Junimea” încurajează formarea unui tînăr filozof în universitățile străine. Eminescu trebuia să se întoarcă profesor de filozofie la Universitatea din Iași. Xenopol se formează la Berlin ca jurist, istoric, dar și ca filozof. Pînă la Cerna, fiecare generație junimistă poartă grija pregătirii unui tînăr gînditor sistematic. Cultul gîndirii abstracte este atît de mare la „Junimea” încît în cercul ei se formează conceptul unei poezii filozofice a cărei variată realizare vom avea de mai multe ori prilejul s-o punem în lumină în cursul acestei lucrări.

N-au lipsit, desigur, în cercul „Junimii” și al *Convorbirilor* nici naturile de erudiți, istorici sau filologi, dar nu aceștia au imprimat caracterul distinctiv al mișcării. Foarte interesant este cazul lui Xenopol, adevăratul polihistor al curentului, istoric, economist, critic literar, dar și filozof. Cariera lui începe prin încercarea de a lămuri, în literatura timpului, bazele sistematice ale cunoașterii trecutului și sfîrșește printr-o operă de metodologia și filozofia istoriei. Materialul faptelor a fost menținut tot timpul de Xenopol sub lumina conceptelor. Istoricul Xenopol a fost din acest punct de vedere unul din cei mai tipici junimiști. Cînd, intrînd sub direcția lui I. Bogdan, *Convorbirile* devin o revistă de studii istorice în sens prægmatic, cercetătorul are impresia

întreruperii unei linii tradiționale pînă la restabilirea ei în noua generație de gînditori.

Spiritul oratoric este a doua trăsătură a mentalității junimiste. Desigur, prin îndelungata luptă a lui Maiorescu împotriva retoricii pașoptiste și a frazeologiei politice și parlamentare, „Junimea” înseamnă un reviriment în sensul controlului cuvîntului, rămînînd ea însăși o pepinieră de talente oratorice, reînnoite cu fiecare generație. Nu trebuie uitat că prima manifestare a „Junimii” este aceea a conferințelor publice, stilizate în ce privește atitudinea oratorului și arta compoziției lui după modelul maiorescian, ușor de recunoscut chiar în reeditările lui mai noi. Oratorul, îmbrăcat în frac sau redingotă, apărea ca un *deus ex machina* în fața publicului care nu trebuia să-l zărească pînă în acel moment și începea să debiteze expunerea lui în formele unei dicțiuni impecabile, fără sprijinul vreunei note, nu ca un savant care înfățișează rezultatele cercetării lui, ci ca un artist care construiește în fața publicului încîntat opera sa desăvîrșită. Numeroase sînt documentele contemporane care descriu arta oratorică a lui Maiorescu, demnitatea ținutei lui, căldura glasului muzical, marile efecte sugestive scoase din jocul mîinilor și al bărbii. Alți contemporani ne-au descris în vorbirea profesorului sau a oratorului parlamentar, comparată uneori cu aceea a unui general care își reduce treptat inamicul, ironia lui nimicitoare, conciziunea lapidară a expresiei, egalată și poate întrecută în aceeași vreme numai de răsunătoare formule ale lui Carp. Modalitatea alcătuirii unei expuneri publice devenise tradițională la „Junimea”. Oratorul, ne spune Panu, trebuia să înceapă, dar mai cu seamă să sfîrșească printr-o comparație care avea rostul să pună termenii problemei și să illustreze concluzia ei. Debitul său trebuia să curgă neîntrerupt, dînd impresia unei suverane stăpîniri de sine și a subiectului.

Folosind prestigiosul model al inițiatorilor se constituie la „Junimea” o lungă tradiție care produce în generațiile următoare oratoria universitară a unui Negulescu, Mehedinți, Petrovici. Nu numai de altfel în vorbire, dar și în scris, idealul oratoric domină producția junimiștilor. Unele din operele lor cele mai reprezentative aparțin disertației filozofice, construite după modelul micilor tratate morale ale antichității și ale clasicismului francez. *Progresul adevărului* sau *Din expe-*

riență de Maiorescu sînt în această privință exemple ilustrative. Pînă cînd metodele moderne ale erudiției să domine la *Convorbiri*, prin contribuția lui Bogdan și a istoricilor din epoca sa, aparatul critic, cu mulțimea referințelor și a citatelor, sînt privite ca semnul neîndemînării scriitoricești și al lipsei de idei proprii. Gruparea argumentelor nu reproduce apoi chipul în care s-a format convingerea în mintea scriitorului. Autorul nu argumentează în felul savanților, ci în acel al oratorilor. Expunerea sa este o pledoarie. După această normă sînt redactate, împreună cu atîtea din articolele lui Maiorescu, acele ale lui Xenopol, Th. Rosetti, Petre Missir etc., pînă la unele din studiile gînditorilor mai noi.

Disertația filozofică este una din categoriile cele mai izbitoare pe care „Junimea” le introduce în literatura noastră.

Gustul junimiștilor este clasic și academic. Oameni de formație universitară, stăpînind umanitățile vechi și moderne, ei sînt înclinați a judeca după modele și a crede în valoarea canoanelor în artă. Clasicismul se bucură de o bună primire la „Junimea”. În fiecare generație apare un poet clasicizant și academic. După Naum, admiratorul lui Chénier, apare Ollănescu-Ascanio, traducătorul lui Horațiu, apoi carduccianul Duiliu Zamfirescu, mai tîrziu Murnu, Frolo, Cezar Papacostea. Desigur, „Junimea” nu se închide nici inspirației romantice mai noi, încît colecțiile *Convorbirilor* cuprind o întinsă literatură de traduceri din Lamartine, Musset și Vigny, Hugo și Gautier, din Heine și Uhland etc. În toate împrejurările, gustul junimiștilor se îndreaptă către producția clasată, confirmată de timp. Față de mișcarea literară a Occidentului, în aceeași vreme, ei arată răceală sau indiferență. Nici naturalismul francez, nici simbolismul nu prilejuiesc vreun reflex în *Convorbiri*. Titu Maiorescu invocă la un moment dat precedentul naturalismului rural, mai cu seamă german. Dar aceasta în sprijinul unei orientări împărtaşită de puțini aderenți din vechea gardă. Pogor, care traduce în 1870 din Baudelaire, execută o acțiune literară fără urmări. Numai drama lui Ibsen, desigur pentru conținut-

tul ei filozofic, pare a fi determinat în cercul „Junimii” o mai vie reacție, concomitentă cu fenomenul, *Convorbirile* deschizându-se traducerilor lui Virgil Popescu pînă cînd Maiorescu însuși să tîlmăcească *Copilul Eyolf* în 1895. În genere însă junimiștii rămîn adversarii inovației literare, încît *Vieața nouă* a lui Densusianu produce iritare, iar Duiliu Zamfirescu denunță cu violență, în 1916, producția poeților moderniști.

Ironia este o altă trăsătură a tabloului. Vestita zeflema junimistă coalescează împotriva mișcării pe cei mai mulți din adversarii ei. Pînă la motivele ideologice și tendințele sociale, adversarii se ridică împotriva „Junimii” mai întîi din pricina veseliei pe care știau că o trezesc în cercul ei. „Dosarul” „Junimii”, un fel de *sottisier* în genul aceluia pe care Flaubert îl ținea la curent pentru sine, creștea în fiecare ședință cu excerpte din discursurile sau articolele vorbitorilor, sau scriitorilor din Iași și de aiurea, producînd o reacție ușor de închipuit în sufletele acelor care aflau că se bucuraseră de onoarea acestei atenții. Unele din articolele critice ale lui Maiorescu în epoca lui ieșană sînt ca o prelungire a „dosarului” a cărui faimă stîrnise atîtea dușmăanii. Singur Hasdeu înțelege că trebuie să răspundă cu aceeași armă, dînd prilej epocii care rîsese adesea împreună cu „Junimea” să rîdă de cîteva ori împotriva ei. Ironia folosită de atîtea ori ca unealtă polemică este manipulată și în interiorul cercului.

„Junimea” este departe de a fi o societate de admirație mutuală. În momentele puțin fericite poezii și prozatorii grupului își primesc verdictul din gura propriilor prieteni. Trăsăturile într-un fel oarecare rizibile ale membrilor grupului nu sînt nicidecum ascunse. Masivului Caragiani i se spune „bine-hrănitul Caragiani”. Naum este „pudicul Naum”. Din pricina fanteziei pe care o depunea în povestirile sale Iacob Negruzzi este „carul cu minciuni”; Lambrior, Tassu și Panu sînt „cei trei români”. Ba chiar, cu referire la exagerările latiniste ale epocii, unii din aceștia sau alții primesc din cînd în cînd apostrofa: „Măi, romane!” Într-un colț există grupul acelor care nu luau parte la discuții, în frunte cu matematicianul Culianu: grupul este denumit cu termenul colectiv „caracuda”. O glumă nereușită este primită cu vociferările întregii asistențe: „faul! faul!” Cînd latinistul Paicu îndrăznește vreunul din puțin gustatele lui cuvinte de spirit adunarea nu se mai stăpînește: „Prost îi Paicu! Afară

Paicu !“ „Gogomanilor !“ strigă Carp întregii adunări, și expresiunea aceasta disprețuitoare, transformată cu timpul din poreclă în renume, ajunsese să desemneze pe toți vechii junimiști, pe toți acei care manifestând ironia împotriva tuturor știau s-o suporte ei înșiși.

Alături de Carp, Pogor este ironistul cel mai acerb al grupului. Nimic nu află iertare în ochii săi. Discuțiile cele mai serioase sînt întrerupte de zeflemeaua lui necruțătoare, și din colțul canapelei pe care era tolănit, gestul sprijinind reflecția, adeseori pornește o pernă în capul vreunui nefericit preopinent. Pogor este autorul maximei după care anecdota primează, acea anecdotă în care excelează Caragiani și care într-o zi va aduce revelația lui Creangă. Ironia este la Pogor o formă a libertății spirituale și, poate, mai ales, a mobilității lui, a neputinței de a se stabili și de a adera, încît dușmanul unic al acestui om care îmbrățișa pe rînd toate atitudinile era numai dogmatismul rigid și auster. Cînd Theodor Rosetti găsește numele „Junimii“ Pogor oficiază taina botezului, întrebînd de trei ori : „S-a lepădat copilul de Satana pedantismului ?“ la care grupul întemeietorilor răspund cu veselie : „S-a lepădat !“

Tumultul sedințelor și al renumitelor banchete anuale, în care zeflemeaua serba triumfuri dintre cele mai zgomotoase, nu putea fi dominat decît de Maiorescu. Gravul magistru readucea societatea la preocupările serioase, deși el însuși nu disprețuia gluma, debitată totuși într-un fel care producea un zîmbet convențional și nu veselia liberă și cordială, răspunzînd aproape fiecăruia din cuvintele lui Pogor și Carp. S-a spus că Maiorescu n-avea „spirit“. Lucrul cred că trebuie înțeles în sensul că-i lipsea veselia comunicativă. Puterea de a surprinde ridicolul și de a-l reda prin rapide trăsături caustice este însă foarte mare la Maiorescu, și acestei facultăți i-a datorat scriitorul unele din izbînzile lui cele mai mari.

Spiritul critic completează imaginea structurii junimiste. Ea este poate cea mai de seamă trăsătură a întregului și în tot cazul aceea care a fost remarcată mai des. După cîte am văzut ea nu este însă singura. S-a definit criticismul junimist drept rezerva ideologică față de schimbările intervenite în viața publică a poporului român la mijlocul veacului trecut. Definiția nu este suficientă pentru că ea subsumează nu numai criticile lui Maiorescu și Xenopol, discursurile lui

Carp, vodevilurile lui Alecsandri, satirele lui Negruzzi, articolele lui Eminescu și comediile lui Caragiale, dar și alte multe manifestări literare mai vechi și provenind din cercuri deosebite. Există un criticism prejunist și unul extrajunist. G. Ibrăileanu l-a identificat în scrierile lui Russo și Costache Negruzzi, în ale lui Kogălniceanu și Odobescu. Plîngerea că noile instituții ale statului român nu corespund mentalității poporului, că reformele au atins numai formele superficiale de viață ale societății noastre, izolînd clasa de sus care le asumase de straturile profunde și reale ale poporului de jos, rămase străine de ele, alcătuiesc o temă comună a ideologiei sociale a vremii. O întîlnim în gura lui Ion Brătianu și sub pana lui Ion Ghica și Eliade Rădulescu. O cunosc socialiștii în ale căror reviste revine adesea.

Dintr-o doctrină și o atitudine atît de răspîndite nu se poate face deci o trăsătură proprie „Junimii”. Criticismul junimist se caracterizează, deci, pentru noi, nu atît din punctele de doctrină pe care le împărțea cu cei mai mulți dintre contemporanii și înaintașii imediați, cît din unele înclinări altoite pe trunchiul doctrinei amintite și pe acea atitudine centrală făcută din ceea ce Maiorescu a numit „respectul adevărului”. În numele acestuia poartă Maiorescu luptele lui împotriva poeziei neinspirate, a limbii artificiale, a falsei erudiții, a megalomaniei de toate felurile. Respectul adevărului istoric inspiră studiile lui Panu. Nevoia de autenticitate în formele de manifestare ale vieții naționale determină atitudinea politică a lui Eminescu. Adevărul curat se înfățișează totdeauna în formele scăldate în lumină ale simplității. Stilul bombastic, concepția confuză, erudiția haotică sînt oarecum dușmanii naturali ai „Junimii”. Respectul adevărului cere apoi deosebirea dintre modalitățile lui în diferitele domenii ale culturii. Adevărul teoretic nu este totuna cu adevărul artistic sau cu acela social. Realisti în politică, junimiștii vor și să limiteze politica față de drepturile obiectivității științifice și de acele ale inspirației artistice, trăgînd hotare între viața practică, creație și critică.

Stilul de gîndire al „Junimii” va fi, deci, discriminativ, disociind valorile, identificînd domeniile și separîndu-le cu limpezime. Nevoia de adevăr implică, în fine, modestia. Și de unde printre înaintași sau contemporani nu lipseau visătorii romantici, naturile gigantice, gînditori și savanți urmărind

mari sinteze haotice, superioare nivelului contemporan al culturii noastre, și desigur propriilor puteri, „Junimea“ provoacă o reacțiune rechemînd spiritele la conștiința limitelor și a condițiilor de fapt. Sarcina modestă, bine împlinită, li se părea superioară marilor năzuințe, condamnate în premisele lor. Un suflu de temeinicie trece astfel prin cultura noastră într-un moment care avea atîta nevoie de o asemenea înrîurire.

b) Întemeietorii

Vom începe înfățișarea oamenilor și a operelor cu întemeietorii. Maiorescu, Carp, Theodor Rosetti și Iacob Negruzzi pun temeliile doctrinei sau creează modelul atitudinilor intelectuale și sociale. Totuși, chiar printre întemeietori personalitățile nu stau pe aceeași treaptă. În rîndul întîi, prin prestigiul literar, prin talent și stăruință domină figura lui

1. TITU MAIORESCU

Fiul 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 bîntuită de multe restriști și de o lungă rătăcire. Fire dîrză și bucuroasă de luptă, iscînd adeseori dușmăanii, ocupînd diverse catedre în intervalele tribulațiilor sale politice care îi aduc în două rînduri destituirea și expulzarea, revoluționar în 1848 și agent al guvernului provizoriu pe lîngă Dieta din Frankfurt, apoi translator al Ministerului de justiție din Viena pînă 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 ardelenască în epoca lui.

Ioan Maiorescu se căsătorise cu Maria Popazu (1819-1864), sora protoiereului Ioan Popazu, întemeietorul gimnaziului român din Brașov și mai târziu episcop al Caransebeșului, mare orator, primul deținător al unui asemenea dar în familie. Familia Popazu era originară din Vălenii-de-Munte, și prin ascendențele ei mai îndepărtate, poate, din Macedonia. Din căsătorie se născuseră doi copii : Emilia, devenită d-na Humpel, și 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 Brașov într-o școală a locului. Ajutorul domnitorului Barbu Știrbey, completat cu un stipendiu ardelenesc îngăduie intrarea într-un institut de elită, vestitul „Theresianum“. Tînărul Titu Maiorescu rămîne aci timp de șapte ani, între 1851 și 1858, mai întîi ca extern, apoi ca pensionar al școlii. Învățămîntul în „Theresianum“ se călăuzea după idealuri educative aristocratice, așa cum ele se constituiseră în Europa încă din Renaștere. În afară de programul științific și literar, cu bune umanități clasice și cu multe cunoștințe de limbi străine, școala dădea ucenicilor ei un îngrijit învățămînt artistic, pe care tînărul îl completa în multele prilejuri ale Vienei muzeologice, teatrale și muzicale de atunci, ba chiar și ore de dans (puțin iubite, de altfel) : programul de studii al unui viitor „om de lume“. Colegii lui Titu Maiorescu la „Theresianum“ sînt vlăstare ale aristocrației austriece, nume împodobite cu particula nobiliară, posesori ai titlului de baroni, conți sau simpli nobili, rareori pomeniți

altfel decât cu atributul lor. Pe unul din aceştia, contele 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 apariţia lui. Scriitorul, care reprezintă un caz de cristalizare atât de precoce încât paginile publicate de el înaintea vârstei de treizeci de ani sînt scrise cu o siguranţă niciodată dezminţită de atunci, ne oferă în primele părţi ale jurnalului său intim mărturia epocii sale de pregătire, un Maiorescu care nu este încă deplin el însuşi, se caută, se întrezăreşte şi deodată se află. Interesul psihologic al acestui document n-a putut scăpa nimănui. Închegarea deplină a formei şi siguranţa liniştită a întregii manifestări, atât de caracteristice pentru scriitorul de mai târziu, apar la capătul unei adolescenţe tumultuoase, comprimînd elanuri, învingînd obstacole intime, calmînd deznădejdi şi îndoieli, întregul proces al unei vieţi interioare bogate, care explică de ce amintita formă sigură şi bine închegată va avea totuşi un sunet plin.

Tînarul, care la intrarea lui în şcoală avea atât de puţine cunoştinţe de limbă germană încît parcurgea drumul de la tablă pînă la locul lui în bancă în hohotele de rîs ale clasei,

este un ambițios. Cu mare grijă își notează eșecurile ca și succesele pînă în momentul în care sfîrșitul stagiului școlar îi aduce locul de frunte în promoție. Lecturile, planurile literare, unele realizări se adună treptat, prefigurînd de pe atunci interesele statornice de mai tîrziu. 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 filozofie, 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 numai în derîdere, numele de „filozofi“.

Foarte vie este relația lui cu toți colegii. Ca și mai tîrziu, în alte părți ale *Insemnărilor* sale, cînd în perspectiva puterii politice el își recapitulează cercul prietenilor și cunoscuților, pe acei care i-ar fi stat sigur la dispoziție și pe acei care ar fi trebuit să fie cucerii pentru acțiunea lui, tînărul își cîntărește și caracterizează pe rînd colegii, pe dușmanii nelipsiți și pe cei cîțiva prieteni. Unii din aceștia îi inspiră sentimente romantice, dar elanurile sînt 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. Tînărul 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 atîtor 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 gînduri de moarte, fenomene însoțitoare ale desăvîrșirii unei mari lucrări interioare, cînd deodată, prin învățămîntul profesorului Suttner, un herbartian, se produce revelația: „Pentru direcțiunea mea științifică — scrie el la sfîrșitul anului 1857 — a fost de cea mai mare însemnătate cunoștința cu o privire generală asupra filozofiei 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 um-

flate 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, odată cu cîștigarea criteriului filozofic, trăiește catastrofa definitivă a credințelor religioase. Muza amuțeste în același timp. „De cînd 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 pînă în 1878, Maiorescu așterne din cînd în cînd cîte o poezie în limba germană. Cele unsprezece bucăți publicate de d-l I. Torouțiu (*Gedichte*, 1940) din manuscrisele păstrate de d-na Livia Dymśa, fiica criticului, sînt realizări vrednice de tot interesul prin forma lor strînsă, prin simțul muzical pe care îl dovedesc și prin mărturia sentimentelor eliberate în reflecție generală, ca o indicație 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 filozofie germană recomanda regăsirea izvoarelor criticismului. În cîrînd va răsuna 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 rămîne și mai târziu, după mărturia tuturor foștilor săi studenți, acela pe care îl va prezenta Maiorescu la cursurile sale.

Pînă acum, influența filozofică cea mai însemnată, filtrată prin învățămîntul lui Suttner, fusese aceea a lui Herbert, a cărui lectură poate fi urmărită în *Insemnările zilnice*. *Insemnările* se opresc însă în 1859, pentru a fi reluate la Iași, în 1866, încît din multele lecturi ale perioadei berlineze, desigur tot atît de întinse ca acele din Viena, nu aflăm ca demne a fi reținute pentru înțelegerea formației gînditorului decît despre citirea lui Spinoza ; despre aceea, cu multe rezerve critice, a lui Voltaire ; apoi a lui Feuerbach.

În 1859, Universitatea berlineză refuzînd să soluționeze pozitiv cererea de echivalare a ultimilor doi ani de la „There-

sianum", 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 filozofia lui Herbart atitudinea ateistă cu corelatele ei, respingerea ideii de finalitate în lume și a acelei despre nemurirea sufletului, tot atâtea motive tipice ale gândirii maioresciene.

Pierduta „teză“ a lui Maiorescu se va fi alimentat oare 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 filozofie practică și religioasă sînt împrumutate lui Feuerbach, unul din reprezentanții „stîngii“ hegeliene. Autorul se declară pentru înțelegerea lui Dumnezeu și a vieții de dincolo ca niște proiecții ale idealurilor omenești în viața de aci. Cît despre oportunitatea morală a unei astfel de antropologizări a religiei, ea i se pare lui Maiorescu incontestabilă: „Tocmai pentru că nemurirea lipsește, viața muritoare dobîndește 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 gîndul care inspiră și scrierea lui Maiorescu. Mai tîrziu, în recenzia pe care o consacră *Psihologiei empirice* a lui

I. Popescu (*Conv. lit.*, XV), Maiorescu judecă vechea sa lucrare ca pe „o prea juvenilă încercare filozofică“. Totuși aci aflăm momentul cristalizării unei atitudini rămase multă vreme aceeași. Pozițiile filozofării 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. Recenzînd 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, încît 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, aprobînd întrebuițarea preoților ca învățători pentru motivul că sentimentul religios este singurul „interes ideal cu care putem spera să atragem pe țaranul 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 felurite 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 în 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 „deplină 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 sînt construite sistemele unui Vischer sau Schassler. 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. I. Michelet, un Schassler, 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, atît 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 este deseori întreruptă de înapoieri la Berlin unde tînărul, mereu însuflețit de dorința de a preda lecțiuni de filozofie, în unele institute particulare, și de limbă 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 pînă în ajunul vacanței de Paști. Cuza-vodă îl primește în audiență și recomandă ministrului Brăiloiu numirea lui în magistratură; dar după șase luni, la sfîrșitul anului, este trimis ca director la Colegiul 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, adresînd o invitație specială doamnelor din societatea ieșană. Hasdeu comentează în *Lumina* prospectul lui Maiorescu, amestecînd elogiul cu persiflajul. La sfîrșitul 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?*

Cîteva din motivele tipice ale gîndirii maioresciene apar în acest text, în legătura 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 întrucît este cetățean — statului și disciplinei, întrucît este spirit gînditor — naturei, lucrului și adevărului. Astfel subiectivitatea cu luptele nefericite ce le produce lipsește dintr-însa. Și de aci provine impresiunea de repaos și de mărimă ce ne-o produce anticitatea, pare că dintr-un rîu turburat intrăm în oceanul limpede; de aci provine diferența că, pe cînd din scrierile modernilor auzim un individ cu mîrginirea sa egoistă, în operele clasicității, în Tucidide, în Cezar și-n Salustie nu auzim pe istoriograf, ci pare că auzim însăși istoria; în epopeele lui Omer și-n cîntecele rustice ale lui Virgil nu vedem pe poet, ci chiar împlinirea 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 vîrstă cînd alții trăiesc abia ezitățile începutului. Tînărul rector încetase atunci să mai propună cursul de istorie, asumîndu-și pe acela de filozofie, suplinît pînă 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 învățămîntului din Iași. Serii numeroase de elevi trec prin mîna lui. Influența lui nu încetează să crească, și de pe atunci se formează marele lui prestigiu, acea extraordinară putere de sugestie care face pe numeroșii lui școlari nu numai să gîndească în felul maeistrului, 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 atît de covîrșitor încît de la o vreme și pe nesimțite «forma înghițind fondul» ne pomenirăm că glăsuim, gesticulăm, mișcăm capul aidoma după modelul atît de scump nouă. Progresam văzînd cu ochii. Cei mai ceapcîni dintre noi, în orele libere, ocupam catedra și țineam disertații întregi. Ce spuneam — era indiferent ; *cum* spuneam — aci 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 răspîndită în generația de elevi ai marelui profesor. Dar influența lui Maiorescu s-a redus oare numai la atît ? Nu sînt atîtea alte idei fructuoase care prin opera și modelul lui au schimbat fața culturii noastre ?

În martie 1867 apar *Convorbirile*. De aci 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 acele 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 concediu legal. Abia în 1884 Gh. Chițu îl recheamă în Universitate, de data aceasta la catedra de Logică și istoria filozofiei 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 *Insemnări*. Îndepărtat din învățământ și consacându-se avocaturii pe care începuse s-o practice de la Iași, Maiorescu străbate o criză sufletească puternică, cu gânduri 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 democrațiilor apusene.

Astfel de oameni au fost Eliade 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 creează modelele generației următoare, unii din ei trecând cu activitatea lor până în epoca mai nouă.

Educația lui Maiorescu, desăvârșindu-se în străinătate, rămîne neatârnată de atmosfera culturală a țării. Fiul lui Ioan Maiorescu, care cel puțin în felul său de a scrie trădează în primele părți ale *Insemnărilor* sale unele din particularitățile latiniste ale tatălui, nu reproduce tipul curent în aceeași vreme. Unele din apropierile care se pot face sînt 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 cu Blajul, ci în lectura neoumanistilor germani. În singura direcție socială, tînărul Maiorescu se apropie mai mult de formula vremii, deși nu înfrîurirea pașoptistă pare a fi fost aci determinantă, ci unele curente generale în Europa. Cînd în 1859, cu prilejul scurtei sale treceri prin București, ținuse amintita conferință despre *Socialism și comunism*, pronunțîndu-se împotriva acestor directive „vătămătoare și irealizabile în

practică“, el folosise totuși prilejul pentru a proslăvi „liberalismul“, „ideea cea măreață și umană“, cum se exprimă 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 n-aveau de ce surprinde în gura lui Maiorescu dacă ne gândim că în același an el formula împotriva lui Bărnăuțiu 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 rămîne un liberal și un democrat în felul care îl înrudește la un moment dat cu pașoptismul muntenesc. Orientările sale în această privință sînt eliminate mai tîrziu, ca și laicismul căruia dacă îi va fi acordat adeziunea 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 aci 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 atîrnă 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.“

Insemnînd aceste gânduri Maiorescu își ia rămas bun de la manifestarea filozofică a principiilor liberale, părăsind să rămîna 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, p. 250), înainte de repetarea ei la „Philosophische Gesellschaft”, Maiorescu afirmase că: „...francezii sunt ideologii propriu-ziși, 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 aci înainte în toată activitatea lui Maiorescu va fi caracterul ei apelativ. Filozoful, 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, considerînd pe Maiorescu în felul său de a se comporta, avem impresia că el rămîne voit cu un pas sau doi în urma pregătirii și a sferei interioare a gîndurilor sale mai înalte.

În 1872, înțelegîndu-și cu multă luciditate rostul său în cultura noastră, el notează aceste idei: „Tot ce e de valoare trebuie să fie gîndit și săvîrșit în mod *original*, în orice țară, mai ales și cînd e vorba de a aduce într-o țară mai puțin cultivată cultura superioară a alteia. Traduceri, locuri comune și scarbede, 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 cînd îi lipsește intuiția premergătoare. Pentru un om care și-a făcut educația într-o țară mai cultă, problema, cînd 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

Însă este 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. Gînditorul, atît de luminat prin mulțimea ideilor generale pe care le avea la dispoziție, disprețuia mai mult ca orice vidul inteligenței neaplicată la sarcina pipăită și precisă. De aceea, cînd în 1876 va apăra în fața Camerei un proiect de reformă a învățămîntului, pe care de altfel nu va izbuti să-l treacă, îl vedem ridicîndu-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 cînd, 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 păstrînd 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, ajungînd la prima lui operă *originală*, cum o numește în *Însemnări*, în acord cu înțelesul dat cuvîntului, este acela al scrierii limbii române. De curînd, 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 discuția „Junimii” pînă cînd 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 opune fonetismului radical al lui A. Pumnul. În partea finală a studiului, Maiorescu combate etimologismul lui Cipariu, care era de părere că nu trebuiesc 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, procedînd 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 latiniștilor, a lui Cipariu, A. T. Laurian, I. Masim și alții, aduce retragerea lui Maiorescu din această instituție, puțin timp după numirea lui în 1867. Cipariu nu răspunde *ad rem* lui Maiorescu, discuția părăindu-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 1887, la moartea lui Cipariu are ocazia să le declare în necrologul din *Convorbiri*.

Cînd în 1879 revine la Academie, Maiorescu este însărcinat, împreună cu Hasdeu, Barițiu, Odobescu și Caragiani, să re-

dacteze 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, latiniștii doreau să vadă nu numai scriindu-se, dar și pronunțându-se *anima*. „Este rațional și este cu putință — se întreba Maiorescu — să introducem în scrierea și în vorbirea limbii 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 rămânea de acord cu geniul limbii noastre, ele trebuiesc 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 procedeului 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 cumpăna cîștigul dobîndit de acele foi în ordinea politică și națională. Un ziar scria: „Generalul Neipperg s-ar fi *străpus* la Berlin“ — *străpus* traduce pe *versetzt*. Un altul întrebuintă expresia: „în *consunetul* statutelor“ și avea desigur în minte: „im *Einklange mit den Statuten*“. Un al treilea vorbește despre „un obiect *legător* de atențiune“, traducînd din limba germană „...*die Aufmerksamkeit fesseln* d. 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 ziariștilor ardeleni și bucovineni mai păcătuia prin felul lui greoi, cît și prin expresia exagerată a sentimentelor. Dosarul „Junimii“ reținuse mai multe din manifestările lui. Maiorescu vestejește 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. Bariș, 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 cînd ai cere de la ofițeri ca între șuierăturile gloanțelor și vaielele 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 inimiciția bătrînilor. Tineretul va fi curînd de pa tea 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” vieneză, 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 curînd 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 rîndul 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 pînă cînd, salutînd 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 impune 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 Eliade. În schimb se primesc versuri de C.A. Rosetti, Nicoleanu, Tăutu și Crețeanu.

Dar pentru că, gustul funcționînd cu vioiciune, criteriile rămîneau totuși destul de greu de precizat, Maiorescu încearcă lămurirea lor în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, apărută mai întîi în *Convorbiri*, apoi în broșură separată, însoțită de pagini antologice. Cercetarea lui Maiorescu face mare impresie. Junimiștii se pun de acord asupra cîtorva principii elementare, cum este acela al necesității imaginilor sensibile, pe care — după amintirile lui Panu — le vor căuta de aci 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: întîi materialul sensibil

în cuvintele și figurile poetice, apoi ideea, elementul de conținut. Principiile sînt susținute de exemple din literatura originală și tradusă, menite să le confirme nu numai cînd le aplică, dar mai ales cînd, spre paguba lor cea mai mare, le nesocotesc. Ironia maioresciană scapără pentru înțîia 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 înțîi 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 cuvîntului, ci ca una a imaginației. Reprezentările închipuirii erau apoi reputate a susține totdeauna o idee, o concepție generală a spiritului, ceea ce legitima, în critica vremii, interpretarea filozofică a oricărei producții poetice. Aparținînd momentului final al esteticii hegeliene și anume aceluia 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 acele 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 temeliile aceleiași preocupări filozofice, 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 feluriți factori există raportul succesiv de adecvare dintre un model și copia lui. Copia lucrului este imaginea ; a imaginii este noțiunea ; a noțiunii este cuvîntul vorbit ; a cuvîntului vorbit este cuvîntul scris. Un lanț de răsfrîngeri din ce în ce mai palide se întinde între lucruri și simbolul lor lingvistic și scriptic. Relațiile sînt deci văzute ca în dialogul *Kratylos* al lui Platon.

Dar dacă este așa, se înțelege că simbolul scris al cuvîntului nu va trebui să noteze din modelul lui, adică din cuvîntul vorbit, decît ceea ce în acesta din urmă corespunde propriului său model, adică noțiunii. Transcrierea sunetelor unui cuvînt 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 îndemîna decît 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 decît cu cea mai mare prudență, mai întîi din pricină că acestea ar putea avea pentru sentimentul nostru o vivacitate exagerată și nepotrivită. Expresiile importate s-ar putea asocia cu imagini pierdute pentru întrebuintarea 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 sînt lipsite pentru noi de acea adaptare mai strînsă la firea lucrurilor desemnate prin ele, și, în general, sînt inutile atunci cînd propria noastră 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 cuvînt și noțiune către imagine și lucruri, pe care limba îl străbate neconținut în sens invers.

Amintita însemnare din 1875 ne vorbește despre „străvechiul izvor al intuiției“ din care orice muncă de cultură trebuie să se înprospăteze. 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 învățămînt real, în care cunoștința cuvintelor, singura pe care o da vechea școală umanistică, să fie înlocuită prin cunoștința lucrurilor. În sfîrșit, 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 filozofic. 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 odată cu procesul de abstractizare al tuturor cuvintelor limbii, ea se găsește nu numai în Vischer, dar și în Hegel, și este, în genere, un bun atît de comun epocii, încît Maiorescu se putea dispensa să indice izvorul ei. Reputația în creștere a lui Maiorescu a îndepărtat acuzația de „plagiat”, păstrînd totuși credința celor mai mulți dintre autorii care s-au ocupat cu ideile lui estetice că Vischer le-a înrîurit în mod hotărîtor.

Părerăa 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, încît 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 exemplilor sale nu schimbă nimic din această stare a lucrurilor.

Ne putem întreba ce a produs îndîrjirea lui Densusianu. Poate discreditul pe care *Cercetarea* o arunca asupra inspirațiilor lui A. Mureșeanu. Aproape douăzeci de ani mai tîrziu, în 1885, Densusianu revine asupra meritelor lui Mureșeanu, încercînd 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 dusă 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 temeliile înseși ale culturii noastre. Dar ca și 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 Cîmpia Libertății, își terminase viața ca profesor de drept și filozofie la Universitatea din Iași. Moartea îl surprinsese în 1863 mai înainte de a fi publicat vreuna din operele lui juridice și filozofice. Un comitet ieșan, compus din personalități formate în spiritul învățaturii sale, ia inițiativa tipăririi acestor lucrări, începînd cu *Dreptul public al românilor*, apărut în 1867.

Relațiile lui Maiorescu cu „fracționistii” au fost tulburi din primul moment, alunecînd și mai înainte, și după aceea în regretabilele incidente judiciare și politice amintite și mai sus. O explicație pe tărîmul 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 bărn-

țist 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 Bănuțiu 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. Cît despre străinofobia lui Bănuțiu și a bănuțiștilor, el le opune „ideile fundamentale de umanitate și de liberalism“, foarte vii în concepțiile profesate de el în această epocă.

Întîmpinările trezite de criticile sale îi dau lui Maiorescu prilejul să revie încă o dată la atac, caracterizînd în bloc fenomenele particulare considerate pînă acum și legîndu-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 cîteva 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 cuvînt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă 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 nepotrivire 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 deopo-

trivă de asprul critic al vremii sale ca niște „producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr“, o întreagă 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 ce, „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, îndreptată 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 Cîrlova, nu găsește Maiorescu vreun cuvînt 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. Bolintineanu, pomenite în *Cercetarea* din 1867, „relevante 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 rămîne 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 cîteva 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 postrevoluționare în toate ță-

rile 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 curînd 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 decît acela de a garanta conservarea formelor consacrate prin tradiție. Idei asemănătoare apar curînd 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 neputînd să creeze, ci numai să fabrice, inițiativele lui doctrinare rămîn fără efect cînd își propune să modifice acele forme ale vieții create care sînt dreptul, limba, constituțiile politice. Cu multă violență se pronunță ei împotriva filozofilor din descendența unui Rousseau, care, aplicînd principii ale rațiunii, n-au putut să se opună desfășurării firești a lucrurilor; distrugînd 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 înrudit 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 *Filozofia 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.

Filozofia Restaurației este izvorul întregii gândiri istorice de-a lungul veacului al XIX-lea. Dezvoltînd 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 inspirase la început. Un Savigny, un Ranke se pronunță de mai multe ori împotriva hegelianismului. Reprezentanții școlii istorice doreau reconstituirea faptelor, nu reflecțiuni filozofice cu privire la semnificația lor. Istoria tindea să elimine filozofia istoriei. În această lucrare de substituire se renunță la parțialitatea unui singur punct de vedere în valorificarea trecutului, ceea ce alcătuia caracteristica cea mai izbitoare a unor opere în același timp filozofice și polemice ca acelea pe care le produsese reacțiunea în Franța. Istoricii vor ajunge să se întrebe dacă revoluția franceză însăși, prezentată ca simplă 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 condamnau.

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 improvizatie legislativă, profitabilă cel mult avocaților și politicienilor puși în situația de a specula aplicarea noului sistem. Aparținînd, prin metoda întrebuintată, 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 întrupînd-o în tot felul său de a fi se felicita ori de cîte 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 pînă la punctul în care să poată umplea formele goale și iluzorii la început.

Semnele îmbucurătoare ale creșterii și adîncirii 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 filozofii Restaurației judecau după criteriul imanent al istoriei, Maiorescu va vorbi în numele criteriilor transcendente și anistorice ale valorilor absolute. Astfel, etimologismul cipurian este combătut nu numai pentru că se găsește în contradicție cu viața limbii, dar și pentru că 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 însăși. 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. Istorismul ar fi dezarmat critica sa. Dar Maiorescu nu se comportă ca istoric, ci ca filozof. 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 rămîne pentru el neadevărată, și poezia lui urîtă, 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 origină kantiană, adică cu conceptele unor valori postulate de o conștiință în genere, operînd independent de condiționările lor temporale.

Maiorescu critică, deci, societatea vremii sale ca un gînditor al Restaurației, dar o face cu mijloace kantiene, adică cu mijloacele în care culmina spiritul filozofic al veacului al XVIII-lea. Mai târziu, odată cu progresul gîndirii 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 acele 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 aceluia 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 orice cultură 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 trebuiesc 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 aci 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 înflăcă-rarea, 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*. Cîteva nume de poeți: Alecsandri, Eminescu, Bodnărescu, Matilda

Cugler, Șerbănescu, Petrino sînt alăturate de prozatori literari și științifici : Odobescu, Strat, Slavici, Xenopol, Burlă, Vîrgolici, 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, stăpînirea 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, pînă și în acțiunea literară cea mai dezinteresată ! Adevărul este însă că deși nu disprețuiește spiritul partizan, Maiorescu nu-l exagerează niciodată cu grosolanie în nesocotirea evidențelor minții și a delicateții gustului. Pe scriitorii de a doua mînă 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, cînd nu publicase decît 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 sfîrșitul 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 sînt despărțite prin apariția primei ediții a *Logicii* în 1876. Gîndul de a scrie un manual de logică, dus pînă în faza realizărilor, îl preocupa pe Maiorescu încă din vremea studiilor în Viena. Proiectul este reluat de mai multe ori de atunci și desăvîrșit în 1876, cînd criticul se găsea pentru scurtă vreme ca agent diplomatic la Berlin. Un an după publicarea lucrării, în 1877, 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. Începînd de altfel să clădească pe astfel de temelii, autorul continuă în spiritul deosebit al logicii lui Herbert. „*Logica* d-lui Maiorescu a dobîndit astfel un caracter *nelogic*“, conchidea d-rul Zotu. Eminescu răspunde în *Cu-*

rierul 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 filozofice 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 întrebuința cuvântul pentru a desemna strânsa economie a mijloacelor exprimării, perfecțiunea prin proprietatea cuvântului și prin conciziune.

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 limbuți* din 1902, referindu-se în partea lui negativă la împrejurări trecute, 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 aci 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 d-lui Caragiale* în 1885.

Caragiale aparținea „Junimii” încă din 1879. Toate comediele 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 stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul, și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului și astfel o înălțare morală.” Dimpotrivă, arta devine imorală numai atunci cînd, nesocotindu-și misiunea, întoarce pe contemplatorul ei în lumea practică. Artiștii care predică morala în operele lor cad neapărat în această greșală.

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 substructura apărării pe care Maiorescu o pronunță în favoarea lui Caragiale stătea, așadar, estetica lui Schopenhauer. „Emoția impersonală” a criticului român este „contemplația” filozofului 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 cînd pentru cel de-al doilea frumosul este ideea însăși, cuprinsă în actul contemplației printr-o depășire a oricărei realități sensibile. Cum puneă oare Maiorescu de acord idealismul concret al *Cercetării* din 1867 cu idealismul abstract al noilor sale speculații schopenhaueriene ? 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 puneă cu mai multă ușurință la îndemînă.

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 tîrziu conferințele sale asupra filozofului, apoi traduceri făcute din opera lui și publicate în *Convorbiri literare* și în *România liberă*. Cunoscut ca admirator al lui Schopenhauer, Maiorescu era cît pe aci să devină victima lui. Cu ocazia alegerii sale în parlamentul din 1878, un deputat opoziționist, ieșanul A. D. Holban, cere invalidarea lui Maiorescu ca unul care ar profesa „materialismul abjectului Schopenhauer“. Denunțarea infamantă era cît 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 filozofice ale candidatului“, raportul comisiei de invalidare a fost respins numai cu o slabă majoritate.

Prin influența lui Maiorescu, Schopenhauer devine unul din filozofii 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 tîrziu, în 1886, luînd 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 înălța cu atît mai mult pe ale lui

Eminescu, Maiorescu stabilește principiul că poezii au a se abține de la aprecieri critice, individualitatea lor fiind în răsfângerea 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 cerem operei lui ? „Contrazicerea“ este relevată de I. Gherea în *Contemporanul*. Maiorescu răspunde mai târziu, după ce își 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. Filozoful care le justifică prin teoria schopenhaueriană a emoției impersonale, în care se relevă artistului tipurile generale ale umanității, 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 Scho-

penhauer 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 caragialesc *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 rămîne în afara curentului, încît în 1868, cînd apare culegerea *Poeziilor populare române* ale lui Vasile Alecsandri, el salută evenimentul, subliniind în operele poetului anonim : „naivitatea lor, lipsa de orice artificiu, de orice dispoziție forțată, simțămîntul natural ce le-a inspirat“. În 1882, ocupîndu-se de *Literatura română și străinătatea*, stabilește faptul că ecoul trezit de scriitorii români, un I. Slavici, un N. Gane, un Iacob Negruzzi, prezentați 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 gîndește 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 Bret Harte și pe spaniolul Alarcon, din care tradusesse în *Convorbiri literare*, crede a-l 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 poezii 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 stăpînită de împrejurările dinafară, ceea ce explică nevoia de a le determina prin specificul națiunii și al clasei lor. Mai cu seamă tipurile claselor de jos sînt 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 alternau 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, hotărîndu-se destul de rar să scrie despre poeții și prozatorii vremii, el n-o face cu aprecieri pozitive decît despre Slavici și Gane, apoi despre I. Popovici-Bănățeanul, 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 sînt stabilite încă din 1882, se poate oare spune că în 1901, cînd, odată cu apariția *Semănătorului*, curentul realismului popular se afirmă programatic, noua îndrumare era în 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 cîștigată pentru realismul popular și promovată la

posturile de conducere prin direcția d-lui S. Mehedinți și ramura rămasă credincioasă pozițiilor mai vechi ale esteticii universaliste. M. Dragomirescu se va situa hotărît în aceste din urmă cadre. Mai complicat este cazul lui Duiliu Zamfirescu, unul din creatorii realismului în romanul românesc, afirmînd totuși opoziții sistematice față de speța lui populară, în mai multe manifestări ale sale, pînă la răsunătorul discurs de recepție la Academia Română asupra *Poporanismului în literatură*, din 1909. Duiliu Zamfirescu întreprinde aci 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 pînă 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 cîntecele de dor, ci în baladele voinicești. Cît 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 ca neantul, fără evenimente“.

Maiorescu se simți atacat în toate tendințele sale. Răspunzînd discursului de recepție al lui Duiliu Zamfirescu, în cea din urmă manifestare literară a sa, Maiorescu aduce un nou omagiu poeziei populare, lui Alecsandri, care a știut să scoată la iveală din ea „duioșia simțirii și cumpătarea exprimării“, componente 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. Maiorescu a afirmat cel dintîi principiile curentului devenit biruitor în urmă prin *Semănătorul* și *Viața românească*. Ultima lui manifestare literară este, deci, atît un act de fidelitate față de sine însuși, cît 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 pînă atunci, Maiorescu are prilejul să pună în principiu problema victoriei unei idei noi în scrierea *Despre progresul adevărului în judecata lucrărilor literare*, una din cele două disertații filozofice ale lui. Cîteva din motivele tipice ale gândirii maioresciene apar și aci. 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 curînd. Ajung să se impună — ne spune Maiorescu — ideile care au o „valoare universală“ și care pornesc dintr-un „entuziasm impersonal“. Pînă cînd „entuziasmul impersonal“ să devină, în articolul despre Caragiale, o stare de spirit a poezilor, el ne este arătat ca o atitudine morală a tuturor creatorilor de cultură. Funcțiunea creatoare de cultură este reprezentată, deci, prin analogie cu funcțiunea particular estetică. Executînd apoi acel gest de limitare, atît de caracteristic criticului, el declară a-și propune o sarcină mai *practică* și mai *modestă* (cuvinte semnificative și vrednice a fi subliniate), înfățișînd 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, pînă la îmbrățișarea lui de către o elită și pînă 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 adîncă a lui Maiorescu, făcută dintr-un optimism practic fundamental, care nu este însă ușuratic și jovial, deoarece el știe că forța de străbătare a ideii se afirmă în luptă cu singurătatea, cu neînțelegerea mediului, cu multe suferințe ale unui destin de creator. Ca la toate marile fapte, 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 rămîne 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 filozofică 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 sînt adeseori tratate. Cercetările sale în această direcție sînt atît de departe împinse încît, 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 aci înainte. Mutat în București, Maiorescu consacră psihologiei conferințele sale la Ate-neul 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 *Insemnările* lui. Mai mulți dintre ascultătorii cursurilor sale, în Iași și în București, au amintit concluziile filozofice pe care Maiorescu le scotea din fenomenul halucinațiilor, pentru care el cita cazul lui Goethe, văzîndu-se pe sine însuși în timpul campaniei din Franța, înaintînd călare în costumul demnitarilor de la curtea din Weimar, acela pe care poetul urma să-l poarte mult mai tîrziu. O astfel de halucinație prevestitoare devenea un argument în favoarea tezei kantiene a idealității timpului care, nefiind decît forma în care luăm cunoștință de evenimente, putea fi încălcată din cînd în cînd. 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 acele 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 scrisorile 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 ex-

periențele 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 cucească 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 poetilor în romanele și dramele lor, apoi autorilor de maxime și aforisme, cum însuși scrisese, și cum îi plăcea să spicuiască în operele unor moraliști 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 rînd cum „îngustimea” conștiinței, condiția ei de a nu putea primi decît în mod succesiv impresiile, este pricina pentru care ne înșelăm adesea asupra felului de a fi al altora și al nostru, ca unii care sîntem alcătuiți nu numai din elemente numeroase, dar și din elemente contradictorii; apoi cauza pentru care nu ne putem cunoaște pe noi și pe alții decît prin trecerea vremii, în lucrarea interioară a personalității care se dezvoltă sau se destramă. Cunoșcătorul 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 învățămînt, 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 a susține aceleași 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 puțin timp înainte de a muri și tipărit 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 introduceri 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 plămădiseră 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 ridică peste primejdiile unei organizații expuse depresiunii 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 formare 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 efervescența 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 romanesc în toată firea lui Maiorescu, împreună cu slaba lui atitudine metafizică, intensă 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 marii 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.

În compoziția spirituală a „Junimii“ intră cu o parte însemnată și influența lui P. P. Carp. Deși consacrat din tinerețe activității politice, deseori lui treceri prin adunările „Junimii“ în epoca ei ieșană și autoritatea pe care o dobîndește în aceste adunări, cele cîteva apariții ale lui în paginile *Convorbirilor literare*, incontestabilul lui talent manifestat cu această ocazie și în sclipitoarele ieșiri ale discursurilor lui politice, apoi contribuția lui în precizarea atitudinilor sociale ale junimismului — justifică anexarea personalității sale de către istoria literară. La începuturile „Junimii“, atîta timp cît nu se putea ști care va fi rolul lui Titu Maiorescu, Petre Carp a putut trece un moment drept conducătorul prezumtiv al grupului. Carp — scrie Iacob Negruzzi odată — „era cel mai aspru critic și cel cu cunoștințe mai întinse din cercul nostru“.

Născut la 29 iunie 1837 în Iași, Petre Carp cobora dintr-o veche familie boierească din ținutul Vasluiului. Bunicul lui călătorește în străinătate și fiii acestuia învață la Viena, pe la începutul veacului. Tînărul Petre Carp continuă, deci, o tradiție a familiei cînd este trimis în 1850 la Berlin, pentru a urma cursurile gimnaziului francez de sub conducerea hughenotului L'Hardy, în a cărui casă locuiește tot timpul. Părăsind gimnaziul francez în 1858 cu mențiunea *primus omnium*, Petre Carp începe a studia dreptul și științele economice la Universitatea din Bonn, unde este primit în aristocratica societate studentască a Borussiei. Ceva din felurile de a fi deprinse în acest mediu îi rămîn lui Carp toată viața. Tînărul care se înapoiază la Iași în 1862 are orgoliul ușor agresiv al studenților nobili din Borussia, poartă monoclu și este oricînd dispus să se bată în duel.

Iacob Negruzzi îl remarcase cu cîteva ani mai înainte cînd, cu ocazia unei întruniri studentești la Berlin, este izbit de „cumpătarea și lipsa de sentimentalism cu care privea situația“. În Iași cunoaște pe Maiorescu, pe Negruzzi și este dispus să ia parte la o acțiune literară, vorbind în 1864, în primul ciclu de conferințe ale „Junimii“ despre *Tragedia antică și modernă* și despre *Trei cezari* : Cezar, Carol cel Mare și Napoleon. Cezarismul va fi adeseori una din atitudinile lui politice. Tînărul aristocrat traduce *Macbeth* și *Othello* de Shakespeare (în două volume apărute în 1864 și 1868), și cînd redactorul unei foi

ieșene își exprimă îndoiala că tălmăcirea sa a fost făcută din englezește, el primește vizita traducătorului care, fixându-și bine monoculul, i se adresează cu probabile invective în limba lui Shakespeare. Mai târziu, ales deputat, el întrebuințează odată cuvântul „plebe“, și cum un coleg din adunare îl întreabă dacă „plebea nu este națiunea însăși“, Carp răspunde : „Nu ! Națiunea suntem noi, reprezentanții ei. Niciodată nu voi zice că națiunea însemnează acele mase strînse pe ulițe, care din nenorocirea lor au fost silitе să rămînă mai prejos de acei care reprezintă omenirea în adevărata sa menire.“

În 1865 apăruse scrierea istorică a lui B.-P. Hasdeu : *Ioan-vodă cel Cumplit*, o lucrare cu tendințe democratice în proslăvirea figurii pînă atunci rău cunoscute a domnului. Carp adresează autorului o scrisoare deschisă, semnată cu pseudonimul P. Bătăușu, în *Cugetarea* din octombrie 1865. Revine apoi asupra aceluiași subiect în *Revista Dunării* din 1 ianuarie 1866, pentru a respinge atît democratismul lui Hasdeu, cît și metoda lui care ștergea limitele dintre știință și artă. Parafrazănd pe Aristotel, el scrie : „Artistul nu are de-a face cu adevărul întîmplat, ci numai cu adevărul posibil ; artistul nu ne arată ceea ce este, el ne arată ce poate fi ; el nu-i silit ca istoricul a reflecta numai fapte și idei, adică efecte și cauze : el le modifică și le alcătuiește după bunul său plac ; suprema și singura sa lege este armonia ideilor și a formelor, de acolo încolo poate face ce vrea“.

Același gest separator de hotare, disociator de valori, este executat de Carp, ca și de Maiorescu. Una din atitudinile tipice ale junimismului este găsită. Mai târziu, în critica pe care o adresează în *Convorbiri literare* din 1867 dramei istorice a lui Hasdeu : *Răzvan și Vidra*, apoi în 1870 fabulelor lui G. Sion și în 1878 poemei *Radu* a lui Ronetti-Roman, Carp procedează în felul general al criticii junimiste, pornind de la principii, de la adevăruri generale în legătură cu drama, cu fabula, cu poemul epic, după o metodă critică deductivă a cărei rigiditate este corectată de ironia tăioasă a autorului.

S-au lăudat însușirile de stilist ale lui Carp. Dar formulările lapidare și caustice au impresionat însă mai cu seamă în discursurile sale. Cînd în 1893 opoziția agită strada împotriva guvernului sub pretextul independenței față de tron, Carp observă tăios : „Am învățat în istorie că n-a fost nimeni mai

slugarnic față de tron decât acei care erau slugarnici față de plebe". Când Gh. Cantacuzino invocă limpezimea vieții sale, deopotrivă cu a unui pocal de cristal, ca un titlu care îl indica pentru președinția Consiliului de Miniștri, Carp întreabă cu ironie nimicitoare: „Oare nu vedem așa ușor prin acest pocal fiindcă e deșert?” Împotriva lui Take Ionescu, de care se deosebea în 1915 pe tema politicii externe, Carp are o singeroasă ieșire: „Talentul — proclamă el — nu justifică toate incarnațiile, precum frumusețea nu justifică toate prostituțiile”.

Conservator în ideile sale politice, Carp formulează cu limpezime punctele de vedere ale doctrinei sale: „Am uitat — spune el într-o anumită împrejurare — că odată cu ideea și legea ar fi trebuit să introducem și mediul care le-au creat. În dosul fiecărei idei este o lucrare pregătitoare, o epocă de preparare, al cărei rezultat este legea respectivă. A introduce de-a gata ideea este a planta flori pe un pământ nisipos, ele degrabă veștejesc, și veștede sunt cele mai multe din creațiunile noastre... La umbra acestui import străin se ascunde la noi lipsa de muncă, și aceasta împreună cu frazeologia pierd popoarele.”

Dialectica formei și fondului împreună cu repulsia pentru frazeologia politicianistă apar și în aceste declarații conservatoare ale lui Carp, ca în atâtea altele care ar putea fi spicuite în discursurile lui. Conservator în vederile sale politice, Carp rămânea om de cultură, respectând inteligența, pozițiile deliberative ale cugetării; și unul din cele mai frumoase accente oratorice ale sale a fost acela în care, în Camera din 1892, a pronunțat elogiul largimii de vederi și al simțului critic: „Primul semn al unei stări înapoiate sub punctul de vedere al culturii — rostea el — este netoleranța. Când cineva crede că numai el are dreptate, când cineva crede că în afară de concepția creierilor săi nu mai este absolut nimic alt în viața socială, acela este un om incult care n-a avut încă puțința de a-și da seama cât de variate, cât de multiple sunt manifestările gândirii omenеști.”

Ceea ce cu atâtea drepturi s-ar putea numi liberalismul „Junimii” s-a împletit uneori și printre gândurile lui Carp. Prin această poziție, prin criticism social, prin ironie, prin arta lui sentențioasă, Carp este una din figurile cele mai reprezentative ale întregului curent.

Vasile Pogor (1833-1906) deținea înclinația literară de la tatăl său, comisarul Vasile Pogor, descendent al unei familii răzășești din ținutul Iașilor, boierit pe la 1821. Bătrînul Vasile Pogor tradusese *Henriada* lui Voltaire, pe care o publică Eliade Rădulescu în tipografia sa. Posesor al unei frumoase averi, pe care o moștenește fiul, comisul Pogor este un om cu tendințe democratice. În 1839 ia parte la încercarea de rebeliune a lui Leonte Radu și în același an publică în *Foaia pentru minte, inimă și literatură* a lui G. Bariț o satiră împotriva regimului de abuzuri al lui Mihalache Sturdza, sub titlul *Neamu vine, neamu trece*. În hîrțile bătrînului, Vasile Pogor-fiul descoperă și o altă satiră, publicată de *Convorbiri literare* din 1871, în care noul boier găsește accente de veștejire împotriva marii boierimi nesățioase de putere, a evanghelismului din vremile sale, în locul căruia dorește un singur stăpînitor „supus pravilei” și dominînd peste o țară de egali. Poetul recomandă, dar, un regim constituțional și democratic, căci, spune el, în limbajul lui alegoric :

*Dreapta cuvîntare cere unul să fie cîrmaci,
Iar din ceilalți oricare drept în slujbă și ghibaci ;
Într-un stup numai o matcă-i, iar celelalte-s albiți,
De aceea și de miere stupii sînt bogați și plini.
Pe trîntori toți îi omoară, că sînt mulți și de prisos
Și pe urdiniș afară îi zvîrl sugrumați frumos.
Trebui și în Moldova numai un stăpînitor
Supus pravilei și singur în țară rînduitor,
Iar de la dînsul în urmă, dopotrivă ceilalți
Toți inșii societății să se socotească frați !*

Pogor-fiul studiază mai întîi în institutul francez din Iași al lui Malgouverné, de unde, prin 1849, pleacă la Paris pentru a învăța dreptul. Aci se formează spiritul său foarte deschis pentru noutate, gata să înfrîngă prejudecăți, acel fel de a fi care împreună cu pornirea sa veșnic zeflemistă îi creează reputația unui voltairian, a unui *enfant terrible* al grupului. Curiozitatea sa pentru toate formele spiritului omenesc face din el unul din marii cititori ai Iașului din aceeași vreme. Po-

gor, care născocеște toate poreclele junimiștilor, primește și el una cînd este numit „biblioteca contemporană”. Poeți, romancieri, istorici, filozofi se adună deopotrivă în vasta-i bibliotecă, risipită curînd după moartea sa. Clasicismul intra în primul rînd în preferințele lui. Traducător al lui Horațiu, împreună cu al atîtor poeți moderni, al lui Hugo, al lui Gautier, al lui Baudelaire (cu totul necunoscut pe atunci de publicul nostru), ba chiar, în colaborare cu N. Schelitti, al părții întîia din *Faust* de Goethe (apărută la Iași în 1862), simte nevoia recitării anuale a lui Homer. Într-un an — ne spune Iacob Negruzzi — parcurgea *Iliada* și într-altul *Odiseea*.

Marea curiozitate a lui Pogor îl lipsește oarecum de puțința alegerii. În ciclul de conferințe din 1864 expune *Înrîurirea revoluției franceze asupra ideilor moderne*. În 1866 vorbește despre *Arta la poporul elen* ; în 1867, despre dramele lui Shakespeare ; mai tîrziu, despre Schopenhauer. Într-o zi înfățișează — cel dintîi la „Junimea” — principiile evoluționiste ale lui Buckle (*Conv. lit.*, I, 8). După ce descoperise, prin Schopenhauer, budismul, el caută să-și extindă informația, și mai tîrziu, în 1883-1884, expune cititorilor *Convorbirilor*, după Burnouf, principiile acestei religii. Contemporanii l-au fixat totuși mai cu seamă în postura unui liber-cugetător de extracție voltairiană și pozitivistă. În această calitate evocă el în *Magnitudo parvi* (*Conv. lit.* 1, 17), care trecea drept cea mai izbutită poezie originală a lui, atmosfera lipsită de viață a unei biserici bizantine, în contrast cu viața veșnic tînără pulsînd afară :

*Sub streșina bisericii o biată rîndunică
Făcuse cuibul tainic, cu arte rotunzit,
Și puii scoteau capul pe borta mititică
C-un dulce ciripit.*

.

*Cîntarea păsăruicii e bolta cea divină !
Religiuni, popoare pot a se nimici ;
Lipsească chiar credința sub bolta bizantină —
Altarul este-aci !*

*Aci, în cuibul vesel se șterge-orice eroare !
A oamenilor visuri în timp se risipesc,*

*Dar „glorie natură”, la răsărit de soare,
Toți puii ciripesc.*

Alteori, în puținele sale creații originale, Pogor este un poet de teme preexistente (în felul parnasienilor contemporani), fie că evocă în *Pastelul unei marchize* farmecul lumii de altădată, fie că în *Melancolie* comentează poetic celebra compoziție alegorică a lui Albrecht Dürer. Natură cultivată, dar diletantă (în orele libere picta și într-un rînd îi vine în minte să înființeze la Iași un atelier de pictură), Vasile Pogor a intrat în compoziția morală a „Junimii” mai cu seamă prin influența lui personală, făcută dintr-un ascuțit spirit critic și dintr-o mare voioșie. Caragiale își va reaminti de el cu emoție. Astfel, cunoștința limitelor lui îl împiedică să dea mai mult decît ar fi putut face cu cînst. Omul este un modest. Într-un album păstrat de Iacob Negruzzi, el înscrie această cugetare : „Nu este om mai deșert decît cel plin de sine însuși”. Consacrat cu preferință preocupării artistice și literare, Pogor primește totuși conducerea primăriei din Iași și este în mai multe rînduri deputat, senator și vicepreședinte al Camerei, însărcinări pe care le execută cu oarecare indiferență. Dar cînd, în 1870, Manolache Costache Epureanu îl introduce în guvernul său, Pogor demisionează înainte de a intra în funcțiune.

4. THEODOR ROSETTI

Theodor Rosetti (1837-1923), „melancolicul Rosetti” — cum îl numește odată Maiorescu — n-a socotit niciodată scrisul drept adevărata sa chemare. Cumnat al domnitorului Alexandru Cuza, se înapoiază de la studiile sale în Franța în anul Unirii, observînd la Viena ochiul atent al poliției îndreptat asupra sa. Împrietenindu-se cu ceilalți întemeietori, el este acela care găsește numele „Junimii”. Intrat de tînăr în magistratură, Theodor Rosetti o părăsește pentru a intra la 1875 în guvernul lui Lascăr Catargiu. Mai tîrziu este președinte al Curții de casație, de mai multe ori ministru, prim-ministru și guvernator al Băncii naționale. Lucrărilor doctrinare el le acordă o preocupare cu totul intermitentă și rară. Colecția

Convorbirilor literare cuprinde în afară de trei articole de directive politice, publicate la mari intervale, amintirile sale din vremea Unirii, în 1909. În *Arhiva* (XII) publică scrisori de ale lui Costache Negri.

Scriind rar, el o face cu o siguranță a condeiului, provenind din situația sa de mare boier chemat să-și spună părerea ; dar, utilizând metoda permanentă a junimiștilor, critica sa lucrează cu ideile generale ale filozofiei, nu cu argumentele de fapt ale istoricilor. În *Despre direcțiunea progresului nostru* (1874), el reia tema comună a criticii junimiste : „În loc de a dezvolta în sens modern datinile și instituțiunile strămoșești, în loc de a căuta și găsi formele sub care ideea modernă a statului s-ar fi putut introduce în conștiința poporului, noi am găsit mai lesne a implanta *en bloc* și fără cea mai mică cugetare critică formele prelucrate de alte ginți, care oricât de perfecte ar putea fi, nu corespund nici trebuințelor, nici trecutului, nici simțămintelor intime ale poporului nostru“. Îndreptarea nu i se pare totuși cu neputință, dacă o bună îndrumare a politicii de stat ar găsi măsurile necesare pentru dezvoltarea vitalității și originalității noastre ca popor.

Accentul pe care îl pune asupra nevoii de a îngriji capitalul biologic al națiunii este una din ideile sale cele mai noi. În *Miscarea noastră socială* (1885), aristocratul legat de vechile așezări deplânge pierderea influenței sociale a vechilor boieri, vestejește egoismul politicianilor și recomandă spiritul solidarității sociale, care nu poate fi promovat — adaugă el — decât printr-o întărire a puterilor statului față de individ. În numărul în care *Convorbirile* își serbau jubileul celor douăzeci și cinci ani de existență (1891), Theodor Rosseuri publică al treilea său articol, consacrat caracterizării unui fenomen izbitor al societății noastre : *Scepticismul la noi*, pornirea ușuratică a claselor mai înalte de a nega totul, pe care și-o explică „drept efectul firesc al prea repedei dezvoltări prin care a trecut țara noastră“. Față de această stare de spirit el recomandă cultul sever al muncii. Ideile călăuzitoare ale „Junimii“, accentuate de el într-un sens mai radical conservator decât la Maiorescu, trec astfel și prin scrisul lui Theodor Rosetti, pe care cititorul de azi îl apreciază ca pe un document al curentului.

Încredințînd lui Iacob Negruzzi (1843-1932) conducerea *Convorbirilor literare*, al cărei articol programatic îl iscălește, junimiștii făcuseră alegerea cea mai bună. Fiul lui Costache Negruzzi, întors de curînd de la Berlin, unde în timp de unsprezece ani trecuse prin toate treptele învățămîntului pînă la doctoratul juridic, s-a dovedit prin stăruință, punctualitate și pasiunea lucrului literar drept omul cel mai indicat pentru locul său. Profesor al Facultății de drept din Iași, avocat, de mai multe ori membru al Parlamentului, Iacob Negruzzi își dăruiește partea cea mai bună a activității sale secretariatului *Convorbirilor*.

Junimismul este pentru el o stare de spirit. Reacțiunile lui spontane prefigurează de la început atitudinile caracteristice ale întregului grup. Cînd în 1865 face prima sa călătorie la București, Pantazi Ghica îl introduce în cercul lui C. A. Rosetti. Și el resimte deodată toate împotrivirile din care se vor alimenta polemicile de mai tîrziu ale *Convorbirilor*. Rosetti îl primește cu oarecare răceală, și atmosfera din jurul vestitului bărbat politic îi displace profund. „Figurile foarte comune a celor mai multe din persoanele prezente — istorisește el în *Amintiri din „Junimea“* — cuvîntul sentențios al lui Rosetti care vorbea șezînd pe un scaun și ținînd un copil al său pe genunchi; ascultarea religioasă a celorlalți care stăteau în picioare; rîsetele sporadice, zgomotoase și aprobatoare ale acestora cînd Rosetti rostea un cuvînt de spirit îmi făcură un efect deplorabil și ieșii foarte nemulțumit.“

Criticismul boierilor moldoveni se confruntă aci cu romanticismul politic al muntenilor într-una din primele lor ocazii. Încă din al treilea număr al *Convorbirilor* Iacob Negruzzi are prilejul unei precizări a tendințelor sale și ale grupului, în schița dramatică *Împăcarea*. Unul din personajele acestei bucați numește Germania : „patria idealismului“. Un altul găsește că tineretul vremii este în prea mare măsură acaparat de exemplul francez : „Mai bine decît ați lăsa să mai aibă putere una sau alta rămasă de la străbuni, vă place să introduceți acele ce ați învățat în Franța, fără a vedea de se potrivesc sau nu într-o țară ca a noastră“.

Negruzzi a fost un autor fecund. Operele sale, întrunite în seria celor șase volume de *Scrieri complete, 1894-1897*, conțin

proză literară, poezii, un roman, descrieri de călătorie, teatru original și tradus din Schiller (*Hoții, Conjurația lui Fiesco, Cabală și amor, Don Carlos, Maria Stuart*). Cele mai multe din aceste producții au îmbătrânit cu totul. Nici un accent fraged nu se mai poate întâlni în baladele sau în poeziile lui lirice, în care poetul își cântă necazurile iubirii în stilul artificial al unui Conachi modernizat. Nici teatrul lui Iacob Negruzzi n-ar mai putea înfrunta azi proba scenei, nici romanul lui : *Mikail Vereanu*, cuprinzând o istorie de amor prelungită din Italia în Moldova, n-ar mai putea interesa un cititor actual. Mai atrăgătoare poate fi încă idila în cinci cînturi și în versuri : *Miron și Florica*, în care eroul îndrăgostit câștigă pe soția lui după ce o scapă de la înec, în timp ce rivalul care i se opusese mai înainte renunță cu mărinimie ; o compoziție punînd în lumină sănătatea sufletească a societăților patriarhale după modelul idilelor lui Voss și ale lui Goethe (*Hermann și Dorothea*).

Partea cea mai bine păstrată a operelor lui Iacob Negruzzi o constituie totuși *Copiile de pe natură*, schițe de moravuri și caractere în felul practicat cu atîta talent de Costache Negruzzi, în care autorul se recuză de la sarcina literaturii „mărețe”, adoptînd cu modestie de bun-gust o atitudine naturalistă :

*De-ți plac în poezie ideile mărețe,
Frumoasele tablouri, precum închipuiesc
Acele geniuri mîndre ce-n zboruri îndrăznețe
Olimpicele vîrfuri s-atingă năzuiesc —
Atuncea nu cu mine să stai la convorbire
Și astă cărticică deoparte să o pui
Căci ea jos pe pămînturi reține-a ta gîndire
Și culmile înalte cu ea nu poți să sui.*

Copiile de pe natură sînt portrete satirice, mai ales din lumea politică și judiciară (*Tache Zimbilă, Tiberiu Lehaiescu, Ioniță Cocovei, O călătorie la Cahul*), din societatea mondenă a vremii (*Eroul fără voie, Cucoana Nastasia, Ghiță Titirez*), altele mici studii de caracter, ca de pildă al ipohondrului (*Cristachi Văicărescu*, care poate fi apropiat de neuitatul *Daniil Scavinschi* al lui Costache Negruzzi). Uneori aceste compoziții, a căror filiație pornește de departe, din portretele clasice ale unui La Bruyère, adoptă forma versificată, ca în acel *Vespa-*

sian și Papinian, în care deopotrivă cu satira atitudinii latinist-italieniste a patrioților și democraților munteni este respinsă acuzarea de *cosmopolitism*, aruncată de atâtea ori junimiștilor, adepții unui crez care îi făcea să scrie „simplu, neted, natural“.

Tot atât de caracteristice pentru definirea atitudinii junimiste sînt în *Copii de pe natură* preocupările de limbă, ca în bucata *Gramaticale*, în care sînt urmărite franțuzismele în vorbirea femeilor, a magistraților, a avocaților și a funcționarilor ; sau ca în *Vorbe parlamentare*, unde sînt catalogate și denunțate în absurditatea lor clișeele introduse odată cu regimul parlamentar, precum „susțin sus și tare“, „mă fac forte“, „a da cărțile pe față“, „a se ascunde după deget“, „a atrage atențiunea“, „fiul operelor sale“ etc., tot atâtea ziceri tipice pe care deputatul le subliniasă în vorbirea colegilor săi, dar și în *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale, amintit într-un rînd. Din sfera caragialismului este și pretențioasa și ridicola formă „trebuie pentru ca să mergem“, de care rîde în *Artistul dramatic*. În sfîrșit, în seria *Scrisorilor* sale, el urmărește pe diferiți „strică-limbă“, pe latinisții de la Academie, pe germanizatori, pe franțuziți, dezvoltînd o acțiune paralelă cu a lui Maiorescu.

Scriitorul, care prin practicarea portretisticii morale depăna un fir clasic, rămîne în sfera acelorasi idealuri de artă scriind *Satire și Epistole* ca Boileau. Unele din cele dintîi vizează personalități contemporane : pe V. A. Urechia cu ale sale „frazе îngîmfate“, sau pe B.-P. Hasdeu, căruia, contestîndu-i calitatea de creator genial, îi recunoaște abia pe aceea de glosator. Altele satirizează în termeni generali pe politicieni, pe avocați, pe falșii prieteni, pe fățarnici. În *Epistole* scriitorul adresează omagiul lui Elisabetei-doamna, lui Alecsandri, lui N. Gane, lui Maiorescu, de al cărui nume este alăturat înțîia oară acel al lui Lessing, sau cu învinuiri amabile prietenului A. Naum care, manifestînd odată veleități politice, primește reamintirea fericitei sale vieți în frumoasa-i vie de la Copou, evocată în acest grațios pastel, care ne dă și măsura artei de versificator spiritual și amabil a lui Iacob Negruzzi, în momentele lui cele mai bune :

*De cînd răsare zîna te văd cu îngrijire
Lucrînd să ajuți firea în mîndra-i dezvoltare ;*

*Tai, sapi, îndrepti, legi, sprijini gingașii pomișori
 Ce mîna-ți din sălbatici îi schimbă în roditori,
 Colo de ierburi rele plivești florile tale
 Ce vesel spre lumină îndreapt-a lor petale,
 Și cînd de arșiți pleacă în jos pălita față,
 Cu apă din fîntînă le dai o nouă viață,
 Acum: strămuți răsaduri, prășești, greblezi, acum
 Tai o crenguță care obraznic iese-n drum ;
 Aci cu maldă moale legi vița încărcată
 Care-ți făgăduiește rodire-mbelșugată ;
 Iar cînd sosește toamna și-n vîi culegători
 Adună poama dulce și-o pun în zăcători,
 Privești cum fierbe mustul, zburdînd cu vioiciune
 Ca tot ce-i în natură sumet, puternic, june.*

Poet clasicizant în partea cea mai valabilă a producției sale, mai cu seamă poet didactic, în felul lui Horațiu și al lui Boileau, spirit măsurat și discret, detestînd frazeologia și urmărind-o, că pe atîtea alte vîrți ale naturii umane, cu o ironie care nu devine nici amarnică, nici violentă, Iacob Negruzzi, deși n-a izbutit mai niciodată să impună creațiile sale dincolo de timpul lor, a fost totuși unul din lucrătorii cei mai harnici ai noilor idealuri junimiste. În cadrele create de el, de Maiorescu, de Carp, de Pogor, într-o măsură oarecare de Theodor Rosetti, se vor înscrie producțiile cele mai tipice ale grupului, uneori cu un remarcabil succes în dezvoltarea unor tendințe preexistente, alteleori cu abateri pe care timpul le va elimina, după cum vom încerca să arătăm în tabloul junimismului în prima și a doua lui generație, pe care dorim să-l zugrăvim acum.

c) Primii aderenți junimiști

I. POEZII

Priinii colaboratori ai *Convorbirilor literare*, în afară de întemeietori, sînt acei pe care îi putea pune la dispoziție Moldova literară a epocii. Ca orice organism, „Junimea” devine ea însăși asimilînd o substanță străină. În această lucrare se păstrează ceea ce se potrivește întregului, și se elimină ceea ce nu-i convine. Îndoita operă de asimilare și eliminare nu este

exercitată atît prin acțiunea conștiință a criticii literare, cît prin funcțiunile inconștiente ale vieții care se dezvoltă. De această stare a lucrurilor ne convingem îndeajuns recitînd pe primii poeți și prozatori ai „Junimii” și deosebind în producția lor, astăzi mai bine decît în propria lor vreme, aspectele care au avut un viitor și acele care s-au îngropat împreună cu trecutul lor. Stăruia în Moldova de după jumătatea veacului trecut un ecou al acelei poezii erotice, exagerată în expresiunea sentimentului nestăvilit, prin care logofătul Conachi delecta societatea boierească cu cîteva decenii mai înainte. Poezia de oftături, în probabilă legătură cu anacreontica neogreacă și, desigur, cu cîntecul de lume al poporului, transmisă adeseori prin însoțirea ei cu muzica, nu este cu totul străină de concepția primilor poeți apăruiți în paginile *Convorbirilor*. Năzuințe noi i se asociază însă, vizibile în întinsa operă de traduceri, la care ia parte întregul cerc al primilor convorbiriști. O sinteză genială a lirismului popular cu cîteva din marile curențe ale poeziei universale realizează abia Eminescu, în raport cu care unii poeți ai grupului apar oarecum ca primele trepte ale construcției sale, după cum alții, înregistrîndu-i ecoul, alcătuiesc prima manifestare a eminescianismului. Se înțelege că Eminescu însuși nu va putea fi studiat ca o simplă manifestare de grup, locul lui fiind mai departe, printre marii creatori. În vremea aceasta, Alecsandri impune la rîndu-i modelul său, și o altă serie de poeți ai primei „Junimi” se grupează sub semnul lui și al poeziei de teme obiective, clasice și exotice, de proveniență romantică franceză, cu care inspirația lui Alecsandri prezenta atîtea afinități. Încercarea de grupare a întregului material ne dă, prin urmare, aceste cadre :

1. Poeți erotici și ai cîntecului de lume.
2. Afini ai lui Eminescu și eminescieni.
3. Poeți obiectivi, clasici și exotici.

1. Poeți erotici și ai cîntecului de lume

a) THEODOR ȘERBANESCU

Theodor Șerbănescu (1839-1901), ofițer de carieră, este una din cele mai tipice apariții ale epocii sale, care îi iubea versificațiile, însoțite uneori de muzica lui Cavadia. Prilejul

de a-i citi scrierile adunate laolaltă s-a oferit însă publicului destul de târziu, când gustul general luase alte căi, în volumul postum *Poezii* (1902), publicat de prietenul T. G. Djuvara care, împreună cu D. C. Ollănescu, iscălește pagini introductive de prezentare. Filonul Conachi, vechiul cîntec de lume boierească, se întrevăde ușor într-o bucată ca mult cîntata *Unde ești?* Poetul se tînguie amarnic :

*Unde ești ? Unde ești ?
Pe la cele patru vînturi
Eu de tine-am înrîmbat
Și prin lacrimi, și prin cînturi,
Și prin dureros ești.*

O componentă nouă intră totuși în sufletul lui Șerbănescu. Poetul traduce din A. de Musset, din Ada Negri, apoi din Heine (ciclul *Heimkehr — Inturnare*), de care a fost alăturat uneori, dar fără justificări mai adînci. Romantica apuseană se vădește în alcătuirea lui sufletească prin sentimentul acelei neliniști în mijlocul universului, cu îndemnuri de plecare în lumea largă și pustie deopotrivă cu a sufletului, acel complex de simțiri pentru care germanii au găsit termenul *Weltschmerz* și care nu era numai al lui Heine :

*Bate vîntul, bate tare,
Bate de la răsărit
Și-mi aduce dor de mare,
Dor de lung călătorit.*

*Duce-m-aș atunci în lume,
Fără să mă mai opresc,
Prin pustiuri fără nume.
Mari ca golu-mi sufletească.*

Poetul nu vrea liniște, ci furtună : „Eu voi furtuna, furtuna-mi place / Să geamă-n spațiu și-n viața mea“. Alteori el subtilizează asupra temelor amorului, în genul manierat al petrarchismului : un sărut durează o noapte întreagă, pînă la ivirea zorilor, încît poetul este în îndoială dacă luna însăși, aprinsă de căldura acestei îmbrățișări, nu s-a prefăcut în soare. Altă dată, poetul caută nemărginirea. Dar nemărginirea nu este oare în singurătatea inimii lui ? Mulți oameni doresc nemurirea, nu însă și poetul care împreună cu ea ar dobîndi

eternitatea iubirii și chinului său. Un epicurean îi propune să se îmbete. Dar poetul nu s-a îmbătat oare de doi ochi femeiești, încît nu se mai poate trezi niciodată ? Epoca găsea spirituale și drăgălașe aceste manifestări ale unui sentiment de cele mai multe ori fără adîncime și demnitate, realizate printr-o putere verbală cu totul modestă.

b) N. SCHELITTI, M. CORNEA, AL. GREGORIADE-BONACHI,
N. VOLENTI, MATILDA CUGLER

Tipul de poet căruia îi aparține Șerbănescu proliferază bogat în jurul lui. El este reprezentat de oameni provenind din societatea „bună”, ofițeri și magistrați, uneori mari proprietari avuți, oameni călătoriți și cultivați, înțelegînd poezia ca pe o delectare subțire. Ceea ce deosebește toată această generație diletantă de contemporanii lor din Muntenia este că prin cea dintîi se produce atingerea literaturii noastre cu literatura germană. Heine este, desigur, unul din poeții cei mai gustați. Din operele acestuia traduce nu numai Șerbănescu, dar și gălățeanul Nicolae Schelitti (1837—1872), ofițer, fost elev al unei academii militare germane, care în pasiunea sa stihuitoare se oprește alteori în fața lui Lessing, Goethe, Schiller, Uhland și chiar a mai mărunților Herwegh, Claudius, Zedlitz, Prutz. Cînd i se întîmplă să rimeze pe seama sa, ca în bucățile adunate în volumul *Poezii*, apărut la Bîrlad în 1888, producția sa rămîne inferioară lui Șerbănescu, dar în același gen de romanță sentimentală :

*Cîte stele-s sămănate
Și în ceruri sus lucesc
Toate sunt amorezate
Și-ntre ele se iubesc.*

O figură caracteristică de diletant este și M. D. Cornea (probabil 1844-1901), traducător și el din Heine, poet franco-român (cf. *Poésies*, 1868), cîntînd în stilul vremii :

*Am fost în lume și eu odată
Cu suflet june și plin de dor,
Credeam atunci că viața toată
E un vis dulce de lung amor.*

Devenit mai târziu mare avocat în București, i se deschidea încă lui Panu, cu noile sale producții, rămase nepublicate : „Panule — îi spunea el — ia ascultă versurile astea care mi-au venit în minte în trăsură, când veneam la Curte“.

Heinizant este și magistratul gălățean Al. Gregoriade-Bo-nachi (1841-1897), prieten și corespondent al lui Iacob Ne-gruzzi, traducător din Anacreon și Apuleius, versificînd fără ecou pînă în epoca mai târzie a *Convorbirilor*.

Alt magistrat, mare proprietar rural, Nicolae Volenti (1847-1910), „gingașul Volenti“ — cum i se spunea la „Junimeea“ și în parlamentul din 1888, în care se alege ca deputat carpist — traduce din Hugo, din Musset, din Coppée și rimează în gustul timpului în cele trei broșuri de versuri ale sale (*Cîteva strofe*, 1874 ; *Poezii*, 1891 ; *Cîteva versuri*, 1903), uneori cu o sensibilitate delicată, ca atunci cînd i se adresează melancoliei :

Din toate ce rămîne ? Nimic. Un suflet rece.

Nemcrezător, învins ;

O inimă deșartă ce nu poate să-nece

Melancolia neagră, pustiu sec și-ntins.

După ce Alecsandri publică *Pastelurile* sale, în seria poeziilor care îl imită se găsește și N. Volenti, ca atunci cînd scrie într-un fel amintind prea de aproape izvorul inspirației lui :

După dealuri ce nutrește oi plăvițe, mari, mărunte,

A luminei ochi se pleacă și se-nchide dispărînd.

Iar în vale riul curge și-o copilă pe-a lui punte

Chipu-n apă-și oglindește, fără grijă surîzînd.

Felul acesta de poezie trebuia să-și găsească și o reprezentantă feminină. El și-l află în Matilda Culger (1853-1931), fiica unui german și a unei poloneze, prima femeie care scrie versuri și publică în revistele noastre, muză a Iașilor literari de altădată, măritată cu filologul Burlă, apoi cu chimistul Petre Poni, fost ministru al Instrucțiunii publice. Matilda Cugler era o femeie instruită, cu întinse cunoștințe în mai multe limbi și literaturi străine. Maiorescu o remarcă în *Dirrecția nouă*, identificînd în producerile ei, cum ar fi putut de altfel să facă în atîtea opere ale timpului, influența lui Heine și a lui Lenau. Apărînd din primul an al *Convorbirilor*, publică pînă în 1890. În 1871 tipărește la Iași singurul ei volum de

Poezii. În talentul Matildei Cugler funcțiunea poetică este spontană și abundentă : „Totul — spunea ea — la mine se prefăce, vrînd-nevrînd, în poezie“. Ca la toate femeile literate poezia ei se deosebește prin vehemența sentimentului direct :

*Eu te-am blestemat pe tine,
Și credeam că te urăsc,
Dar blestemu-i pentru mine
Eu blestem, căci te iubesc.*

*Cum aș face drum prin munte,
Lacrimile l-ar săpa,
Peste mări aș face punte,
Punte cu durerea mea.*

*Duce-m-aș și zi și lună !
Ani și ani ! ca să-ți mai spun
Și de ura mea nebună,
Și de dorul meu nebun !*

c) D. PETRINO

O figură deosebită și un glas cu un alt timbru sînt acele ale lui D. Petrino (1844-1879), fiul unui proprietar rural din Basarabia și al unei fiice a lui Eudoxiu Hurmuzaki. La moartea acestuia din urmă, moștenind proprietăți în Bucovina, familia se mută acolo și tînărul se formează sub influențe locale. Căsătorit de tînăr, Petrino se duce la Viena unde risipește într-o viață dezordonată o avere moștenită de la o rudă bogată. Aci încearcă el durerea de a-și pierde soția, și evenimentul marchează întreaga lui operă, consacrată în cea mai mare parte evocării îndurerate a tinerei soții. Înapoiat la Cernăuți și intrînd în conflict cu familia, hotărăște să se mute la Iași, unde apare la 1875 ca reprezentant al Bucovinei, primește postul de director al bibliotecii Universității, și în această calitate pornește nedrepte urmăriri împotriva lui Eminescu, apoi este însărcinat cu suplinirea catedrei de literatură română a lui Andrei Vizanti, pe care cînd trebuie s-o părăsească protestează ca de o nedreptate. Moare în București, în 1879, istovit de viața pe care o dusesese, și este îngropat la Bellu.

Natură procesivă și orgolioasă, purtînd sus blazonul durerilor sale, practicînd mai multe feluri ale excesului, printre care pe cel al alcoolului, D. Petrino face parte din categoria „poetilor blestemați” ai epocii. În scurta sa existență este mereu preocupat să dea la iveală opere noi. După moartea soției publice în 1869 o plachetă de versuri : *Flori de mormînt*. În anul următor tipărește o nouă colecție lirică : *Lumină și umbră*. În 1875 apare *Raul*, poem romantic mărturisind remușcările unui deboșat, în felul lui *Rolla* al lui Musset. În 1876 publică *La gura sobei*, poem eroic pe o temă din istoria națională. În 1879 apare *Legenda nurului* (încă o dată se profilează umbra lui Conachi !), curioasă compoziție care, anunțînd mereu intrarea în subiect, n-ajunge să-l trateze niciodată. Din toată această activitate, concentrată în cea mai mare parte în volumul de *Poezii* de la Șaraga, precedat de introducerea lui Gh. Sion, alegem astăzi destul de puțin. Ca reprezentant al Bucovinei și proscris în propria lui țară, Petrino înstrunează lira elegiacă, adresîndu-se unui amic din patria-mumă :

*Durerea-mi n-are margini, durerea-mi n-are nume,
Cît încă pe Suceava un secol otrăvit
Sentența sa de moarte va susține în lume,
Și pînă cînd călăul va fi nepedepsit.*

Poetul este un cîntăreț al jalei sale, evocînd pe tînăra soție pierdută în strofe care au accentul sincerității, ca aceasta unde versul final poate fi subliniat :

*Și ființa-i dulce ce-n zile senine
De amor fierbinte ardea ca de foc,
S-a răcit deodată chiar și pentru mine,
A-nghețat izvorul scumpului noroc.*

Niciodată durerea sa n-are alinare. Chiar în mijlocul armoniei zîmbitoare a firii cere mormîntului și întunericii să-l înghită, ca în poezia *Suspînuri*, remarcată de epocă :

*Glas voios de armonie
Zboară-n aer, zboară lin,
În natură veselie
Și în inimi simpatie
Schimbă lumea-n rai divin,
Dar la glasuri de iubire,
De extaz și fericire,*

*La obșteasca sărbătoare
Numai eu, cu nepăsare,
Numai eu răspund plângînd :
„Vino, umbră de mormînt,
Și mă ia de pe pămînt“.*

Alteori el își propune să meargă pe cîmpul de bătaie, să se îmbete de oroarea locului și să se umple de ură împotriva acelor care „n-au plătit cu viață o oară de noroc“. Stăpînit de o neagră mizantropie și de un pesimism neconsolat, Petrino nu dă înapoi nici în fața impietății, proferînd blestemul său : „Și ciocul fericirii e însuși Dumnezeu !“ Cu toate aceste atitudini, poezia sa, bucurîndu-se de oarecare notorietate cît timp a trăit poetul, n-a putut să se impună mai tîrziu posterității, și vremea noastră judecă cu răceală elegiile sale inspirate de un sentiment indiscret și exagerat, scrise într-un stil al cărui neajuns principal este prolixitatea.

2. Afini ai lui Eminescu și primii eminescieni

a) SAMSON BODNĂRESCU

Natura s-a încercat într-un exemplar mai puțin desăvîrșit înainte de a-l izbuti pe Eminescu. Samson Bodnărescu (1844-1902), fiu de plugari bucovineni, aducea din locurile unde vede lumina zilei, din formația și unele trăsături ale firii lui o bună parte a elementelor care constituiesc sinteza eminesciană. După studii la Cernăuți, Bodnărescu vine la Iași în 1866 și încă din primul an al *Convorbirilor* numele lui poate fi citit în josul unor pagini de proză : *Suferințe*, amintind pe acele ale *Tînărului Werther* de Goethe. Ajutorul material al lui Casu, mijlocit de „Junimea“, îi permite lui Bodnărescu să studieze la Viena, apoi la Berlin, unde în 1870 își trece doctoratul în filozofie. Înapoiat în țară este pe rînd director al bibliotecii Universității, apoi al Școlii normale de la Trei Ierarhi, găzduind pe Eminescu și pe Miron Pompiliu ; apoi, de la 1879, director al liceului „Bașotă“ din Pomîrla, pînă la moartea lui.

Activitatea lui Bodnărescu este destul de scurtă. După 1879, izvorul lui poetic se istovește cu totul și scriitorul se gîn-

dește să-și adune în volum operele, ceea ce și face în 1884, sub titlul *Din scrierile lui Samson Bodnărescu*, un volum apărut la Cernăuți și cuprinzând, împreună cu poeziile, două drame : *Rienzi*, după romanul englezului Bulwer, și *Alexandru Lăpușneanu*, după nuvela lui Costache Negruzzi — încercări de dramatizare folosind o tehnică shakespeariană, cu scene de popor, cu episoade fantastice sau lugubre.

Figura lui Bodnărescu este una din cele mai fixate în trăsăturile ei tipice de către memorialiștii „Junimii”, încât o încercare de revizuire a procesului său va constitui totdeauna o întreprindere dificilă. Poetul și omul ne vor apărea mereu așa cum i-a zugrăvit Panu, sub trăsăturile unui spirit nebulos, lovit de perplexități irezolvabile, așteptând într-o tăcere încremenită verdictele critice ale lui Maiorescu, un amestec de gravitate și sfială, pe care portretistul l-a înfățișat cu umor. Recitirea operelor ne duce însă la o concluzie sigură : ceea ce trebuia să devină cîntecul eminescian, poate și sub influența modelelor comune ale poezilor romantici ai Germaniei, răsună mai întâi în versurile lui Bodnărescu. Încă din anul al treilea al *Convorbirilor* — *Cheia legilor* anunță muzica eminesciană :

*Înțeleptul mi se plînge
Că nu poate să dezlege
A naturei mai adîncă
Și mai tainică-a ei lege.*

*Și eu rîd în al meu suflet
De-nțeleapta sa orbire,
Și îl las plecat la masă,
Și mă duc unde-i iubire.*

*Și misterii mai profunde
Aflu — și adîncă lege —
În priviri, și o scrisoare
Ce-nțeleptul n-o-nțelege.*

Este sigur că Bodnărescu a fost un poet de talent, mai cu seamă în mica poezie lirică, de tipul liedului heinian, unde accentele sale pot emoționa și astăzi, ca atunci cînd ne arată *De ce crește durerea* :

*Printre crengile uscate
Cîntă vîntul vers duios,
Glasu-i sufletu-mi străbate,
Sînt un tremur dureros,*

*Și mă-ntorc către grădină
Crengi întreb, întreb și vînt
Așa greu de ce suspină,
De ce-i jalnic al lor cînt ?*

*Nu-mi răspund. O frunză vine,
Se oprește lîngă mine,
Și în fața ei cetesc,
Vînturi, crengi de ce jelesc,*

*Și de ce mi se mîhnește
Sufletul așa de mult,
Și de ce durerea-mi crește
Făr' de margini cînd le-ascult.*

Cu timpul poezia lui Eminescu, cu care Bodnărescu avea atîtea afinități, îl trage prea mult în cercul ei și în cele din urmă îi acoperă cu totul glasul, încît, după 1879, cînd inspirația lui Eminescu se impune definitiv, emulul său socotește probabil că nu mai are de ce scrie. Unele din amănuntele poeziilor mai tîrzii ale lui Bodnărescu fac de-a dreptul impresia unor efecte de falsă memorie, ca atunci cînd ni se vorbește despre „lumina blînd-a lunei“, de „două umbre strîns-alături“, trecînd „în taină“, pe „malul singuratic“, de o poveste spusă „jalnic“ : tot atîtea elemente de vocabular și figurație care dovedesc că poetul trăia sub puterea unei fascinații. Aceeași influență explică și veleitatea de a da o poezie filozofică, ca în *Ce poate fi — va fi*, comentată de „Junimea“ într-o ședință memorabilă. Cine este oare bătrînul care vorbește aci în limbaj sibilin ? Ce adevăruri anunță el ? se întreabă terorizați junimiștii. Eminescu observă că poezia nu trebuie să fie totdeauna clară. Maiorescu intervine pentru a interzice poezilor să dea explicații cu privire la înțelesul concepției lor. Astăzi, întreaga discuție ni se pare de prisos. Poemul este o greoaie alegorie a transformărilor eterne în lume. Bătrînul vestește :

O, inimă slabă ! De ce presupui
 Pieirea ș-acolo pe unde ea nu-i ?
 De ce dacă moartea pe tine te-nvinge,
 Crezi tu că de lume se poate atinge ?
 De ce ți se pare că este pieire
 Schimbarea de forme în vecinica fire ?

Același este și tîlcul lui *Ahasveros* în *veacul nostru*, poem din ciclul tematic al unei revolte byroniene, în care jidovul rățăcitor, *Ahasveros*, în luptă cu Dumnezeu îi contestă puterea de a distruge, totul fiind supus în univers soartei eterne a transformării. O notă nouă încearcă să introducă Bodnărescu prin așa-zisele sale *Epigrame*, hexametre pe motive erotice și filozofice, uluitoare pentru capetele latine ale „Junimii”, cel puțin pînă cînd Xenopol le identifică speța, derivîndu-le din *Xeniile* lui Schiller și Goethe.

b) VERONICA MICLE

În procesul care i se înscenează lui Majorescu în 1864 se prezintă ca o martoră a acuzării o fată îndrăzneată, o elevă de 14 ani, Veronica Cîmpeanu, devenită apoi soția bătrînului profesor de matematici Ștefan Micle. Îndrăgostită și îndrăgită de Eminescu, peripețiile acestei iubiri, pe care cei doi amanți le-au fixat în unele din versurile lor și într-o corespondență curînd publicată în fragmente, au umplut cu zgomotul lor epoca. Unii au mers atît de departe încît au atribuit acestei iubiri zguduirea care l-a adus pe Eminescu la nebunie. Alții au pus pe seama aceleiași cauze consumpțiunea tinerei poete, moartă înainte de 40 de ani.

Veronica Micle (1850-1889) este primul poet eminescian, primul discipol al marelui poet. Bodnărescu era un emul, nu un ucenic, cu toate influențele absorbite din opera aceluia. În volumul de *Poezii* apărut în 1887 la București, cititorii puteau urmări episoadele iubirii care o făcuseră celebră pe poetă, dar stilizate și tipizate în factura poetică a epocii și cu mijloace întru nimic mai prejos de acele ale tuturor poezilor care creaseră în aceeași vreme nivelul liric general. Poeta își cîntă iubirea sa acordîndu-și lira în gama eminesciană :

*Ar fi destul ca un cuvînt
Și-o lacrimă de foc
Să-ți spuie că pe-acest pămînt
Ești singuru-mi noroc.*

Viziunea vieții ca o poveste istorisită de altcineva, ca în renumitele versuri ale *Melancoliei*, apar și într-o strofă a poetei :

*Și cum s-a stins ca o poveste
Amorul cel nemărginit
De-ți pare că e o poveste
Ce alții ți-or fi povestit.*

Mai deseori cîntă ea deznădejdea sfărîmării legăturilor, o ură în care redescoperă iubirea și o sete de răzbunare atît de mare încît abia amorul de altădată ar putea-o stinge :

*Iubirea-mi plină de căldură
S-o pot din calea vremii-ntoarce
Ar stinge-abia cumplita ură
Ce azi în sufletul meu zace.*

*Și cînd mi-aduc de tine-aminte
Mă îngrozesc de-a mea simțire...
Poate chiar sufletu-mi mă minte,
Și ura-mi nu-i decît iubire.*

Deodată se întîmplă catharsisul sentimentelor. Recunoașterea geniului mai presus de ea impune seninătate, simțirii, și într-o poezie datată din 28 august 1885 ea se adresează cu mărinimie iubitului ei :

*Geniu, tu, planează-n lume ! Lasă-mă în pradă sorții
Și numai din depărtare cînd și cînd să te privesc,
Martora mării tale să fiu pîn'la pragul morții
Și ca pe-o minune-n taină să te-ador, să te slăvesc.*

3. Poeți obiectivi, clasici și exotici

a) ANTON NAUM

Anton Naum (1829-1917) stă pe o altă linie a tradiției junimiste, deosebită de aceea a vechiului cîntec de lume sporit cu elemente ale romanticii germane, care și-a găsit și ea con-

tinuatori pînă într-a doua generație a grupării. Coborîtor dintr-o familie macedoneană, născut în Iași, unde este elevul Academiei Mihăilene, Naum își continuă studiile la Paris. Se înapoiază în Iași pe la 1865 și este îndată întrebuințat în învățămîntul orașului unde, tîrziu, în 1897, ajunge să ocupe catedra universitară de limbă și literatură franceză, deținută mai înainte de Ștefan Vîrgolici. Membru al Academiei Române din 1893, Naum profesează pînă în 1908, cînd încetase de mai mult timp să publice.

Naum a fost unul din traducătorii cei mai harnici ai epocii. Tîlmăcirile sale din André Chénier, pentru care simțea o deosebită afinitate, din La Fontaine, Lamartine și Musset, apoi *Arta poetică* a lui Boileau, fragmente din *Mireille* de F. Mistral, *Onoarea și banii* de Fr. Ponsard apar în volumul *Traduceri*, 1890, după ce văzuseră lumina zilei în *Convorbiri literare* și în broșuri anterioare, începînd din 1875. În 1890 publică un volum de *Versuri*, apărute mai întîi în *Convorbiri*. Un lung răstimp de elaborare a consacrat Naum *Povestei vulpii*, epopee eroicomică, 1902, adaptare a vechiului motiv medieval, poate după *Reineke Fuchs* a lui Goethe, mai sigur după *Le Roman de Renart* al francezilor, compoziție didactică, fără umor real și care n-a putut deveni populară, interesantă cel mult prin încercarea de a localiza vechea fabulație apuseană și prin unele din accentele ei satirice în care se exprimă cîteva din resentimentele „Junimii” (ieșiri antipoliticianiste, împotriva lui Hasdeu etc.). Dar nici satira nu era latura tare a autorului, cunoscut mai degrabă ca un caracter discret și ca un spirit învățat, încît ideea de a scrie o operă burlescă și satirică era, în raport cu felul lui de a fi, o falsă idee, explicabilă la un autor care pornea totdeauna de la modele literare.

Naum este tipul poetului academic, lucrînd pe teme generale, folosind un material pus la dispoziție de istorie, de arheologie, de amintirile studiilor clasice, niciodată de experiența directă a lucrurilor. În *Aegri somnia*, apărut în broșură separată încă din 1876, ni se povestește o călătorie fantastică pe aripile unui demon, care îi arată pe rînd vechea lume romană, Egiptul, Atena, Ierusalimul, Caucazul, unde aude glasul lui Prometeu, numit un Crist al Păgînatății, apoi Walhala nordică, Spania și Polonia, pentru a conchide cu un sentiment de zădărnici în fața imensului cîmîtir al istoriei — totul în versuri în care nu poți niciodată sublinia o impresie personală. Alteori

poetul își alege un singur sector al pitorescului istoric, oriental, Spania arabă sau lumea latină, speculând efectele de onomastică și toponimie ale civilizațiilor respective și izbutind cel mult să imite cu oarecare abilitate tonul odei horatiene :

*Vino ! mi-am luat de noapte o tunică străvezie,
Cu mirt verde și cu laur patul l-am împodobit !
Iar Laycisca ține gata lângă cupa aurie
Amfora cu două toarte cu vin vechi pecetluit !*

b) D. C. OLLĂNESCU-ASCANIO

Focșăneanul D. C. Ollănescu-Ascanio (1849-1908), fost student al Universității franceze și belgiene, de unde se întoarce doctor în drept în 1873, magistrat, primar al Tecuciului, membru al Academiei Române din 1893, ministru plenipotențiar la Atena din 1889, trece drept una din figurile literare dezvoltate în umbra lui Alecsandri. *Convorbirile literare* au adăpostit producțiile mai multor devotați ai operei și personalității lui Alecsandri, recrutați deopotrivă din lumea diplomatică, un G. Vîrnav-Liteanu (1840-1905), fost ministru la Berlin, cu mai multe studii asupra operei poetului ; un G. Bengescu (1844-1916), învățatul bibliograf al lui Voltaire, cu o întinsă încercare asupra vieții lui Alecsandri, de la care pornesc și astăzi cercetătorii acesteia. În rândul adepților lui Alecsandri ia loc, ca poet, și Ollănescu-Ascanio care, în afară de scrierile sale teatrale, despre care va veni vorba într-un alt complex, își adună versurile publicate în *Convorbiri* între 1878 și 1898 în volumul de *Poezii* din 1901. Ca și maestrul său, Ollănescu cîntă *Fîntîna Blanduziei* sau *Latina gîntă*, pe care i le dedică, apoi pe *Fiul lui Peneș Curcanul*, într-un ciclu de poezii patriotice care rezervă unele accente și războiului din 1877-1878. Alteori el scrie pasteluri, și condeiul lui aleargă încă o dată pe făgașuri săpate de înaintașul Alecsandri :

*Ninge, de trei zile ninge !
Grabnici fulgii de zăpadă,
Scărmănați ca dintr-un caier și dați viscolului pradă,
Se împrăstie în zare deși, cu zborul tremurat,
Așternînd covoare albe iernei, fată de-mpărat.*

Urmînd același model și urcîndu-se, prin el, pînă la Hugo al *Odelor și baladelor*, el cîntă *Bosforul*, pe care îl cunoscuse de altfel în timpul uneia din misiunile sale diplomatice ; improvizează *Cîntece de harem* și i se adresează *Leilei Mesh' Ume*. Ca și Naum, Ollănescu-Ascanio pornește totdeauna de la modele literare și acestea, cînd nu sînt găsite în romantismul francez, din care odată va tălmăci pe *Ruy-Blas* al lui Hugo, el le află în poezii latini, la un Catul, din care va adapta rînumita *Paser Lesbiae* și mai cu seamă la Horațiu, din care traduce, cu mijloacele lui Alecsandri, epistola *Ad Pisones*, 1891, apoi *Ode, epode și Carmen saeculare*, 1891, pînă a nu știui ca poetul latin în propriul său nume, adresîndu-se unui confrate (*Ad poetam*) :

*De cînd te-ai făcut prieten cu Ipachus cămătarul,
Cu Nycandru de la Rhodos, vînzătorul de copii,
Cu Rutillus istrionul și cu Gellion barbarul,
Pe la mine se-implinește anul de cînd nu mai vii.*

Lipsit de o adevărată personalitate poetică, mimetic, lui Ollănescu-Ascanio i se întîmplă să înstruneze lira sa și în alte tonalități. Uneori ni se pare a-l auzi pe Depărateanu, ca în cadențele săltărețe ale *Bosforului*, alteori îl auzim pe Eminescu, mai tîrziu pe G. Coșbuc, ca atunci cînd îi spune mamei sale :

*Așa e, mamă, te-am uitat,
Nici sărutări, nici vorbă bună
Lie-atîta vreme nu ți-am dat,
Povața nu ți-am ascultat
Și-acum, ca pasărea nebună
Cu aripi rupte de furtună,
Vezi, am picat.*

Poezia *Așa e, mamă* datează din 1896 și este una din primele în care putem surprinde difuzarea modelului coșbucian. Experimentator al tuturor formulelor, Ollănescu încearcă într-o zi ceva ca versul liber (*Amori*, 1896), și de la Atena, urmîndu-l pe Eminescu, trimite *Satire* în contra lumii noi, a politicienilor, a jurnaliștilor, a tuturor formelor declasării, ca în mai lunga *Satira II*, unde ni se povestește tristul destin al copiilor lui Hagi Niță Mălureanu, nenorociți pentru a fi părăsit cadrul de viață al cîstitului negustor, tatăl lor, atras și el în prăpastie. *Satira* este o manifestare, rămasă fără ecou, a conservatorismului epocii, afirmînd necesitatea claselor sociale fixe.

Printre poeții care după 1870 scriu pasteluri ca Alecsandri este și suceveanul N. Beldiceanu (1845-1896), profesor în Iași, prieten al aspirantului universitar E. Gruber, cu care face experiențe psihologice în materia cenesteziilor, încercând mai târziu să fundeze el însuși un cerc literar autonom. În volumul de *Poezii* din 1893, reprodus și sporit în ediția Minervei din 1914, subliniem mereu urma influenței lui Alecsandri, ca în pastelul *Stejarii* :

*La răsăritul zilei, acolo unde vie
Lumina izvorăște ca blînda bucurie
Și lasă ca s-apară pe cerul luminos
O rază aurie de soare călduros ;*

*Acolo, pe o culme ce spre apus coboară,
Se vede o frumoasă pădure seculară,
O ceată voinicească de uriași stejari
Ce luptă bărbătește cu vînturile mari.*

*Pe coaja lor bătrînă, ei poartă lungi și late
Scrijelituri în formă de răni cicatrizate,
Și ramuri înverzite, ca niște brațe tari
Întind spre apărare puternicii stejari.*

Omul era croit însă dintr-un lemn mai tare. Cînd trece la *Contemporanul* lui Nădejde, el încearcă o formulă proprie, alimentată din ideologia socialistă a timpului, ca în poemul *Lăutarul*, înfățișat cîntînd pentru o pîine cînd copilul său zace mort acasă ; ca în *Amurgul veacului*, în care profetizează o lume nouă, sau ca atunci cînd i se adresează *Lui Eminescu*, cu exhortații de a se ridica deasupra nemulțumirilor prezentului și de a se pune în slujba noilor idealuri. Altă dată el concepe ideea unui vast poem științific, rămase neterminat : *Pămîntul*, în care își propunea să evoce întreaga istorie a planetei noastre, așa cum începuse s-o cunoască din propriile săpături la Cucuteni (jud. Iași), unde descoperise cel dintîi urmele unei civili-

zații preistorice pe tărîmurile noastre. Ca artă literară, Beldiceanu nu aduce mari cîştiguri capabile să-i impună un loc, nici de data asta, dar cînd, trecînd peste modele sau ideologii, el cîntă dintr-un impuls viu simțit al inimii sale, ca atunci cînd deplînge moartea copilului său Sorin, marea durere a vieții lui, versurile sale anunță în chip destul de curios pe Arghezi din *Duhovnicească* :

*Sub așternutul de gheață,
Cine te ține pe braț ?
Cînd plînge vîntu pe morminte,
Cine vine să te alinte ?
Gingașele-ți glume cui,
Dragule, tu le spui ?*

Printr-unul din acele gesturi sfărîmătoare de cadre constituite, cum erau la îndemîna omului mai robust din el, Beldiceanu concepe ideea versificației *poliritmice*, un fel de verslibrism al epocii, și deschide astfel o perspectivă către noile tehnici ale poeziei.

II. PROZATORII

a) LEON NEGRUZZI, N. D. XENOPOL, I. POP-FLORENTIN,
MIRON POMPILIU

După cum poeții minori ai primei generații junimiste, cultivînd romanța și mijlocind contactul cu romantica germană, întocmesc atmosfera lui Eminescu, prozatorii mai mărunți ai grupului creează perspectiva în care vor lua loc Gane, Slavici, Creangă. Aceștia, și nu Caragiale. Autorul *Momentelor* va porni de la un alt punct și va reprezenta o altă îndrumare decît aceea a romantismului moldovenesc, cu multe elemente populare, reprezentat de un Leon Negruzzi, I. Pop-Florentin, Miron Pompiliu.

Cel dintîi, fratele mai mare al lui Iacob Negruzzi, moare în vîrstă de 50 de ani, în 1890, după ce, într-o viață consacrată însărcinărilor publice și politice, găsise și timpul necesar unor

compuneri nuvelistice, publicate toate în *Convorbiri* din primul an al apariției revistei până la 1882.

Maiorescu, care îi scrie necrologul, socotește că nuvelele sale sînt dependente de modelele romantice ale Apusului, nu de realismul lui Balzac-Flaubert-Zola. O bucată ca *Vîntul soartei* (1867), evocînd destinul mai multor tineri studenți la Paris, care după zece ani de viață se reîntîlnesc pentru a-și istorisi încercările lor, este plină de episoade romantice, de iubiri nefericite, de dueluri, de prăpădiri ale unor mari averi la jocul de cărți, de dispariții în lumea largă, dar și de regăsiri și răscumpărări prin iubire, cum încă înainte de 1830 Costache Negruzzi stabilise modelul. În *Evreica* (1868-1869) se produce însă o întoarcere către observația directă a realităților locale, o îndrumare pe care autorul nu izbutește de altfel s-o dezvolte.

Pe această din urmă linie se situează la un moment dat N. D. Xenopol (1858-1917), fratele mai mic al istoricului și filozofului, la începuturile lui poet liric, rimînd sprinten, mai tîrziu ziarist și om politic, ministru al Comerțului și industriei în guvernul lui Titu Maiorescu (1912-1914), apoi reprezentant al țării în Japonia, în timpul războiului întregirii, mort la Tokio.

În 1879, N. D. Xenopol publică în *Convorbiri*: *Pășurile unui american în România*, cu intenții de caracterizare a mediului nostru din unghiul uimirii unui străin foarte deosebit de noi și, prin urmare, după modelul *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu.

Nuvela istorică este încercată în aceeași vreme de poligraful I. Pop-Florentin (sau Florantin, 1843-1936), mai tîrziu autor de romane, de drame, chiar de epopei și de tratate filozofice, deocamdată al povestirilor dacice *Decebal* și *Tuhutum*, unde interesul este susținut mai ales de limba și amintirile de viață populară, aduse de tînărul profesor și doctor în filozofie de la Viena, din locurile nașterii lui în munții Hațegului.

În afară de Pop-Florentin, Iașii junimiști mai adăpostesc în aceeași vreme și pe un alt profesor ardelean, pe Miron Pompiliu (1847-1897), pe adevăratul său nume Moise Popovici, bihorean din satul Șteiu, fost student la Oradea și Budapesta, apoi la Iași, unde începe să dea *Convorbirilor* material folcloric

versificat, cules în Bihor, din care se poate sublinia bucata *Bradul*, cu probabile influențe asupra lui Eminescu în *Ce te legeni, codrule!*, apoi traduceri din Uhland, Heine, Lenau, Platen, Goethe, Rückert și Geibel; apoi slabe poezii originale și, în fine, câteva basme, culese tot de pe locurile nașterii lui, *Ileana Cosânzeana* (1872), *Codreana Sînziana* (1875), cărora li se adaugă în *Familia* din 1886: *Păcală* și *Amăgială* — simple materiale, nu încă prelucrări personale în felul lui Creangă. Dintre toți acești primi prozatori ai grupului, o personalitate mai puternică ne întâmpină abia cu

b) N. GANE

Coborîtor al unei vechi familii boierești, Nicu Gane s-a născut la 1 februarie 1838, în Fălticeni. La vîrsta de cinci ani învață pe az, *buche, vede, glagore* de la părintele Neofit Scriban, directorul primei școli primare din Fălticeni, învățătură completată cu elementele limbii germane predate de Zicgmary, pasionat vînător. La Iași intră în pensionatul francez al lui Jordan, unde are prilejul să citească pe clasicii și romanticii francezi, mai ales aceștia din urmă cu un rol însemnat în formația sa literară. Scurtă vreme secretar al francezului Dodun Dépérières, directorul închisorilor în acea vreme, Gane renunță la însărcinările sale, după ce într-o noapte primește vizita cumplitului Gavril Buzatu, călăul țigan de sub domnia lui Mihai Sturdza, care îi scoate, cu prefăcută vorbă dulce, trei sorcovăți. Episodul este narat cu haz în amintirile povestitorului. Înapoiat la Fălticeni și hotărît să se consacre deocamdată vînătorii, scriitorul primește mai tîrziu diferite însărcinări în magistratură și administrație; este mai întîi judecător la Suceava, apoi prefect aci și la Dorohoi, apoi membru al Curții de apel din Focșani, apoi al aceleia din Iași, unde în 1865 face parte din prima formație junimistă. Instalat definitiv în Iași, el este în repetate rînduri primarul capitalei Moldovei. În 1887-1888, Gane este ministrul Domeniilor în guvernul liberal al lui Ion Brătianu, ceea ce aduce supărare junimiștilor și încetarea colaborării sale la *Convorbiri*.

Reapariția lui Gane în literatură, într-un grup solidar, se produce abia în 1906, odată cu noua înjghebare a *Vieții românești*, pusă la cale în casele sale. Gane își adună nuvelele în

două volume, apărute în 1880. În 1885 publică la Socec o nouă ediție, în trei volume, care alcătuiesc baza numeroaselor re-editări de mai târziu. După 1900 urmează însă și alte tipăriri, printre care amintirile sale în *Pagini răzlețe*, 1901 ; *Zile trăite*, 1903 ; *Păcatele mărturisite*, 1904, apoi traducerea *Infernului* lui Dante, 1906, la care lucrase mulți ani. Din amintirile sale Gane apare ca un om al generației Unirii, păstrînd în inima sa icoana lui Cuza-vodă, și ca un cald patriot privind cu emoție și recunoștință către faptele creatoare ale generației lui.

Deopotrivă cu alți povestitori din prima „Junime“, Gane începe prin a cultiva, împreună cu versificații în gustul vremii, povestirea romantică, precum în *Fluierul lui Ștefan* (1867), unde o fată de țară care primise fluierul iubitului ei luat la oaste înțelege că acesta a murit cînd fluierul încetează să mai cînte : „Sînt pierdută, vai ! strigă ea cu o voce de nebună... Fluierul nu mai cîntă !... O, visul, visul meu nenorocit !... Ștefan a murit... Iată, îl văd curgîndu-i sînge din piept... Dumnezeu, ce ți-am greșit ? — Și biata Maria, cuprinsă de o nemărginită disperare, se zbugiuma neconținut. În zadar Victor căuta s-o liniștească ; durerea ei mergea tot crescînd ca torentul ce înecă.“

În *Domnița Ruxandra* (1873) se încearcă povestirea istorică cu evocarea fiicei lui Vasile Lupu, îndrăgostită de fiul hanului tătar. Contrastul dintre cei doi eroi amintește pe acela fixat de Eminescu în *Inger și demon*, publicată în *Convorbiri literare* în același an, dar terminată încă din 1872. Domnița Ruxandra ne este arătată „albă și senină ca zorile dimineții. Aurul părului, veselia zîmbetului, dulceața ochilor izvorau din chipul ei fecioresc întocmai ca un rîu de raze ce înconjoară numa fruntea îngerilor.“ În același timp, fiul hanului tătar „sămăna a fi însuși diavolul ieșit din temeliiile bisericii. Fruntea sa era încrețită și amenințătoare ; nările sale se băteau la fiecare răsufare ; pe buzele sale era semnul cruzimii și al îndrăzneții. Dar ce avea el mai înfricoșător erau ochii săi încruntați, în fundul cărora părea că se luptă o furtună de patimi.“

În *Privighetoarea Socolei* (1870) o curtezană sentimentală își dă singură moartea în mijlocul unui praznic de despărțire oferit amicilor ei. Epoca a lăcrimat pe soarta frumoasei Eleonora, adevărată „Damă cu camelii“ a Iașilor romantici.

O cale mai deschisă către viitor urmează Gane în nuvelele istorice, aducînd ceva din atmosfera baladelor populare, ca în *Şanta* (1874), poveste haiducească în care căpitanul Codreanu, „înalt, frumos, însă de-o frumuseţe sălbatică, la vederea căruia orice om se simţea cuprins de mirare şi spaimă totodată“, este îndrăgostit de nurlia crîsmărită Şanta şi vîndut stăpînirii de fratele acesteia, Stanciu răzeşul, om perfid şi zgîrcit, „bun de gură, meşter la corciocuri, răbdător la judecată ; postea toate posturile şi mergea des la biserică, căci pentru multe păcate avea de cerut iertare lui Dumnezeu“. Caracterele sînt deci simplificate, dar în toată atmosfera povestirii, în amestecul ei de pasiune şi violenţă, este prefigurată arta lui Mihail Sadoveanu, care îl venera pe Gane ca pe un maestru.

Tot din filonul romantic al vremii şi al izvoarelor sale porneşte aplecarea scriitorului nostru către povestirea fantastică, de pildă în *Hatmanul Baltag* (1874), reluînd un motiv din Dickens, şi dramatizată apoi de Iacob Negruzzi şi I. L. Caragiale, şi, cu amestecuri de caracterizare realistă, în *Ura din copilărie* (1885), unde destinul unui om este îndrumat din umbră de resentimentul duşmanului său natural ; o problemă de psihologia subconştientului trecînd în fantastic.

Mare vîntor şi drumeţ, ca Hogaş, ca Sadoveanu mai tîrziu, Gane face să profite arta sa de contactul cu natura pe care uneori o resimte cu un suflet religios. Fragmentul în care descrie în *Zile trăite* ascensiunea Ceahlăului în tovărăşia familiei Brătianu este unul din cele mai puternice ale întregii sale producţii. Omul era fermecător în societate, şi scriitorul ţinea în mînă un condei limpede, cu care a aşternut cîteva din paginile cele mai curate ale vremii lui.

III. TEATRUL LA „JUNIMEA“

I. IANOV, D. C. OLLĂNESCU-ASCANIO, GH. BENGESCU-DABIJA

Mica mişcare de literatură dramatică în cadrele „Junimii“ nu are nici un raport cu scriitorul care va domina genul la un moment dat : cu I. L. Caragiale. Alecsandri pare mai deseori

inspiratorul mișcării, ca atunci cînd vedem cum vodevilurile, cînticelele sale reapar în producția lui Ioan Ianov (1836-1903), cu *Pareatcă sau Asesorul Schiverniseală*, *Rugină Smochinescu alegător*, *Concesionarul Von Kalikenberg* sau *Avocatul Corciocărescu*, apărute în primii ani ai *Convorbirilor* și în care se exprimă cîteva din atitudinile critice ale timpului.

Teatrul lui D. Ollănescu-Ascanio se apropie mai degrabă de al lui Iacob Negruzzi, cu quiproquouri versificate ca *După război* (1879), sau cu proverbe dramatizate după modelul lui A. de Musset, ca în *Priveagul* (1879), în care o dramă din lumea satelor trebuie să ilustreze sentința creată de Alecsandri în *Despot-vodă*: „Suntem țărani. / Nu vindem țara noastră, nici cugetul pe bani“. Tot astfel, *Pe malul gîrlei*, comedia în versuri din 1878, aceea dintre lucrările dramatice ale lui Ollănescu care a rămas mai multă vreme în repertoriul Teatrului Național, ilustrează proverbul „pe cine nu lași să moară nu te lași să trăiești“ prin împlinirea beizadelei care pedepsește pe țăranul care îl scăpase tocmai de la moarte, trăgîndu-l de păr. Ușorului gen al comicului de situații îi aparține: *După război* (1879) sau *Fanny* (1882), în care soția unui avocat se păcălește singură, dînd loc la situații neașteptate atunci cînd ia numele unui prieten al bărbatului ei, Fanny, drept acela al unei femei cu care își închipuia că este înșelată. Peste astfel de efecte, astăzi cu totul ostenite, abia dacă pot fi semnalate unele încercări de a prezenta un caracter prin monolog, ca acela al intermediarei sentimentale Arghira Busuioc în *Pe malul gîrlei*.

În 1875, G. Bengescu-Dabija (1844-1916), ofițer, devenit mai tîrziu general-intendent, publică după o mică comedie de situații *O palmă la bal mascat* (C.I., 1871) o dramă istorică, în volum, *Radu III cel frumos*, 1875, aparținînd genului pe care încă din 1868 Bodnărescu îl reprezentase prin *Rienzi*, și — în afară de „Junimea“ — B.-P. Hasdeu cu *Răzvan și Vidra*, așa de rău primită de junimiști. Înriurirea acestuia asupra lui Bengescu-Dabija este vizibilă, în primul rînd în forma versului dramatic. Cînd însă în 1884 Alecsandri publică *Fintîna Blănduziei*, un nou model se impune contemporanilor: drama istorică pe motive antice. Unul dintre cei dintîi care intră în aceste cadre, dar fără grația idilică a modelului, atras precum era de conflictele și caracterele tragice, este Bengescu-Dabija

cu *Pygmalion*, 1886, căruia îi va urma după câțiva ani evocarea dramatică a celui alt erou fenician, *Amilcar Barca*, 1894 — compoziții astăzi depășite.

IV. TEORETICIENII

Problema întocmirii unei literaturi științifice ține cumpăna în preocuparea primei grupări junimiste, aceleia care trebuia s-o înzestreze cu o poezie și proză originală. Alături de încercări care n-au trecut dincolo de epocă, precum studiile filologice, în polemică cu B.-P. Hasdeu, ale lui V. Burlă (1840-1905); cele de literatură spaniolă ale lui Șt. Vîrgolici (1843-1879), care va da și o traducere incompletă a lui *Don Quijote*; cele juridice ale lui N. Mandrea (1842-1910), C. Eraclide (1819-1875) și P. Missir (1856-1929), marele prieten al lui Caragiale, polemist caustic în câteva împrejurări, asociat mai târziu în lupta lui Maiorescu împotriva socialiștilor, se înscrie contribuția mai însemnată a altor câțiva cercetători, unii porniți pentru un drum mai lung, alții săgetați în primul lor avânt, dar toți împreună susținând nu numai atmosfera intelectuală a grupării, dar obținând pentru științele noastre morale începătoare câștiguri mai durabile sau, cel puțin, schițând fizionomia unor temperamente mai robuste și mai originale. Printre aceștia cel dintâi care se cuvine a fi studiat este A. D. Xenopol.

1. A. D. XENOPOL

Născut în 23 martie 1847 († 1920), Iași, A. D. Xenopol studiază la Academia ieșană, apoi la Institutul academic al profesorilor junimiști care remarcă pe tânărul lor ucenic, acordându-i o bursă pentru învățătură mai înaltă la Universitatea din Berlin. Tânărul este un mare studios precoce, cu interese științifice foarte variate, dar în primul rând pentru cercetările istorice, desprinse pe fundalul reflecției generale, ca în renumita sinteză a lui Guizot, pe care o descoperă la 15 ani. El este apoi un bun cunoscător al limbii latine și al mai mul-

tor limbi moderne, învățate de la tatăl său, dragomanul consulatului prusac, preceptor în familii boierești, îmbrățișînd mai tîrziu și alte meserii, om care adusesse din îndepărtatele sale obîrșii străine și din lungile-i rătăcirii pînă la așezarea lui în Moldova cunoștințele unui poliglot.

Ajuns la Berlin în 1867, Xenopol întreprinde studii de filozofie, drept și istorie, urmînd mai cu seamă cursurile romanistului Rudorff și ale istoricilor Mommsen, Curtius, Ranke și Gervinus, pe care îi amintește în schița autobiografică *Din istoria ideilor mele* (publicată de d-l I. Torouțiu în *Studii și documente literare*, IV, p. 368 urm.). Doctoratul în drept îl trece Xenopol cu o teză de drept roman purtînd titlul *De publicanorum societatum historia ac natura iuridicali*, Berolini, 1871. Pentru teza filozofică poate să-i fi folosit studiul său asupra lui Buckle, apărut între timp în *Convorbiri* și pe care o scrisoare din acea vreme aduce informația că se gîndea să-l traducă în limba germană. Autobiografia nu adaugă însă nici o lămurire în această privință.

În 1868 apare articolul lui Maiorescu : *În contra direcției de azi în cultura română*. Față de judecățile lui Maiorescu, tînarul de 21 de ani, fostul elev al unui profesor atît de ascultat, adoptă o atitudine critică independentă, prima manifestare a unei disidențe pe care timpul trebuia s-o adîncească. „Este progresul nostru dintr-un început fals — se întreabă Xenopol într-o scrisoare din 17 ianuarie 1869, adresată lui Iacob Negruzzi — și de aceea e starea noastră astăzi rea, sau progresul nostru e în sine normal, decît în această regularitate și legitimitate a sa trebuia să se producă stări anormale cu cea de azi ?” Criteriile absolute de origină filozofică ale lui Maiorescu cată a fi înlocuite prin criterii istorice. Direcția de astăzi a culturii române trebuie judecată în raport cu condițiile ei speciale de dezvoltare. În contra asprei sentințe se impune o apreciere indulgentă, subliniată de convingerea că neajunsurile vremii sînt „o stare necesară prin care trebuie să trecem pentru a ajunge la bine”. Se manifestă astfel poziția unui naționalist preocupat să motiveze condițiile actuale ale țării, desigur cu via dorință de a le îndrepta ale unui om luminat, dar și cu hotărîrea de a nu le prezenta într-o lumină mai sumbră decît aceea pe care ele o meritau, ca atunci cînd, într-o altă scrisoare adresată lui Iacob Negruzzi, semnalează denunțu-

rile calomnioase ale presei străine împotriva noastră, îndemnând pe prietenii din țară să nu lase atacurile fără răspuns.

Tînărul student nu era el însuși un polemist. Om de știință, înainte de toate, problema civilizației române se organizează pentru el într-un adevărat sistem de idei, pe care îl expune în mai multe studii publicate de *Convorbiri literare* încă din 1868, nu fără să stîrnească vii discuții în cercul „Junimii” și, uneori, adnotația plină de rezerve a redacției. În aceste articole, Xenopol se arată ca un adevărat temperament de cugetător sistematic, capabil să ridice o construcție de idei de la primele ei principii, fără să disprețuiască dezvoltarea lor în consecințe practice, un cap logic și ordonat, mai abundent decît al lui Maiorescu și dacă nu la fel înzestrat artistic, totuși nu lipsit de o anumită vervă cuceritoare în prezentarea strînsei înlănțuiri a argumentării.

În *Cultura națională* (1868) Xenopol stabilește principiul că dezvoltarea culturii ia pentru fiecare popor forme particulare. Tînărul naționalist respinge ideea unei civilizații comune întregii omeniri, înecînd granițele. „Cosmopolitismul — scrie el — nu este pentru noi, cel puțin acum cînd legătura interioară ce trebuie să ne unească este încă atît de confuză, atît de necunoscută.” Pentru a-și explica formele proprii pe care le ia orice cultură națională se face apel la categoriile de bază ale psihologiei lui Herbart. Viața sufletească a popoarelor, ca și a indivizilor, așa cum ea se răsfrînge în cultura lor, este constituită din „complexul de noțiuni ce acel popor, în cercul hotărît lui de natură, va fi adunat în sufletul său”. Evident, așa fiind, în cuprinsul propriu-zis al culturii naționale nu intră știința și religia, comerțul și industria, care iau îndeosebi aceleași forme, oricît de deosebite ar fi popoarele prin felul noțiunilor impuse cugetării lor de natura înconjurătoare și de propria lor constituție fizică. Cuprinsul culturii naționale este mărginit numai la limba, la dreptul și la moravurile popoarelor, la literatura, tradițiile și artele lor frumoase. Mai cu seamă limba „revărsînd în lumea exterioară, în modul cel mai precis, cea mai mare și mai esențială parte din cuprinsul sufletesc al unui popor, ea devine înainte de toate semnul cel mai clar al naționalității”.

În ce privește dreptul, referindu-se la precizările școlii istorice a lui Savigny, elevul ei român stabilește că în formele lui particulare „dreptul nu are valoare decît pentru indivizii

unui popor". Și refăcînd aceeași demonstrație pentru toate celelalte ramuri ale culturii naționale ajunge la o concluzie în care se cuprind principalele puncte de program ale naționalismului pe baze critice, aceleași în principiile lui de la Eminescu la Iorga : „Cultura națională — scrie Xenopol — consistă mai înainte de toate în păstrarea, dezvoltarea și cultivarea limbii sale, apoi în regularea raportului indivizilor săi, atît a celor de drept, cît și a celor de moravuri, după formele ce sufletul său a dezvoltat pentru împlinirea lor, în cercetarea trecutului său ca popor, ca existență particulară în astă lume, pentru a înțelege prezentul și a întrevădea viitorul, în fine, în cultivarea artelor și a literaturii, astfel ca tot ce este frumos și original în sufletul său să se dezvolte și să se producă în lumea exterioară.“

Problemele indicate de studiul asupra *Culturii naționale* vin de se unesc cu acele pe care Xenopol le găsește vii în preocuparea cercurilor științifice din Berlin. Încă din 1859, M. Lazarus și H. Steinthal, dezvoltînd problemele filozofiei hegeliene a istoriei, de la care dețineau conceptul spiritului național (*der Volksgeist*), interpretat de ei în cadrul psihologiei lui Herbart, începuseră să publice revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. Prin cercetările lor, Lazarus și Steinthal devin creatorii unei noi ramuri a psihologiei, menită să înlocuiască vechea filozofie a istoriei : *psihologia popoarelor*. În 1863 Steinthal este chemat ca profesor al Universității din Berlin. Xenopol audiază cursul lui asupra *Istoriei poeziei epice* și-l vizitează acasă. Propriile sale preocupări de filozofia istoriei, urmărite în cartea lui Guizot și a lui Buckle asupra *Istoriei civilizației în Anglia* (1857-1861), pe care Pogor o analizase în *Convorbiri literare* și junimiștii o citeau cu pasiune, apar acum într-o nouă lumină.

Xenopol consemnează rezultatele sale în lungul studiu asupra *Istoriilor civilizației* (C.I., 1869), în care, alături de analiza critică a lui Buckle, se adaugă aceea a lui Guizot, aceea a englezului W. E. H. Lecky, autorul scrierii despre *Istoria raționalismului în Europa*, 1866, precum și a americanului L. Draper : *Istoria dezvoltării intelectuale a Europei*, 1864 — ambele traduse de curînd în limba germană. Partea cea mai întinsă a studiului lui Xenopol îl ocupă însă analiza lui Buckle. Renumitul cercetător al istoriei civilizației engleze reprezenta un moment al pătrunderii metodelor științelor naturale în stu-

diul istoriei. Viața poporului englez și marile lui cuceriri în cultură erau explicate prin împrejurările lor naturale de viață, prin mediu cosmic și producție economică. Recunoscând meritul lui Buckle în impulsul dat pentru o cercetare științifică a istoriei, Xenopol crede totuși că adevărata bază a istoriei științifice este psihologia popoarelor, cunoștința sufletului lor. Această orientare către spiritualismul istoric pune și pe atunci temeliile separării dintre științele naturale și istorice, înclinată la un moment dat să se confunde, deosebire care alcătuiește una din afirmațiile capitale ale sintezei de mai târziu a lui Xenopol, în care toate argumentele împotriva lui Buckle sînt reproduse. Pe de altă parte, Buckle, discipolul lui Auguste Comte, credea că știința deține conducerea în mersul omenirii pe căile progresului, pe cînd contrazicătorul lui român susține deopotrivă însemnătate a celorlalte idealuri omenești : tot atîtea obiecții pe care va avea în cîrînd ocazia să le vadă confirmate, după cum ne informează o scrisoare către Negruzzi, prin critica împotriva lui Buckle și Draper, pe care în prelegerile sale la Universitatea din Berlin o va face filozoful și economistul Eugen Dühring, un alt profesor ascultat de Xenopol în semestrul de iarnă 1870.

Toată această pregătire îl înapoiază pe tînrul doctrinar către problemele țării, supuse încă o dată unei ample analize în *Studii asupra stării noastre actuale* (C.I., 1870). Xenopol arată că românii se găsesc astăzi față de civilizațiile Apusului într-o situație analoagă cu aceea a popoarelor occidentale în epoca Renașterii față de cultura antică. Dar pe cînd popoarele Renașterii aveau de-a face cu o lume moartă pe care, încercînd s-o reconstituiască și s-o învie, dezvoltau propriile lor puteri sufletești, noi, găsindu-ne în față cu „un corp imens în deplină activitate și în floarea dezvoltării, suntem condamnați a primi toate gata“, lipsindu-ne de beneficiile unei activități creatoare. „Singurul mijloc în contra acestui neajuns al stării noastre este de a îndrepta activitatea spiritului nostru spre cîmpuri în care să ne putem mișca în mod liber sau ceva mai neatîrnat de producerile altor popoare“, și anume spre literatura națională, spre studiul trecutului și al împrejurărilor actuale de viață ale poporului nostru. Aceeași independență trebuie s-o căutăm față de străbunii romani dacă nu vrem să adormim în conștiința unor epigoni degenerați și dacă dorim să întărim în noi sentimentul unei misiuni proprii.

Ideea romanității poporului a avut, desigur, un rol de seamă în trecutul nostru, dar ea se găsește astăzi — adaugă Xenopol — în punctul în care orice idee adevărată poate deveni excesivă și primejdioasă. „Toată întrebarea viitorului nostru stă aci: dacă suntem romani — degenerați — sau un popor cu totul nou: românii.“ Desigur, năzuind către conștiința originalității nu trebuie să repudiem principiile și instituțiile democratice împrumutate din Apus și care sînt tot atîtea mari cuceriri ale conștiinței umane. „Răul stă în împrumutarea legilor speciale și nu în aceea a principiilor generale de viață publică. În contra aplicării acestor principii trebuie să îndreptăm silințele noastre, nu în contra principiilor înseși. Cine, deci, învinuind constituția țării de relele ce ne bîntuie, înțelege prin ele principiile generale de ocîrmuire, acela se află într-o mare înșelare. Cine însă înțelege sub acel cuvînt așezămintele speciale, care caută să realizeze la noi acele principii, acela a nimerit unde stă cauza răului și care este calea ce trebuie apucată spre îndreptarea lui.“

Ceea ce Xenopol dorește, deci, este o *adaptare* la condițiile noastre a formelor de viață ale Occidentului. Cîteva exemple vin să sprijine principiul. Principala îndreptare trebuie așteptată de la învățămîntul școlar, creatorul opiniei publice, pentru a cărui organizare în toate ramurile științelor, dar mai cu seamă a istoriei, apoi a sociologiei și dreptului, pe care este cel dintîi să le dorească introduse în programul școlii secundare, face o seamă de considerații metodologice și propuneri practice, actuale și astăzi.

În 1871 *Convorbirile literare* împlineau cinci ani de apariție. Xenopol trimite din Berlin articolul comemorativ pe care redacția nu-l publică. Abia după 66 de ani, în 1937, apare în *Convorbiri literare* acest text așa de limpede în formularea principalelor țeluri și metode ale „Junimii“. Atitudinea ei critică, lucrînd mai mult cu concepte generale și procedînd pe cale deductivă, este bine definită drept „aprețuirea unor idei din punctul de vedere al altora mai generale“. Ea ne este arătată „în luptă pentru nimicirea minciunii, afectațiunii, șarlatanismului, și pentru răspîndirea adevărului, sincerității, modestiei“. Criticul observă că justa aspirație de a da culturii un caracter național n-are nevoie să introducă naționalismul ca un element de conținut, cu atît mai puțin să-l practice în forma frazeologiei patriotice. Caracterul național se introduce

în literatura noastră prin simpla funcțiune spontană a sufletului românesc vibrând în simțiri care pot să n-aibă nici o legătură cu naționalismul. Este nevoie numai să ne păstrăm neatîrnarea intelectuală față de alte popoare și să întărim cultura în spiritul poporului nostru.

„Junimea“, care refuză articolul, neînțelegînd probabil să vorbească în numele ei un reprezentant atît de tînăr și poate prea independent, alege totuși un text al lui Xenopol pentru a fi rostit la serbarea pe care „România jună“ o organizează la Putna, la mormîntul lui Ștefan cel Mare, în ziua de 15/27 august 1871. Discursul apare apoi în *Convorbiri literare*. El este un capitol de doctrină națională, în spirit cuminte. Oratorul preconizează unirea tuturor românilor, dar ca rezultat politic al unui viitor mai îndepărtat, pe care trebuie să-l pregătească de pe acum unirea culturală și sufletească, cu atît mai priincioasă cu cît prezența granițelor împiedică deocamdată, în chipul cel mai fericit, stricăcioasa coliziune a intereselor de toate zilele. Vorbitorul schițează apoi programul viitoarelor întruniri ale studenților români, în ale căror preocupări locul cel dintîi este indicat hotărîrii de a cultiva pe țaran, temelia însăși a națiunii, apoi lucrării de întărire a culturii naționale, în neatîrnare față de modelele străine și într-un spirit de modestie temeinică, depărtat de orice îngîmfare păgubitoare.

Înapoiat la Iași, Xenopol devine unul din colaboratorii cei mai harnici și mai des solicitați ai *Convorbirilor* și ai conferințelor publice. Varietatea intereselor sale egalează ușurința lui de a lucra, vremelnice stînjenită de boală în primii ani ai înapoierii. Articole de filozofie, de critică literară, de la un timp mai cu seamă studii istorice, se adună în paginile *Convorbirilor*, configurînd fizionomia unui polihistor de o rară fecunditate. Tînărul jurist și filozof este magistrat în tribunalul din Iași, mai tîrziu membru al baroului. În 1878 se prezintă la concurs pentru o catedră filozofică în concurență cu candidatul mai norocos C. Dumitrescu-Iași (1849-1923), reîntors și acesta de la studii germane cu o teză herbartiană: *Über den Schönheitsbegriff*, 1877, natură volubilă și diletantă, gînditor cu tendințe materialiste și radicale, rămas ca o anghină sclipitoare în mintea foștilor săi studenți la Universitatea din București, pe care a condus-o multă vreme ca rector. Abia după cinci ani, în 1883, ajunge Xenopol să ocupe catedra de istoria românilor.

Xenopol trecuse însă, în momentul acesta, în tabăra liberală. Motivul dezbinării — ne explică însemnările autobiografice ale lui Xenopol — stătea în dezacordul politic produs pe chestiunea încetățenirii evreilor, cerută țării de Congresul din Berlin și care disociașe și alte forțe junimiste. Ceea ce părea a fi fost o defecțiune nu s-a uitat niciodată. Mînia este încă vie în *Amintirile* lui Iacob Negruzzi, altfel un om atît de măsurat. Cînd în 1882 Titu Maiorescu publică articolul său despre *Literatura română și străinătatea*, printre autorii de studii istorice Xenopol nici nu este pomenit, iar adaosul din 1908 depreciază cele două volume asupra lui Cuza-vodă, persiflînd în același timp „pretinsele legi istorice“ ale gînditorului care, într-o operă de mare răsunet, arătase tocmai că în istorie ideea de lege n-are nici un rol, faptele unice și succesive ale istoriei organizîndu-se în *serii*, în timp ce numai faptele de repetiție ale naturii și sufletului, studiate în raportul permanent al cauzalității lor, dau naștere la *legi*. Ignorarea voită poate să fi fost provocată și de faptul că în 1892 lui Maiorescu i se părușe a identifica în autorii anonimi ai micii broșuri *Contrazicerile d-lui T. Maiorescu* pe înșiși frații Xenopol, cărora le răspunde cu succesul cunoscut în studiul de strategie literară : *Contraziceri* ?

O veche legătură între oameni eminenți se desfăcuse astfel. Xenopol încearcă o revistă proprie în *Arhiva societății științifice și literare* din Iași, începînd din 1889, unde, alături de studiile de specialitate, pseudonimele sale (I. Laur, Rama) revin adeseori sub poezii lipsite de orice interes. Scriitorul nu mai este de aci înainte în centrul mișcării literare, dar în izolarea sa se urzesc două din operele capitale ale științei românești : *Istoria românilor din Dacia traiană* (14 vol., 1888 urm.) și *Les principes fondamentaux de l'histoire*, 1899 (în românește în 1900, apoi într-o nouă ediție franceză, publicată la Paris sub titlul *La théorie de l'histoire*, în 1908), lucrare capitală a teoriei moderne a istoriei, făcînd autoritate alături de operele similare ale lui Windelband și Rückert, și care a adus autorului, devenit între timp membru al Academiei Române, onoarea chemării ca membru corespondent în Institutul Franței.

Bătrînul Xenopol suporta aceste onoruri cu satisfacția unui om încărcat de opere și căruia nu-i plăcea să vorbească despre darurile sale. În autobiografia lui, scrisă în 1913, își

prețuiește chiar talentul poetic, care nu exista, și talentul descriptiv, care era modest. Meritul pe care dorea să și-l știe mai mult apreciat era acela de a fi reprezentat totdeauna punctul de vedere național, ceea ce este incontestabil. „Naționalist am fost — scrie Xenopol în autobiografia sa — de la cea dintâi îngînare a minții mele pe tărîmul cugetării, și așa am rămas pînă acum, și așa nădăjduiesc să trec în pămînt.“

Posteritatea îi recunoaște și virtutea de a fi văzut lucrurile larg și de a fi construit mare. Folosind toată experiența „Junimii“ prin măsură și obiectivitate, prin legătura faptelor cu principiile, el o depășește totuși, nu numai extinzînd criticismul junimist într-o direcție a viitorului, dar și izbutind, împotriva timidității epocii, o sinteză a întregii istorii naționale, în acord cu toate documentele cunoscute pînă la el, împreună cu o întemeiere teoretică a muncii sale de cercetător al trecutului într-o lucrare care i-a adus cea mai întinsă recunoaștere de care s-a bucurat vreodată opera unui cugetător român.

2. AL. LAMBRIOR

Născut în 1845 (sau 1846) în comuna Soci, județul Neamț, Al. Lambrior învață la Fălticeni, Neamț și Iași, unde este bursierul vechii Academii. În 1869 este profesor la Botoșani, de unde în 1872, anul în care stabilește legăturile cu „Junimea“, trece ca profesor al Școlii militare din Iași. După trei ani, ministrul Instrucțiunii publice, T. Maiorescu, îi acordă o bursă pentru studiul filologiei la Paris. Lambrior pleacă împreună cu Gh. Panu și G. Dem. Teodorescu, ceilalți bursieri ai lui Maiorescu. La Paris se înfiripase pe atunci importanta mișcare filologică în jurul lui Gaston Paris și Paul Meyer, al cărei organ apărut în 1872 era *Romania*. Lambrior publică în paginile acestei reviste încă din 1878, cu puțin timp înainte de întoarcerea sa în țară, o serie de studii asupra vocalismului român, pe care Gaston Paris le apreciază mai tîrziu ca pe niște contribuții, „anunțînd o eră nouă în studiul limbii române“ (*Romania*, XII, p. 406). Înapoiat la Iași, el continuă la *Convorbiri* colaborarea sa filologică, începută încă din 1873, dar moartea îl surprinde tînăr, în 1883. Era o fire rezervată și timidă, deschizînd numai prietenilor săi apropiați comoara umo-

rului său, în care se recunoștea o vînă de autenticitate populară.

Lambrior a reprezentat în chestiunile de limbă un moment al criticismului junimist pe care, ca și la Eminescu, îl colorează pasiunea romantică pentru trecut și pentru singurii reprezentanți între noi, țărani, depozitarii unei limbi curate, așa cum mai exista în clasele culte la finele secolului al XVIII-lea, după cum o dovedește traducerea aforismelor lui Oxenstierne, despre care vorbește cel dintîi. Conceptul organicist al limbii îl face să înțeleagă că evoluția unui cuvînt nu este niciodată un fenomen izolat și că el se petrece totdeauna în conexiune cu starea generală a limbii în acel moment. Împrejurarea ar explica de ce cuvintele mai noi, de proveniență străină, rămîn simple neologisme și nu se încorporează complet în organismul limbii, cînd momentul introducerii lor nu mai coincide cu epoca în care limba manifestă întreaga ei putere de asimilare. În alte privințe, Lambrior este reprezentantul unei lingvistici științifice, și în această calitate combate cu temperament ipoteza îndrăzneată și neguroasă, așa cum i se părea că o reprezenta Hasdeu, pe care îl acuză de metafizicism. Pozitivismul lingvistic de mai târziu a recunoscut în Lambrior un precursor, stimat și pentru puritatea caracterului său consacrat întru totul cercetării adevărului.

3. GH. PANU

Un alt moment al luptei „Junimii” împotriva lui Hasdeu, de data aceasta în latura cercetărilor istorice, îl reprezintă Gh. Panu (1848-1910). Aparținînd unei familii de militari, Gh. Panu studiază în Iași unde, ca elev de liceu, se găsește printre ascultătorii primelor conferințe publice ale „Junimii”. Întîile sale îndemnuri se manifestă însă împotriva junimiștilor, ca atunci cînd într-un articol anonim, publicat într-o gazetă obscură a Iașilor, asupra temei *Formă și fond*, dezvoltată de Maiorescu într-una din prelegerile lui, invocă autoritatea lui H. Taine. Legat de cercul bărnauștilor, Panu face parte din delegația electorală a acestora, chiar după intrarea sa printre junimiști, ceea ce nu atrage nicidecum supărarea lor, după cum mai târziu recunoaște cu toată obiectivitatea.

În cercul tinerilor pasionați de știință ai Iașilor de după 1870, alături de Xenopol, Lambrior și Conta, Panu este și el un mare cititor, studiind pe Guizot, Thierry și Thiers, pe Buckle, Macaulay și Carlyle, lucrările filologice ale lui Max Müller, Diez și Bopp, cele filozofice ale lui Auguste Comte, Darwin, Spencer și Taine. Colaborarea sa la *Convorbiri literare* începe printr-o analiză a *Istoriei critice* a lui Hasdeu (1872), căreia îi urmează, înainte de *Studiul istoriei la români* (1874-1875), încercările sale asupra *Atîrnării sau neatîrnării românilor în diferite secole* (1872-1873), în care fixează atitudinea critică a „Junimii” în domeniul cercetărilor istorice, scriind: „Dacă aruncă cineva o privire generală asupra mișcării intelectuale la noi rămîne izbit de un fapt caracteristic: exagerarea tuturor cugetărilor și faptelor ce se îndreaptă la gloria și mîndria națională, și duce la măsuri foarte mici, de multe ori chiar la o înțeleaptă tăcere tot ce lovește aceste simțiri. Desigur, mijlocul de a vedea astfel lucrurile este foarte măgulitor, și rezultatele la care ajungem sunt din cele mai mulțumitoare, dar vine întrebarea dacă el este tot atît de folositor pe cît de măgulitor, și dacă pe cîmpul cercetărilor curat științifice este bine de a se ascunde adevărul sau a-l desfigura?”

În 1875 Panu pleacă la Paris pentru a studia istoria. Problemele sociale îl atrag însă mai puternic. După cîtva timp se strămută la Bruxelles, unde stabilește probabile legături cu cercurile socialiste, urmează cursurile Facultății juridice și își ia doctoratul în drept. Revenit în țară, este șef de cabinet al lui C. A. Rosetti, apoi procuror la Iași, manifestînd chiar în funcțiunile sale simpatii socialiste. Contactul său cu „Junimea” nu este cu totul întrerupt, pînă cînd, în 1881, Maiorescu aducînd la Iași *Satira III* a lui Eminescu, cu transparentele ei invective împotriva lui Rosetti — Panu, ale cărui relații cu Eminescu nu fuseseră niciodată excelente, cere ca poema să nu fie publicată, și față de chipul în care o asemenea dorință putea fi primită de junimiști se ridică și părăsește pentru totdeauna adunarea.

Totuși, și mai tîrziu, mișcat de o netăgăduită mobilitate politică, el alternează prezența sa printre liberali și printre conservatori. Gîndul său era să creeze el însuși un partid democrat-radical, al cărui organ se declară a fi ziarul său *Lupta* unde, publicînd în seria unor articole de intempestivă pole-

mică, unul împotriva regelui Carol I, este urmărit pentru insulta suveranului și trebuie să se refugieze la Viena. Înapoiat în țară, după ce fusese ales în lipsă deputat, neliniștitul om, care în 1892 publicase *Portrete și tipuri parlamentare*, redactează singur între 1901 și 1910 revista *Săptămîna*, unde iese articole politice, cronici dramatice și literare, evocări din viața animalelor, dar mai cu seamă aducînd părerea sa în toate chestiunile care agitău într-un fel oarecare opinia publică. Din marea criză a răscoalei țărănești din 1907 se încheagă sub pana așa de vie, neostenită și îndrăzneată a prietenului țărănimii lucrarea *Cercetări asupra stării țăranilor în veacurile trecute*, apărută în 1910.

Fiind unul dintre junimiștii răzleți, ceea ce provoacă resentimentul lui Negruzzi și al lui Maiorescu, care într-una din introducerile *Discursurilor parlamentare* (V, 1915, p. 85) îi consacră un portret sîngeros, Gh. Panu procedează cu libertate, dar fără abuz în *Amintiri de la „Junimea” din Iași* (2 vol., 1908-1910). Lucrarea, rezultată din articole în *Săptămîna*, nu este totdeauna sigură în relatarea faptelor, și ea formă conține neglijențe și repetiri, rămînînd totuși o frescă executată cu temperament și pătrundere psihologică. Astăzi însă noi nu putem vedea „Junimea” decît prin prisma lui Panu. Atmosfera, caracterele principale, întreaga scenărie a mișcării sînt redată în trăsături definitive. Nimeni din acei care au citit *Amintirile* lui Panu nu vor uita aerele de boier *frondeur* ale lui Carp, tutela prestigioasă a lui Maiorescu, perplexitățile lui Bodnărescu, aparițiile distante ale lui V. Alecsandri și atîtea alte trăsături care afirmă darurile unui memorialist de mare talent.

Portretistul nu era mai prejos. În *Portrete și tipuri parlamentare*, publicate mai întîi în *Lupta*, se găsesc, alături de pagini improvizate cu grabă jurnalistică, destule portrete bine construite, alteleori observațiile unui moralist de mare pătrundere. Iată portretul cu atîtea note de umor al unei notabilități a vremii, deputatul Ilariu Izvoranu : „...d-l Izvoranu se ridică de pe fotoliul său, face o roată cu ochii, tușește de două ori și apoi cu o voce sepulcrală zice : «D-lor deputați și onorați colegi...» Aceste cuvinte, cari par că vin din adîncimile pămîntului, el le întovărășește de un gest larg, foarte larg, făcut cu amîndouă brațele și de o mișcare din cap care imitează mișcarea unui balansor. — Apoi începe... Cu ochii în plafon, cu

poza unui om care invoacă pe duhul sfânt, cu lacrimi în gât, cu întunecime în glas, cu întipărirea simțirii pe față, purtând mâinile în imitația valurilor mării, d. Izvoranu știe a da chestiilor celor mai simple caracterul funebru și mormântal. Când îl auzi vorbind ți se pare că asisti la cea mai neagră și tenebroasă melodramă, în care trădătorul ucide cel puțin cinci persoane. Și când îl asculți bine, vezi că e vorba de *închiderea discuției* și că d. Izvoranu vorbește *pentru ! !...*“

În caracterizarea diferiților oratori, L. Catargi, Nicolae Ionescu — pe care, spre deosebire de Maiorescu, îl apreciază foarte mult — Take Ionescu, Al. Marghiloman, portretistul știe să distingă felul culturii lor, particularitățile debitului lor oratoric sau chiar detaliile stilistice, făcând observații dintre cele mai prețioase. Dar poate capodopera lui Panu, în această parte a activității lui, este portretul cu ascuțisuri polemice al lui Alexandru Lahovari. Iată caracterul autocratic al modelului său : „Noi credem că dacă d. Lahovari ar fi fost în locul lui Xerxes, desigur că ar fi ordonat *cu o oră înaintea* monarhului persan să fie bătute cu vergi valurile mării care îndrăznise a se opune dorinței autocratului“. Urmează prezentarea doctrinarului : „Cult în sensul ideilor sale, d. Lahovari în chestiile economice și sociale se hrănește cu un singur fel de hrană intelectuală, după cum sunt oameni cari nu au schimbat niciodată felul lor de bucate de la dejun“. În sfârșit, oratorul : „Orator pasionat, brutal, disprețuitor, el este cineva ; vorba lui nedreaptă este ascultată, gestul său trufaș impune la cei timizi, iar morga măreață cu care spune lucrurile dă multora impresia adevărului“.

Portretistul avea nu numai simțul ridicolului, dar și pe cel al autenticului și elementarului. Contribuția sa literară în ordinea memorialisticii și a portretului este dintre cele mai solide.

4. VASILE CONTA

Vasile Conta s-a născut la 15 noiembrie 1845 în satul Ghindăoani din județul Neamț, ca fiul unui preot. Elev al Academiei Mihăilene din Iași obține după bacalaureat o bursă pentru studii comerciale la Anvers, pe care le termină împreună cu doctoratul în drept la Bruxelles, în 1872. Înapoiat în țară,

este profesor de drept civil la Universitatea din Iași. [...] Mai târziu el ia atitudine împotriva modificării art. 7 al constituției și se alege în Camera din 1879, vorbind în aceeași problemă și determinînd în sensul său votul adunării. În 1880 intră ca ministru al Instrucțiunii publice în guvernul lui Ion Brătianu și elaborează, în această calitate, un proiect de reformă a școlii secundare, indicînd învățămîntului o îndoită finalitate : una cetățenească, prin studiul economiei politice, al dreptului public și privat ; alta practică și reală, în acord cu o îndrumare pe care din sînul „Junimii” o reprezentase și Maiorescu în întîmpinarea nevoii de a crea o burghezie națională, producătoare de bunuri economice. (O analiză a proiectului lui Conta, în T. Vianu, *Liceul românesc, Arhiva pentru știința și reforma socială*, 1927.)

Opera filozofică a lui Conta apare mai toată în *Convorbiri literare* : *Teoria fatalismului* în 1875-1876 ; *Originea speciilor* în 1877 ; *Incercări de metafizică* în 1879. După moartea filozofului, în 1882, apar : *Les premiers principes composant le monde*, 1888 ; apoi *Les fondement de la métaphysique*, Paris, 1890, în traducerea lui D. Rosetti-Tescanu, care, în 1895, dă în franțuzește și *La théorie de l'ondulation universelle*, apărută cu o prefață a lui L. Büchner și cu o biografie a autorului iscălită de traducător. Celelalte opere există și ele în versiuni franceze, apărute încă din timpul vieții filozofului.

Sinteza filozofică a lui Conta în domeniul teoriei cunoștinței și a metafizicii înfățișează un produs în afară de atmosfera „Junimii”. Față de idealismul junimist, cu izvoarele în Kant și în filozofia postkantiană, Conta se așază pe linia empirismului senzualist al englezilor, pe care se grefează materialismul german al lui Büchner, Vogt și Moleschott și evoluționismul lui Spencer. Tot cuprinsul conștiinței omenești este pentru Conta de origine senzorială și reprezintă fie întipăriri materiale în substanța creierului, fie reflecțiuni de al doilea ordin asupra acestora, ca la Locke. Spațiul și timpul nu sînt forme subiective ale intuiției (cum afirmase Kant), ci cadre reale, existînd în afară de conștiință (o idee pe care o va reprezenta și Xenopol). Lumea este materială și se găsește într-un proces de evoluție onduliformă, evoluția undelor mari fiind susținută de aceea a undelor mai mici și secundare, pe curba cărora urcă și decad nu numai formele naturii, dar și ideile oamenilor, științele și religiile lor. În metamorfoza con-

tinuă a lumii materiale omul este un produs tot atât de determinat ca și celelalte forme ale naturii, libertatea voinței lui fiind iluzorie.

Filozofia lui Conta reprezintă, așadar, acele concluzii ale speculației pe care științele fizice și biologice păreau a le autoriza la mijlocul veacului trecut. Rămasă fără succesori și chiar fără un răsunet imediat în cercul limitat al „Junimii“, opera lui Conta poate fi mai degrabă pusă în legătură cu mișcarea medicilor și naturaliștilor ieșeni care, până în pragul războiului trecut, au constituit un curent destul de omogen, materialist, determinist și liber-cugetător. Dintre junimiștii primei generații, numai Panu — care se declară uneori discipol al lui Comte și preconizează o estetică pozitivistă, o poezie alimentată din revelațiile științei — frînge linia idealist-kan-tiană a „Junimii“. Tendințele antagoniste acestei mișcări se accentuează însă în Conta, care se situează, de fapt, în interiorul altei serii istorice.

d) Marii creatori

Peste contribuția mai mărunță sau cu un interes limitat în interiorul epocii, *Convorbirile literare* și cercul „Junimii“ alcătuiesc terenul de manifestare a cel puțin patru scriitori care, prin valoarea proprie și prin repercusiune asupra întregii mișcări literare ulterioare, își depășesc vremea. Aceștia sînt M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Creangă și I. Slavici.

Este o întrebare care se poate pune dacă marii creatori literari pot fi studiați ca exponenți ai unui curent. Întrebarea, ca și dificultatea presupusă a se lega de ea, o pun și o subliniază acei care socotesc că între *general* și *particular* există o opoziție radicală. Lucrurile pot sta așa în logica pură, nu însă și în viața spiritului, unde observăm totdeauna că valorile cele mai generale se alcătuiesc din materia particulară a istoriei.

Scriitorii despre care urmează să ne ocupăm acum au cucerit pentru literatura română valori generale, dar au făcut-o ca oameni ai vremii lor, din unghiul unor priviri

asupra lumii elaborate în consonanță cu momentul spiritual al „Junimii”. Împrejurarea aceasta îi unește între ei și cu întregul curent pe care îl ilustrează ca reprezentanții lui cei mai de seamă. Ceea ce leagă strâns pe niște scriitori, altfel atât de deosebiți, ca Eminescu și Caragiale, este în primul rând atitudinea critică față de societatea vremii lor. Ceea ce îi unește apoi pe aceștia cu un Creangă sau Slavici este nu numai stabilirea comunicării cu viața poporului și cu marile lui izvoare de inspirație, dar și acel rafinament al formei, acel scrupul al conștiinței artistice, nutrit în bună parte în atmosfera estetică a „Junimii”. Nimeni dintre scriitorii de seamă ai trecutului nu egalase în rigoarea năzuinței de artă, în marele preț pe care ei par a-l pune pe faptul creației literare, pe un Eminescu, Caragiale, Creangă și Slavici. Odată cu aceștia, literatura română intră în faza nouă a autonomiei și suveranității esteticului, desigur nu în înțelesul că arta literară se eliberează de orice preocupare omenească străină firii ei, dar în acela că nici o atitudine practică și speculativă a spiritului nu capătă drept de cetate în artă decât dacă se supune legii ei severe.

1. 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 atîtor oameni de seamă ai altor popoare, deschizători de drumuri într-un fel oarecare, uimirea a țesut și în jurul obîrșiei 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 lui, din acea Moldovă nordică, de unde drumurile se împart către toate ținuturile românismului, 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 un om cu oarecare știință de carte, plin de grijă să împărtășească pe copiii săi de la învățatura mai înaltă. În mica moșie răzășască din Ipotești, în 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 mîna unuia din ei împotriva sa însuși, încheie de timpuriu mai toate destinele omenеști 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 sfîrșește clasele primare și trece în gimnaziul local, dar, după ce este obligat să repete clasa a doua, silința și poate înclinațiile lui sînt judecate atît de rău încît tînărului școlar i se găsește loc de practicant la tribunalul din Botoșani. În același an, 1864, Eminescu asistase la Cernăuți la reprezentațiile teatrale ale trupei Vlădicescu-Tardini. Cînd trupa lui Vlădicescu părăsește Cernăuții o urmează, probabil, practicantul Eminescu.

În anul următor el reapare însă la Cernăuți, hotărît să-și reia învățătura. Aci locuiește la profesorul Aron Pumnul, autorul *Lepturariului*, și cînd acesta se stînge, la începutul anului 1866, elevul particular Eminescu îi consacră o poezie publicată împreună cu niște compuneri iscălite de alți învățăcei ai bătrînului dascăl într-o broșură comemorativă. Din această vreme trimite poezii lui Iosif Vulcan, care le publică în *Familia* din Pesta, schimbîndu-i numele Eminovici în Eminescu.

În vara anului 1868 pornește Eminescu, pe jos, spre Ardeal, dîndu-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 atîtea din propriile trăsături ale poetului, păstrează amintirea acestei călătorii în care poetul descoperea cu încîntare țara cea largă și poporul ei : „Într-o zi frumoasă de vară îmi făcui legăturica, o pusei în vîrfurile bățului și o luai la picior pe drumul cel mare împărătesc. Mergeam astfel printre cîmpii cu holde... Holdele miroseau și se coceau de arșița soarelui... eu îmi puseseam pălăria în vîrfurile capului astfel încît fruntea rămînea liberă și goală, și fluieram alene un cîntec monoton, și numai lucii și mari picuri de sudoare îmi curgeau de pe frunte de-a lungul obrazului. — Zi de vară pînă 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 cîmpului cu coasele de-a spinare, fetele, cu oale și donițe în

amîndouă mîinile, boii trăgeau încet în jug și carul scîrțîia, iar românul ce mergea alături cu ei și pocnea din bici își țipa eternul său hăis-ho !... Ascuns în maluri dormea Murășul, pe el trosnea de căruțe podul de luntri, pe care-l trecui și eu... De departe se vedeau munții mei natali, uriașii bătrîni cu frunțile de piatră spărgînd norii și luminînd 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 Densușianu îl află într-o înspăimîntătoare stare de sărăcie. Popa Bratu din Rășinari îl încredințează unui țarian care îl trece peste munți, în țara liberă. Aci, în cursul anului 1867, intră ca sufleur în trupa lui Iorgu Caragiali, care găsisse 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 vedea bine a fi copil de oameni, ajuns aci din cine știe ce împrejurare.“ Tînărul sufleur și poet face o mare impresie noului său prieten, mai întîi 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 înăuntru.“ Din tot felul său de a fi tînărul părea „copilul unei rase nobile și bătrîne“, împărțit însă între stările de spirit cele mai deosebite, cînd plin de o veselie exuberantă, cînd 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 filozofie, de istorie, de științe juridice și economice, pe ale herbartianului Zimmermann, al cărui spiritualism îl va repudia mai tîrziu, pe ale romanistului Ihering, pe ale economistului Stein ș.a.

Influența filozofică cea mai puternică venea însă dinafară de Universitate, de la Schopenhauer. Eminescu sfătuiește deci pe colegul său, I. Slavici, „să nu-și piardă timpul cu scrieri de

ale filozofilor 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, stînd 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 atît de vie încît — ne spune Slavici — „îi era greu să asiste la comedii, căci rîsetele îi erau scandaloase“.

Marea lui plăcere era însă discuția pe teme generale. Omul era un spirit ratiocinant, ferm în ideile sale și căruia nu-i plăcea să învețe pe alții. „Ne plimbam prin ulițele mai dosnice — mărturisește Slavici — prin vreunul dintre parcurile din oraș, pierzînd ceasuri întregi, nu o dată pînă-n crepuscul zorilor de zi; și cu ocaziunea acestor plimbări m-am luminat fără îndoială mai mult decât audiînd cursurile de la Universitate“. Terenul acestor discuții erau adeseori adunările societății studentești „România jună“, înființată în vara anului 1869. 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 fantasmеle 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 mormîntul lui Ștefan cel Mare. O scurtă înapoiere în țară îl aduce în anul următor, pentru înția oară, în cercul „Junimii“, unde la 1 septembrie 1872 citește nuvela *Sărmanul Dionis*. Colaborarea sa la *Convorbiri*

literare nu încetase în toată această vreme, încît 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 peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format încît ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar, în fine, poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Mihail 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 filozofică la Universitatea din Iași. În lunga corespondență iscată asupra acestui punct, în tot cursul anului 1874, Eminescu vede deocamdată mai mult dificultățile. Cursuri 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 filozofiei el simte însă nevoia completării cunoștințelor sale în științele naturale, mai cu seamă în anatomie și fiziologie. Filozofia dreptului și a istoriei sînt apoi numai indicate la Schopenhauer, încît 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 decît organizații speciale a societății omenești în lupta pentru existență, care pot fi primite în principiile lor generale, a căror cazuistică trebuie însă să rezulte în mod empiric din împrejurările particulare ale fiecărui popor și ale fiecărei țări”. Pentru desăvîrșirea studiilor sale, funcțiunile studentului Eminescu la legația română din Berlin sînt o piedică. Eminescu hotărăște să se mute la Jena, 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 cîteva luni, renunțînd la toate planurile, se înapoiază în țară și la 1 septembrie 1878 este numit director al Bibliotecii centrale din Iași.

Epoca de pregătire a lui Eminescu este sfîrșită în acest moment. La Iași el continuă a traduce *Critica rațiunii pure* a lui Kant și suplinește pe Xenopol și Bodnărescu la Institutul Academic. Curînd este însă scos de la Biblioteca centrală și Petrino îi înscenează 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 filozofie politică, elaborate la Berlin. Vorbitorul este, în acord cu metodele sociologice ale timpului, un organicist. Marile categorii sociale sînt înțelese prin analogie cu funcțiunile organismului animal. Negoțul de import și export este pentru el „circulația sîngelui social”. Faptul că agenții acestei circulații, sub influența austriacă, sînt printre noi străini, alcătuiește o boală pe care nu o poate tămădui decît acela care cunoaște „legile fiziologice ale societății”. Spre deosebire de teoriile spiritualiste, popoarele nu sînt „produse ale inteligenței, ci ale naturii”. Orice product 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 acele producătoare, există un singur element statornic și creator : țăranul, producătorul obiectelor cu care se îndestulează 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 cuvîntului”. 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, asigurîndu-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 ungurii în vremea absolutismului”. Remediul acesta trebuie asociat cu „stabilitatea, adică guvern monarhic, ereditar, mai mult ori mai puțin absolut ; munca, adică exclu-

derea 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, atît în economia generală a statului, cît și în cea individuală“.

Importanta conferință asupra *Influenței austriace*, publicată în *Convorbiri literare* (1876, 5), grupa cîteva din tendințele politice ale „Junimii“ : dinasticismul, lupta contra proletariatului intelectual, orientat către specularea politicianistă a bugetului, ridicarea claselor producătoare ale națiunii și, în primul rînd, a țărănimii. Încă din 1868, în articolul *În contra direcției de azi în cultura română*, Titu Maiorescu vorbise și el despre țaran ca despre „singura clasă reală la noi“. Alte tendințe sînt însă proprii lui Eminescu. Prin înclinarea sa către formele absolutiste ale monarhiei, conservatorismul său este în acest moment mai radical decît al lui Maiorescu, Xenopol și chiar decît al lui Carp.

Tot în 1876 Eminescu începe colaborarea sa la *Curierul de Iași* și o continuă în anul următor. Cîteva din principalele sale articole politice, ca acele despre *Grigore Ghica* și *Răpirea Bucovinei*, apar aci, împreună cu articole și cronici dramatice, în care scriitorul aduce bogata lui experiență teatrală. El se declară împotriva influenței franceze pe scena noastră, mai întîi întrucît privește compunerea repertoriilor în care nu prețuiește pe Corneille și Racine, „mengători 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 acele prelungiri ale ultimei silabe, atît 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 întrebuintare a celui dintîi, de principalul mijloc al exteriorizării dramatice. Altă dată, 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, posedînd 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 Bret Harte, ale ungurului Petőfi, 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 vînează 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, refuzînd să împrumute pana sau chiar numai semnătura sa pentru cauza unui politician local, încheie colaborarea sa la *Curierul de Iași*. Cedînd unei invitații mai vechi se hotărăște să plece la București, asumîndu-și greul treburilor în redacția *Timbului*, ziarul conservator al lui Lascăr Catargiu. În inima lui ducea iubirea castă pentru Veronica Micle, cunoscută cu ani înainte la Viena. În redacția *Timbului* el regăsește pe Caragiale și Slavici. Conservatorii se aflau atunci în opoziție, și adversitatea politică nu fu suspendată nici în timpul ostilităților cu Turcia.

Îmbrățișînd pozițiile partidului, desigur nu cu o pană mercenară, ci dintr-o adîncă adeziune, sprijinită de formația sa și de prietenii cîștigate 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 răspunde niciodată cu resentimentul său, mărturisindu-și adesea admirația pentru scriitor și citindu-i cu încîntare articolele, uneori în fața prietenilor totdeauna numeroși în jurul său.

Colaborarea lui Eminescu la *Timbul* durează șapte ani, de la 1877 pînă 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. „Cînd capetele luminate ale generațiilor trecute — scrie el în *Timpul* (1879) — au îmbrățișat ideile liberale și s-au hotărît a se consuma în munca propagării lor, nu-și înfățișau viitorul astfel cum e prezentul. Adevărații apostoli ai libertății erau 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 dînsii un scop, ci un mijloc pe care întotdeauna-l subordonau principiului naționalității. Noi suntem urmașii acelor oameni mai puțin liberali decît «naționali-liberali», dar mai mult naționali decît dînsii. — Nu ne-am sfiit niciodată și nu ne sfiim nici acum a declara fără șovăire că susținem ideile liberale numai pe cît ele nu produc o perturbațiune în dezvoltarea noastră națională și numai pe cît ele nu ne împing spre forme de viață străine de firea poporului românesc.”

Altcori, 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-ntărește decît prin asimilarea lentă a muncii intelectuale din secolii trecuți și prin întărirea principiului înăscut al judecării, precum orice moment al creșterii e o conservare a celor cîștigate în trecut și o adăugire a elementelor cucerite din nou, astfel adevăratul progres nu se poate spera decît conservînd — pe de o parte, adăugînd — pe de alta : o vie legătură între prezent și viitor, nu însă o serie de sărituri fără orînduială. 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 avînt al Basarabilor, starea de bogăție din vremea lui Petru Rareș ori a lui Matei 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 oa-

meni lipsiți de acea sensibilitate pentru adevăr în care Eminescu vedea semnul distinctiv al mentalității românești, împrejurare 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 pînă 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-aci înainte“.

Articolele politice ale lui Eminescu și-au găsit deplinul lor ecou abia mai târziu. În 1891 Gr. Peucescu dă o primă ediție cuprinzînd materialul din 1880-1881, completat prin edițiile succesive ale lui I. Scurtu (1905), N. Iorga (1909), A. C. Cuza (1914), D. Murărașu (f.d.), I. Crețu (1939).

Însemnătatea doctrinei politice eminesciene a fost neconținut pusă în lumină, și rolul ei a fost dintre cele mai hotărîtoare în formarea doctrinei naționaliste de după 1900 și dintre cele două războaie.

Munca redacțională îl istovește pe Eminescu. Dureri sentimentale îl copleșesc. În 1879, cînd moare Ștefan Micle, soțul Veronichii, 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 adîncă 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 gîndul unirii cu Veronica prin căsătorie. Maiorescu desconsiliază legătura.

Prin viața lui Eminescu trecea de altfel acum o nouă siluetă feminină, în persoana Mittei Kremnitz, soția medicului german al palatului, 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 datînd din epocă (c.f. C. I., 1932, Torouțiu, *Studii și documente literare*, IV). Ochii lui Maiorescu privesc încă o dată încrunțați. Poetul se eclipsează cînd 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 plînge cîțva timp amarnic. Eminescu este îngrijit mai întîi în țară, apoi lîngă Viena, la sanatoriul din Ober-Döbling. Cînd 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 cuvîntul exact, deși este mai tare) admirația adeseori 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 cînd ar fi fost vorba de orice amic, necum de un amic de valoarea d-tale?“

Pe cînd 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 Rîvneanul, vestitul 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. Cînd seara se înapoiază, zdrobit de oboseală, explică lui Chibici că pornise spre țară. Revenit în Iași, unde atitudinile lui sînt dintre cele mai excentrice, apoi la București, încearcă să reia activitatea, dar boala revine. În 1886 este internat în ospiciul de la Mînăstirea Neamțului. Harieta, nefericita soră paralică, îl ia în anul următor pe lîngă dînsa, la Botoșani, unde Eminescu primește ajutorul orașului, apoi o pensie votată de Parlament. După cîțva timp i se pare a se fi restabilit îndeajuns pentru a putea pleca spre

București, în tovărășia Veronichii. Aici i se încredințează conducerea revistei *Fântina Blanduziei*. Eminescu mai scrie câteva articole, dar nebunia îl fulgeră din nou și face necesară internarea lui în casa de sănătate a d-rului Șuțu, unde moartea îl ajunge la 15 iunie 1889.

Vîlva este mare în țară. Destinul nefericit al poetului pune o pedală gravă peste 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 adîncă, 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 substructura unei imense munci de laborator pe care Eminescu însuși n-a dezvăluit-o niciodată. Cunoașterea treptată a manuscrisului eminescian, ajuns după îmbolnăvirea poetului în mîinile lui Maiorescu și predat de acesta Academiei Române, a adus revelația unui creator foarte laborios, urmărind uneori timp de ani aceeași idee poetică, făcînd-o să treacă prin numeroase forme succesive, uneori părăsind-o pînă 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 maioresciană. Este netăgăduitul merit al unui istoriograf mai nou, d-l 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 fizionomiei eminesciene trecută prin voința artistică a poetului pe aceea pe care cercetătorul de azi o găsește în manuscrisele sale. Căci ceea ce este hotărîtor în cazul poetic al lui Eminescu este tocmai caracterul atît de lucid și activ al creației lui, puterea de selecție în imensul material al motivelor și inspirațiilor care i se prezentau. Eminescu manuscriselor este un Eminescu anterior lucrării sale de autocritică, prin urmare un

Eminescu dinaintea momentului celui mai caracteristic al actului său poetic. Știm prea bine că, după părerile psihologismului modern, omul spontan ar fi mai *autentic* decât omul reflexiv și că însemnarea caducă a celui dintîi ar avea o valoare *documentară* mai mare decât opera încheată și definitivă, fructul copt al tuturor puterilor sale sufletești, culminînd în funcțiunile conștiinței active și clare. Împotriva acelei păreri, foarte des reprezentată astăzi, noi socotim însă 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 sînt numai acele pe care, comparîndu-le cu felul nostru statornic de a fi și aprobîndu-le prin conștiința noastră, socotim că pot să se înfățișeze semenilor.

Multă vreme, mai cu seamă la începuturile sale, Eminescu a nutrit gîndul de a scrie teatru. Fostul însoțitor al trupelor lui Iorgu Caragiali 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 cîteva 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 cîteva din versurile *Scrisorii IV*; cîntecul Anei revine aidoma în bucata *Peste vîrfuri*; o vorbire a lui Bogdan către Ana dă unele din versurile bucății *Atît de fragedă*. Din fragmentele dramei istorice *Mira*, în care eroul principal este cînd Mihai Viteazul, cînd Ștefăniță-vodă, se desprind, 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 tîrziu *Din valurile vremii*. Începutul poemului dramatic *Mureșan* alcătuiește în ediția lui Maiorescu bucata *Se bate miezul nopții*.

Faptul că atîtea din bucățile lirice ale lui Eminescu au apărut mai întîi în cadrul unor compoziții dramatice se cuvine a fi considerat mai de aproape. El dovedește mai întîi că Eminescu socotea că în lucrările sale teatrale momentele lirice sînt singurele prețioase, și ca atare el a înăbușit pînă la urmă aspirația de a zugrăvi caractere și de a înnoda conflicte.

Astăzi, revăzînd materialul, nu putem spune decît 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, atît 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, încît teatrul său nu era decît o manifestare lirică mascată. De aceea el renunță în cele din urmă la forma compoziției dramatice, mărginindu-se în cadrul 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 cînd scriitorul nu se mai gîdea 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 filozofic, ca : *Gemenii*, *Diamantul Nordului* sau *Memento mori*. Din acesta din urmă, vastă frescă a istoriei omenirii, amintind *La légende des siècles* a lui Victor Hugo, în care tribulațiile omului sînt urmărite din paleolitic pînă la idealismul modern, cînd omul conștient de puterea creatoare a minții sale detronează pe Dumnezeu, s-au desprins *Egiptul* și *Împărat și proletar*. Eul poetic care se reflectează 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 adînc 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 seminție nordică. Mitologia dacică și nordică apare deopotrivă în *Gemenii* și *Diamantul Nordului*. Obsesia

nordică revine și în *Strigoi*, 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 *Convorbiri literare* povestea *Făt-Frumos din lacrimă*. Curentul folcloric, afirmat prin culegerea lui Alecsandri, pe care Maiorescu o salută în articolul din 1868, produce în *Convorbiri literare* o seamă de manifestări paralele, ca acele 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 (1902). Basmelor poporului îl interesează de asemeni pe Eminescu, și câteva din acestea, în prime prelucrări, sînt fixate în manuscrisele poetului pînă cînd cel puțin unele din ele să se cristalizeze într-o operă definitivă cum este *Călin*. În 1869, pe cînd se găsea în București, Eminescu ia parte la ședințele societății „Orientul” care, propunîndu-și strîngerea metodică a inspirațiilor populare, îi încredințează adunarea materialului din Moldova. Este probabil că în îndeplinirea acestei însărcinări să se fi constituit caietul de poezii populare moldovenești, publicat în ediția d-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 ei naturale, adică din literatura poporului, apare povestea lui Făt-Frumos care cucerește pentru împăratul devenit fratele lui de cruce, după multe peripecii, pe frumoasa fată a Genarului. Basmul este stilizat prin dilatarea elementului descriptiv și liric, mult peste limitele prototipurilor folclorice, unde interesul cade asupra peripecțiilor. Cînd Făt-Frumos se îndreaptă către țara împăratului, „înspre sara zilei a treia, buzduganul căzînd se izbi de o poartă de aramă și făcu un vuiet puternic și lung. Poarta era sfărîmată 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 cîrng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mîndru palat de o

marmură ca laptele, lucie și albă — atît de lucie încît în ziduri se răsfrîngea ca-ntr-o oglindă de argint : dumbravă și luncă, lac și țărături. O luntre aurită veghea pe undele limpezi ale lacului, lîngă poartă ; și-n aerul cel curat al serei tremurau din palat cîntece mîndre și senine."

Unul din peisajele lui Eminescu, acel al *Scrisorii IV*, este găsit. Cînd Făt-Frumos ajunge la locuința Mamei-pădurilor, fata acesteia îi spune : „Bine-ai venit, Făt-Frumos... cît de mult e de cînd te-am visat. Pe cînd degetele mele torceau un fir, gîndurile mele torceau un vis, un vis frumos în care eu mă iubeam cu tine ; Făt-Frumos, din fuior de argint țeseam și eram să-ți ȣes o haină urzită din descîntece, bătută-n fericire ; s-o porți... să te iubești cu mine. Din tortul meu ȣi-aș face o haină, din zilele mele — o viață plină de dezmierdări."

Stilizarea lirică și descriptivă a basmelor populare a devenit mai tîrziu o manieră din care se vor desprinde nu numai unele din paginile lui Odobescu, dar și poemul în proză în realismul liric, începînd cu Delavrancea.

Încă din epoca sa vieneză Eminescu se încearcă și într-o altfel de compoziție. El dorește să scrie un roman filozofic și național pentru care se oprește un moment la titlul : *Natură catilinare*, căruia îi preferă însă, în cele din urmă, pe acela de *Geniu pustiu*, dar pe care îl lasă neterminat și necunoscut, pînă cînd I. Scurtu îl publică în 1904. *Geniu pustiu* cuprinde confesiunea tînărului naționalist Toma Nour (numele apăruse și într-una din dramele istorice, în *Mira*), încît după prezentarea eroului povestirea continuă la persoana întîia. Toma Nour este un „demon“ eminescian, ca într-unele din poemele primei epoci : *Inger 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 atît 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 cugetarea unui filosof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari, căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele, strîns 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 pic-

torii : zbîrcit, hidos, urîcios, ci un Satan frumos, de o frumusețe strălucită, un Satan mîndru 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 sfîntă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămîna decît decepțiunea și tristețea gravată 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 decît 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, conținînd ceva din cultul romantic al androgenului. Ioan și Toma iubesc două surori, pe Sofia și Poesis. Dar Sofia moare, cîntînd în delirul agoniei ei arii din Palestrina, în timp ce Poesis, o artistă, apucă drumuri greșite pentru a susține pe bătrînul și nefericitul ei tată. Cei doi amici deznădăjduiți se întîlnesc apoi în mijlocul incendiilor care pustiesc Ardealul revoluției pentru libertate, din 1848. Ioan este conducător revoluționar, și Toma, care se asociază acțiunii lui, are durerea să-l vadă murind prin actul de trădare al unui morar sas. Cînd revoluția se sfîrșește 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, cuprinzînd 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 tînărului 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, sfărîmătoare 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 a 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. I., 1872-1873) care, folosind unele fragmente din *Geniul pustiu*, s-a dezvoltat totuși ca o compoziție autonomă. De data aceasta eoul 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 visul 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 sîmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea 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 asirieni, atuncea, în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aievea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui. Păcat că știința necromanției și cea a astrologiei s-au pierdut — cine știe cîte mistere ne-ar fi descoperit în această privință ! Dacă lumea este un vis — de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor așa 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 constrîngătoare a științei. Abia printre urmașii lui Kant se trag alte concluzii, și anume în două direcții diferite. Mai întîi, dacă lumea experienței este construită de noi prin folosința formelor subiective ale intuiției, atunci avem dreptul să nu-i acordăm mai multă seriozitate decît oricărei glume a spiritului nostru. O undă de ironie, anulînd dispoziția lor patetică, trece prin operele poezilor romantici de la Tieck la Heine. Este vestita ironie romantică, dedusă de filozofi 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 sîntem îndreptățiți

s-o privim cu zîmbet, distrugînd prin actul ironiei situații pe care imaginația noastră le crease mai întîi cu toată gravitatea ? Această întorsătură se produce, de pildă, în *Diamantul Nordului* unde, după ce cavalerul pornit de pe tărîmurile Spaniei izbutește să aducă iubitei lui talismanul mult dorit, poetul încheie cu ironie pentru propria lui povestire :

*Aoh !... cine cască ?... ce ? chiar cavalerul —
În somnul lui dulce visat-a el cerul,
Căci biet adormit el a fost cu ghtară
Sub naltul balcon, unde urlase aseară.
E drept că nainte el vede chiar rainul
Aievea-n grădină... Dar, vai, guturaiul
Urît îl cuprinse de-a nopții răceală,
Pe ochi s-a pus brumă și-n gît răgușeală.
Ah, vrut-ar fi dînsul, cîntînd din ghtară,
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, dezvoltînd 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 adîncimile spiritului nostru. Drumul misterios trece însă prin interiorul nostru. În noi sau nicăiri este eternitatea cu lumile ei, cu trecutul și cu viitorul.”

Disponînd 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 Mesteacăn. Cei doi îndrăgostiți, folosind mijlocul dezvăluit de bătrînul mag evreu Ruben, întreprind o călătorie în Lună, dar cînd Dan îndrăznește gîndul profanator că el ar fi însuși Dumnezeu, puterea de sus, rectificînd îndrăzneala idealismului magic (și părăind a afirma odată cu aceasta o limită obiectivă opusă avînturilor gîndirii), îl fulgeră și-l prăbușește în abis. Marginile dintre vis și realitate se șterg cu totul cînd

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 Maria și căsătoria lor pecetluiește cucerirea unei fericiri.

Totuși, „cine este omul adevărat al acestor întâmplări : Dan cri 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 care, 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 companie veche spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator, dar același număr mărginit pentru regizor ? Nu sunt aceiași actori, deși piesele sunt altele ? E drept că după fundal nu suntem în stare a vedea. — Și nu s-ar putea ca cineva, trăind, să aibă momente de o luciditate retrospectivă, care 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 găsisem, desigur, Calderón 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 susțină 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 sfârșirea iluziilor deșarte. Lumea ca o structură în care nimic 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 acele 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 schopenhauriene împotriva iubirii, simplă mască a egoismului speței: „Sîmburele vieții este egoismul, și haina lui: minciuna“. Pasiunea se insinuează totuși în inima tînărului 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 curînd, se topise aproape în bogata și ametoitoare natură sudică, cu „miros adormitor de iarbă“, cu „sărbători murmuitoare ale albinelor, bondarilor și fluturilor“, după cum și-o prevestise singur în ultima lui însemnare: „Simt că măduva mea devine pămînt, că sîngele meu e înghețat și fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea în care trăiesc. Mă sting. Și nu rămîne decît urciorul de lut în care a ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pîrîu; liane și flori de apă să-mi înconjure cu vegetația lor corpul meu și să-mi străsească părul și barba cu firele lor, și în palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, «Soarele», viespii să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Rîul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii...“ După ce se ascunsese cîtva timp într-o mănăstire, Cezara pornește înot către insulă, lăsîndu-se mîngîiată de valurile mării „într-o intensivă și dulce voluptate“, și cei doi amanți se regăsesc cu uimire și încîntare.

Momentele descriptive ale acestei bucați, ca de altfel ale întregii proze eminesciene, alcătuiesc meritul lor artistic cel mai de seamă. *Cezara* apare relativ tîrziu, într-o epocă în care creația eminesciană se îndrumase pe alte căi. După încheierea epocii studențești la Viena ia sfîrșit 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 atît de laborios și greoi mai înainte se ușurează, și muzica specifică a emines-

cianismului 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 rîuri în soare
Grămădești-n a ta gîndire
Și cîmpiile Asire,
Și întunecata mare.

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite !“

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul,
Ah ! ea spuse adevărul ;
Eu am rîs, n-am zis nimica.

— „Hai în codrul cu verdeață,
Und-izvoare plîng în vale,
Stîncă stă să se prăvăle
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 nedesăvîrșite sau abandonate. Glasul lui Eminescu dobîndește 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 semănau cu ale înaintașilor. Istoricii literari pot recunoaște timbrul și atitudinile lui Bolintineanu sau Alecsandri în versurile poetului începător. Cînd ajunge a fi el însuși, Eminescu nu mai seamănă cu nici unul din pre-

decesorii 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 siguranță am investiga cultura lui Eminescu, influențele care l-au format, motivele prin care se înrudește cu alți poeți români sau străini, cercetarea lasă pînă 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 acei care au trăit poezia lui în anii care au urmat de aproape dispariția poetului, au înregistrat din plin experiența miracolului eminescian.

Care sînt pricinile încîntării care n-a încetat să înfioare sensibilitatea românească din clipa în care glasul deplin al poetului a fost auzit mai întîi?

Prima cauză este, fără îndoială, întrebuintarea pe care el a știut s-o dea limbii românești. Niciodată graiul nostru n-a răsunit în același fel înainte de Eminescu sau în timpul lui. Considerînd pe oricare din scriitorii care au publicat în intervalul dintre 1870 și 1880 vom găsi neapărat fie elemente lexice, fie forme pe care timpul nu le-a acceptat. Într-un interval de șase sau șapte decenii puțini sînt scriitorii a căror limbă să nu prezinte semne de bătrînețe. 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 dintîi 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. Elaboratia, de cele mai multe ori foarte activă, este cu desăvîrșire mascată în creația eminesciană a apogeeului. Fructele care încarcă roadele acestui copac sînt în întregime coapte.

Cînd, mai tîrziu, unii din poeții zilelor noastre au nutrit ambiția de a opera o reformă lingvistică de însemnătate ace-

leia care îi izbutise atît 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 topicii 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 dobîndit o 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 pînzele în direcția în care sufla duhul ei.

Impresia de prospețime și naturalețe a limbii eminesciene provine mai întîi 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 suprastructură convențională fixată pe temeliile 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 pînă 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 ; Ş-apoi cine treabă are ; Cui ce-i pasă că mi-ești drag ; Nime-n lume nu ne știe ; Ca norocul și iubirea să ne pară jucării ; Iară eu pe gînduri cad ; Și mi-i cindă, 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 acestea 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 sînt forme ale limbii vechi, precum în vorbirea lui Mircea din *Scrisoarea III*, un frumos tablou lingvistic al părții încă vii din limba cronicarilor :

— Orice gînd ai, împărate, și oricum vei fi sosit,
 Cît 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 întoarsă 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, cînd e vorba să traducă lumea mai înaltă a culturii și a cugetării. Întîmpinăm astfel alături de versuri sentențioase, bătute în efigie (*Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface / Și în sine împăcată stăpînea eterna pace*), folosința ironică a neologismului (*Ne plutea pe dinainte cu al timpului amestec / 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 (*Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns*), sau același verb se repetă la două moduri (*Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns*), cînd nu întîmpinăm 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 cuvînt simplu cu unul asociat cu un pronume (*dascăl—recunoască-l ; lese-l—vesel* etc.), sau cu un cuplu de cuvinte (*sue—nu e*).

Cuvîntul eminescian este încărcat de sensibilitate, încît versul său izbuteste deopotrivă evocarea lumii văzute și auzite. Nici un alt poet pînă 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 luna-n promoroacă / Ce sate și cîmpie c-un luciul vâl îmbracă ;* (*Luna*) *Zugrăvește umbre negre pe cîmp alb ca de zăpadă !*

Și mereu ea le lungește și urcînd pe cer le mută ; Neguri albe, strălucite / Naște luna argintie / Ea le scoate peste ape, / Le întinde pe cîmpie etc. ; în tablouri ale apusului : fulger lung încremenit, și a atîtor alte efecte de lumină uneori în însoțire cu apa, ca în versurile : Lîngă 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 decît din acele statornice ale formelor, sînt egalate de imaginile lui acustice, mai ales în vrăjirea armoniilor legănătoare ale naturii, a sunetelor ei îngîinate și adormitoare, lucrînd asupra conștiinței ca un adevărat narcotic. Universul acustic al lui Eminescu (am arătat-o și în altă parte) este făcut din șoapte, foșnete, îngînări, murmure, din sunete pierdute, molcome, line, din vaiere, auri (cuvînt foarte des întrebuițat chiar din epoca tinereții — cp. *Memento mori*), din cîntecul izvoarelor, torsul greierilor, din zgomotul cariilor, din baterea ramurilor și a undelor, adică din tot atîtea sunete, rediate uneori onomatopeic și care mîngîie 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 ornantă, ci creează efecte evocatoare ca atunci cînd 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 cîntec tulburător. Poezia lui Eminescu a însemnat pentru sensibilitatea românească de după 1880 o adevărată criză de adolescență. După cum omul tînar la primele chemări ale iubirii se întoarce către sine însuși și descoperă oceanul neli-niștit al vieții interioare, tot astfel primii cititori ai lui Eminescu au resimțit valorile de adîncime 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 arunca sonda la aceeași adîncime. Oricare din aceștia apare 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 atît în tezaurul de idei și sentimente pe care a izbutit să le exprime, cît în armonia proprie cîntecului său. Impresia care stăruie în noi după lectura poeziilor sale, chiar atunci cînd nici una din ideile sau imaginile lui nu mai este obiectul unei reprezentări clare, este o impresie muzicală.

Ne gîndim la Eminescu așa cum cugetăm la Schumann sau Chopin. Amintirea lui stăruie în noi ca aceea a unei răzlete fraze muzicale în care s-a adunat toată puterea cîntecului unui mare compozitor. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forțe lăuntrice care au rupt zăgazurile și ne tîrăsc. De aceea nu este nevoie să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, așa cum este cazul pentru atîți 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 neasemănată prospețime. Care este însă sectorul peisajului trăind cu mai mult adevăr în lirica lui Eminescu? Poetului i s-a întîmplat să evoce lacul romantic sau întinderile nesfîrșite ale mării, luminate de strălucirea lunii. Dar toate aceste înfățișări sînt văzute mai mult în stampe decît în realitate. Ceea ce a văzut și a resimțit cu adevărat Eminescu este pădurea, adîncimea ei răcoroasă, ochiul de apă care se deschide în stufișul ei, luxurianța ei vegetală, tainica ei forfotă animală, ducînd mintea către lumea de minuni a basmelor. Prin intermediul peisajului de pădure, imaginația lui Eminescu se înlănțuie cu aceea a poporului, și imaginile sale se dezvoltă în mituri poporane. Din profunzimile umbrite ale codrului i-a răsunat lui Eminescu nostalgicul cîntec al cornului, ca altădată lui Weber în *Freischütz*, sau ca prelungul și misteriosul sunet umplînd de melancolie și neliniște sufleul lui Vigny, al lui Tieck și Lenau.

Fără îndoială că prin această afinitate pentru peisajul și sonoritățile pădurii Eminescu se înrudește cu întreaga roman-

tică 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 grec și de firava dumbravă sacră de dafini și măslini — decorul caracteristic al *Ifigeneiei* 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, el devine la Eminescu experiență directă și covârșitoare. Cine trece ne-băgător 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 a fi al iubirii în poezia eminesciană. Eminescu este, în primul rînd, un poet al naturii și al dragostei. Primele exegeze eminesciene, acele 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 făcea să triumfe, chiar după 1870, formula poeziei filozofice. A fost o vreme cînd marii poeți treceau în primul rînd drept gînditori adînci și cînd mesajul poetic era măsurat după importanța ideilor exprimate.

Poate că Eminescu însuși n-a fost străin de această normă a vremii, încît poetica lui este în parte orientată de năzuința de a rivaliza cu filozofii și cu poeții filozofi. Și cu toate acestea poetul este mai mare nu atunci cînd meditează asupra rostului existenței, reluînd de pildă refrenul hamletic: „A fi?...“, ci atunci cînd închipuie și cîntă, articulînd uimirile lui în fața naturii sau cînd 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 extazul erotic pînă la limita suferinței și a morții. Iubirea eminesciană este deopotrivă cu a lui Tristan în drama lui Wagner. Un fir îndoliat se întreșe cu bucuriile ei. Voluptatea se asociază cu durerea, încît *dulcea jele* sau *farmecul dureros* fac parte dintre expresiile eminesciene cele mai tipice. Și poate că tocmai acum, cînd 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 adînc al vieții, *dorul nemărginit*, dar și zădăr-

niciile acestuia. Ceea ce s-a numit pesimismul eminescian este, mai cu seamă, deșteptarea bruscă, în neîmpăcată lumină conceptuală a omului care a dus pînă 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 fanteze mișcate de acel *instinct prea van*, a cărui putere asupra noastră nu este limitată decît de luciditatea conștiinței, divulgînd-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 sfîrșește în această dezamăgită cunoaștere. Poetul se apără prin resemnare stoică, disprețuitoare față de întreaga agitație a vieții sau prin mîndria sa eroică de poet : Luceafăr nemișcat privind din înălțimea cerului inalterabil.

Lirica eminesciană a fost o băutură întăritoare pentru societatea românească la sfîrșitul veacului trecut. Căci deși îndată după moartea poetului s-a purtat cîtva timp masca bardului dezamăgit, reflectînd la zădărnicia lumii, deprimante cu adevărat nu sînt decît sugestiile care împrumută în noi puterile vieții. Cîntecul care ne face să simțim mai intens și mai adînc, acela care fructifică terenul lăuntric este un cîntec binecuvîntat. Eminescu a fost rapsodul unui astfel de cîntec 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.

2. I. L. CARAGIALE

Printr-un neașteptat dar al soartei, în timp ce poezia română cîștiga 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 cuvîntului 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 filozof 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 înzestreze 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 adâncime, 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 pînă în momentul în care ajung să-și dea expresia definitivă.

Ion Luca Caragiale face parte din dinastia teatrală a Carageliștilor, oameni veniți de curînd 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 Mînistirii 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 hotărîtor 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 sufleur.

Ion Caragiale se naște în comuna Haișanale (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. Tînărul este destinat carierei teatrale, ca tatăl lui în prima tinerețe, ca unchiul din partea tatălui. După cercetările d-lui Șerban Cioculescu, care, grupînd toate documentele cunoscute și unele descoperite de d-sa, ne-a dăruit în 1940 o prețioasă bio-

grafie 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 sînt grele. Tînărului 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 sufleur și copist de roluri la Teatrul Național.

Caragiale descinde în cușca în care luase loc cu cîțiva 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 a descinde din conții de Geniadevsky. Caragiale îl persiflează: „Ia bine seama, iubite cititor, cum, prin o coincidență fericită — care te face să presupui neapărat amestecul Providenței la făurirea acestui nume — primele trei silabe ale conției arată, scurt și cuprinzător, ce-i plătește osul contelui : *Geniadevsky... Genia... Geniu !*”

Mai tîrziu, Macedonski ya schița, din amintire, portretul tînărului publicist, remarcat în boema Bucureștilor : „Încă de la 1872 — scrie Macedonski (*Liga ortodoxă*, 1896) — consumatorii unor berării din capitală au avut ocaziunea să salute sosirea între dînșii a unui tînăr zgomotos, spirit bizar ce părea destinat, în cazul cînd s-ar fi devotat literelor sau artelor, a fi cu totul original. În adevăr, înfățișarea acestui tînăr, gesturile lui repezi, zîmbetul sarcastic la colțul buzelor, vocea sa totdeauna întăritată și batjocoritoare, cît 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 rînd 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 răspîndită 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 *Timbului*, 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 întârziiau în lungi discuții de limbă și literatură, în timpul cărora tipografia cerea neconținut manuscrit pentru ziarul amenințat să nu poată apărea. Într-un rînd 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 pînă către ziuă, în modesta locuință a lui Eminescu de pe strada Sfinților. De cînd îl părăsise pe Creangă la Iași, Eminescu nu întîlnise un alt om cu care să aibă a-și spune atîtea lucruri, într-o comunicare prietenească mai fecundă.

Este probabil că prin Eminescu este introdus Caragiale în cercul junimist al lui Maiorescu și în casa d-rului Kremnitz. Maiorescu ține un album în care roagă pe membrii cenacului său literar să însemneze cîte o cugetare. Caragiale notează maxime în care o luciditate neîndurată se manifestă în formele unei conciziuni lapidare (cf. *C. l.*, XIV). Într-un rînd 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 desăvîrșit pentru părerea mulțimii și milă adîncă 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 dînșii 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”. Aci, 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 democrate 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, apostrofază 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 rămîne 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 cîștigase 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 Vîlcea. Dar cînd trebuie să părăsească însărcinările sale în funcțiunile de control ale școlii primare, situația sa materială este atît de rea încît scriitorul care, în același an, în 1884, urma să aibă cel mai mare succes al carierei lui, cu reprezentația *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 dînd lecții particulare la liceul „Sf. Gheorghe”. În 1888 el izbutește totuși, după ce înfrînge 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, G. Cornescu, acum în urmă personajul oficial C.I. Stăncescu, profesor al Academiei de bele-arte și potentat artistic al vremii.

Caragiale, omul cu obîrșii umile, modestul profesionist al presei zilnice, contestat încă de mulți ca scriitor, simte nevoia să se explice adresînd o scrisoare ziarelor din București, în care produce calitatea sa de junimist : „Avînd de demult — pe cînd 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 sînul acestei colonii literare, pierdută într-o vreme de nebulozitate politică din atenția publicului, am avut cîteodată, 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 bunevoințe a fruntașilor decît 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 sîrguinței 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 di-

rector 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, sînt 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 cît privește tendințele morale și naționale ale operelor prezentate, determinînd un vot negativ.

Ofensa acestui insucces îl costă, desigur, pe scriitor care, după ani de zile, în *Epoca* din 1897, consacrînd un sîngeros portret lui D. A. Sturdza (*Opere*, V, p. 122 urm.) își amintește de vechea contestație a adversarului său : „Ca membru factotum al Academiei — scrie Caragiale — fiind vorba de premierea 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 sfînt, 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, manipulînd „calabalîcul 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 *Donă 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 atît de nedrepte, determinate de un resentiment nestăpînit, introduc ireparabilul în relațiile celor doi scriitori.

Caragiale caută alte tovărășii 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, ca-

racterizat 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 Camera?* 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 nețărmurit 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 *zeflemelei* junimiste, o provocare adresată *gogomanilor*. Încetînd la sfîrșitul lunii iunie 1893, *Moftul român* reapare într-o nouă serie în cursul anului 1901, cînd vechiul client, Al. Macedonski, revine în parodia poeziei „simbolist-instrumentaliste”. La sfîrșitul 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-Gherea la Ploiești. În 1901 încearcă din nou o întreprindere comercială : „Berăria cooperativă”, urmată curînd 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. Teleor, a spiritualului profesor bucureștean I. Suchianu (care în zilele bătrîneții 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 sînt considerate în viața nouă împrumutată lor de actorul stăpîn pe o interpretare „sobră și rafinată”, iradiînd în juru-i „o atmosferă lirică particulară”. Hotărîrea

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 curînd. 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? — Ad-o-ncoa! — Ce, mă? — Scrisoarea. — Ce scrisoare?” etc. Scurtul dialog, caracteristic pentru darul scriitorului de a nota vorbirea vie, indispune pe Al. Vlahuță, reprezentantul unui romantism rural, care (în *Viața*) vede în nepretențioasa improvizație a lui Caragiale: *une charge d'atelier* — cum o numește autorul ei — opera unui „ciocoi prost”, deși ar fi putut bănuî 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-dămuit... mai dă-dămuit* (*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), autorii preferați și de Anghel Demetrescu, învățatul prieten al lui Caragiale.

Inițiative politice însoțesc peripețiile vieții literare. În toamna 1895 intră în partidul radical de sub conducerea lui G. Panu și la începutul anului următor colaborează la ziarul acestuia: *Zina*, 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. Cînd însă G. Panu, cedînd mai mult combinației politice decît logicii doctrinei, se înscrie cu grupul său în partidul conservator, Caragiale îl urmează și începe să publice la *Epoca*, conducînd 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, declarîndu-se totuși indiferent față de latura sistema-

tică 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.

Răspunzînd unor întrebări ale ziarului asupra stării actuale a literaturii, în *Cîteva 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 desăvîrșitul gust și marea autoritate a lui Maiorescu. Scriitorul, găsindu-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 cîtorva talente ; unul, prin invențiune, celălalt, prin direcțiune“. În rîndul creatorilor literari el mai amintește cu admirație pe 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 deplînge 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 strîngă și să se alipească materialele cerute, într-un tot ordonat, asemenea și scrierea dramaturgului nu este chiar desăvîrșirea intențiunii lui — adică comedia, ci notarea convențională, după care se vor alipi elementele proprii, spre a arăta o trecere de împiejurări și fapte umane. Mai scurt : pe cît de puțin planul arhitectului este pictură, tot atît 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 nuvelis-

tică, narează peripețiile unui fals poet, descins sub numele lui Vlahuță într-un oraș ardelenesc, Opidul-nou, și primit sărbătorește de inteligența locului : prilej de a zugăvi 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 comensalilor numărul unic al unei reviste cu titlul *Caragiale*, publicată pentru a fixa momentul.

Dar pe când scriitorul se bucura de cinstirea recunoașterii în curs, prezidînd masa prietenilor săi la „Gambrinus“, în umbră se țese o înscenare. Un tînăr publicist, care suferise odată înțepăturile ironiei lui Caragiale, Caion (pseudonimul lui Const. A. Ionescu), un adevărat caracter patologic, denunță plagierea *Năpastei* după piesa autorului ungur Kemény Istvan, 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 existase 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 sîrguin-

cioasa 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, făgăduința de a-și oferi mari plăceri artistice, mai cu seamă muzicale, rîvnite totdeauna de pasionatul meloman, liniștea unei retrageri priincioase noilor sale proiecte literare, poate și o urmă de mizantropie, neafășată de altfel, după atâtea decepții ale vieții. În Berlin el duce însă dorul țării și al compatrioților. Din cînd în cînd re-apare la București. În jurul lui, la Berlin, se grupează adeseori colonia română, studenții universitari și cîțiva tineri intelectuali rămași pentru cercetări în Germania după terminarea stagiului academic, filozoful 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, în ideile lui familiare.

Cînd în 1907 izbucnesc răscoalele țărănești Caragiale este zguduit. Știrea tragicelor frământări ale țării cheamă din propriile-i adîncimi răsunetul vechilor dureri. În această stare de spirit scrie 1907, *din primăvară pînă în toamnă*, publicat mai întîi în limba germană în ziarul *Die Zeit* din Viena (sub pseudonimul „Un patriot“), apoi în broșură românească în editura „Adevărul“.

De la *Influența austriacă* a lui Eminescu, de la *In contra direcției de azi* și de la Introducerile *Discursurilor parlamentare* ale lui Titu Maiorescu nu se mai scrisese 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 pămînturile care nu le aparțin, o clasă de mari proprietari suportînd 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

rîndurile unei plebe orășenești, 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*, strînsură de aventurieri îndrăzneți.

Tabloul este sumbru. El rezumă critica junimistă, așa cum o formulase 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 adînc sentiment de restriște. „Să fi avut patria nevoie de jertfirea noastră ?” întreabă el odată pe Delavrancea. Uneori paginile tabloului fac impresia unui comentariu al *Comediilor*, al *Momentelor*, ca atunci cînd descrie clientela politicianistă, „plebe incapabilă de muncă și neavînd ce munci, negustorași și precupeți de mahalale scăpătați, mici primejdioși agitatori ai satelor și împrejurimilor orașelor, agenți electorali bătauși ; 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 berărie; 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 înfrînării speculatorilor de tot soiul”. După cîteva luni Caragiale completează studiul său, precizîndu-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 stăpînirea 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, „ridicînd din răspuțeri piatra grea pe care au rostogolit-o politicienii în timp de 30-40 de ani”? Lucrul nu era însă cu putință. Scriitorul îndurase destul ifosele arogante ale vechilor conducători politici. Locul lui i se pare lîngă un om nou, lîngă Take Ionescu, în al cărui partid se înscrie în 1908, urmărindu-l apoi în călătoriile politice, de-a lungul țării și luînd adeseori cuvîntul la întruniri publice. Un moment crede că se va alege deputat ; dar conducerea partidului îi 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 atît de puternică în evocarea Bucureștilor la începutul veacului trecut, așa cum era încă dominat de influențele fanariote. Cercul ardelenești îi arată o mare simpatie și deferență. Vizitează pe studenții români din Budapesta, cărora le recomandă energie făptuitoare și civilizație apuseană, mai bine decît starea de spirit a literaturii rurale elegiace. Un tînăr ardelean, d-l Horia Petra-Petrescu, studentul seminarului romanistic al lui Weygand la Lipsca, îi consacră o teză de doctorat. Cînd O. Goga este arestat în Ardeal, publică un articol în *Universul* amintind ungurilor că evenimentul nu este de natură a face populară la noi amiciția celor două state vecine. Trecînd spre țară, Caragiale se oprește la Seghedin și vizitează în temniță pe poetul condamnat și închis.

În cursul anului 1911 colaborează la *Românul* din Ardeal, unde găsește în Vasile Goldiș un mare admirator. Aurel Popovici și dr. Al. Vaida-Voievod sînt prietenii săi. Cînd în august 1911 „Astra” comemorează la Blaj semicentenarul 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. „Nenea Iancu” este un personaj popular în Ardeal. Gîndul 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), cînd, 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 sa organizată de Societatea Scriitorilor Români, con-

dusă pe atunci de Emil Gîrleanu. D-lui C. Rădulescu-Motru, care propusese o subscripție publică pentru marele scriitor trăind acum departe de țară, îi scrie : „...orice amestec oficial, cîtuși de platonice, la opera voastră cetățenească, precum și orice subscripție pe cale publică i-ar paraliza cu desăvîrșire scopul, întrucît 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 atîta !” (*Opere*, VII, p. 328.) Este singurul accent al unei amărăciuni care — după un fel de ordine naturală a lucrurilor — se leagă totdeauna de fapta împlinirii 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. Petrecîndu-și prima copilărie la țară, luînd parte mai apoi la viața teatrală și politică, trecînd prin mediile literare, cunoscînd de aproape pe politicienii liberali și conservatori, personaje înălțate din noianul anonimatului social, sau posesori de nume istorice, patronînd deopotrivă gazetele care îl întrebuițau, cunoscînd 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 nesecată. 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 lungă 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 odată mania filozofică 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. Pulpă 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 sângaci mînuit. A tăia o felie, a tăia cît de multe, nu va să zică a pătrunde în esența pulpii de vițel. După fiecare trăsătură ne vom afla în fața altei suprafețe : pulpă de vițel nu va mai voi să ne arate decât suprafețe, ascunzîndu-și sistematic sinele, așa încît, cînd vom rămînea pe farfurie cu cea din urmă bucatică și cu ciolanul în mînă, ne vom găsi tot în fața unei suprafețe... Vom fi distrus, pînă 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 zîmbet ironic vom arunca ciolanul deoparte — și iată scepticismul ! Vom arunca ciolanul la cîini, precum aruncă, obosit, filozoful chestiunea impenetrabilă în ghiarele comentatorilor și a profesorilor de Universitate” (*Epoca*, 1897, *Opere*, IV).

Cu tot disprețul său pentru speculația filozofică, Caragiale este un spirit cultivat în înțelesul deplin al cuvîntului. Toate formele literaturii îi stau la dispoziție, și gustul lui, totdeauna perfect, nu se înșală cînd persiflează tirada retorică în teatrul romantic, fastidioasa analiză psihologică în romanul mai nou, sau folosința reglementară a tropilor în vechile poetice și retorice școlare. Citiți *Cîteva 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 pentru tendință, și-l veți vedea alegîndu-și exemplele din Tacit, din Dante, din Shakespeare și Molière, din Schiller și Goethe.

Marile opere ale clasicismului nu-i sînt 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 bătrînețe descoperă pe Anatole France, și după ipoteza cuiva care a trăit în intimitatea lui și-i cunoaște 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 crîmpeiele monologului său public, unanim admirat și din care se găsesc pe ici și 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 desfășoare cu încredere deprinderile, ticurile lor sociale și verbale.

Omul era un desăvîrșit actor și un *pince-sans-rire*, un ironist care dădea cuvintelor sale un înțeles mental opus aceleia rostit, încît 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 1889, 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 pînă în adîncul sufletului și au dispărut de pe cerul nostru, lăsîndu-l și mai întunecat decît fusese înainte de magia lor apariție“. Dar după ce se desfășoară în tonul acestor generalități entuziaste, cronica încheie :

„Domnule cititor, fac prinsoare că citind rîndurile 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 *Donă 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 mînaștirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrînă, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfință” 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 impaciencă. Cînd aude că Gherea, ca socialist, a refuzat decorația oferită de suveran, indignarea lui amicală nu se mai stăpînește. În convorbirile cu Eminescu, după cum o știm din amintirile lui Slavici, impresiona contrastul dintre budismul poetului, forma 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. Cînd principele Ferdinand se îmbolnăvește grav în 1897, Caragiale introduce în articolul consacrat evenimentului o rugăciune fierbinte. Scrisorile lui sînt pline de invocări ale ajutorului de sus, de binecuvîntări împărțite amicilor lui și familiilor acestora, cu gesturile tradiționale ale unui om patriarhal.

Pe acest plan se înlănțuie, 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, stăpînindu-și cu greutate în unele împrejurări emoțiunea. Cînd la banchetul „Astrei” unul din vorbitori ridică paharul său în sănătatea *marelui scriitor satiric*, Caragiale ripostează cu vivacitate : „Eu sunt un sentimental, domnule !” Și cînd 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, gîtit de emoție, evocînd adunării nașterea lui într-o casă săracă, greutățile copilăriei și ale drumu-

lui său de viață. Nu o dată și-a amintit Caragiale de originile umile ale 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 din-cotro — tu, din prăfăria Delei-Vechi ; eu, din mocirlele Ploieștilor — am pornit sub paza unuia singur de sus. Aspre cărări am bătut : amorțiți la-ncheieturi, însîngerăți la tălpi, loviți peste obraz — pe cînd eram departe de odihna cu icoana la căpătîi și de mîna care să fi mîngîiat cu milă fruntea pămuită de străini.“ Este evidentă în astfel de declarații, prin amintirea obîrșiiilor și a începuturilor, expresia dorinței de integrare în formele proprii ale unui suflet patriarhal.

...Ale unuia aparținînd însă orașelor, nu satului, deși satul și țărănimea nu-i erau străine și le putea înțelege, după cum o dovedește nu numai în *Năpasta*, apoi *La hanul lui Mînjoală*, *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. Aci se simte în largul lui, printre oamenii adunați în furnicar, în *agora*, acolo unde se întretaie știrile și se pun la cale trebile publice. Cînd 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 pînă-n poienele culmilor“. Caragiale preferă tovărășia oamenilor, „plimbîndu-se prin parc, pe șosea ori pe peronul gării“.

Sentimentul naturii nu i-a lipsit totuși povestitorului care a scris *Calul dracului*. Dar din feeria 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 fermece nu le pot pricepe, dar ale cărei lacrimi celeste m-au răzbit pînă la măduva oaselor... Mă întorc în atelier, la halatul meu...“ Iar altă dată, anunțîndu-și sosirea în Lipsa : „D-ta știi, mi se pare, că, *en fait de paysage*, mie nu-mi pare altul mai frumos pe lume decît o *Stammtisch* burghezească“. Din astfel de îndemnuri ale firii sale se explică emigrarea sa tîrzie către un loc de superioară civilizație urbană ca Berlinul.

Pe cînd 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 reprezentînd orașul și aspirațiile lui de civilizație burgheză. Nu este, deci, de mirare că dintre toate peisajele și drumurile țării Caragiale preferă pe acele în care se așază mai întîi 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 a 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 întîlnește familii plecate în vilegiatură, figuri de comis-voiajori și atîtea 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 lor : orele tîrzii ale nopții, cu cheflii întîrziți, cu oameni care vin de la gară, cu măturători care stîrnesc praful străzilor, cu trăsură pornite în goană să caute moașa ; orele aperitivului și ale prînzului, cu funcționari întîrziți de la masă, îndîrjindu-se în discuții inutile ; ceasurile adormite ale după-amiezilor caniculare, cu birjari așipiți pe capră, cu străzi care păzesc siesta locuitorilor din casele zăvorîte ; multele străzi ale Bucureștilor, botezate de fantazia edililor umaniști, întreținînd 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 a Tîrgului-Moșilor ; păcălelile de 1 aprilie...

Peste toate trece o undă de farmec, de împăcare cu viața, care dacă nu ia decît 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 răsfîrîntă o societate oarecum cristalizată, cultivînd plăcerea de a trăi. Ea înfățișează a doua generație după a comediilor, unde decorul este mic-burghez, mahalagesc, unde oamenii nu sînt de obicei funcționari, și cucoanele nu sînt încă franțuzite : lume de mici negustori, trăind patriarhal, cu stăpîni aspri, dar creduli, strașnici în capitolul onoarei familiale ; cetățeni zeloși, membri ai gărzii civice, politizînd, deși abia știu să silabisească gazetele, inițiindu-se în practicile tinerei democrații începătoare, străjuți de femeile lor romanțioase.

Între comedii și „momente” se așază răstimpul unei generații, împrejurare confirmată și de cronologia operelor, dacă ne gîndim că comediile sînt scrise între 1877 și 1885, în timp ce „momentele”, în cea mai mare parte a lor, sînt compuse începînd din 1899. Dar ca și „momentele”, comediile nu conțin în genere nici o asprime, atmosfera rămîne împăcată, încît 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 trecînd prin sufletul scriitorului. În *O scrisoare pierdută* satira instituțiilor noastre democrate, funcționînd fără sprijinul educației interioare a omului chemat să se bucure de binefacerile lui, neadevărul regimului politic al vremii, relevat de atîtea 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 rămîne 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 pînă a nu reține din ea decît singurele ei trăsături general-umane, așa cum fac clasicii. Pe primul plan al creațiilor sale stă omul social, și numai într-un plan mai adînc, susținîndu-l pe acela, apare caracterul omenesc general. Trahanache, Cațavencu, Zoîța, Farfuridi, Agamiță Dandanache sînt 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, Zoîța — o femeie voluntară, Farfuridi — un prost, Dandanache — un imbecil șiret.

Caragiale era deplin conștient de perspectiva generalizatoare asupra căroră se întindea pictura personajelor sale. În timp ce compunea *O scrisoare pierdută* (după cum o 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 decît Cațavencu”. Caragiale își vedea, deci, oamenii în valori generale, în expresiile lor simplificate, după modelul mării comedii clasice. Totuși, în picturile sale, generalul nu sacrifică cu totul individualul: cele două aspecte ajung să se echilibreze dînd figurilor lui un volum mai amplu, o materialitate mai bogată decît aceea a personajelor clasice propriu-zise, ținînd 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 cîteva trăsături, uneori un simplu tic verbal, caricatura, și nu marele portret clasic, laborios și complet construit.

Dar și aci oamenii astfel simplificați sînt 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 adîncurilor 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 sen-

zații 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 a lucrurilor 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 sîntem puși în situația de a-i auzi atât de bine.

Aci întâmpinăm poate darul cel mai de seamă al scriitorului Caragiale. Omul avea o înzestrare muzicală și lingvistică neobișnuită. Melomanul dispunînd de o întinsă cultură muzicală, capabil să reproducă oricînd 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, stăpînînd-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 cînd vorbirea ardelenilor, cînd pe aceea a moldovenilor, cînd chiar particularitățile individuale ale vorbirii vreunui cunoscut.

Pentru scriitorul astfel înzestrat, poet dramatic în primul rînd, evenimentele narate sînt 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 gîndească în fața noastră, reproducînd monologul lor interior sau folosește, ca naturalistii francezi, procedeul stilului indirect liber, topind în povestirea sa vorbirea oamenilor despre care povestește. Chiar atunci cînd înfățișează o teză generală, ca în unele din

articolele sale politice sau teoretice, expunerea sa ia forma vorbită încît omul care scrie este neconținut acoperit de acel care vorbește, de marele actor întrunit într-o structură atît 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 stăpînea cu preciziunea unui virtuos, 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 rînd, comentînd tendințele sale artistice. Cu toate acestea, creația carageliană este susținută dintr-un plan mai adînc de curentul unui lirism personal și autobiografic, pe care nu-l putem trece cu vederea. Dacă mai cu 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 cîte una din laturile lui „Nenea Iancu“. Alteori, în *Cănuță, om sucit*, sau în *Ion (Opere, IV)* întîmpinăm 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 întîia, ne întîmpină ceva ca o adiere de lirism proaspăt, senzualitatea tinerească a unui Caragiale rural, cum în substructurile acestui om atît de complex exista încă alături de omul orașului, al vieții politice, literare și gazetărești.

Din aceleași planuri mai adînci ale firii sale, în epoca bătrîneții, atunci cînd satiricul și realistul își dăduseră expresia și își îndepliniseră rolul, apare un scriitor romantic și fantastic, practicînd culoarea locală, exotică și istorică, în povestiri ca *Pastramă trușanda* și *Kir Ianulea*, sau înfățișînd în *Calul dracului*, una din cele mai perfecte povestiri scrise în limba română, o lume de simboluri adînci într-un cadru de natură, amintind pe acela al feeriilor lui Shakespeare.

Conștiința artistică a lui Caragiale a fost una din cele mai scrupuloase pe care le putem semna în literatura noas-

tră. 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 îndelungată. Muzica, pictura, sculptura, arhitectura, teatrul, pînă și călăria, trebuiesc învățate încet-încet, ani întregi. Cu cît le învață omul și le pătrunde, cu atît descoperă că-i mai rămîne încă mult de știut ; așa, s-a zis cu drept cuvînt, 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 adîncă era că literatura fiind o artă, ea poate fi, dacă nu învățată, cel puțin desăvîrșită printr-o lungă sîrguință în timp. Această sîrguință el a dezvoltat-o fără încetare, făcînd din practica artei principalul conținut etic al vieții lui. Puțini sînt 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 atîtea osteneli. 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.

3. 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. Crescînd în satul său, unde primește prima învățătură de carte, Ion Creangă urmează apoi, în timp de cîteva luni, cursurile școlii primare din Broșteni, unde îl duce bunicul, dar, îmbolnăvinduse, o părăsește pentru ca în vara aceluiași an să înceapă a învăța psaltichia pe lîngă un cîntăreț al bisericii Adormirea din Tîrgu-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 a 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 Tîrgu-Neamț se deschide o nouă școală, băiatul ajuns acum în vîrstă de 15 ani se înscrie printre elevi și primește învățătura arhimandritului Isaja Teodorescu, un om foarte original, pe care îl va immortaliza mai tîrziu în povestirea *Popa Duhu*. De aici, în toamna anului 1854, este trimis la școala de catiheti din Fălticeni, pe care o urmează destul de neregulat. După un an, în 1855, intră în seminarul din Socola (Iasi), unde rămîne pînă către finele anului 1858. După sfîrșitul studiilor sale, în 1859, Creangă se căsătorește și curînd după aceea este sfințit diacon.

Cum situația lui materială nu era dintre cele mai bune, diaconul Creangă se gîndește 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 școlii, 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 bărnuteștilor învrăjbiți cu „Junimea“, și cînd 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 tînărul diacon și institutor ia de mai multe ori cuvîntul 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 Smîntîna pe acela care trebuia să devină povestitorul atît 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 citire pentru uzul clasei I primară* (în colaborare cu C. Grigoriu, G. Ie-năchescu, N. Climescu, V. Răceanu și A. Simionescu) ; în 1871, *Învățătorul copiilor* (o carte de citire în colaborare cu G. Gri-

goriu 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, *Povățuitorii la cetire prin scriere după sistema fonetică* (cu G. Ienăchescu) ; în 1879, *Geografia județului Iași* (cu Răceanu și Ienăchescu), urmată curînd de o hartă a aceluiași județ (cu Răceanu). În 1880 retipărește *Regulile limbei române* de T. Maiorescu, în forma unei gramatici pentru clasa II primară.

Institutor dintre cei mai capabili, Creangă este însă un cleric neregulat. În mai multe rînduri 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 cîteva 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 înțelegînd să facă definitivă hotărîrea 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 hotărîrilor luate contra lui. Nu el a părăsit semnele de cleric sfînțit, ci „superiorii i le-au luat“. Trecînd apoi el însuși la acuzări și la aprecieri destul de trufase cu privire la sine, cu toate protestările sale de modestie, el scrie : „Nu mă îndoiesc că puind mîna pe conștiința-vă și întrebînd-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, vîind a-ți susține demnitatea de om, te fac a fi urît de noi ; și pentru a te corige trebuie să adoptezi contrariul acestora. — Nu, niciodată nu voi face aceasta. Totdeauna — ajutîndu-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 aci 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.

Vîlva 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 mărturii contemporane — știa ea însăși a le istorisi cu mult haz. În 1874, cînd 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 cunoștința lui Eminescu, înapoiat atunci de curînd 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. Curînd legăturile lor devin prietenești. Eminescu recunoaște în Creangă un exemplar popular plin de autenticitate, un geniu naiv lucrînd 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 Iași acei ani o pereche boemă semnalată adeseori întîrziind în fața unui pahar de vin, pierzîndu-se în discuții interminabile, continuate uneori pînă-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 atîta farmec? După mai multe mărturii ale vremii se pare că

Eminescu este acela care decide pe Creangă să aştearnă pe hîrtie primele lui poveşti. În toamna anului 1875 cei doi prieteni îşi fac apariţia la Iacob Negruzzi, în cercul junimiştilor. Creangă citeşte *Soacra cu trei nurori*, publicată apoi în numărul din octombrie al *Convorbirilor literare*.

Apariţiile lui Creangă printre junimişti devin tot mai dese. „Ce fericită achiziţie pentru societatea noastră acea figură ţărănească şi primitivă a lui Creangă ! (exclamă Iacob Negruzzi). Tobă de anecdote, el avea totdeauna cîte una disponibilă, fiind mai ales cele *corosive* specialitatea sa, spre marelă haz al lui Pogor, al lui Lambrior, ba se poate zice — afară de Naum — al tuturor junimiştilor. Cînd rîdea Creangă, ce hohot puternic, plin, sonor, din toată inima, care făcea să se cutremure pereţii ! Singur rîsul lui înveselea societatea fără alte comentarii ! Şi cînd aducea în «Junimea» cîte o poveste sau novelă, şi mai tîrziu cîte un capitol din *Amintirile* sale, cu cîtă plăcere şi haz ascultam sănătoasele produceri ale acestui talent primitiv şi necioplit !” (*Amintiri din „Junimea”*, p. 212).

Cele 15 poveşti, nuvele şi anecdote ale lui Creangă, completate cu cele patru părţi 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 şi fragmentul *Făt-Frumos, fiul iepei*.

În toamna anului 1877 Eminescu pleacă la Bucureşti ca prim-redactor al *Timpului*. Creangă se simte singur. „Vino, frate Mihai, vino, căci fără tine sunt străin”, îl îmbie el într-o scrisoare. În 1880 este în Bucureşti, îl vede pe Eminescu şi-i citeşte 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 încît, după 1880, munca literară îi devine din ce în ce mai penibilă. Vestea nebuniei lui Eminescu îl îndurerează profund. Cînd în septembrie 1884 Eminescu, îngrijit la Döbling, revine în Iaşi, cei doi prieteni se reîntîlnesc, dar tovărăşia lor nu mai are farmecul din trecut. Nici Eminescu, nici Creangă nu mai sînt oamenii de altădată. În 1887 Creangă este obligat să renunţe la postul său de institutor. Plecat la Bucureşti, spre a-şi regula drepturile la pensie, caută să obţină ajutorul lui Maiorescu în complicatele formalităţi ale împre-

jurării, 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 în 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 plînsese 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. Cîteva 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, le 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 vol., între 1890 și 1892. În 1895 Gruber moare nebun și manuscrisele lui Creangă sînt vîndute d-rului Mendel din Iași, care irosește o parte din ele, predînd restul profesorului Gh. Scobăi. Ce au devenit oare toate acestea? Puținele manuscrise întîmplător găsite, uneori la negustori ieșeni care le întrebuițau ca hîrtie de ambalaj, împreună cu acele pe care dr. Mendel le-a comunicat d-lui G. T. Kirileanu în copia lui Gruber, au alcătuit singura temelie scrisă a ediției acestuia la „Minerva”, în 1902 și 1906. Tot d-lui G. T. Kirileanu îi datorăm și ediția critică a *Opereilor* lui Creangă, completate cu note, variante și glosar și adăugite, într-un număr restrîns de exemplare, cu două din povestirile *corosive*, la Fundațiile culturale regale, în 1938.

Funcțiunea literară fusese asumată pînă către 1870, în literatura română, de scriitori proveniți din lumea boierească, trăind în formele ei de viață și orientîndu-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 literatu-

rii noastre. Dar pe cînd noii scriitori de acum sau de mai tîrziu, un Eminescu, un Slavici, un Coșbuc, sînt oameni de cultură, formați sub influențe filozofice sau umaniste și trăind în genere în alte forme de viață decît ale poporului, așa încît expresia acestuia ia la ei forma unei întoarceri romantice către obîrșii 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 perspectiva marilor linii de direcție ale literaturii noastre, nici Delavrancea, nici Vlahuță, nici Iosif, nici Cerna, nici Goga, nici chiar Sadoveanu nu apar atît în succesiunea lui Creangă, cît în aceea a lui Eminescu. Gesturile tipice ale creației tuturor aceluia sînt 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 adînc înfipt în lumea lui, așa încît el o poate descrie fără duioșii retrospective, fără sentimentalitate, cu realism robust și umor împăcat. Nostalgiiile lui Creangă, articulate de cîteva 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. Cînd 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 hîrțile lui înfășurat în largă cămașă înflorită, într-o odaie lipită pe jos cu pămînt. Îmbrăcat în groasele-i haine de șiac, țăranul mătăhălos, care deșerta cîte o cofiță de vin cu apă, se ivește în cercul „Junimii” și se leagă cu oameni de acolo, invocînd 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, atît de gustată de junimiști.

Țăranul Creangă nu este însă deloc un „talent necioplît”, cum credea Negruzzi, și nici un „autor poporal”, cum l-a nu-

mit Maiorescu. El este un talent rafinat, un mare artist. Împrejurarea devine izbitoare considerînd mai întîi materia de motive folclorice și chiar primele mijloace ale expresiei populare în poveștile sale. După cum a arătat d-l Jean Bouthière, în prețioasa monografie franceză consacrată povestitorului (*La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930), toate scrierile lui (în afară de *Stan Pățitul*, a cărui origine populară n-a putut fi identificată, dar nu este contestabilă) reiau motive prezente în întreaga arie a folclorului european și (în afară de *Dănilă Prepeleac*, *Povestea porcului*, *Harap-Alb* și *Ivan Turbincă*, în care modificările sînt 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 cînd 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 stăpînită în latura invenției epice.

Basmul popular pare a fi pentru el un lucru bine stabilit, o structură obiectivă și constrîngătoare, pe care se ferește de cele mai multe ori a o modifica. Povestitor credincios al basmelor populare, mijloacele lui sînt la prima vedere tot acele ale poporului. Formulele inițiale, mediane și finale, rimele și asonanțele introduse în expunere, multe expresii dialectale, zicerile tipice, comparațiile și metaforele sînt deopotrivă ale poporului.

Creangă povestește basmele poporului în limba lui. Dar de aci înainte apare originalitatea lui Creangă, cu atît mai mare cu cît 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, încît originalitatea lui se introduce pe o cale oarecum *subreptice*, pe care numai cunoscătorul o surprinde cu toată limpezimea și ajunge s-o deguste ca pe o savoare discretă.

În ce constă originalitatea lui Creangă ?

Mai întîi 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 : cînd în *Capra cu trei iezi* cel mai mare din aceștia se duce să deschidă lupului : „Atunci mezinul se vîră iute în horn și, sprijinit cu picioarele de prichiciu și cu nasul de funingine, tace ca pește și tremură ca varga de frică” ; cînd Harap-Alb așteaptă cerbul, deodată el aude cum „Cerbul venea boncăluind. Și ajungînd la izvor, odată și începe a bea hîlpav la apă rece ; apoi boncăluiește și iar mai bea cîte un răstimp, și iar boncăluiește și iar mai bea pînă ce nu mai poate. După aceea începe a-și arunca țărna după cap ca buhaiul, și apoi scurmînd de trei ori cu piciorul în pămînt se tologește jos pe pajiște, acolo pe loc ; mai rumegă el cît mai rumegă și pe urmă se așterne pe somn, și unde nu începe a mîna porcii la jir” ; cînd Stan Pățitul se duce în sat să-și aleagă o nevastă „...se prinde în joc lîngă o fată care chitește că i-ar cam veni la socoteală ; începe el a o măsura cu ochii de sus pînă jos și de jos pînă sus și cum se învîrtea hora, ba o strîngea pe fată de mîna, 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 cînd sufla cu dînsule, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului, iar cea dedesubt atîrna în jos de-i acoperea pîntecele. Și ori pe ce se pune suflarea lui se punea promoroaca mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dînsul că așa tremura de tare de parcă-l zghihuia dracul. Și dac-ar fi tremurat numai el, ce ț-ar fi fost ? Dar toată suflarea și făptura dimprimpjur îi țineau hangul : vîntul gema ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau, și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veverițele, găvozdite una peste alta în scorburile de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni blăstămîndu-și ceasul în care s-au născut.”

Niciodată povestirile poporului nu au această precizie și bogăție a descrierilor. În al doilea rînd, atunci cînd scrie povești, Creangă umanizează fantasticul. Animalele și ființele supranaturale sînt la Creangă țărani de ai lui, încît 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 — sînt, de fapt, niște nuvele, încît de la ele la *Moș Nichifor Coțcarul* 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 nurerile, ale bărbatului cu nevasta, ale fraților între ei, ale boierilor cu țărani, ale stăpînilor 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 evenimintele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor dialogul personajelor, ceea ce îi dă putința să intre în psihologia lor, să ni-i arate cum gîndesc și cum simt, cum ezită și cum se hotărăsc. Cînd Dănilă Prepeleac pleacă spre tîrg spre a-și vinde boii : „Mergînd el cu Duman și Tălășman ai săi, tot înainte spre iarmaroc, tocmai pe cînd suia un deal lung și trăgănat, alt om venea dinspre tîrg cu un car nou, ce și-l cumpărase chiar atunci și pe care-l trăgea cu mîinile singur, la vale cu proptele și la deal cu opintele.

— Stăi, prietene, zise ist cu boii, care se tot smunceau din funie, văzînd troscotul cel fraged și mîndru de pe lîngă 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 trampa : dă-mi carul, și na-ți boii. Nu vreau să le mai port grija-n spate : ba fîn, ba ocol, ba să nu-i mîînțe lupii, ba de multe toate... Oi fi eu vrednic să trag un car, mai ales dacă merge singur.

— Şuguiеşti, măi omule, ori ţi-i într-adins ?

— Ba nu şuguiesc, zise Dănilă.

— Apoi dar te văd că eşti bun mehenghiu, zise cel cu carul. M-ai găsit într-un chef bun ; hai, noroc să dea Dumnezeu ! Să-ţi aibi parte de car şi eu de boi !

Apoi dă carul, îşi ia boii, pleacă pe costişă într-o parte spre pădure şi se cam mai duce. Istalalt, adecă Dănilă, zice în gândul său :

«Taci că-i cu buche, l-am potcovit bine... De nu cumva s-ar răzgîndi ; dar parcă nu era ţigan să-ntoarcă.»

Apoi îşi ia şi el carul şi porneşte tot la vale, înapoi, spre casă.

— Aho ! car nebun, aho ! Cînd te-oi încărca zdravăn cu saci de la moară, ori cu fîn din ţarină, atunci să mergi аşa !

Şi cît pe ce, cît pe ce, să nu-l ieie carul înainte.

Dar de la o vreme valea s-a sfîrşit şi s-a început un deal. Cînd să-l suie la deal, suie-l dacă poţi !... Hîrţi ! încolo, scîrţi ! încolo, pîrţi ! încolo ! carul se da înapoi.

«Na ! car mi-a trebuit, car am găsit !»

Apoi cu mare greu hîrtoieşte carul într-o parte, îl opreşte în loc, se pune pe proţap şi se aşterne pe gânduri.

În mînuirea dialogului realist Creangă obţine efectele sale literare cele mai de seamă, şi în această privinţă darul său poate fi din nou asemănat cu al lui Caragiale. Vorbirea personajelor este redată cu speciala lor intonaţie şi în culoarea exactă pe care le-o conferă formaţiile verbale onomatopeice şi zicerile tipice ale limbii. Înzestrarea lingvistică a lui Creangă se desfată nu numai în redarea acestor ziceri tipice, proverbe, cimilituri, metafore şi comparaţii consacrate, în care se manifestă verva jovială a povestitorului, dar şi în lungi colecţii terminologice, emanate dintr-o fantezie verbală asemănătoare întrucîtva cu aceea a unui Rabelais.

Iată prăvălia lui jupîn Ştrul din Tîrgul-Neamţului, în care se găseau : „băcan, iruri, ghileală, sulimeneală, boia de păr, chiclazuri, piatră vînată, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri şi alte otrăvuri“. Alteori povestitorul se complăce în a da copioasele nomenclaturi ale unor lucruri asemănătoare, ca atunci cînd enumeră lucrările lui Chirică, sluga lui Stan Păţitul ; „Ce garduri streşinite cu spini, de mai nici vîntul nu putea răzbate printre ele ! Ce şuri şi ocoale pentru boi şi vaci, perdea pentru oi,

poieți pentru păseri, cotețe pentru porci, sîsîiac pentru păpușoi, hambare pentru grîu, și cîte alte lucruri de gospodărie făcute de mîna lui Chirică cît ai bate din palme !“

Personajul basmelor, al nuvelor, al anecdotelor se povestește pe el însuși în *Amintiri din copilărie*, operă atît de puțin populară în intenția ei. Desigur, omului din popor i se întîmplă să povestească evenimentele din trecutul său, dar totdeauna cu scopul de a minuna pe cei din preajmă cu amintirea unei întîmplări 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 sînt tot atîtea gînduri, 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.

Aci, 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, probîndu-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 întîi bucătăresei sale.

Pentru plăcerea propriei urechi și pentru aceea a cititorilor săi mai rafinați, el compune uneori largi perioade arborescente, tot atît de bogate și bine echilibrate ca ale lui Odobescu, sau încheie frazele sale cu clauzule 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.

Lîngă Eminescu, lîngă Creangă și Caragiale, trecerea lui I. Slavici în rîndul marilor artiști ai „Junimii” are nevoie de justificări. Scriitorul este un talent laborios, cu adînci intuiții în sufletul omului, dar lipsit de seducție verbală și imaginativă. Limba sa este mai degrabă săracă, cu veșnica repetare a acelorași cuvinte generale în interiorul acelorași fraze. Imaginația sa este cenușie. Ochiul său nu vede bine nici oamenii, nici peisajele. Debitul său verbal este pe alocuri atît de încîlcit încît recitirea 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, încît numele lui se așază la începutul a două sau trei serii literare. Înaintea lui Creangă el este acela care se gîndește 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, încît dacă lumea sensibilă trăiește cu slabă strălucire în povestirile sale, pictura omului sufletească și a conflictelor lui, analiza psihologică, în înțelesul pe care realismul și naturalismul contemporan îl dădeau cuvîntului, își găsește în el una din primele sale impresii românești.

Combinînd aceste îndrumări, Slavici este creatorul acelui realism țărănesc în care Maiorescu va vedea formula cea mai valabilă a nuvelisticii contemporane, o formulă lucrînd cu puterea unui cadru organizator pentru o lungă serie de povestitori români, și, prin nuanța ei moralizatoare, mai ales pentru atîți 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 spîței 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 bătrînului, scriin-

du-și amintirile (în *Lumea prin care am trecut*, C.I., 1929-1930), îi plăcea să-și aducă aminte : „Cînd întîlnești în calea ta un român — îmi zicea mama — să-i zici : *Bună ziua !*, dar maghiarului să-i zici : *Ió napot !*, iar neamțului : *Guten Tag !* și treaba fiecăruia dintre dînșii e cum îți dă răspuns. Tu datoria să ți-o faci și față cu cei ce nu și-o fac pe a lor față cu tine. Ea mă muștra deci cu multă asprime cînd afla că strig și eu *Ungur bungur !* și *Neamț cotofleanț !* — Săracii de ei — îmi zicea — nu sunt vinovați că n-au avut parte să fie români ! În gîndul lumii din care dînsa 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 — orișicît de adîncă ar fi ea, de azi pe mîine 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 mănînci, să nu te superi, căci cu dînșii foarte cu anevoie ajungi la-m_păcare. — Mai stăruia mama să nu las mîncare-n farfurie, ci să-mi iau din blid numai cît pot să mănînc, fiindcă ceea ce rămîne-n blid se păstrează pentru alți oameni, iar ceea ce lași în farfurie li se aruncă porcilor ori cîinilor, și e mare păcat să lași pentru porci ori pentru cîini mîncare de la gura oamenilor.“

Slavici primește prima învățătură în Siria și în Arad, apoi la liceul maghiar al minorităților din același oraș. Liceul îl sfîrșește 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. Aci cunoaște el pe Eminescu și ia parte la înființarea societății „România jună“, de unde pornește gîndul marilor serbări românești la mormîntul lui Ștefan cel Mare, pe care le deschide printr-o cuvîntare. Înainte de a-și termina studiile, tînărul 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 pu-

blică *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 filozofice și literare.

După un an, în 1874, Slavici apare însă la Iași, unde, împreună cu Eminescu și Miron Pompiliu, locuiește la Trei-Sfetele 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, conștiințioasă și exactă, încît, în 1875, ca ministru al Instrucțiunii publice crede că-l poate folosi în vederea publicării documentelor interesînd istoria românilor, pe care Eudoxiu Hurmuzaki le copiasse în arhivele vieneze. Slavici este numit secretarul comitetului de publicare. Cînd guvernul conservator cade, Slavici este îndepărtat din funcția sa și scriitorul își găsește un mijloc de existență în învățămîntul secundar, mai întîi la liceul „Matei Basarab”, apoi la azilul „Elena-Doamna” și la Școala normală de învățători, pînă a deveni, în perioada dintre 1894-1904, directorul de studii al Institutului de fete „Oteteleşeanu” 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 acele ale educației intelectuale și morale, cărora le consacră numeroase manuale și scrieri mai speciale.

Activitatea profesorului decurge paralel cu aceea a ziaristului, foarte sîrguincioasă de asemeni. În 1878 face parte din redacția *Timpului*, împreună cu Eminescu și Caragiale. Din aceeași vreme datează colaborările sale la *Telegraful român* din Sibiu. Cînd 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, înțelegînd să se mențină totuși într-un cadru de legalitate, împotriva acțiunii de deznaționalizare dusă de unguri împotriva românilor, dar preconizînd 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 nădăj-

duite. 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, pînă la acel din 1888, cînd este condamnat și închis la Vaș. În 1889 reia direcția *Tribunei*, dar după un an revine în București. Mai tîrziu scoate *Correspondența 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*, punînd 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 întîlnise și în paginile *Tribunei*, cîtva 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 indicînd un drum care urma în curînd să fie reluat.

În 1908-1909 Slavici este directorul ziarului *Minerva*, inspirat și susținut de Gr. Cantacuzino. Cînd 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 *Zina*, expunîndu-se ofensei publice în numeroase împrejurări pe care le amintește cu seninătate în paginile autobiografice ale cărții *Inchisorile 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 cîtva timp și moare, într-un moment de impopularitate, la 17 august 1925, fiiind îngropat la mînăstirea 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 : „Dîndu-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 nesecat izvor de rele îndemnuri, dar și dacă obîrșia sărăciei sunt trebuințele nemăsurate, e mare bogăție să te mulțumești cu puțin și în același timp, mulțumindu-te cu puțin, lași prinosul 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 pămîntului. Mă simțeam deci mereu îndemnat a mă dumiri de ce anume Schopenhauer a zis-o aceasta și am citit cu multă rîvnă tot ceea ce mi-a căzut în mînă despre viața lui Confuciu și despre îndrumările date de dînsul. Aceste mi s-au părut și mi se par și acum atît de înțelepte încît mă simt mulțumit de mine însumi și-mi fac muștrări cînd se-nîmplă să cad în păcatul de a mă fi abătut de la cele mai însemnate dintre ele. Tot țiind seamă de aceste sunt deci nevoit a judeca și cînd e vorba de fapte săvîrșite 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, p. 42). Împrejurarea n-ar avea atîta 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 arădană, primul dintr-o serie reprezentată și mai tîrziu (de pildă de Sandu-Aldea care regăsește pe întinderile Bărăganului același om), amestec de pasiune și disimulare, natură în fond complicată, cum se întîlnesc atîtea în mediile primitive. Din același șir de oameni face oarecum parte și Mara, din romanul cu același titlu (apărut în editura „Luceafărului” la Budapesta, în 1906), precupeată bănățeană, văduvă întreprinzătoare, dominînd 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 deznodămînt tragic.

Compoziție epică sobră, *Mara* este primul roman obiectiv al Ardealului. Cînd 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 păstrîndu-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 sînt 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 cîntă mai frumos decît chiar și răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte ! și totdeauna vorbește drept și cumpănit ca și cînd ar citi din carte. Și harnic și grijitor om este părintele Trandafir. Adună din multe și face din nimic ceva. Strînge, drege și cu-

lege 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, mergînd și venind. Omul sărac și mai are, și mai rabdă. Iară cu capul se lucrează mai greu decît cu sapa și cu furca. Dar toate s-au făcut și nici n-au rămas lucru zadarnic. Trandafirică a ajuns popă în satul tîtîne-său, în Butucani, bun sat și mare, oameni cu stare și cu socoteală — dar la pomeni și la ospete părintele Trandafir nu mergea bucuros.“

Procedeul îl înrudește numai aparent pe Slavici cu Creangă, căci în timp ce acesta din urmă este cucerit de feeria limbii, de aspectul inventivității ei nesecate, Slavici transcrie locul comun și expresia consacrată în felul naturaliştilor. Analiza psihologică se alătură mijloacelor de mai sus. Oamenii ne sînt 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 cînte, să citească evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîdea. De s-ar fi întrebat cîndva dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs 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 stăpînit 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 vîrtelniță, descurcă firele și iarăși pîrîndă parii. Așa se urzește pînza. Și gardul e cel mai bun urzitor : parii bătuți unul lîngă altul și legați între dînșii loc de șase palme de la pămînt cu o împletitură de nuiete. Lîngă gard locul e neted, dincolo grădina cu legume și cu flori. Curcubăta se întinde de-a lungul, se ridică și pe alocurea se răsucesce pînă în vîrfurile parilor, încît firul Sandei se ascunde în verdețea frunzelor ori scutură albiți din florile galbene. Așa de a îndemîna nu e urzitorul cu crăci lungi ca păianjenul. E bun în vreme de iarnă. Acum însă maica Marta s-a dus cu copiii la stîna, badea Stan a plecat cu un car de scînduri :

Sanda e singură, singurică. Îi mai place afară la uliță. Nu pentru că ar fi trecători, dar afară cîntecul vine mai bine. E cald. Dar deprinsă e fata la ger și la arșiță. Cu brațele goale, cu poalele aninate în brîu 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 : „Întorcîndu-mă acasă după cele dintîi ceasuri petrecute la școală sufletul îmi era plin de minunățiile ce văzusem. Închipuirea mea de copil era prea slabă spre a putea aduna atîta 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 cînd m-aș fi întors din altă lume, și cînd maica mă întreba ce am văzut la școală, în uimirea mea nu știam să-i spun altceva decît c-am văzut pe Huțu lui Budulea plimbîndu-se cu bățul în mîină și că acum nu-l mai cheamă Huțu, ci Mihail Budulea, ca pe taică-său cel cu cimpoile.“

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, dînd impresia poticnelii, ca în acest exemplu ales din multele 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, cînd voia să *meargă*, venea pe la mine, ca să *mergem* împreună fiindcă îi *venea* 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 Iacob 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 cîștige 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 Grațiani* (C. l., 1888) n-au putut impune numele scriitorului ca autor dramatic.

e) Ambianța epocii *ADVERSARI ȘI ALIAȚI*

1. ADVERSARI

Cînd apar *Convorbirile literare* și acțiunea „Junimii” începe a se face simțită, în întregul mediu literar al vremii se produce o polarizare care împarte pe ceilalți scriitori ai epocii în adversari și aliați. Ne vom ocupa mai întâi de primii. Expunerea noastră a amintit și pînă acum de loviturile pe care grupul ieșean al fracțiunii libere și independente, în frunte cu Nicolae Ionescu, le îndreaptă împotriva șefului mișcării junimiste, a lui Titu Maiorescu. Gesturile acestea nu trec însă în planul literar, încît o urmărire a lor mai atentă poate lipsi dintr-o istorie a literaturii. O rezistență interesînd ordinea de fapte pe care o înfățișăm aci este de semnalat abia cu publicația periodică *Tranzacțiuni literare și științifice*, 1872-1873, pusă sub conducerea tinerilor D. A. Laurian și Șt. C. Michăilescu. Cel dintîi (1846-1906) era fiul lui August Treboniu Laurian (1810-1881), autorul, împreună cu Massim, al *Dicționarului limbii române*, monumentul latinismului. Devenit profesor de filozofie la liceul „Sf. Sava” din București, Dimitrie Laurian este una din figurile distinse ale învățămîntului vremii. Cel de-al doilea (1846-1899), profesor de științe în învățămîntul liceal al capitalei, începe în acest moment o întinsă activitate de popularizare științifică și filozofică, despre care trebuie să ținem seama. Revista scrisă în limba și ortografia latinștilor, ceea ce atrage critica lui S. G. Vîrgolici în *Convorbiri literare* (VI, 2), urmată de replica lui Laurian, își fixează linia de conduită scriind în prospectul său : „În dorința de a fi utili, în sfera în care avem datoria de a ne mișca, pășim în arenă. *Acțiune prin știință*, iată visul nostru. Știința în general, știința faptelor și a principiilor, știința naturei, spiritului și umanității vor forma conținutul acestei reviste enciclopedice.”

Publicația dorește să se abată din drumurile politicii, prea vie în preocupările contemporanilor, și zadarnică, atîta vreme cît știința n-o călăuzește. Linia de conducere a revistei o imprimă, așadar, Șt. Michăilescu.

D. Laurian reprezintă mai degrabă, în puținele manifestări literare ale vremii (curînd părăsite pentru a se consacra politicii conservatoare și activității ziaristice ca director al *României libere* și al *Constituționalului*), pozițiile unui spiritualism

filozofic cu accente naționaliste și deocamdată democratice. În introducerea cursului său de filozofie el declară a fi un român într-o vreme care se înstrăinează, ceea ce însă nu-l face să dorească „murii Chinei”. „Prin originile mele — declară el — aparțin Universității române și franceze, Universității la care am învățat să asociez la cultul rațional al trecutului aspirațiunile și exigențele legitime ale timpurilor moderne, să pun rațiunea în locul prejudeciilor, principiile în locul lanțurilor.” Deviza sa este : „progres prin libertate, libertate prin educațiune”. Laurian se exprimă, așadar, în frazeologia pe care o combătea junimismul.

Mult mai temeinic este Șt. Michăilescu. Tînărul autor este un pozitivist, un adept al lui Auguste Comte, căruia, acum și mai tîrziu, îi consacră numeroase și solide pagini exegetice, încît nimeni nu va putea studia pătrunderea și răspîndirea culturii pozitivistice în țara noastră fără să se oprească la numele lui. „Discuțiunile metafizice — scrie Michăilescu — ce făcură de secoli obiectul de predilecțiune al filozofiei platonice, nu mai sunt atît de gustate în epoca în care trăim. Este un progres... Orice s-ar zice, filozofia nu rămîne staționară, după cum le place unora a crede și între cari cităm un nume cu mare greutate : d-l Janet, ce, mai anii trecuți, dete alarma că filozofia moare, că a murit chiar. Filozofia expiră pentru că spiritualismul este la capătul zilelor sale... Filozofia modernă meditează tacit și modest la lampa observațiunei și experienței și nu oferă ca rezultat cert al reflexiunii decît aceea despre care ne putem convinge sincer și pozitiv.”

Paralel cu precizarea principiilor și cu pregătirea manualelor sale științifice, întrebuințate cîtva timp în învățămîntul secundar, Șt. Michăilescu publică o serie numeroasă de bune articole de popularizare în domeniul astronomiei, al fizicii, al mineralogiei, al fiziologiei vegetale și animale. În anul războiului, la 4 martie 1878, Michăilescu dezvoltă la Ateneul Român conferința sa *Industria și războiul*, pe care o publică mai tîrziu în broșură, ca un studiu de *sociologie*, ramură nouă a științelor morale despre care vorbește printre cei dinții. De la Iași pătrundea din ce în ce mai mult în sferele largi ale cititorilor români renumele lui Arthur Schopenhauer. Michăilescu (sub pseudonimul Stemill) publică broșura *Cîteva din siluetele epocii*, 1874, unde filozoful german alcătuiește obiectul unei

mențiuni ironice pentru cercul ieșean, și sceptice cât privește conținutul noii învățături. Mai târziu, ca și prietenul său Laurian, el se apropie totuși de Maiorescu, și când acesta îl face atent asupra memoriului lui Dubois-Reymond : *Despre limitele cunoașterii naturii* (apărut în traducerea criticului în C. l., 1891), Michăilescu folosește prilejul pentru o nouă precizare a ideilor sale.

Dubois-Reymond arătase că fenomenele spirituale cad în afară de legea cauzalității, ceea ce răpește în legătură cu ele orice speranță a științei de a le putea cunoaște : *ignorabimus !* Împotriva acestei afirmații compune Șt. Michăilescu volumul său *Introducerea la psihofizică*, 1892, în care ni se arată că dacă teza lui Dubois-Reymond ar fi adevărată, ar trebui să ne întoarcem la *entitățile* vechii metafizici. Pozitivistul român dorește însă să reintegreze sufletul în fenomenalitatea naturii, arătând că creierul trebuie „să fie privit ca un aparat de transformări dinamice“, că „eul este o funcțiune de împrejurări naturale“ și că „fenomenalitatea psihică este o speță de energie cosmică“.

Studiul lui Michăilescu capătă un răspuns. D-l C. Rădulescu-Motru publică studiul *Cauzalitatea mecanică și fenomenele psihice* (C.l., 1893) și își face debutul său filozofic. Michăilescu se găsea în plină activitate când o boală necruțătoare pune stăpânire pe el și la 2 iunie 1899, în vîrstă de 53 de ani, se sinucide. Anghel Demetriescu publică un articol în *Literatură și artă română*, 1899, unde, împreună cu amintiri îndepărtate din vremea studiilor comune și cu o prețuire pozitivă a talentelor și activității lui, ni se dezvăluie firea turbulentă a vechiului prieten.

Tranzacțiunile literare și științifice au jucat un rol în direcția difuzării culturii științifice, articolele lui Șt. C. Michăilescu fiind însoțite de acele ale lui Em. Bacaloglu, dr. Davila, apoi de acele istorice ale lui Papadopol-Callimachi, ca și de acele literare ale lui D. Laurian și Bonifaciu Florescu, poligraful prezent de aci înainte în toate întreprinderile publicistice ale mișcării din București.

Literatura este reprezentată prin poezii de Grandea, Al. Macedonski, prin drama istorică *Rhea-Sylvia* a institutorului bucureștean N. Scurtescu și prin traduceri din poezii franceze ale lui G. Dem. Teodorescu, pe care, după ce l-am

găsit printre participanții serbărilor românești din 1871, la Putna, îl vom afla ca autor de studii istorice în *Columna lui Traian* a lui Hasdeu și ca folclorist în marea culegere care i-a făcut cunoscut numele. În 1873 *Tranzacțiunile* fuzionează cu *Revista contemporană*, 1873-1876, unde *spiritus rector* este moldoveanul Vasile Alexandrescu Urechia (1834-1901), profesor al Universității din București, mai târziu ministru al Instrucțiunii publice, președinte al Ligii culturale etc.

Poligraf cu multe cunoștințe, pana lui V. A. Urechia aleargă prea repede pe hîrtie. Maiorescu surprinde cîteva din inadvertențele sale, împreună cu ale altor colaboratori ai *Revistei contemporane*, în *Beția de cuvinte*. Răspunde inteligentul P. Grădișteanu, abătut de atunci către activitatea juridică și politică. Replica lui V. A. Urechia vine mai târziu, într-o stîngace și prolixă pledoarie *pro domo*, din care reținem resentimentul împotriva zeflemei junimiste. Autorul se întreabă dacă în adevăr n-a existat nimic bun în țara noastră. „Și ne repetîrăm această întrebare — continuă el — ajungînd la auzul nostru pe aripa ecoului intrigant *Keful* mare din sînul societății «Junimea» la cetirea incalificabilei diatribe: *Beția* din *Convorbiri* și a d-lui T. Maiorescu. Să fie oare horhotul acesta al omului sincer convins de eroarea groaznică a celor cari cred a-și servi țara și națiunea continuînd a umbla în calea în care nu-și poate da seama de nimic, ci rîde pentru că vede rîzînd ?”

Urechia avea aerul că suferă pentru sentimentele sale naționale. Cu timpul vechea și răsunătoarea polemică este uitată și V. A. Urechia devine între 1885 și 1892 colaboratorul *Convorbirilor literare*, cu studii istorice și plăcut povestite *Legende române*, 1891. *Revista contemporană* continuă publicațiile vechilor colaboratori ai *Tranzacțiunilor*, sporiți pentru partea științifică cu dr. C. Istrati care dovedește necesitatea cremațiunii morților, și pentru partea istorică cu contribuții de ale doctorului C. Esarcu (1836-1898), conducător pe vremuri, împreună cu N. D. Ananescu, al revistei de popularizare științifică *Natura*, creatorul *Atheneului român*, copiind în timpul misiunilor sale diplomatice, din arhivele Veneției, documentele interesînd istoria românilor.

Acestora li se adaugă cu articole literare și filozofice : C. Leonardescu, mai târziu profesor universitar și colaborator

al *Convorbirilor*, și Anghel (uneori Angel) Demetrescu (1847-1903), eruditul profesor bucureștean, filolog clasic, bun cunoscător al literaturii germane și engleze, din care traduce pe Macaulay, stilist fastuos, cu articole despre Buckle și Taine, dar și cu un răspuns la criticile pe care Gh. Panu le adresase în *Convorbiri* lui Hasdeu. Anghel Demetrescu resimte o ciudată antipatie față de Eminescu, manifestată la intervale, ca aceea, lipsită cu totul de glorie, care, sub pseudonimul G. Gelianu, persiflează unele din versurile frumoase ale poetului.

Literatura este reprezentată prin nuvelele lui Pantazi Ghica, fratele lui Ion, vechi revoluționar de la 1848, boem impenitent, autor franțuzit și lugubru, una din victimele *Beției de cuvinte*.

Poezii sînt bătrînul G. Crețeanu (1829-1887), alt supraviețuitor al generației revoluționare, autorul *Melodiilor intime*, 1854, și *Patrie și libertate*, 1879 ; N. Scurtescu (1844-1870), dînd, după valoroasele tragedii clasice *Rhea-Sylvia* și *Despot*, slabe versuri răpite fizioiei menite în curînd să-l ucidă ; Ciru Economu (1848-1910) care, pe lîngă palide versuri originale, traduce din Hugo și Baudelaire.

Figura cea mai de seamă a grupului vrea să fie bucureșteanul Mihail Zamfirescu (1838-1878), căreia i se adună în 1881 poeziile sub titlul *Cîntece și plîngerii*. Lui Zamfirescu îi delegă gruparea sarcina de a ridiculiza „Junimea” într-o improvizație dramatică : *Muza de la Borta-rece*, 1874, revistă teatrală cum epoca cunoscuse mai multe, scrisă în gustul lui Meilhac și Halévy din *La belle Hélène*, bufonerie literară cum o numește autorul însuși, în care Maiorescu este Minorescu, Eminescu este Minunescu, Xenopol este Jidopol, Naum este Năut etc., și al cărei umor pare astăzi atît de răsuflet încît ne minunăm că epoca s-a putut înveseli de el. Zamfirescu este un poet macabru, evocînd castele ale morții, mirese de strigoi, proclamînd dezolările sale nemîngîiate cînd nu oftează cu banalitate pentru iubita lui, totul într-un idiom italianizant, după modelul lui Eliade, cu *alegrețe, turment, stelă, immortale, dis plăceri, profume, lamente, adornări, tremări, dolente etc.*

Alecsandri, care patronase începuturile „Junimii”, încurajează și grupul literaților bucureșteni, dînd *Revistei contemporane* romanul *Dridri*, mai multe poezii și lucrări dramatice : *Arvinte și Pepelea, Nobila cerșetoare, Concina*. Un alt junimist, I. Slavici, publică studiul *Crîșenii noștri*. Prin inter-

venția lui Alecsandri duelul *Revistei contemporane* cu *Convorbirile* încetează, P. Grădișteanu renunțând la noul răspuns pe care îl pregătea.

Încă din 1869 Hasdeu face să apară ziarul *Traian*, continuat în anul următor prin *Columna lui Traian* (1870-1877 și 1882-1883), grupul naționalist, latin și democrat, uneori republican, al muntenilor, căutându-și aci o tribună. Hasdeu supune activitatea *Convorbirilor* la o aspră cenzură (după cum o făcuse și mai înainte în *Lumina*, 1863, și *Aghiuță*, 1863, dintr-o pornire care nu se va istovi nici mai târziu). Pogor și Bodnărescu, Negruzzi, Xenopol și Florentin, adică personalități de formatură și merite deosebite, sînt criticați laolaltă și cu aceeași asprime. În ce-l privește pe Maiorescu, atacurile devin cu totul necumpănite cînd criticul alegîndu-se, în 1871, deputat al colegiului al III-lea la Severin și Argeș, Hasdeu repetă învinuirile cunoscute din atîtea alte publicații contemporane: cosmopolitism, filosemitism, germanism, antidemocratism.

Acuzările aveau nevoie de o confirmare experimentală și astfel ghidușia lui Hasdeu închipuie o farsă, răsunătoare pe vremuri, trimițînd *Convorbirilor* spre publicare elucubrația lirică *Eu și Ea*, tradusă din fictivul poet german Gablitz de I. M. Elias, un „nume evreiesc”. Versurile apar în *Convorbiri* (IV, 1871, 15 iulie) și Hasdeu jubilează în revista *Familia* și în ziarele bucureștene *Trompeta Carpaților* și *Telegraful*, organe asociate luptei împotriva lui Maiorescu și a junimiștilor. Senzația este mare. Maiorescu se dezvinovățește arătînd că nu are răspunderea redacției și nu se afla în țară în momentul în care textul apocrif parvenise *Convorbirilor*. Negruzzi se găsea și el în străinătate. Farsa produce consternare printre junimiști. Slavici scrie din Viena: „Să ne pregătim de luptă”.

Cinci ani mai târziu, în 1876, Hasdeu expediază *Convorbirilor* o nouă elucubrație: *La noi e putred mărul*, sub iscălitura P. A. Călescu, al cărei aorostih completa cuvintele: *La Convorbiri literare*. Poezia este frumos citită de Eminescu și, de data aceasta, redacția responsabilă o primește. Iacob Negruzzi răspunde presupusului autor la poșta redacției: „D-lui P. A. C. mulțumiri și noroc bun”. Hasdeu, căruia i se propunea în același timp direcția noii publicații *Revista literară și științifică*, primește oferta, invocînd necesitățile pe care le punea în lumină farsa sa izbutită: „Așadară, neseriozitatea *Convor-*

birilor fiind legalmente constatată prin propria lor mărturie, mă grăbesc a primi sarcina de a dirije în partea-i literară *Revista* de față, considerînd-o a fi în adevăr necesară de vreme ce nu există deocamdată în România nici o alta de această natură. Va fi nu o *direcție nouă*, ci o *direcție sănătoasă*.”

O nouă ieșire antijunimistă a lui Hasdeu se produce în 1892, cînd un german, dr. W. Rudow, publică o istorie a literaturii române, revăzută din însărcinarea Ministerului instrucțiunii de Iacob Negruzzi și G. Bogdan (Duică) : *Geschichte des rumänischen Schrifttums bis zur Gegenwart*, Wernigerode, 1892. Scrierea reprezenta punctul de vedere junimist și, în afară de parțialitatea aprecierilor ei, conținea numeroase erori de informație. Hasdeu, care nu ocupa nici un loc în această expunere generală a literaturii române, pune la cale o execuție capitală, apărută sub titlul *Eine Trilogie*, desigur cu intenții ironice față de germanismul de atîtea ori imputat grupării adverse, mai întîi în *Revista nouă*, apoi într-un extras, în 1897 ; broșura conținea în afară de articolul lui Hasdeu pe acel al lui Lazăr Șăineanu, suplinitorul lui Hasdeu la Universitate, eruditul filolog din atîtea contribuții la *Revista nouă*, dar și la *Convorbiri literare*, autorul unei întinse opere românești, înainte de strămutarea sa la Paris ; apoi articolul lui G. Ionescu-Gion, profesor bucureștean, istoric cu unele merite, conferențiar, autor didactic, cronicar teatral, care adusese din studiile sale franceze deprinderea nepotrivită de a-și presăra scrierile cu galicisme și o frazeologie entuziastă pe care o parodiază I. L. Caragiale în *Literatura și artele române în a doua jumătate a sec. XIX (Schife ușoare, 1896, Opere, III)*.

Hasdeu a fost adversarul cel mai tenace al „Junimii” și al lui Maiorescu. Bibliografia atacurilor sale (stabilită de E. Lovinescu în *T. Maiorescu*, II, 1940) se întinde pe o durată de 40 de ani, de la *Lumina*, 1863, pînă la *Apărarea națională*, 1902. Tăria și stăruința resentimentului său îi dau acestuia caracterul unei pasiuni. Maiorescu folosește prilejul studiului *Literatura română și străinătatea*, 1882, pentru a releva, împreună cu recunoașterea marilor merite istorice și filologice ale vechiului adversar, ba chiar și a frumuseții „stilului său foarte viu”, violența atacurilor sale.

Alt adversar îndrîjit al lui Maiorescu și al grupului junimist este Aron Densusianu (1837-1900), reprezentant al ve-

chiului Ardeal latinist, profesor al Universității din Iași, poet încercându-se în marile genuri, pentru că scrie o epopee : *Negriada* (1879-1884) și o tragedie în 5 acte : *Optum*, 1897, pentru a nu mai vorbi de poeziile sale în *Valea vieții*, 1892, și *Hore oțelite*, 1892, producții care n-au aflat niciodată cititori. Rezistența sa față de „Junimea” a fost dintre cele mai rău inspirate, pentru că l-a dus nu numai la înscenarea „plagiaturii” lui Maiorescu (în *Federațiunea*, 1868, apoi în *Cercetări literare*, 1887), dar și la încercarea de anulare a lui Eminescu, care ar fi un simplu „dezechilibrat”, opus spiritului „etnic-românesc”. Volumul *Cercetări literare* are totuși meritul de a fi pus mai întâi în lumină importanța lui Budai-Deleanu, autorul *Țiganiadei*. În *Orientul latin* (1874-1875), ziarul brașovean al lui Teofil Frîncu, al tânărului poet I. A. Lapedatu și al lui Aron Densusianu, acesta din urmă publică lungul studiu : *Regenerarea literaturii române*, în care se aprobă influența franceză deoarece ea a dat bune rezultate acolo unde a fost mai puternică : în Muntenia. Acuzările pe care Maiorescu le ridicase împotriva limbii române în jurnalele ardelenene, Densusianu le întoarce împotriva lui Maiorescu însuși, al cărui scris ar fi plin de expresii traduse din limba germană. Densusianu este pentru spiritul național în literatură, și „Junimea” ar fi fost o mișcare înstrăinată.

Într-un moment în care „Junimea” începuse a se impune în prețuirea generală, un adversar teoretic pe tărîmul social apare în Ion Nădejde (1854-1928), redactor al *Contemporanului*, 1881-1891, și al *Revistei sociale*, 1884-1887, harnic și învățat publicist, cu competență variată în științele naturii, în economie politică și în lingvistică, militant socialist și ateu pînă la ciudata lui eclipsare într-a doua și cea mai lungă parte a existenței lui. Prima dintre revistele lui arată considerație pentru „Junimea”, împrumutîndu-i chiar în articolul ei de program formula „formelor fără fond”, pe care le va combate de asemeni, propunîndu-și în același timp să arate cititorilor chipul „cum privește știința contemporană lumea”. Conferințele „Junimii” sînt analizate pe larg și cu aprecieri pozitive atunci cînd se constată unele îndrumări comune, ca de pildă în prelegerile lui C. Dimitrescu-Iași. Poeziile lui Eminescu sînt reproduse in extenso și se întrepîne

cultul lui Vasile Conta. În afară de articolele în favoarea căsătoriei libere și pentru egala îndreptățire a femeii la viața publică, ale Sofiei Nădejde, uneori în polemică cu Maiorescu, literatura este reprezentată prin versurile socialiste și atee ale lui C. Mille, N. Beldiceanu și A. C. Cuza, pe care din 1885 îl vom afla în *Convorbiri*, apoi prin anecdotele lui Th. Speranția, cunoscut prin activitatea lui literară și lingvistică și din revistele lui Hasdeu. În 1884 Ion Nădejde își asociază ca redactor pentru partea literară pe V. Morțun, unul dintre primii editori ai lui Eminescu. În 1885 apar și primele critici ale lui C. Dobrogeanu-Gherea (I. Gherea). În *Revista socială* Nădejde va răspunde studiului antisocialist al lui P. Missir și, precizând programul socialismului românesc, va arăta că, dacă prin partea lui critică și negativă junimismul și socialismul coincid, cele două directive se deosebesc prin explicația fenomenelor și prin îndrumările de viitor. Liberalismul românesc ar fi dat greș, afirmă marxistul Nădejde, pentru că a crezut că poate introduce formele politice ale Apusului, fără substratul lor economic. Socialismul ar urma să pună de acord cele două aspecte printr-un șir de reforme al căror program îl schițează în linii largi.

Printre organele și personalitățile adversare „Junimii” am omis revista *Literatorul* și pe conducătorul ei: Al. Macedonski, negat de Maiorescu chiar pînă în 1886 (cf. articolul *Poeți și critici*) cînd poetul produsese cîteva din operele lui cele mai remarcabile. Macedonski și curentul înjghebat în jurul revistei lui alcătuiesc însă capitolul cel mai de seamă al curentului muntean și în această calitate urmează a fi studiat mai tîrziu, cu toate dezvoltările de rigoare.

2. ALIAȚII

Cînd *Convorbirile literare* încep să apară, tînăra grupare junimistă care se constituise printr-o opoziție atît de radicală față de toată mișcarea literară a timpului socotește a putea face legătura cu trecutul prin Vasile Alecsandri, scriitor unanim apreciat, bun prieten al lui Costache Negruzzi, reținut pentru *Antologia* cercului prin mai multe producții ale sale. Iacob Negruzzi îi scrie lui Alecsandri la Mircești. Răspunsul

sosește curînd, anunțînd o întreață galerie de figuri contemporane — *Cînticelele comice* : *Șoldan viteazul*, *Mama Anghelușa doftoroaia*, *Herșcu boccegiul*, *Șatrariul Napoila ultraretrogradul*, *Clevetici ultrademagogul*, *Paraponistul funcționar vechi*, *Gură Căscată, om politic*, *Cucoana Chirița în Paris*, *Barbu lăutarul*, *Ion Păpușeriul*, *Surugiul*, *Kera Nastasia*, *Stan Covrigarul*, dintre care primele trei apăruseră de altfel în *Pot-pourri literare*, Iași, 1854 — publicația comună a lui V. Alecsandri și M. Millo. Scrisoarea de adeziune a lui Alecsandri, publicată în numărul *Convorbirilor* de la 15 octombrie 1867, conține un accent care putea conveni junimiștilor : „S-a observat cu multă justețe — scrie el — că societatea română este una din cele mai setoase de schimbări, fie bune, fie rele. Reformele care se introduc în alte părți ale lumii, cu greutate și cum-pănire, găsesc calea deschisă în țara noastră și năvălesc fără împiedecare. Legile se înnoiesc pe tot anul, datinele vechi sunt părăsite cu o nepăsare întristătoare, iară în locurile prind rădăcină obiceiurile străine ca în pămîntul lor și dau o fizionomie străină atît orașelor, cît și orașenilor.”

Alecsandri, ca și Al. Russo, C. Negruzzi sau M. Kogălniceanu, era de altfel un prejunimist. Operele sale dramatice conțin numeroase indicații în această privință. Încă din 1844, scriind comedia *Iorgu de la Sadagura*, el întrupează în pitarul Enache Damian protestul țării vechi împotriva înnoirii moravurilor. Cînd curentul se accentuează și în latura așezărilor politice, Alecsandri scrie vodevilul *Rusaliile*, 1863, unde figurile comice sînt latinistul Ianus Galuscus și radicalul Răzvrătescu, care făgăduiește pămînturi țăranilor. Atitudinile lui Alecsandri în problema latinizării graiului nostru sînt limpezi, de altfel, încă din timpul narațiunii *Istoria unui galbăn*, 1844. Față de pozițiile antilatiniste și antidemocratice ale lui Alecsandri cercurile vizate iau poziție, mai întîi prin *Atheneul român*, 1861, revista lui V. A. Urechia în prima ei serie ieșană, apoi prin mai multe organe și manifestări bucureștene, pînă la conferința lui Șt. Velescu la Ateneu.

După cum observă un istoric literar, d-l D. Popovici (*Alecsandri, „l'éternellement jeune“ în Langue et littérature*, I, 2, 1941), este probabil că aceste atacuri au stat la originea entuziasmului cu care marele scriitor se leagă de noul grup al junimiștilor. Aci, în cercul acestora, vede el puțința dez-

voltării vechilor sale tendințe. Napoailă ultraretrogradul și Clevetici ultrademagogul readuc în scenă, prin forța reformelor politice operate de atunci, pe pitarul Enache Damian și pe fiul său Iorgu, învățatul din școlile Sadagurei. În afară de sprijinul pe care-l putea aduce unora din tendințele junimiste, prin noua sa producție dramatică Alecsandri susține grupul prin corespondența pe care o întreține cu Iacob Negruzzi. „Publicarea întreprinsă de d-voastră o apreciez cu atât mai mult — îi scrie el într-un rînd — că ea tinde a combate gustul pocit al noilor încercători pe cîmpul literaturii“ (2 sept. 1867). Și tot atunci : „Eu sunt atât de încîntat văzînd calea ce ați apucat că vă promit să vă întovărășesc pe cît îmi va permite slăbirea pasurilor“.

Junimiștii primesc recomandarea unei lupte noi : „D-l Maiorescu va face un mare serviciu limbei și literaturii noastre combătînd tendința transilvană de a le poci sub cuvînt de a le latiniza orbește, sau mai bine zicînd de a le brașoveni. D-lui, care este înzestrat cu un spirit analitic și ajutat de cunoștințe variate, ar nimeri foarte mult dacă ar cerceta asemenea lucrări literare din București, care mi se par cam *hop deoparte*, după cum zice românul“ (20 martie 1868). Iar cînd primește înștiințarea că lupta a devenit iminentă aplauzele sale devin răsunătoare : „M-am bucurat deci foarte mult cînd am aflat din scrisoarea d-tale că v-ați decis a intra în luptă științifică cu pedantismul. Nu mă îndoiesc de victorie, fiindcă niște simpli gramatici care nu au produs nimic în literatură nu pot să stea față cu adevărații literatori. Publicul se va da negreșit cu acei ce-l încîntă prin producerile lor și va rîde de acei ce caută să-l năucească cu niște stropșituri ridicule. Curaj dar, scumpii mei amici, aveți de apărat tezaurul cel mai scump ce ați moștenit de la strămoși : limba, adică simbolul sacru al naționalității noastre.“

Cînd au apărut scrisorile lui Alecsandri către Iacob Negruzzi (completate cu acele adresate lui T. Maiorescu, Al. Papadopol-Callimachi și Paulina Alecsandri, în ediția îngrijită de Il. Chendi și E. Carcalechi, Buc., 1904) concluziile impuse istoriei literare au părut a avea un caracter revoluționar. Ovid Densusianu scrie atunci un studiu (*Alexandri și „Junimea“*, în *Viața nouă*, I, 1905) în care încearcă a stabili do- vada că îndrumările esențiale ale „Junimii“ nu proveneau de

la întemeietorii ei, de la Maiorescu în special, ci de la Alecsandri, sfătuitoarul grupului. Părerea era însă exagerată pentru că o luptă lingvistică și literară de însemnătate aceea pe care a dus-o „Junimea”, în prima ei perioadă, nu putea fi impusă dinafară printr-o influență oricât de prestigioasă. Această luptă trebuia să pornească din centrul organic al mișcării pentru a se dezvolta cu stăruință și eficacitatea pe care au obținut-o până la urmă.

Aleksandri a fost, desigur, un glas ascultat în „Junimea”, o personalitate deosebit de respectată, dar nu singurul motor al unei mișcări care fără el n-ar fi avut nimic de spus și nu și-ar fi recunoscut nici o finalitate proprie. Meritul lui Alecsandri în îndrumarea tinerei mișcări a fost de altfel recunoscut de Titu Maiorescu care scrie în *Direcția nouă* (1872): „Vasile Alecsandri, prin scrieri și sfaturi orale, ne-a întărit în tendința de a ne emancipa limba din pedantismul filologilor și de a o primi așa cum iese ca un izvor limpede din mintea poporului. El a dat susținerii noastre teoretice sprijinul renumelui său literar, și dacă încercările de îndreptare limbistică vor izbuti o mare parte a meritului îi revine lui.” După o astfel de precizare nu mai era nevoie de descoperiri răsunătoare.

Aparițiile lui Alecsandri la „Junimea” n-au fost prea dese. G. Panu a descris odată ivirea poetului în salonul lui Maiorescu ca o apariție distantă, strângând mîna gazdei și lui Carp și salutînd din cap pe ceilalți, atît de emoționați cînd îi sînt înfățișați mai apoi. Atmosfera trebuie să fi fost, desigur, aceasta, chiar dacă, după cum a stabilit E. Lovinescu (*T. Maiorescu și contemporanii lui*, I, 1943), Panu s-a înșelat asupra datei și locului cînd l-a văzut mai întîi pe Alecsandri. Poetul, trăind la Mircești, se bucura să se regăsească în cercul junimiștilor pentru a-și citi noile sale opere. Lectura *Dumbravei roșii*, a unora dintre *Pasteluri*, a piesei *Boieri și ciocoi*, mai tîrziu, la București, a dramelor istorice *Despot-vodă*, *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu*, a rămas ca o amintire vie în mai multe memorii și însemnări contemporane, printre care acele ale lui Maiorescu. Mare impresie au făcut mai ales *Pastelurile*, care își găsesc în curînd imitatorul printre junimiști și care îi provoacă lui A. D. Xenopol, la Berlin, strigăte de entuziasm: „Poeziile lui Alecsandri și mai ales *Concertul* sunt sublime” (*Studii și documente lit.*, II, p. 71).

Se poate oare spune că Alecsandri care a dat, desigur, unele îndrumări „Junimii” a primit și el ceva de la tânărul cerc literar care-l venera ca pe un maestru? Lucrul nu este probabil decât în sensul că emulația generală a grupului va fi avut un ecou și asupra scriitorului ajuns la o deplină înche-gare a personalității în momentul când stabilește legătura cu junimiștii. Încadrarea lui Alecsandri în *Direcția nouă* este justificată numai în acest sens. „Junimea” a avut însă meritul de a fi pus în evidență importanța contribuției lui Alecsandri, în toate momentele contemporane cu propria ei dezvoltare, când apar *Poeziile populare*, prin articolul lui Maiorescu din 1868, când felibrigiul provençal încunună *Cîntecul gintei la-tine* în 1882. „Junimea” este păstrătoarea gloriei lui Alecsandri. L-am văzut astfel pe Maiorescu apărîndu-l față de tinerii scriitori Delavrancea și Vlahuță, care credeau că au nevoie de coborîrea acestui înaintaș pentru a pune mai bine în lumină pe Eminescu (*Poeți și critici*, 1886). Alecsandri răspunde la rîndu-i cu mărinimie, scriind poezia *Unor critici* :

.
*E unul care cîntă mai dulce decît mine ?
 Cu-atît mai bine țării, și lui cu-atît mai bine !
 Apuce înainte s-ajungă cît de sus,
 La răsăritu-i falnic se-nchin-al meu apus.*

Printre autorii științifici citați de Maiorescu în *Direcția nouă* se găsea și Al. Odobescu. Într-un articol care are me-ritul de a fi identificat unele din tendințele prejunimiste, Ovid Densusianu (*O legendă literară, în Vieața nouă*, I, 1905) formula întrebarea : „Cît de surprins va fi fost Odobescu cînd s-a văzut trecut de d. Maiorescu în *Direcția nouă*, el, care se manifestase în literatură... înainte de a se fi început să se vorbească de «Junimea».” Justificarea amintirii lui Odo-bescu în acel loc, peste motivele invocate acolo, stă mai înțîi în comunitatea luptei pentru limbă. Într-un moment în care întreaga Academie era latinistă și Maiorescu încetase să ia parte la lucrările ei, Odobescu este singurul care susține lupta. În sesiunile din 1870-1874 și 1877 Odobescu stabilește prin-cipiul potrivit căruia „noi scriem pentru cei de azi, nu pentru cei din trecut” și cere, împotriva normelor adoptate de Laurian și Massim în *Dicționarul* lor, să nu se alunge slavonismele, să

se admită neologisme numai atunci când ele corespund unor idei sau lucruri noi, și să se păstreze forma cuvintelor așa cum ea se găsește în limba vie (cp. *Opere compl.*, II). Principiul este afirmat din nou în scrisorile către Gh. Barițiu, căruia îi scrie la 31 dec. 1877 : „Să fim, dar, mai presus de toate buni români, și nu români spălăciți ; să vorbim curat românește, și nu pocit latinește. De aceea să nu dăm sistemului preconizată de *Dicționar* altă însemnătate și altă răzlețire decât acele ce se cuvin unei erezii, primejdioasă pentru cultura viitoare a limbei și a naționalității noastre.“ Un om ajuns la vîrstnicie nu mai este întrebat cine a fost tatăl său ; cine este el însuși interesează acum ; ni se cere deci să fim români „și nu feții smeriți și rîzgîiați ai tatei Traian“. O observație asemănătoare am subliniat și într-unul din textele lui A. D. Xenopol.

Simpatia lui ¹ Odobescu pentru „Junimea“ și *Convorbirile literare* este evidentă încă din *Pseudo-Kyneghetikos*, 1847, unde se frînge o lance împotriva *Revistei contemporane*, relevîndu-se inexactități într-un articol al lui Pantazi Ghica și persiflîndu-se latinismul grupării, chiar cu riscul „să se supere pe mine autorul comediei *Revizorul general*, adaptată după Gogol“. Autorul acestei adaptări era P. Grădișteanu, care răspunsese *Beției de cuvinte*. Când apare *Pseudo-Kyneghetikos*, *Convorbirile* îi consacră o recenzie elogioasă semnată de E[minescu], însoțită de reproducerea unui fragment al acestei scrieri. Multe afinități de structură și orientare uneau pe Odobescu de grupul junimiștilor : măsura întregii manifestări, gustul clasic și academic, simpatia pentru creația populară. Odobescu se ivește însă tîrziu în cercul *Convorbirilor*, unde colaborarea sa apare abia din 1887 cu articole arheologice și literare.

Un alt aliat al „Junimii“ este Ion Ghica (1816-1897). Om politic cu întinsă activitate și scriitor apreciat, în prima parte a carierii lui, asupra problemelor economice, cărora le consacră studii în *Propășirea*, revista pe care o scoate în 1844 împreună cu V. Alecsandri, P. Balș și M. Kogălniceanu, Ion Ghica apare tîrziu în literatura frumoasă, prin *Scrisorile către Vasile Alecsandri*, apărute în *Convorbiri literare* începînd de

¹ „Simpatia lui“ : reconstituit după *La société littéraire „Junimea“*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 225 (n. ed.).

la 1880, și care pune deodată în lumină un memorialist de o rară putere evocatoare, meșter în a vrăji aparența oamenilor și de a nota graiul lor, povestitor sfântos și plin de umor.

Apariția lui Ghica printre convorbiriști nu era însă o simplă întâmplare. Tendințe mai adânci ar fi putut să-l orienteze de mai multă vreme către grupul junimiștilor, cu toate legăturile sale politice într-o altă tabără militantă. După cum s-a observat uneori (cp. P. V. Haneș, în Prefața la *Opere complete*, IV, 1915, și N. Georgescu-Tistu, *Ion Ghica scriitorul*, 1935), prin paginile *Convorbirilor economice* circulă uneori ceva ca un suflu de ironie prefigurând pe Caragiale în acțiunea de satirizare a noii societăți burgheze, atinsă de viciul politicianismului. Mai târziu, într-una din primele scrisori adresate lui Alecsandri (*Egalitatea*, în C. l., din 1881), se satirizează de asemeni mania latinistă și etimologistă a unor oameni a căror origine sud-dunăreană ar fi trebuit s-o legitimeze atît de puțin. Eminescu avusese la rîndul său un accent asemănător în *Scrisoarea III*.

Ion Ghica este unul din puținii munteni culți ai vremii lui neinfluențat de latinism sau eliadism. Publicîndu-și opera literară în *Convorbiri*, deși începuturile lui aparțin generației literare din 1848, prin atitudinile sale în problemele limbii, ca și prin tradiționalismul lui asociat de altfel cu pregătirea de cultură a unui om modern, Ion Ghica devine un aliat tardiv al „Junimii”.



În 1882, cînd Iacob Negruzzi se strămută la București, luînd cu sine *Convorbirile literare*, prima generație junimistă își dăduse măsura ei. Cadrul era acum fixat pentru producția unei noi generații. Vom studia mai târziu această nouă generație, a doua generație junimistă.

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 unic 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 sînt, de fapt, sentimentele și pasiunile. „Materia sensibilă” o alcătuiesc

imaginile pe care sunetul cuvintelor le trezește în fantezia 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 unuiu vrăjește prezența celorlalte. 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 ilustreze 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.

Ajunghind 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 pînă la Lessing (*Laocoon*, 1766) care îndrăzni cel dintîi să se ridice împotriva ei. Concluziile lui Lessing sînt însă mult mai apropiate de vechea părere pe care se ridică s-o combată decît el însuși își închipuia. Căci, deși Lessing este acela care mai întîi distingînd între artele de succesiune și cele de simultaneitate cerea mijloace felurite pentru fiecare din ele, scopul lor comun rămînea același ca și în concepția antică : evocarea sensibilă a obiectului. Poezia se condamnă la o sforțare obositoare și improductivă, cîtă vreme, întrecîndu-se cu pictura, ea năzuiește către prezentarea simultană a obiectelor.

Potrivită cu natura succesivă a limbajului este descrierea activă a lucrurilor în felul în care a excelat Homer, cînd,

pentru a ne face să vedem sceptrul lui Agamemnon, el ne spune mai întâi cum sceptrul acesta a devenit. Vechea înțelegere a poeziei ca experiență vizuală supraviețui, așadar, și criticii lui Lessing. Nici obiecțiile lui Herder puțin timp după ce Lessing își făcu cunoscute ideile sale, nici acelea mai târzii ale lui W. v. Humboldt nu mai putură s-o compromită. Ea rămase și mai departe victorioasă pînă cînd cercetările lui Th. A. Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie*, Lipsca, 1901) și M. Dessoir (*Aesthetik* etc., p. 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 înîmplător de cuvînt, 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 aci acele siluete care se ridică predominante chiar în ciuda legilor perspectivei, sau acea țesătură confuză de elemente din care se desprinde cu o ciudată claritate un singur amănunt. Toate aceste particularități care ne surprind în pînzele unora din cei mai noi artiști alcătuiesc un interesant document psihologic pentru ceea ce s-a numit „fenomenologia reprezentărilor”. Ele ne arată, și sînt 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 desemna pe militarul la care l-au izbit forma, strălucirea și sunetul pîntecilor va da acestor pînteci o mărime uneori superioară restului siluetei pe care o desemnează. 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 întîmpla altfel atunci: cu reprezentările sensibile pe care le va chema în mintea noastră cuvîntul? Este imposibil ca ele să se acopere complet cu imaginea cîndva 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 același 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 fanteziei acustice, scrie poezia *Peste vîrfuri*:

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

nu este necesar, cetind 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 cînd mai lămurită și cînd mai confuză, cînd mai strălucitoare și cînd mai stinsă. Uneori (dacă este permis a prevedea ceva în acest domeniu în care numai neprevăzutul stăpînește) se va desprinde mai clar din imaginea lacului jocul luminos al suprafeței sale brăzdate de unde sau masa compactă de ape luminate pînă în adîncuri ; vor putea apărea pietrele rotunjite ale fundului, o salcie, o barcă — într-atît 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 cîștigat de acea contagiune patologică prin care muzica îl dizolvă și-l îndeamnă către moarte. Fără ajutorul nici unei imagini conținutul sentimental se va desfășura întreg, și din productivitatea specială a acestei stări de spirit ochiul interior va crede un moment că contemplă imaginea, cînd efectiv ea nu i se arată niciodată.

Care sînt, 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 decît aceea pe care, împreună cu toți esteticienii timpului, Maiorescu le-o acorda. Cînd 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 rînd, 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 putea 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 !¹ etc.*

(p. 154)

Să observăm bogăția oarecum inepuizabilă a ideii care pentru a se exprima recurge la contrastele : *Mon ennemi — ami*. Convertirea religioasă pornește de la o criză zguduitoare a personalității în care toate iluziile orgoliului omenesc se năruiesc pînă ce, supus, sufletul se dă întreg puterii lui Dumnezeu. Victoria dumnezeirii este înfrîngerea noastră. Credinciosul măsoară adîncimea conștiinței sale mistice cu intensitatea împotrivirii sale inițiale. Pe culmea avîntului către Dumnezeu îl tulbură 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 vestmînt sensibil ?

Energia vorbirii face caracterul intuitiv al poeziei, spunea Herder. Și despre ce se poate numi energia vorbirii ne arată următorul pasaj din Sfîntul Augustin :

„Dumnezeul meu, ce ești tu ? Ce să întreb mai întîi ? Ce altceva decît despre Domnul Dumnezeu meu ? «Căci cine este Domn lîngă 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 milos și totuși Cel mai drept, Cel mai ascuns și totuși Omnipotent, Cel mai frumos și Cel mai tare, stînd fără să poți fi cuprins, nemișcat și prefăcînd totul, niciodată nou, niciodată vechi, căci tu înnoiești totul, pe cei mîndri îi dai însă pierzării fără ca ei s-o înțeleagă ; mereu lucrînd, totdeauna liniștit, adunînd fără trebuințe, purtînd, împlinind și apărînd, creînd, hrănind și desăvîrșind, căutînd, deși nimic nu-ți lipsește. Iubești fără pasiune, te silești cu o liniștită blîndețe, vorbirea ta e fără durere, te mîinii și ești totuși pașnic, trecătoare sînt lucrările tale, veșnic este sfatul tău, culegi ce ai găsit și n-ai pierdut niciodată, te bucuri de cîștig fără să fii sărac și ceri

dobîndă fără să fii avar. Ți se împrumută ca să devii datornic și totuși cine are ceva care să nu fie al tău? Plătești datoriile 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 sfîntă? Vai acelor care nu vorbesc despre tine căci și mușii te vor mărturisi" (*Confesiuni*, cap. IV).

Ca și în strofa lui Claudel, întreaga dezvoltare a Sfîntului 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, cînd Sft. Augustin spune: „te mîinii și ești totuși pașnic" sau „plătești datoriile pe care nu le datorești", ideea nu devine absurdă, ci adaugă ceva înțelesului ei. Mînia 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 decît acelea ale sensibilizării. Bogația 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 odată cu sine.

La marile talente retorice, la un V. Hugo, la un G. D'Annunzio, se întîmplă adeseori această divergență între sens și ritmică. Mișcarea frazei te poartă înainte și depășește percepțiunea exactă a cuvîntului. Dar în așa măsură înțelesul există immanent în ritm încît chiar o citire stăpînită 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 momentanitate care ne dă în sfîrșit o altă idee despre mijloacele intuitive ale poeziei. Toate acestea există fără ajutorul nici unei imagini și sînt perfect conciliabile chiar cu o limbă prozaică prin elementele ei. Avea, deci, dreptate Max Dessoir să afirme, răspunzînd parcă aserțiunii lui Maiorescu și opunîndu-se, de fapt, întregului curent din care și Maiorescu făcea parte, că „în multe privințe limba poetului rămîne aceea a comerțului zilnic și a descrierii științifice".

Am văzut că Maiorescu definește frumosul ca pe „manifestarea ideii în materie sensibilă”. Ceea ce înțelege Maiorescu prin *idee* sînt *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 simțimînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărîmul științific fie în teorie, fie în aplicare practică”.

Dacă estetica hegeliană, care îl inspiră pe Maiorescu, întrebuințează termenul de *idee*, lucrul se explică prin aceea că opera de artă era concepută acolo ca întrupînd efectiv esența ideală a lumii, logosul universal. Această întrebuințare ar fi putut deveni însă un prilej de eroare într-o estetică psihologică 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, distingînd 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 aci. Această problemă Maiorescu însă nu și-o pune. În ce fel imaginea sensibilă, al cărei suport era cuvîntul, devine la rîndul 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 decît dovedește în urmă că poate da. Partea a doua a acestui studiu : *Condiția ideală a poeziei*, se dezvoltă, așadar, într-o desăvîrșită independență de întîia sa parte (*Condiția materială a poeziei*), și întregul face mai degrabă impresia unei juxtapuneri din două bucăți decît 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 „frumoasele arte, și poezia mai întâi, sunt *repausul inteligenței*”. Căci, pe când știința pune mintea într-o veșnică mișcare înapoi către tot mai îndepărtate 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 omenesc. 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 omenesti,

și singura lui vină rămîne 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 gînd al lui Maiorescu poate fi condus pînă la această cunoștință, dar pentru a ajunge aici el trebuie curățat de reziduul 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 îndrumează mintea către infinit, poezia ne înfățișează totdeauna „idei cu început și sfîrșit“. Firește că aci 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 constrîngem de a nu indica poeziei decît 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 decît 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 aci, după Hegel, *ideea* se întrupează atît de perfect în materialul sensibil încît în această întrupare ea găsește și o graniță expansiunii ei infinite. (De unde o anumită uscăciune a artei clasice.) Dimpotrivă, în arta romantică, *ideea* a luat o cunoștință atît de intimă și bogată despre sine încît 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 dobîndește 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 filozoficește sentimentul pe care poezii și teoreti-

cienii germani îl formulaseră cu o generație mai înainte despre poezia timpului. Pentru că asupra acestor formulări ne-am oprit altă dată mai pe larg¹ nu vom reveni aci. 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 rîuri în soare
Gîmădești-n a ta gîndire
Și cîmpiile Asire,
Și întunecata mare.

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

cînd scriind astfel amintea pe romanticul Tieck care dădea glas unei fantezii chinuite de un același sentiment neînțeleș și de aceeași năzuință către tărîmuri mai miraculoase încă : „Sînt unele ceasuri cînd aș vrea să călătoresc departe, într-o natură ciudată și miraculoasă, să mă cațăr pe povîrnișuri de stînci și să mă tîrăsc 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*, p. 122).

Trecînd 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 autorizează de la condițiile speciale ale vieții sentimentale pentru a stabili și caracterele normative ale poeziei. „Poetul, chemat a exprima simțirile ome-

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

nești — scrie Maiorescu — a aflat în însăși natura lor legea după care să se conducă. Între deosebiriile ce disting afectul în genere, fie simțimînt, fie pasiune, de celelalte stări ale cugetului, se pot cita următoarele ca principale : 1. O mai mare repegiune 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 simțimîntului și a pasiunii. Lucrurile gîndite iau dimensiuni crescînde, 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 crescîndă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvînt 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 dintîi dintre aceste condiții : „marea repegiune a mișcării ideilor“, sub care se înțeleg două lucruri, de o parte „un raport de precizie între idei și cuvinte astfel încît 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 (sînt) deșteptate cu prilejul cetirii 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 „culoarea 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 poeții 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. Aci 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 răsunet 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 simțimîntului 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 cînd asupra formei și cînd 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 cînd scrie despre „simțimîntul cel profund al naturii“ sau „despre natura vizionară a întregii existențe“, deși atît în pre-dispozițiile, cît și în cultura acestui bărbat erau destule elemente care să-l hotărască pentru clasicism.

Cîteva cuvinte ne-au rămas să spunem și despre a treia condiție ideală a poeziei. „Dezvoltarea grabnică și crescîndă spre culminarea finală“, așa cum a fost realizată, de ex., în tirada tragică a teatrului clasic francez, sau cum au întrebuintat-o și 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 răspîndită a poeziei, deși nu de o valoare absolut generală. Nietzsche ne povestește (*Die Geburt der Tragödie*, § 6) cum a fost izbit citind culegerea de cîntece populare *Des Kanaben Wunderhorn* de faptul că strofele se urmează într-o desăvîrșită independență unele față de altele. Fenomenul îl atribuie Nietzsche prezenței temei muzicale unice, care se obiectivează astfel într-o serie de imagini neatîrnate și

divergente. „Melodia izvorînd continuu — scrie Nietzsche — stîrneşte în jurul ei scînteii de imagini care, prin împestrîirea lor, prin subita lor schimbare, prin nebuneasca lor prăvălire manifestă o forţă sălbatică şi străină desfăşurării senine a viziunii epice.” După opinia lui Nietzsche fenomenul acesta nu este particular liricii populare, ci esenţial pentru întreaga lirică. Dacă în adevăr se poate susţine că motivul adînc al liricii este iraţional-melodic, atunci organizarea desfăşurării către culminarea finală poate fi socotită ca o imixtiune retoric-intelectualistă, după cum s-a şi făcut în legătură cu marea poemă de compoziţie a romanticilor francezi. Eminescu, pe care şi aici îl putem cita, a avut intuiţia acestui lirism pur de orice intenţie de compoziţie. Nu în poemele în care preocuparea retorică de graţie este transparentă, ca de ex. în *Mortua est !*, ci în unele din postumele lui, unde, în chip atît de ciudat, poetul regăseşte, fără expresă intenţie, tehnica poeziei populare. Poezia *Stelele-n cer* este deosebit de caracteristică din acest punct de vedere. Primele patru strofe nu înfăţişează nici o gradăţie :

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

*După un semn
Clătin catargele,
Tremură largele
Vase de lemn ;*

*Nişte cetăţi
Plutind pe marele
Şi mişcătoarele
Pustietăţi.*

*Stol de cocori
Apucă-ntinsele
Şi 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 şi strofele se continuă în aceeaşi relativă neatîrnare.

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 maioresciană 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 curenți 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 ex., imperativul gradației poetice către catastrofa finală, completează fizionomia ideilor estetice examinate aci.

Opiniile estetice ale lui Titu Maiorescu prezintă însă nu numai un interes teoretic, ci și unul practic. Rolul lor hotărâtor în ce privește stabilirea temeliilor 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 filozofie 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 atîta strălucire și cu un răsunset atît de îndelung. Estetica și critica literară stau, desigur, într-un multiplu și temeinic raport deoarece principiile uneia nu-și găsesc deplina justificare decît în aplicațiile celeilalte, după cum judecățile particulare ale acesteia din urmă își află întreaga lor validitate în fundamentul general pe care cea dintîi 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 cînd estetica nu se sprijină pe experiența directă a artei și pe aprecierea ei, ea nu ne poate da mai mult decît niște simple cadre formale al căror interes este cu totul limitat. Atunci cînd judecățile criticii nu coboară pînă la temelia principiilor estetice afirmațiile ei rămîn șovăitoare, gustul ei poate rătăci. Dar deși împrejurările acestea par atît de limpezi și cu toate că norma pe care ele o degajează pare a fi atît de constrîngătoare, puține sînt 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 Shelling, un Schopenhauer, un Hegel, deși erau buni cunoscători ai artei, n-au prelungit niciodată cercetarea lor pînă 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 pînă atunci. Tot astfel marii critici ai veacului al XIX-lea, un Sainte-Beuve, un Lemaitre, 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 înrădăcește 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, filozof al artei și judecător al ei, om de principii și de aplicații, o întrunire de funcțiune 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 înrîurirea lui probabilă asupra legiuitorului care a destinat una din catedrele Facultății de filozofie și litere acestor discipline înfrățite. Vorbind din acest loc despre Titu Maiorescu o facem, așadar, în casa lui și de pe pozițiile care îi erau mai naturale.

Cît de mult se simțea Maiorescu însuși estetician și critic literar ne-o spune faptul că în majoritatea cazurilor în care a luat condeiul în mînă a făcut-o în aceste calități ale lui. Profesorul de istoria filozofiei 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 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 ani, de la studiul asupra *Poeziei române în 1867* pînă în ultimele sale rapoarte academice din 1909, este consacrată acelor teme de estetică și critică literară care ocupă

și partea cea mai dezvoltată din *Criticele* sale. Ba chiar cînd 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 aci 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 culti ieșiți din universități și din ce în ce mai deprinși cu sistematizarea și consecvența ideilor; în sfîrșit, va fi contribuit pentru o mică parte și critica literară, la început ea însăși criticată, dar cu vremea cucerindu-și terenul“ (*Critice*, III, p. 206).

Critica literară amintită de Maiorescu este, desigur, propria lui critică literară, adică acea parte a activității sale despre al cărei succes omul, altfel atît 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 despre ipostaza multipiei lui activități de care el însuși legase rolul cel mai temeinic.

Am încercat într-un articol publicat încă 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 noastre.¹ 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*“. Cîțiva ani mai târziu aveam prilejul să oferim și dovada istorică a acestei filiații, publicînd în memoriul *Influența lui Hegel în cultura română*, 1933, conferința de estetică hegeliană pe care Maiorescu o

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

pronunțase la Berlin, în 1861, în cercul societății hegeliene de filozofie, 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 filozofic 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 volume de la 1846 până la 1857. Atît de mult s-a răspîndit această afirmație încît o vedem reapărînd și în considerațiile unui istoric, altfel atît 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 estetici a lui Maiorescu din estetica lui Vischer altceva decît o părere tradițională, dar a cărei justificare mai apropiată rămînea 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 adînc pe Densusianu. Acesta îi prepară, deci, o execuție capitală, care nu se sfiește a pronunța împotriva tînărului autor învinuirea cea mai gravă: plagiatul. Cuvîntul 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 conținînd 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 cîtuși de puțin în spiritul cititorului onest.

Dar dacă nu este plagiat, adică însușirea unor idei în forma lor originală, existau cel puțin reminiscențe sau simple înrîuriri? Parcurgînd cu atenție considerațiile lui Densusianu și textele vischeriene pe care le citează întîmpinăm cîteva apropiieri posibile, pe care însă nu le putem primi înainte de a ne întreba dacă ideile indicate drept model sînt bunul exclusiv al lui Vischer sau dacă ele nu sînt 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 dînsul 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*, nr. 63).

Ideea aceasta se găsește desigur în Vischer (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, § 836, 2 Aufl., 1923, vol. VI, p. 6), dar nu numai în el. Ceea ce este propriu lui Fr. Th. Vischer este termenul de *vehicul* aplicat cuvîntului. Cuvîntul, spune Vischer, nu lucrează în poezie ca sunet muzical, ci ca simplu vehicul al imaginilor fanteziei. Pentru a acuza apropierea posibilă dintre Maiorescu și Vischer, Densusianu afirmă că și pentru cel dintîi dintre aceștia cuvîntul este *vehicul*. Termenul acesta nu se găsește încă la Maiorescu. În locul lui, Maiorescu întrebuintează expresia : *organ* sau *mijloc de comunicare*, adică tocmai acea expresie pe care o folosește Hegel, adevărata sorginte a teoriei, pe care Densusianu n-o cunoaște decît din discipolul acestuia. În poezie „spiritul — scrie Hegel — își devine sie însuși obiectiv pe propriul său teren, făcînd din elementul verbal numai un mijloc... de comunicare...“ (*Mitteilung*) (*Vorlesungen über Aesthetik*, 1835-1838, vol. III, p. 227 și *passim*)¹.

Mult mai tîrziu, cînd d-l Mihail Dragomirescu afirmă că în poezie cuvîntul lucrează și prin valoarea lui muzicală, el

¹ Iată și un alt pasaj din Hegel în care *cuvîntul* 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, p. 26).

apără cu drept cuvînt această teorie atît împotriva lui Vischer, cît și împotriva lui Hegel, îndrumătorul celui dintîi (*La science de la littérature*, vol. II, 1928, p. 149).

Cum s-ar putea susține, deci, că în acest punct Maiorescu apare ca un estetician vischerian cînd 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 tînărului discipol român în anii săi de studii la Berlin? Chiar dacă Maiorescu a putut reîntîlni teoria despre care vorbim la Fr. Th. Vischer, nu aci 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 Densusianu — d-l critic extrage două capitole lungi din *Estetica* lui Vischer (III, § 850 și 815) 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 mormîntului de d-l critic” (*op. cit.*, p. 65).

Și criticul criticului reproduce în adevăr pasajele din Vischer, dar fără a ne convinge de altceva decît 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 întrebuințarea 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 gîndim — scrie Vischer — că limba la originea ei nu avea nici o denumire nesensibilă, că rînd pe rînd 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., § 850, vol. VI, p. 71).

Dar oare această idee apare numai la Vischer? Aș putea aminti o serie întreagă 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 întrebuințarea 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 originală 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, p. 513-514).

Atât de generală este ideea anulării progresive a caracterului sensibil al limbii și al întregii gândiri încât nici H. Taine, filozoful francez care trecuse prin școala idealismului hegelian, nu simte nevoia 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 profitul 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 aci înainte raționamentul pur. Dacă revine la imagini n-o poate face decât cu sfortare, printr-o tresărare bolnavicioasă 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, p. 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

sînt termenii / vrednici a fi folosiți de poezie. El tăgăduiește acest drept al 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, necesare stilului poetic“ (*op. cit.*, p. 489).

Dar dacă astfel de opinii erau la mijlocul veacului trecut atît de generale, de ce să le atribuim, atunci cînd 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 atîți 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 decît ideile cu totul generale, bunurile comune ale epocii.

Pe lîngă aceste idei aplicațiile lui Maiorescu în genere sînt originale. Totuși cîteva exemple apar deopotrivă la Vischer și la Maiorescu. Scrie Maiorescu: „Cînd zic «simt durere», cuvintele sunt numai prozaice, fiindcă-mi dau o noțiune intelectuală, dar nu mă silesc a o întrupa; cînd 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 sîngeată» etc. sunt alte variațiuni corespunzătoare trebuinței de sensibilitate în cugetarea aceluiași lucru. Și astfel vedem poeții preferînd cuvintelor abstracte pe cele ce exprimă o gîndire mai individuală și calități mai palpabile“ (*Critice*, I, p. 9-10).

Exemplul cu expresia durerii apare și la Vischer. Mai este apoi un exemplu din Sofocle și unul din Shakespeare (*Macbeth*) care apar în ambele texte. Dar cîteva exemple comune pe care le-a adus reminiscența și care alcătuiesc de fapt bunuri de întinsă circulație ale literaturii sînt oare suficiente pentru a colora *Estetica* lui Maiorescu cu nuanțe vischeriene? Răspunsul nu poate fi decît negativ cîtă vreme fondul lucrurilor nu ne dă altă indicație.

Judecată, așadar, în cadrul timpului său, estetica lui Maiorescu, prima lui estetică, este o construcție idealistă, atît prin concepția ei generală asupra frumosului, cît și prin funcțiunea specială pe care o recunoaște poeziei. Poezia ca artă a repre-

zentărilor fanteziei este, în adevăr, un concept idealist. Poezia ca artă a cuvîntului 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 relevate rînd pe rînd în conglomeratul poetic. Noțiunea poeziei ca artă a imaginilor, *Dichtkunst*, pune mai viu în lumină elementele ei vizuale. Noțiunea poeziei ca artă a cuvîntului, *Wortkunst*, accentuează mai puternic elementele ei muzicale. Fiecare din aceste noțiuni corespunde unei alte experiențe poetice și se leagă cu cîte o altă sistematizare a domeniului estetic. După toate afinitățile remarcate mai sus nu încapе îndoială că noțiunea maioreșciană a poeziei aparține stadiului teoretic și experienței idealiste a poeziei, anterioară muzicalizării ei și concepțiilor teoretice corespunzătoare.

Dar caracterizînd estetica și poetica lui Maiorescu drept construcții idealiste n-am obținut o situație completă a gînditorului 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 acceptînd 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 idealisti, manifestarea în materie sensibilă a ideii, ideea însăși nu mai înseamnă pentru el decît conținutul sentimental al conștiinței. „Ideea sau obiectul exprimat prin poezie — scrie Maiorescu — este totdeauna un simțimînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărîmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică. Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mînia etc. sunt obiecte poetice...” (*Critice*, I, p. 27).

Cu aceasta sîntem 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 prilejuește 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 dinții 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 bătrînețe, 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 idealistii, devine un simplu conținut sentimental. Într-o istorie generală a doctrinelor de estetică numele lui Maiorescu ar trebui amintit alături de 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“ (*Contraziceri*?, 1849, în *Critice*, III, p. 87).

Maiorescu avusese de altfel grijă să reproducă în *Convorbiri literare* și în *România liberă* din 1885 pasaje din *Lumea ca voință și reprezentare* a lui Schopenhauer, care întemeiau apărarea lui Caragiale de învinuirea imoralității. Dezvoltînd 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 câștigă preponderență” (*op. cit.* III, p. 52). Nu încapă nici o îndoială : contemplația estetică înfățișată drept un factor al culturii morale este un motiv tipic al filozofiei lui Schopenhauer, care vedea în artă un prim moment, înainte de milă și de asceză, în lucrarea de eliberare a sufletului din constrîngerile voinței de a trăi.

Schopenhauerian este Maiorescu și atunci cînd 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 întrucît 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 individual mărginit și devine tip, se înfățișează *sub specie aeternitatis*, cum zice Spinoza, este o «idee platonice»” (*Contraziceri ?*, *op. cit.*, III, p. 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, străbătînd din contră la cunoștința modelelor generale și permanente ale lucrurilor : „ideile platonice”.

În sfîrșit, schopenhauerian rămîne 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.¹

„Ceea ce caracterizează mai întîi de toate personalitatea lui Eminescu — scrie Maiorescu — este o așa de covîrșitoare inteligență, ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-și

¹ *Personalitatea lui Eminescu*, în vol. *Fragmente moderne*, 1925, p. 113 urm.

întipărise vreodată nu-i mai scăpa (nici chiar în epoca alienației declarate), încît 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 îndemînă. În aceeași proporție tot ce era caz individual, împlinire 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, p. 113-114).

În personalitatea lui Eminescu, Maiorescu relevă, așadar, tocmai acele însușiri acordate cu caracterizările filozofiei lui Schopenhauer care vedea în geniu un caz de preponderență hotărîită 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 înrîuririle care au lucrat asupra propriei sale cugetări se explică prin faptul că în intervalul dintre cele două epoci ruina filozofiei lui Hegel n-a încetat să se consume, în timp ce steaua lui Schopenhauer nu contenea să se înalțe. În dezvoltarea cugetării sale, Maiorescu a urmat astfel curentul timpului, deși, trecînd 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 cuvînt 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 trecînd sub aceea a lui Schopenhauer, Maiorescu parcurge distanța care separă idealismul concret de cel abstract, fără ca nevoia sa de sistema-

tizare 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 atîta obiectivitate curată încît 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, p. 52).

Răsunetele schopenhaueriene ale acestui pasaj sînt incontestabile. Totuși cînd Maiorescu vorbește despre *emoția* pe care ne-o provoacă ficțiunea realității el întrebuințează 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 gîndul 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 profesională și scriitoricească a lui Maiorescu, fără ca prefacerile vremii să fi influențat într-un fel oarecare. Nici scrierile și, după cît se pare, nici lecțiile lui nu înregistrau ecoul bogatei mișcări științifice care îndată după 1890 transforma ideile noastre asupra sentimentului estetic, asupra creației artistice, asupra fenomenului stilurilor și atîtea 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 decît 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 aci 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 megalografii științifici, din retorii și limbuții parlamentari, din poeții superficiali 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 pînă la urmă. Ironia maioresciană, care este altceva decît sarcasmul lui Heliade, a cîștigat o victorie strălucită, mai întîi în cîteva conștiințe mai luminate, apoi în conștiințele tuturor. Această fină armă, făcută din oțelul cel mai elastic, 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 odată 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 sînt prea numeroase. Dar producția lui Maiorescu nu este abundentă pe nici unul din tărîmurile pe care s-a exercitat. Omul acesta nu iubea nici una din formele excesului, nici aceea a poligrafiei. Convingerea lui adîncă era că un cuvînt cumpătat, spus la timpul lui, prețuiește mai mult decît 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 producînd 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 sînt mari date ale literaturii noastre. Articolul despre Eminescu subliniază cu energie importanța epocală a poetului și schițează pentru o generație întregă liniile generale ale interpretării eminesciene. Articolul despre Caragiale impune definitiv pe acest

scriitor. Din generația următoare el știe să recunoască numai-decît 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 decît 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 tînărul de 22 ani : Mihail Eminescu, a cărui însemnătate el o resimte din acest prim moment, pe unii scriitori secundari, cum sînt Matilda Cugler sau Theodor Șerbănescu, el o face cu deplină conștiință că meritele acestora sînt 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 atît mai ușor de explicat cu cît ne vom aminti mai mult mijlocul literar în care le aflăm” (*op. cit.*, I, p. 169).

Nuanța nu trebuie să scape nimănui. Criticul acordă acestora o simplă mențiune. Recunoașterile totale nu le-a oferit decît 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 curînd după fluierarea piesei *D-ale carnavalului* în sala Teatrului Național și într-un moment în care o parte a presei zilnice se îndîrjea împotriva autorului ei. Cînd gustul public începe să se despartă de Vasile Alecsandri și cînd 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, cîtă 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, p. 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 forma 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. Gînditorul pentru care frumusețea artistică este manifestarea unei idei în materie sensibilă va urmări atît cuprinsul creațiilor literare, cît și forma exprimării lor. Dar cum substanța de idei și sentimente a poeziei nu există decît în forma sensibilă care le exprimă și nu prețuiește decît 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 acesta folosește cuvîntul familiar și prozaic, numele propriu sau cuvintele însoțite de forma prescurtată a pronumelui, tot ceea ce va indica mai tîrziu ca un succes al „măiestriei limbistice” completează această primă analiză a formei eminesciene.

Mai bogate sînt observațiile de aceeași natură în raportul academic asupra poeziilor lui Octavian Goga, în care sînt relevate expresia măsurată, asonanțele alternînd 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, dispunînd de o accentuare mai variată a cuvintelor, se caracterizează prin mui multă libertate, este strecurată printre toate acestea. În fine, în paginile consacrate d-lui M. Sadoveanu, criticul laudă „intuiția exactă” a povestitorului, „adaptarea formelor de exprimare la felurile împrejurări”, sobrietatea stilului, cuvîntul capabil să trezească imaginea plastică, onomatopeia anumitor

notații, firescul vorbirii, justa gradare a nuanțelor în întrebuințarea 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 filozofice 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 filozofică 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 figurînd 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.

NOI IZVOARE ALE ESTETICII LUI MAIORESCU

În *Literatura română și străinătatea* (1882), observînd că dintre operele literaturii române străinătatea a apreciat cu deosebire pe cele inspirate de împrejurările vieții noastre sociale, mai cu seamă a vieții claselor de jos, Titu Maiorescu schițează o teorie a romanului și nuvelei în comparație cu tragedia pentru a dovedi că, după firea lor însăși, romanul și nuvela sînt sortite la înfățișarea oamenilor în legătură de dependență cu mediul lor : „Se știe — scrie Maiorescu (*Critice*, III, p. 19-20) — și acest punct se află studiat în multe tratate de estetică, și formulat și de Goethe, că în tragedie persoana principală este mai întîi de toate activă, este izvorul propriu al faptelor sale prin care se înlanțuiește catastrofa finală, și în această activitate problema tragică este cu atît mai clară și cu atît mai măreață cu cît acea persoană este mai puternică, mai puțin strîmtoată prin mîrginirea împrejurărilor și prin urmare mai liberă să lucreze după firea sa individuală. De aceea subiectele tragediei sînt mai ales regii și eroii, în genere un tip de o puternică individualitate, dar fără nici o mîrginire națională și afară de orice idee tipică de clasă. În roman și în nuvelă, din contră, persoana principală este în esență pasivă și, departe de a stăpîni la început împrejurările, este ea stăpînită și bîntuită de ele și trece prin conflicte tocmă din cauza întîmplărilor dinafară. De aceea, susținem acum noi, subiectul propriu al romanului este viața specific națională, și persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țaranului și a claselor de

jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpînirea 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 totdeauna exprimarea simțirilor și pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte.

Structura pasajului este limpede. Maiorescu distinge între ceea ce este reproducerea unor păreri străine relative la raportul dintre roman, nuvelă și tragedie; și între ceea ce este aplicarea personală a acestei teorii, făcută cu scopul de a dovedi valoarea producțiilor literare aparținînd unui anumit realism popular. În ce privește prima parte a pasajului se pune însă o problemă de izvoare. Care sînt tratatele de estetică și scriere ale lui Goethe în care amintita teorie este înfățișată? Istoria literară nu și-a pus încă această întrebare și amintitele izvoare rămîn a fi identificate.

În ce privește locul lui Goethe, la care se referă Maiorescu, el se găsește în *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (cartea V, capitolul 7), unde ni se rezumă astfel cuprinsul discuției asupra deosebirilor dintre roman și dramă, purtate de mai multe personaje ale scrierii: „În roman trebuiesc reprezentate cu precădere *sentimente* și *evenimente*; în dramă: *caractere* și *fapte*. Romanul trebuie să progreseze încet, și sentimentele figurii principale trebuiesc, indiferent de modul în care ar face-o, să întîrzie dezvoltarea întregului. Drama trebuie însă să se grăbească și caracterul figurii principale trebuie să împingă spre final, încît și ea trebuie reținută. Eroul romanului trebuie să fie pasiv sau cel puțin să nu fie activ în mare grad; de la eroul dramei pretindem însă efect și faptă. Grandison, Clarissa, Pamela, Vicarul din Wakefield, Tom Jones însuși sînt cel puțin persoane retardatoare, dacă nu pasive, și toate evenimentele romanelor amintite sînt oarecum modelate după sentimentele eroilor respectivi. În dramă eroul nu modelează nimic după sine, totul i se opune, și el curăță sau îndepărtează obstacolele din calea sa, sau cade sub greutatea lor.”

Nu încapă nici o îndoială că schițînd amintita teorie asupra caracterului activ al eroului tragic spre deosebire de cel pasiv al personajelor din romane, Maiorescu se referea la aceste observații ale lui Goethe. Goethe însuși, oprindu-se în fața acestor întrebări, relua o veche problemă. În capitolul al VI-lea al *Poeticei* sale, Aristoteles se întrebese dacă într-o tragedie

sînt mai importante caracterele sau acțiunea. Cînd în Renaștere, *Poetica* lui Aristoteles este oarecum redescoperită, problema este pusă din nou, și discuțiilor din acea epocă le-am consacrat unele însemnări în articolul meu *Literatura și cunoașterea omului* (în *Viața românească*, iunie 1940). În continuarea aceleiași discuții apar acum și precizările lui Goethe potrivit cărora caracterele sînt mai importante în dramă, în timp ce evenimentele, acțiunea au mai multă însemnătate în poezia epică și anume în roman, despre care el se ocupă în special.

Comparației dintre eroul tragic și eroul epic îi consacră și Hegel, cu concluzii asemănătoare, reflecțiile sale în *Vorlesungen über die Aesthetik* (în *Werke*, vol. X, 3, 1843, p. 363 urm.), încît acest text poate fi considerat drept unul din acele la care se referă Maiorescu atunci cînd vorbește despre „multele tratate de estetică” ce au inspirat ideile sale. „În genul dramatic — scrie Hegel — este vorba ca individul să se dovedească activ în vederea scopului său și să fie reprezentat tocmai prin această activitate și prin consecințele ei. În genul epic dispare însă această grijă pentru realizarea scopului. Desigur, eroii pot avea și aici dorințe și scopuri, lucrul principal rămînînd însă ceea ce li se întîmplă în aceste împrejurări, și nu acțiunea în vederea scopului.”

Pentru exemplificare, Hegel amintește cazul aventurilor lui Ulise în *Odissea*, dovedind astfel că epica pune greutatea pe acțiune, pe evenimente mai mult decît pe caractere. Revenind asupra principiilor, Hegel le afirmă din nou cu toată limpezimea : „În dramă — scrie el — este hotărîtoare voința internă, ceea ce ea cere și trebuie să facă, și această voință internă alcătuiește temelia permanentă a tuturor evenimentelor constituind acțiunea dramei... În epică însă împrejurările și accidentele externe au aceeași însemnătate ca și voința subiectivă, și ceea ce omul îndeplinește ne apare ca ceva aparținînd unui plan extern, astfel încît acțiunea omenească este determinată și pusă pe calea ei de complicația evenimentelor. Individul lucrează epic nu numai ca om liber, din sine și pentru sine în-suși, ci stînd în mijlocul unei totalități al cărei scop și ființă... constituie nesmintita temelie reală a oricărui individ particular.”

Desigur, Hegel nu subliniază cu aceeași energie, ca Goethe și Maiorescu, pasivitatea eroului epic căruia i se recunoaște

și o oarecare libertate a voinței, lucrînd în colaborare cu presiunea evenimentelor externe. Totuși, în relevarea acestei din urmă componente, absentă din lumea de motive a eroului tragic, se afirmă înrudirea destul de evidentă dintre teoriile lui Hegel și acele expuse de criticul nostru.

Din estetica lui Hegel alăturarea eroului tragic de cel epic trece în toată speculația idealistă asupra artei. Fr. Th. Vischer (în *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846, vol. VI, ed. 1923, p. 132) recunoaște și el că eroul tragic apare ca „subiectul activității proprii celei mai vii“, în timp ce, după cum ni se spune mai târziu (*ibid.*, p. 180) despre „un erou de roman nu se poate vorbi decît într-un mod ironic deoarece el nu acționează singur, ci este în chip esențial punctul mediu, dependent și elaborator în care se concentrează condițiile de viață ale lumii, puterile conducătoare ale culturii unui timp, maximele societății și efectele împrejurărilor sale.“

Considerații asemănătoare reapar în toată estetica germană de la mijlocul veacului trecut, dar urmărirea lor mai de aproape este aci inutilă. Cele arătate sînt suficiente pentru a sprijini și cu acest plus de dovezi afirmația, făcută de noi și altă dată, potrivit căreia estetica lui Maiorescu aparține curentului idealist al secolului trecut, în ale cărui opere ea a găsit totdeauna principalele ei izvoare.

1942

ÎNȚELEGEREA LUI MAIORESCU

Însemnările lui Liviu Rusu despre Titu Maiorescu, apărute în *Viața românească* (XVI, 5), reprezintă o contribuție care reține atenția istoriografiei noastre literare mai noi și au fost recunoscute, ca atare, fie de aceia alăturați concluziilor lor, fie de aceia care, negîndu-le pe acestea, au găsit totuși în ele prilejul unei înviorări a cercetării. Unul din meritele lui Liviu Rusu este de a fi actualizat controversa și de a fi prilejuit o confruntare de opinii cu atît mai binevenită, cu cît noua sinteză a *Istoriei literaturii române*, în pregătire la Institutul de istorie literară al Academiei R.P.R., cere elucidarea punctelor obscure și formarea unor judecăți bine cumpănite, vrednice a fi transmise fondului de idei generale ale generațiilor viitoare.

Cred că pot formula esența controversei Maiorescu prin întrebarea : aparține acest scriitor părții valabile a tradiției noastre de cultură ? A însemnat contribuția lui un moment al progresului în diferite domenii în care s-a produs ? Este incontestabil că dacă istoria literară nu înseamnă numai însumare de fapte din trecutul literaturii, dar și explicația, ca și valorificarea acestora din punctul de vedere al unei epoci actuale, sîntem deplin îndreptățiți să ne întrebăm dacă linia de ascensiune a culturii noastre a trecut și prin opera lui Maiorescu. Orice epocă privește către trecut din punctul ei de vedere și își făurește, în acord cu acesta, propria ei istorie literară, grupînd faptele și constituind seriile istorice în felul ei propriu, repartizînd accentele de valoare în acord cu propriile ei îndrumări. Aceste principii sînt valabile nu numai pentru sinteza

generală a unei istorii literare, dar și pentru fiecare scriitor care a jucat un rol oarecare în trecutul culturii. Cu această îndreptățire punem întrebarea despre felul și valoarea contribuției lui Maiorescu.

Desigur, Titu Maiorescu a fost un bărbat politic conservator, unul din șefii fracțiunii junimiste a partidului marilor moșieri. Pusă la cale încă din 1863 și constituindu-se, la început, ca o asociație literară, „Junimea” s-a transformat curînd într-o grupare politică. Maiorescu a întovărășit și a susținut această evoluție, punînd astfel un curent literar și o mișcare de idei sub controlul unui partid politic. Invadarea tuturor domeniilor vieții publice de către strîmtele interese ale claselor exploatatoare, reprezentate de diferitele partide politice, a alcătuit unul din aspectele cele mai dăunătoare în trecuta viață publică a României : „politicianismul” — o îndrumare adeseori criticată de Maiorescu, dar căreia el i s-a conformat.

Nu este cu puțință a înțelege ideile generale ale lui Maiorescu, filozofia lui socială, fără a le pune în legătură cu aderențele lui politice. Astfel, critica procesului de modernizare a României sau, cel puțin, a ritmului în care se desfășurase acel proces, condamnarea noilor *forme* ale vieții publice în absența *fondului* corespunzător, merit să le anime și să le dea realitate, alcătuia expresia teoretică evidentă a tendinței de a frîna sau, în tot cazul, de a nu accelera progresele țării și, prin urmare, de a menține vechile așezări împreună cu influența claselor care aveau să se teamă de acele progrese. Înfeudarea politică a lui Maiorescu este evidentă nu numai în critica lui generală, în momentul în care aceasta se cristalizase deplin, dar și în oscilațiile manifestate de dezvoltarea cugetării sale. Tipică din acest punct de vedere este atitudinea lui în problema religioasă și într-o chestiune de învățămînt legată de aceasta. Astfel, deși în scrierea de tinerete publicată în limba germană : *Einiges Philosophische in gemeinfässlicher Form*, 1861, Maiorescu se pronunță pentru o morală laică și în contra moralei religioase, călăuzindu-se după principiile „stîngii” hegeliene, reprezentate de Feuerbach ; deși, în acord cu aceste principii, în 1870 el ia atitudine împotriva generalului Christian Tell, ministrul Instrucțiunii publice, care dorea să întrebuițeze preoții ca învățători sătești, pentru motivul că școala trebuie să

rămînă „în sensul culturii moderne care respinge pretutindeni influența bisericii“, deși manifestările lui laice și chiar ateiste sînt numeroase la începuturile sale ; mai tîrziu, în 1891, cînd angajamentele lui politice se consolidează, Maiorescu revine asupra vechilor idei printr-o retractare în Senat, aprobînd de data aceasta întrebuintarea preoților ca învățători pentru noul și destul de neașteptatul motiv că sentimentul religios este „singurul interes ideal cu care putem spera să atragem pe tărănul român către școală“.

Propunerea răspîndirii culturii în popor, în formele recomandate de sentimentul religios, surprinde, desigur, la cugătorul care ținuse să dea, mai înainte, atîtea dovezi ale independenței sale de gîndire, și alcătuiește, fără îndoială, un rezultat al contaminării sale politicianiste. Sentimentul religios n-a fost niciodată real în Maiorescu, nu există nici un document relativ la vreo criză sau reconvertire a lui, ba chiar se pot aduna, din toate momentele biografiei lui, dovezile pozițiilor laice pe care nu le-a abandonat niciodată, dar în timp ce el însuși era atît de puțin religios îl vedem recomandînd, la un moment dat, tărănimii un învățămînt fundat pe religie pentru motive prea transparente pentru a nu fi recunoscute.

Am grupat toate documentele relative la oscilațiile lui Maiorescu, în această problemă, în studiul meu asupra „Juniunii“ din volumul *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944 (publicat împreună cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu). Scriam acolo în această privință : „Laicismul nu va fi de altfel singura tendință eliminată în cele din urmă și absentă din imaginea definitivă a lui Maiorescu. Studiul începuturilor lui se va pune și în fața altor manifestări destul de felurite de acelea prin care el și-a cucerit rolul său istoric.“

În același studiu am arătat că opoziția, sau cel puțin lipsa lui de simpatie pentru scriitorii generației de la 1848 și pentru opera de înnoire democratică a țării, sprijinită de acei scriitori, aparține curentului ideologic antirevoluționar, consolidat în epoca Restaurăției în Franța și mai tîrziu. Am schițat atunci perspectivele de istorie literară contemporană în care ia loc critica lui Maiorescu. Am arătat, în aceeași împrejurare, că Maiorescu nu se conduce în judecățile sale de criterii istorice, ci de criterii filozofice generale anistorice, ceea ce produce ignorarea sau, în cel mai bun caz, condescendența din pozițiile superiorității proprii pentru scriitori ca Șincai, Petru Maior,

Laurian, Bălcescu, Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu și, desigur, și alții. Atitudinea lui Maiorescu față de acești scriitori și față de întreaga mișcare de cultură din epoca progreselor României moderne este o altă manifestare a omului politic conservator, de mai multe ori prezent în judecățile criticului literar și ale istoricului culturii.

Cred că trebuie recunoscute cu toată sinceritatea aceste aspecte ale gândirii și acțiunii lui Maiorescu, inacceptabile din punctul nostru de vedere, tocmai pentru a elibera atitudinea critică în lucrarea de prețuire a operei lui întregi. S-a făcut observația că moștenirea literară a lui Maiorescu nu trebuie însușită *în bloc*. Principiul este incontestabil, dar el trebuie întregit prin acela că nici respingerea moștenirii amintite nu trebuie să procedeze în bloc, fără discriminările necesare. Istoria, ca și critica literară, nu se cuvine a fi nici apologetică, nici difamatorie. Justa cumpănire a judecății este constitutivă pentru orice apreciere critică serioasă. Ea este și foarte necesară dacă este vorba a nu sărăci tradiția de cultură de unele din câștigurile ei prețioase.

În lumina acestor criterii trebuie recunoscut că alături de aspectele inacceptabile ale activității lui Maiorescu există multe altele de o înaltă valoare și care se rînduiesc pe linia progreselor culturii noastre în secolul trecut. Cum este însă posibil, se pot întreba unii, ca un scriitor care prin partea generală, filozofică a criticii sale a lucrat în sensul frînării progresului social să fi dat contribuții substanțiale și în direcția desfășurării acestui progres ?

Pentru a ilustra această posibilitate, Liviu Rusu citează cazul lui Tolstoi, așa cum l-a lămurit Lenin în articole renumite. Critic al societății vremii lui și prevestitor al revoluției, Tolstoi se leagă prin alte aspecte ale cugetării lui de îndrumări mai vechi ale societății rusești. El reprezintă deci epoca plină de contradicții în care opera lui s-a elaborat, dar pentru acest motiv nimeni nu s-a gândit să elimine pe Tolstoi din tradiția de cultură a țării lui și a omenirii întregi, și nici să împiedice propagarea scrierilor sale și a influenței fericite emenate de ele. Exemplului lui Tolstoi i se pot asocia altele multe din istoria literaturii și a gândirii, al lui Voltaire, al lui Goethe și Schiller, al lui Balzac, al lui Kant și Hegel, scriitori și cugetători ale căror opere conțin, deopotrivă, alături de elemente care au

intrat în sinteza culturii actuale, altele rămase în trecut și devenite neutilizabile. Aș spune chiar că aceasta este situația multor din marii scriitori și filozofi din epoci mai mult sau mai puțin îndepărtate de noi, deoarece atitudinea noastră față de trecut este totdeauna *selectivă*. Asimilarea creațiilor de cultură ale trecutului presupune un îndoit proces de eliminare și însușire, de alegere, așa cum se întâmplă cu toate formele asimilării, începând cu cele organice, unde niciodată un aliment introdus în corp în vederea întreținerii lui nu este reținut în întregime, ci este separat în elementele lui și utilizat numai în unele din acestea. Evident, există grade felurite ale *selectării* și *asimilării*; există adică scriitori și gânditori din care reținem părți mai întinse sau mai puțin întinse ale „moșteririi” lăsate de ei, legate de un anumit moment sau aspect al activității lor sau de tendința lor profundă și statornică, față de care aspectele purtând data epocii devin neînsemnate.

În ce privește pe scriitorii români, pentru care funcțiunea reconsiderării este în curs de desfășurare, critica și istoria literaturii își exercită astăzi acțiunea lor selectivă față de toți laolaltă, căci nu există nici unul din ei care ar putea fi însușit în întregime. În opera tuturor acestor scriitori, fără excepție, pot fi distinse aspectele legate de trecut, depășite, pe lângă cele care se înscriu pe linia progresului culturii și se leagă de timpul nostru. Aspecte și contribuții de felul acestora din urmă sînt numeroase în opera lui Maiorescu. Liviu Rusu a amintit pe unele din acestea, sprijinindu-se pe texte. Altele mai pot fi adăugate.

Astfel s-a arătat, cu drept cuvînt, că deși Maiorescu a criticat însușirea prea grăbită a formelor moderne ale vieții publice, el n-a propus revenirea la așezările trecutului, ci dezvoltarea fondului sufletesc corespunzător pentru ca acele forme să dobîndească o „realitate simțită”. Textele citate în această privință sînt pe deplin doveditoare. Trebuie să mai adăugăm că unii dintre socialiștii vremii s-au alăturat criticii maioresciene admitînd existența unor forme lipsite de temeinicie în viața culturală a vremii. Dacă în punctul de plecare al problemei semnalate Maiorescu și socialiștii au coincis este aici o dovadă pentru noi că critica lui Maiorescu nu era injustă și că în manifestările vieții publice și culturale ale vremii lui se puteau constata efectele unei improvizații și ale unei super-

ficialități care trebuiau criticate pentru a fi remediate. Critica lui Maiorescu a lucrat deci în sensul înălțării culturii, în sensul progresului.

S-a arătat îndeajuns, pentru a nu mai fi nevoie să revenim, îndreptățirea criticii lui Maiorescu într-o mulțime de alte probleme de cultură ale vremii lui. Astfel, în problema limbii literare, el a combătut latinismul, eliadismul, etimologismul și a susținut astfel procesul de înprospătare a expresiei literare din izvorul nesecat al vorbirii poporului. Desigur, Maiorescu nu s-a situat singur pe aceste poziții, în aceeași epocă. Acțiunea lui a fost precedată sau a decurs paralel cu aceea a altor teoreticieni ai limbii și cu a unora din scriitorii de seamă ai vremii, cu aceea a unui C. Negruzzi, Al. Russo, Al. Odobescu, V. Alecsandri, M. Eminescu, Ion Creangă și a multor alora, dar întemeierea științifică dată de el curentului și autoritatea lui personală, foarte puternică în epocă, au contribuit la impunerea unei directive în lipsa căreia creația literară ar fi alunecat către artificialitatea vizibilă în unele din scrierile minore ale vremii.

Normalizarea culturii prin *popor* este una din directivele constante ale lui Maiorescu. Din această directivă derivă înalta prețuire acordată de el poeziei populare, recomandarea *realismului popular în literatură*, ideea că scriitorii români nu pot intra în literatura universală decât prin opere inspirate din viața poporului, idee derivată din recunoașterea țărănimii ca „singura clasă reală” în societatea românească a vremii lui: o observație pe care Maiorescu o face în 1868 (în articolul *În contra direcției de astăzi în cultura română*), adică într-un moment anterior primelor organizări ale muncitorimii urbane, dar pe care n-o va amenda nici mai târziu, nici atunci când aceste organizări iau naștere și găsesc în C. Dobrogeanu-Gherea un spirit capabil să îmbrățișeze cauza tuturor exploataților vremii, a țărănimii și muncitorimii în același timp. Această limitare a lui Maiorescu nu trebuie totuși să ne ascundă meritul lui relativ. Trebuie deci spus că deși directiva națională și populară în literatura română se formase înainte de Maiorescu, ea trece neapărat și prin el pentru a ajunge la grupările literare care au formulat un program către sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru și în sinul cărora s-au format și au găsit un teren de manifestare scriitori

ca Slavici, Vlahuță, Delavrancea, Coșbuc, Popovici-Bănățeanu și alții.

Nimeni nu va putea scrie capitolul consacrat curentului național și popular în literatura română fără a ține seama de contribuția lui Maiorescu.

Adept al curentului amintit, susținător cu mare prestigiu al acestei îndrumări, Maiorescu a luptat însă împotriva degenerării lui șovine. Există în această privință pagini revelatoare ieșite din pana lui Maiorescu, ca aceea pe care o împrumutăm aici articolului *Contra școlii Barnuțiu* (1868) :

„Naționalitatea — scrie Maiorescu — dacă acest cuvânt vrea să aibă un merit și o valoare, nu poate fi un pretext care să ascundă lenea și barbaria, și ținta noastră în viitor nu este de a ne păstra numai limba, și sîngele, și teritoriul brut, fără altă aspirație mai nobilă... Limba, și sîngele, și teritoriul sunt elemente prețioase ca mijloc spre un scop mai înalt, și acest scop nu poate fi altul decît progresul civilizației omenești prin toleranță și știință, prin bunăstare materială și morală potrivită totdeauna cu gradul culturii unui popor. Dar a susține mijloacele prin un sistem care nimicește scopul este cea mai absurdă din toate rătăcirile politice ce se pot închipui.“

Înțeleptele cuvinte, dacă n-ar fi fost atît de descori uitate, ar fi putut să ne scutească de multe episoade înjositoare și dăunătoare ale vieții politice în trecuta orînduire, dar ele au rămas ca o rezervă ideologică, susceptibilă a fi reluată și fructificată îndată ce condițiile obiective au îngăduit-o. Aceleași cuvinte, ca și unele asemănătoare, prin afirmarea pozițiilor civilizației, au prilejuit acuzația de „cosmopolitism“ îndreptată împotriva lui Maiorescu încă din epoca lui, acuzație reluată în chip destul de surprinzător tocmai de unii din acei pe care ne-am fi așteptat să-i aflăm alături de critic, cel puțin în această privință.

Om al civilizației moderne, el caută s-o dezvolte în țara noastră atît prin criticile, cît și prin realizările lui constructive. Ca ministru al Instrucțiunii publice, în 1875, el introduce în școlile secundare învățămîntul limbii și literaturii naționale, în acord cu întreaga direcție a gândirii lui. În timpul aceluiași ministeriat el creează primele „gimnazii reale“ dînd astfel un impuls necesar învățămîntului științelor exacte și naturale

și creînd temelia formării personalului științific și tehnic de care modernizarea României avea nevoie.¹

Om modern este mai cu seamă Maiorescu în întreaga lui acțiune literară pe care nu putem să n-o înscriem pe linia progreselor. Nu voi discuta aici principiile estetice ale lui Maiorescu, așa cum am făcut atunci cînd am cercetat izvoarele lor sau locul deținut de ele în mișcarea de idei a secolului al XIX-lea.² Desigur, aceste principii sînt contestabile prin tendința vădită de ele de a izola creația de artă de viață și de societate. Totuși criticul a amendat aceste principii odată cu dezvoltarea gîndirii sale și nu s-a simțit niciodată stînjinit să recunoască valoarea unei producții de artă cu multe implicații sociale cînd aceasta se organizase, după cum se și cuvenea, în forme înalte de artă, cum s-a întîmplat în cazul lui Caragiale, Goga sau Sadoveanu, recunoscuți de el cu toată pătrunderea, și încă din primul moment. Apoi, printre contemporanii lui, Maiorescu ne înfățișează una din conștiințele estetice cele mai înaintate, ceea ce îi permite să surprindă, în producția literară a vremii lui, formele inferioare ale expresiei și să le compromită prin ridiculizare. Nici unul din exemplele citate în articolul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* nu este recuperabil, și toate împreună au fost vrednice a fi încredințate rîsului public.

Critica lui Maiorescu a lucrat deci în sensul înălțării gustului artistic al vremii lui. Și dacă o astfel de înălțare face și ea parte din progresul general al unei societăți, cum lucrul pare cu totul evident, cred că istoria literară de astăzi trebuie să-l recunoască drept o contribuție pozitivă. Gustul artistic atît de înaintat al lui Maiorescu i-a permis să recunoască și să promoveze pe toți scriitorii de seamă ai vremii lui, chiar de la începuturile lor, pe Eminescu și pe Caragiale, pe Creangă, pe Slavici și pe Coșbuc, pe Goga, Sadoveanu, Brătescu-Voinești și Duiliu Zamfirescu. Toți acești scriitori s-au dezvoltat în legătură cu Maiorescu, cel puțin într-unul din momentele carierei lor, și nu este cu puțință a le întocmi biografia fără a nu ține seama de rolul jucat de Maiorescu în impunerea

¹ Asupra legislației școlare a lui Maiorescu, vd. articolul meu: *Licent românesc. Legi și proiecte de legi relative la organizarea învățămîntului secundar*, în *Arhiva pentru știința și reforma socială*, 1927.

² Vd. *Influența lui Hegel în cultura română*, 1933, și studiile consacrate lui Maiorescu, în *Trei critici literari*, 1931.

creației lor. Dacă menirea criticii literare este să recunoască valorile contemporane și să câștige pentru ele prețuirea generală, nu i se poate contesta criticului Maiorescu, nici din acest punct de vedere, o acțiune pozitivă în epoca lui.

Uneori mi-am spus că pentru a înțelege bine și a situa potrivit personalitatea și opera lui Maiorescu în istoria culturii este necesară compararea lui cu alți scriitori și intelectuali ai vremii, ca și cu alții care le-au premers. În lumina acestei comparații se poate spune că unii dintre oamenii de cultură ai fazelor mai vechi ale istoriei noastre, un Miron Costin, un Dimitrie Cantemir, un Nicolae Milescu, un Constantin Cantacuzino și alții au fost personalități mai încheigate, mai armonioase decât acele care apar odată cu începuturile culturii noastre moderne. Toți acei scriitori porneau dintr-o tradiție consolidată și beneficiau de temeinicia unei culturi experimentată de multe secole. Când acea veche tradiție, odată cu ascensiunea burgheziei, a trebuit să fie abandonată și intelectualii români au intrat în școala culturii moderne a apărut un tip de intelectual mai nesigur de sine, mai puțin stăpîn pe izvoarele culturii lui, mai puțin armonios în manifestările sale.

O figură caracteristică pentru noua situație este Ion Eliade Rădulescu, un intelectual mișcat de o vastă curiozitate, foarte harnic, plin de îndemnuri noi, dar mai puțin echilibrat în manifestarea lui, fără îndeșulător simț critic, propunîndu-și teme peste puterile lui, făcînd să eșueze inițiative cărora nu le lipsea grandoarea atunci cînd își propunea să realizeze vaste sinteze critice, filozofice sau poetice. În cazul lui Eliade Rădulescu vedem, ca printr-o lentilă măritoare, pe cel al multor intelectuali din aceeași vreme sau chiar din epoca următoare. Sînt erudiții fără temeinicie, „retorii“ și „limbuții“ tribunei parlamentare, improvizatorii de sisteme lingvistice și sociale, gazetarii care pocesc limba, poeții fără vocație, toți neadaptați culturii moderne împotriva cărora s-a exercitat ironia lui Maiorescu. Față de toți aceștia, Maiorescu reprezintă unul din primele succese depline ale asimilării acestei culturi, fără nici o stîngăcie în manifestarea lui, răspunzînd totdeauna cu puteri echilibrate la sarcinile pe care și le-a asumat.

Disponînd de o solidă cultură clasică și modernă, generală și specială în domeniul filozofic, literar și lingvistic, de întregul orizont al vremii în care s-a format, Maiorescu nu este singurul în vremea lui, dar este unul din cei dintîi în care

noua cultură adusă în țara noastră de dezvoltarea socială și-a găsit o întrupare deplină și armonioasă. Spunând aceasta, trebuie să adaug îndată că armonia desăvârșită încheiată a personalității lui Maiorescu, privită din alt punct de vedere, apare ca o formă închisă, inaptă pentru înnoire, astfel încât criticul îndată ce s-a găsit nu a mai evoluat, nu și-a mai îmbogățit cultura, n-a urmărit progresele cercetării moderne, nu s-a oprit în fața unor teme noi. I-a lipsit oarecum elanul și entuziasmul creator. Perfecțiunea formulei lui era oarecum lipsită de perspective.

A fost însă un scriitor de o rară vigoare prin proprietate, prin concizie lapidară, prin ironie caustică. A fost unul din cei mai buni scriitori români ai secolului al XIX-lea. Însușirile scriitorului se împerecheau cu acele ale oratorului de catedră, și prin unele din mijloacele lui au folosit din darurile acestuia din urmă. Despre răsunetul în epocă al lecțiilor lui Maiorescu ne mărturisesc multe izvoare contemporane, de pildă scrierea memorialistică a lui Gala Galaction: *La răspîntie de veac*, unde este notată marea animație din jurul catedrei maioresciene. Din practica oratoriei de catedră au trecut în scrisul lui Maiorescu bogatele amplificări ale ideilor, ritmul discursului său. Stilul lui este caracterizat mai ales prin formularea lapidară, astfel încât expunerea lui se concentrează la tot pasul în maxime și aforisme care, chiar desprinse din context, reprezintă un prețios material de observații asupra vieții morale, intelectuale și sociale. Uneori s-a consacrat anume genului aforistic și cred că a făcut-o pentru înția oară în literatura română. Prin însușirile sale de scriitor, Maiorescu a devenit creatorul stilului de idei în literatura noastră. Desigur, n-a dat multe opere filozofice. Cercetarea lui nu se distinge printr-un avînt deosebit. Inhibiția intelectuală, care făcea parte din formula personalității lui, l-a împiedicat să abordeze marile probleme ale filozofiei și să dea răspunsuri în legătură cu ele. Fondul lui de idei generale n-a fost astfel prea bogat. Dar expresia acestor idei reprezintă o cristalizare atît de completă încît este greu a clinti vreunul din elementele ei, și întregul primește reflexul unei mari clarități, al unei evidențe energice și constrîngătoare. Aceste virtuți ale stilului maiorescian apar nu numai în *Critice*, dar și în *Logica* sa care, pentru aceste motive, aparține nu numai istoriei filozofiei românești, dar și istoriei

literaturii ca un document al progreselor expresiei ideilor în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

În această cumpănire a limitelor și a meritelor lui Maiorescu cred că un cuvânt trebuie spus și despre devotamentul pe care l-a arătat, de-a lungul întregii lui cariere, cauzei literare. A fost sfătuitoarea mai multor generații de scriitori. Citea cu atenție manuscrisele ce i se încredințau, cântărind fiecare cuvânt, judecându-l după efectul lui artistic și împărțind pe tinerii care veneau să ceară îndrumare de la el din bogata lui experiență literară. Va trebui să se arate odată tot ce i-au datorat, la începuturile lor, scriitori ca Duiliu Zamfirescu, Brătescu-Voinești, Panait Cerna. Însemnările lui pe unele din manuscrisele și publicațiile vremii dovedeau urma atenției cu care criticul le examina. S-a interesat și de soarta personală a scriitorilor pe care ajunsese să-i prețuiască. Slavici s-a bucurat de atenția lui statornică încă înainte de strămutarea la București și mereu de atunci înainte. Este remarcabil gestul invitării lui Caragiale la Viena, în aprilie 1879, „întîia privire asupra civilizației pentru el”, cum notează în *Însemnările zilnice*. A susținut tot timpul creația lui Caragiale, și după ce acesta este fluierat de către o clică liberală îi acordă cunoscuta prefață a volumului de *Teatru* din 1889, care definește clasicitatea marelui scriitor.

A fost prietenul și sprijinitorul statornic al lui Eminescu în vremea studiilor acestuia în străinătate, și mai târziu, în diferitele funcțiuni care i-au fost încredințate, îl adăpostește în casa sa de la București, și când poetul se îmbolnăvește se ocupă de îngrijirea lui. Când Eminescu își revine și întreabă cui datorește asistența primită obține un răspuns pe care nu-l putem citi fără emoție :

„Bine, domnule Eminescu — îi scrie Maiorescu — suntem noi așa străini unii de alții ? Nu știi d-ta iubirea și (dacă-mi dai voie să întrebuintez cuvîntul exact, deși este mai tare) admirația adeseori entuziastă ce o am 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 d-ta tot așa din mult-puținul ce l-ai fi avut cînd ar fi fost vorba de orice amic, necum de un amic de valoarea d-tale ?”

Astfel scriitorul care a dat rareori expresie emoțiilor sale și proclama maximele rezervei și discreției, cum ne încredințează lectura *Aforismelor*, ne permite acum să strecurăm o privire și către sensibilitatea lui umană.

A sosit momentul să repet întrebările puse la începutul acestor însemnări : aparține Maiorescu părții valabile a tradiției noastre de cultură ? A însemnat contribuția lui un moment al progresului în diferitele domenii în care s-a produs ? Desigur, răspunsul complet la aceste întrebări nu poate fi dat decât printr-o cercetare întinsă, față de care puținele însemnări de față nu alcătuiesc decât o indicație.

Dar, reluând întrebările amintite, reamintesc, mai întâi, ce nu mi s-a părut asimilabil din opera și activitatea în genere a lui Maiorescu : om politic conservator, criticul *Convorbirilor literare* n-a arătat rezistență față de partidul politic din care făcea parte, și activitatea lui n-a fost scutită de acomodări și compromisuri. Critica lui, în partea ei generală, a fost unul din factorii de frînare a progresului social în epoca în care s-a exercitat. Atitudinea lui față de scriitorii generației de la 1848 a contribuit la menținerea lor în umbră și a limitat, într-o vreme destul de lungă, buna lor influență. Lipsa criteriului istoric a alterat imaginile istoriei literare pentru perioada primelor noastre progrese. Deși a arătat prețuire pentru țărănime n-a întrezărit și cu atât mai puțin n-a ajutat dezvoltarea muncitorimii orașelor, cum lucrul era posibil, după cum ne-o dovedește exemplul lui Gherea, personalitate formată de altfel în alte împrejurări, cu cincisprezece ani mai tânăr decât Maiorescu, intrat în acțiunea literară într-un moment ulterior și dispunând, în unele privințe, de izvoare mai noi decât contrazicătorul lui. Mai trebuie adăugat că forma personalității lui Maiorescu vădește ceva închis, opus mai întâi progresului propriu.

Dar, cu toate aceste limitări, există multe alte aspecte pozitive, de o valoare netăgăduită, în opera și acțiunea lui Maiorescu : A fost unul din reprezentanții curentului național și popular în literatură. A avut atitudinile, confirmate de viitor, în problema limbii literare, a folclorului, a îndrumării literaturii către realismul popular. A exercitat o critică justă, cu rezultate apreciable, în direcția combaterii unei culturi neasimilate. A reprezentat el însuși unul din primele succese românești ale însușirii depline a culturii moderne de care dezvoltarea țării

nu se putea dispensa. A stabilit astfel un nivel mai înalt al exigenței față de intelectualul român. A susținut pozițiile civilizației și s-a rostit curajos atunci când aceste poziții erau amenințate. A contribuit în mare măsură la dezvoltarea gustului artistic. A fost un mare scriitor, un profesor influent și i se datorește lui, în multe generații, răspîndirea cunoștințelor mai înalte și trezirea aptitudinii pentru reflecția filozofică. A recunoscut și a sprijinit toate talentele de seamă apărute în timpul lungii lui cariere. A arătat devotament pentru cauza literaturii îndrumînd pe tineri și căutînd, după mijloacele lui, să le fie de folos.

Influența lui în epocă a fost atît de activă și s-a produs în atîtea împrejurări, în legătură cu atîtea probleme, încît nu este cu putință a scrie istoria literaturii și a culturii românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea fără a ține seama de contribuția lui. Influența lui Maiorescu a lucrat în sensul temeiniciei; a descurajat mediocritatea și a făcut imposibilă farsa culturală. Reputațiile dăruite de el nu s-au mai putut reface. Admirăm și astăzi verbul lui critic, sobru și incisiv, demnitatea în polemică, de la care nu s-a abătut niciodată, prin evitarea oricărui atac personal, prin menținerea în singurul plan al ideilor. Acțiunea criticii culturale a lui Maiorescu a fost salubră. Mi se pare de neîgăduit că dacă opera și acțiunea lui n-ar fi existat ar fi lipsit un factor prețios din dezvoltarea modernă a literaturii și culturii noastre. Direcția progresului nostru a trecut și prin Maiorescu.

Cred că rezultatul cel mai însemnat care poate fi așteptat de la discuția purtată de la o vreme, în presa literară, asupra lui Maiorescu este eliminarea controversei în sensul acceptării fără rezerve sau a contestării totale a operei lui. Lucrarea de cumpănire care se exercită față de scriitorii noștri din trecut a căror operă conține măcar o latură pozitivă nu i se poate refuza nici lui Maiorescu. Opera lui nu se cuvine a fi nici exaltată, nici negată. Trebuie studiată, și înfățișînd-o tineretului și publicului mai întins, prin editarea ei îngrijită, trebuie sustrasă echivocului și pusă în măsură de a fi asimilată după cuviință, cu atît mai bune motive cu cît starea generală de cultură, mai înaltă astăzi decît în trecut, va ști să rețină și să folosească părțile pozitive ale influenței emenate de ea, atît de numeroase și însemnate.

PERSONALITATEA LUI EMINESCU

Amintirile de curînd apărute ale d-lui I. Slavici aduc, printre altele, o interesantă contribuție pentru cunoașterea deprinderilor și personalității lui Mihail Eminescu. Cum d-l Slavici reține mai mult esențialul decît întâmplătorul, și cum jocul amintirii sale se întregește printr-o ușoară pornire de a generaliza, despre portretul lui Eminescu, desemnat cu acest prilej, se poate spune că are valoarea unei plăsmuiri tipice. E un portret rînduit printre modelele clasice. Artistul a lăsat deoparte accidentul fizionomiei, și penelul său n-a fost călăuzit decît de dorința de a pune în lumină latura general 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 emoționată îngăduință pentru slăbiciunile eroului, dar nici condamnare nu se rostește vreodată, ci singură pasiunea intelectuală pentru *ideea* pe care modelul o întrupează. Cînd după amintiri și caracterizări, autorul ajunge să dea glas simțămîntului său, el deplînge 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 înrîurirea aceluia om extraordinar îl trezea în semenii săi.

Această disciplină în descriere este în primul rînd îndreptățită de împrejurarea că Eminescu a fost un om genial și de convingerea pe care și Titu Maiorescu o exprima altă dată că semnul geniului este tocmai *impersonalitatea*.

Ce ne putem întreba, aşadar, cu privire la omul a cărui în-
tîmplătoare figuraţie în lume rămîne un detaliu nesemnifica-
tiv, chiar cînd găsim aci terenul unor nesfîrşite trăsături
romantice, ce altceva ne putem întreba decît dacă a avut sau
nu această orientare impersonală a spiritului? Aceasta era
convingerea „Junimii“ cu privire la rostul şi funcţiunea geniu-
lui, şi despre portretul eminescian pe care-l schiţează d-l
I. Slavici se poate spune că reprezenta punctul de vedere
al renumitei societăţi literare.

Pentru că acest punct de vedere este consecvent aplicat,
el este şi bun. Un critic poate cu toate acestea să-şi exprime
regretul că viaţa şi personalitatea lui Mihail Eminescu, în
genere atît de puţin şi de rău cunoscută, n-a fost nici de data
aceasta obiectul uneia din acele copioase descrieri prin care
circulă suflul vieţii paradoxale şi contradictorii, material viu
şi cu neputinţă de a fi sistematizat, din care generaţiile suc-
cesive, ale altor popoare, scot elementele fizionomiei în de-
venire a scriitorilor lor naţionali. Caragiale, la care d-l Slavici
observă înclinaţia pe care şi-o recunoaşte şi sie : „să se uite la
cei ce îi trec prin faţă ori stau în preajma vederii lui, să scru-
teze mutre, să prindă gesturi şi atitudini“, Caragiale, incompa-
rabilul caracterizator, ar fi devenit poate autorul povestirii pe
care o dorim, deşi atunci cînd a avut ocazia de a o face el ne-a
dat numai convenţionalul portret din *Nirvana*.

Tocmai ideea, incontestabilă, că Eminescu a fost un om ge-
nial a împiedicat pînă acum caracterizarea poetului prin ele-
mentele relative ale vieţii lui. Evocîndu-l pe Eminescu, Cara-
giale ne prezenta de fapt portretul unui tînar genial, cu predis-
poziţiile tipice pe care i le atribuia romantismul, un fel de
Chatterton trăind în închipuire, cu o pronunţată inaptitudine
pentru viaţă, suferind de mania circulară : cînd exuberant,
şi cînd abătut de moarte. În acelaşi fel d-l I. Slavici pare a
alege printre amintirile sale numai acelea care îi confirmă
vederile despre firea omului superior, în așa fel încît amin-
tirile pe care ni le înfăţișează alcătuiesc mai degrabă o teorie
a genului decît prezentarea unui om viu. Şi d-l Slavici ne-a
dat aşadar un portret tipic, numai că modelul care i-a plutit
în faţa ochilor n-a fost acela pitoresc al romantismului, ci unul
imprumutat înţelegerii idealiste a însușirii geniale şi pe care îl
foloseşte deopotrivă cu Titu Maiorescu. Ne-a fost cu neputinţă,
citind cartea d-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 adăugînd puține amănunte concrete.

De ce numărul acestor amănunte e mic, și n-ar fi fost interesant să fie altfel, ne lămurește Maiorescu cînd scrie : „Viața lui externă e simplă de povestit, și nu credem că în tot decursul ei să fie avut vreo întâmplare dinafară o înrurire mai însemnată asupra lui. Ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă încît să-l fi abătut vreun contact de la drumul său firesc“.

Geniul fiind înzestrat cu o mare putere de autodeterminare, amănunțele întâmplătoare ale vieții sale sînt lipsite de însemnatate. „Ceea ce caracterizează mai întîi de toate personalitatea lui Eminescu — scrie Maiorescu — este o așa de covîrșitoare inteligență, ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai scăpa... încît lumea ideilor generale ce și le însușise le avea pururea la îndemînă. 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 sînt pe deplin confirmate de cele ce-și amintește d-l Slavici. La Viena, unde se întîlnesc pentru întîia oară cei doi prieteni, Eminescu dovedește că „citise mult... cu deosebire largi îi erau cunoștințele în ceea ce privește literatura tuturor popoarelor, istoria universală și cea română în-deosebi, filozofia tuturor timpurilor și limbile clasice și cea română“.

Că pe Eminescu nu-l interesau cazurile individuale, care am văzut că atrăgeau atențiunea pasionată a lui Caragiale, și că lumea sa rămînea aceea a ideilor generale, ne-o spune și d-l Slavici : „Eminescu n-avea ochi pentru asemenea amănunte din lumea în mijlocul căreia se afla. Orișicît de multă lume și orișicît de mare gălăgie ar fi fost împrejurul lui, el nu se abătea de la cele ce se petrec în sufletul său... șirul gîndirilor 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 darul simțirii reprezentative ; cînd, întrebîndu-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 plîngerea mărginită a unui egoist nemulțumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște“. Tot astfel d-l Slavici observă indiferența poetului : „Ceea ce noi numim sentimentalitate nu exista pentru dînsul. El n-avea slăbiciuni pentru nimic“ ; după cum subliniază în același chip caracterul reprezentativ al simțirii sale : „Flămînd, zdrențuit, lipsit de adăpost și răbdînd la ger, el era același om senin și veșnic 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 mîngîierea pe care o găsea el în privirea lumii ce-l înconjura.“

Impersonal, abstract din lumea aceasta, mărginindu-se în universul fără margini al gîndirii, se pot prevedea amănuntele trecerii lui Eminescu printre oameni. Mai întîi dezordinea vieții sale fizice pe care nici Maiorescu, nici d-l Slavici nu uită s-o amintească și s-o deplîngă. Dezordine care nu se însoțește însă cu nici o apucătură excesivă, după cum, cel puțin într-o împrejurare, îl corectează d-l Slavici pe Maiorescu, ca atunci cînd respinge părerea răspîndită că Eminescu ar fi abuzat cîndva de băuturi alcoolice. În asemenea măsură se încredințase poetul lumii abstracte a ideilor încît existența sa decurge mai mult în puritate, iar cînd legătura cu d-na 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 destăinuiește prietenului : „În sfîrșit, am scăpat“.

Nevoia de concentrare este atît de mare încît îi este nesuferit chiar binele ce i se face de teama recunoștinței cu care trebuie să răspundă. Două săptămîni după ce Maiorescu îl adăpostise, el părăsește locuința și declară : „Mă înăbușă bunăvoința de care nu sînt în stare să mă fac vrednic“. Vrea să fie lăsat în pace și de aceea se arată ca „un fel de copil cuminte care rămîne unde-l pui, face tot ceea ce îi zici și bagă în toată clipa de seamă ca nu cumva să supere pe cineva“.

Îndîrjire nu cunoaște decît pe terenul discuțiilor unde, dacă e contrazis, răspunde scurt și răspicat. Treburile practice le

tratează cînd cu indiferență și cînd cu umor. Cînd e vorba să se mute de la Iași la București descoperă că-i lipsesc cele cîteva 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, manuscrise, cioboate vechi, lăzi cu șoareci și molii, populate la încheieturi cu deosebite naționalități de ploșnițe. Cu ce să transport aceste roii de avere mobilă în sensul larg al cuvîntului ?”

Dar toate aceste nevinovate detalii nu vin decît să verifice și să întărească cele ce s-au spus din capul locului despre felul impersonal al poetului. Toate acestea sînt detalii tipice.

Înțelegem de ce atît Maiorescu, cît și d-l Slavici schițează un portret al poetului în care principală și aproape unică trăsătură este desfacerea de cele lumești. Schopenhauer, a cărui concepție este hotărîtoare asupra celor doi scriitori, este cel din tîi care a recunoscut semnul personalității geniale în capacitatea de a se elibera de frînele 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 d-l Slavici au observat-o la Eminescu. O trăsătură întîlnită 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 adîncurile 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 ; cînd intră în contact cu ei preferă să se mărginească la teme generale de idei, rezervîndu-și ca un bun ascuns și sacru ceea ce constituie particularitatea lor absolută.

Un asemenea om pare să fi fost și Eminescu.

POEZIA LUI EMINESCU

PREFAȚĂ

Literatura înghebată în jurul poeziei lui Eminescu a întrunit pînă acum, în cea mai mare parte a ei, o seamă de contribuții uneori prețioase, dar în definitiv străine de obiectul propriu și esențial al criticii literare. În cei patruzeci de ani de la moartea poetului, bibliografia eminesciană, care în acest interval n-a încetat să crească, a adus unele informații noi cu privire la viața și împrejurările familiei sale, a descoperit cîteva din izvoarele care l-au putut inspira, sau s-a mulțumit numai să dezbată procesul dureros al vieții și destinului poetului. Cele patru decenii pe care le-am lăsat în urmă pot fi, așadar, considerate ca pierdute în raport cu preocuparea fundamentală și singura importantă cînd este vorba de o operă poetică și care nu poate consta decît din încercarea de a pătrunde mai adînc în lumea motivelor și aspirațiilor sale. Pietatea pentru poezia lui Eminescu nu se poate mulțumi însă cu acest fel al lucrurilor.

Studiile întrunite în cartea de față își propun să ajute la împlinirea unei lipse, adeseori observate și deplînse, dar care a stîrnit mai mult veleități decît inițiative rodnice. De unde provine timiditatea criticii noastre literare față de poezia lui Eminescu? Eminescu este marele subiect al literaturii românești. Opera lui poate fi comparată cu o cetate puternică a cărei cucerire cere pregătiri numeroase, un asediu răbdător, o măsurare îndelungă a puterilor, un avînt pornit de departe. De patruzeci de ani cercetătorii izvoarelor și biografii lui Eminescu adună documentele, precizează metoda, înre-

gistrează mărturiile cele mai umile și chiar cele mai puțin semnificative, multiplicînd zadarnicul cu inutilul. Această încordare înspăimîntată de sine răspîndește părerea că tema adîncirii literare a poeziei lui Eminescu nu poate trece în faza de execuție decît după ce se va fi adunat întregul material teribil al erudiției socotită necesară. Între acestea trebuia să apară întrebarea dacă simplitatea nu poate aduce servicii mai bune și dacă, întrebuițînd numai materialul adunat pînă acum, confruntarea directă cu opera poetului, ajutată de gust literar și de cunoașterea atmosferei în care această poezie s-a dezvoltat, nu poate cumva să îndrăznească a întreprinde ceea ce în general se socotește a fi nu numai atît de greu, dar deocamdată cu neputință.

Dreptatea cere să observăm că cercetătorii poeziei lui Eminescu n-au fost singuri răspunzători de paralizia care le ataca inițiativa esențială. În cele patru decenii de cînd e așteptată caracterizarea lui Eminescu studiile literare au stat sub zodia disciplinei istorice. Privirea care ar fi trebuit să se îndrepte către înțelegerea operei a fost astfel neconținut abătută înspre detaliul împrejurărilor în mijlocul cărora ea s-a dezvoltat. Abia acum în urmă s-a putut observa o reacție nu numai sub aspectul recunoașterii unui principiu, dar și în forma mai reală a trecerii la faptă. Din această stare de spirit au răsărit și paginile care urmează.

Față de greutatea din care trecutul a făcut o tradiție împovărătoare, studiile întrunite în lucrarea de față nu se măgulesc cu ideea de a fi răspuns în chipul cel mai desăvîrșit la sarcina pe care și-au asumat-o. Cea dintîi caracterizare a poeziei lui Eminescu, considerată în totalitatea și întreaga ei complexitate, n-a găsit în bibliografia eminesciană decît lucruri care îi rămîneau indiferente. Cînd însă a găsit și contribuții care o puteau interesa, ea a fost bucuroasă s-o recunoască și să le menționeze. Luptînd însă cu niște piedici care se strecurau pînă în inima celui care o scria, caracterizarea de față și-a propus să arate cum lirismul eminescian a ajuns la conștiința originalității lui eliminînd tot ce îi era străin, care sînt temele cele mai reprezentative ale acestui lirism, care sînt tendințele ideale care îl străbat și sentimentul de viață care îl însuflețește.

Împrejurările biografiei poetului n-au fost amintite niciodată pentru că geneza poeziei lui Eminescu ni s-a părut

a fi o altă problemă decât aceea urmărită aci. Analogii cu literaturile străine au fost însă introduse adese, dar numai rareori pentru a stabili un nou izvor literar ; de cele mai multe ori în scopul de a reliefa prin comparație o trăsătură sufletească, pentru a preciza o diferență sau pentru a pune în lumină o influență importantă în formarea concepției sale.

Între acestea trebuie menționat că n-am luat în considerare în analiza noastră decât acea parte din opera poetică a lui Eminescu care fie că a publicat-o el însuși în viață, fie că, aflată printre postumele sale, prezintă însușirile unei realizări artistice, poate singură să ofere materialul unei caracterizări care vrea să rămână justă și utilă. Dreptatea cere în adevăr să privim pe poet sub aspectul producției sale încheiate, singura de care el poate fi făcut răspunzător, și utilitatea dorește să-l considerăm în acele realizări ale sale care, fiind depline, sînt singurele care pot ilustra tendințele definitive ale lirismului său.

Urmărind aceste ținte și respectînd o astfel de conduită, cartea n-a fost concepută ca un sistem și n-a fost scrisă, ca să spunem așa, dintr-o singură trăsătură. Abia după ce cele șase studii care o compun au fost așternute pe hîrtie ne-am dat seama că ele înfățișează o interpretare unitară a poeziei lui Eminescu și că micul volum rezultat din întrunirea lor poate aduce serviciile sale.

ATITUDINI ȘI MOTIVE ROMANTICE IN POEZIILE DE TINEREȚE

Cînd I. Gherea înfățișa pe Eminescu ca pe un poet a cărui fire în același timp idealistă și naturalistă în sens păgîn a fost orientată în 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 *Inger și demon, Împărat și proletar, Mortua est ! și Epigonii*. 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 deo-

sebită de aceea cu care ea figurează pentru noi.¹ 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 sînt depășite de către producția ulterioară nu numai pe linia timpului, dar și în scara valorilor.

Contrastul intim al naturii poetice a lui Eminescu, împărțită între idealism progresist și pesimism reacționar, era o generalizare pe care Gherea o putea face menținînd în planul întîi al cercetării poeziile apărute între 1869 și 1874. O cunoștință mai întinsă a operei eminesciene scade astăzi valoarea generalizării lui Gherea. Dar prețul acestei generalizări va coborî cu atît mai mult dacă vom izbuti să arătăm, după cum ne propunem, că atitudinile fixate în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu sînt, cel puțin în parte, dependente de modelele literare aparținînd 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 prezenta 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 sfîșiat 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

¹ G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu în Viața românească*, ianuarie 1927, p. 102.

a fi o altă problemă decît aceea urmărită aci. Analogii cu literaturile străine au fost însă introduse adese, dar numai rareori pentru a stabili un nou izvor literar ; de cele mai multe ori în scopul de a reliefa prin comparație o trăsătură sufletească, pentru a preciza o diferență sau pentru a pune în lumină o influență importantă în formarea concepției sale.

Între acestea trebuie menționat că n-am luat în considerare în analiza noastră decît acea parte din opera poetică a lui Eminescu care fie că a publicat-o el însuși în viață, fie că, aflată printre postumele sale, prezintă însușirile unei realizări artistice, poate singură să ofere materialul unei caracterizări care vrea să rămînă justă și utilă. Dreptatea cere în adevăr să privim pe poet sub aspectul producției sale încheiate, singura de care el poate fi făcut răspunzător, și utilitatea dorește să-l considerăm în acele realizări ale sale care, fiind depline, sînt singurele care pot ilustra tendințele definitive ale lirismului său.

Urmărind aceste ținte și respectînd o astfel de conduită, cartea n-a fost concepută ca un sistem și n-a fost scrisă, ca să spunem așa, dintr-o singură trăsătură. Abia după ce cele șase studii care o compun au fost așternute pe hîrtie ne-am dat seama că ele înfățișează o interpretare unitară a poeziei lui Eminescu și că micul volum rezultat din întrunirea lor poate aduce serviciile sale.

ATITUDINI ȘI MOTIVE ROMANTICE ÎN POEZIILE DE TINEREȚE

Cînd I. Gherea înfățișa pe Eminescu ca pe un poet a cărui fire în același timp idealistă și naturalistă în sens păgîn a fost orientată în 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 *Inger și demon*, *Împărat și proletar*, *Mortua est !* și *Epigonii*. 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 deo-

sebită de aceea cu care ea figurează pentru noi.¹ 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 sînt depășite de către producția ulterioară nu numai pe linia timpului, dar și în scara valorilor.

Contrastul intim al naturii poetice a lui Eminescu, împărțită între idealism progresist și pesimism reacționar, era o generalizare pe care Gherea o putea face menținînd în planul întîi al cercetării poeziile apărute între 1869 și 1874. O cunoștință mai întinsă a operei eminesciene scade astăzi valoarea generalizării lui Gherea. Dar prețul acestei generalizări va coborî cu atît mai mult dacă vom izbuti să arătăm, după cum ne propunem, că atitudinile fixate în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu sînt, cel puțin în parte, dependente de modelele literare aparținînd 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 prezenta 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 sfîșiat 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

¹ G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu în Viața românească*, ianuarie 1927, p. 102.

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 întrebuintate 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 sînt 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, filozofică și erotică sînt, așadar, din primul moment categoriile de căpetenie ale poeziei lui Eminescu.

Începînd 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 rînduri, sînt împrumutate aceluiași cerc de sentimente și de idei. Mult mai tîrziu, cînd Eminescu se va ridica cu glasul maturității pentru a veșteji, în *Scrisoarea III*, societatea contemporană, păcatul acestei societăți va fi tot scepticismul pe care-l acuză acum și care va rămîne totdeauna obiectul satirei sale sociale, iar *amintirile romane vor fi 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 degustîndu-l ca pe un farmec subtil și învăluitor ; și o strofă ca :

*Voi, cînd mi-or duce îngerii săi
Palida-mi umbră în albul munte,
Să-mi pui cununa pe a mea frunte
Și să-mi pui lira de căpătîi !*

amîntește 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 întîlni de atîtea 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 inspiră poetului în cele din urmă nici un protest, nici o aderare cu atît mai înflăcărată la idealurile optimismului revoluționar, așa cum se întîmplase 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 cuvîntul de revoltă al proletarului, un discurs în toată regula, cuprinzînd critica dreptății și a legilor, a virtuții, a religiei și a frumuseții, înfățișate ca niște unelte de apărare, de împilare sau de desfătare ale claselor stăpînitoare. Este aci un mod de a raționa caracteristic pentru toată ideologia revoluționară care se complăce în a demasca în categoriile culturii tendințele și interesele clasei stăpînitoare. *Manifestul comunist* al lui Marx și Engels afirmă și el o astfel de propoziție cînd notează : „Legile, morala, religia sînt pentru proletar tot atîtea prejudecăți burgheze”. Dar în discursul proletarului eminescian au mai putut răsună și alte amintiri. Astfel critica frumuseții :

*Sfărmați statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori ;
Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
A perfecției umane, și ele fac să pice
În ghiarele uzurei copile din popor !*

nu amîntește 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 stăpînitoare despre care vorbește strofa :

*De ce să fiți voi sclavii milioanelor nefaste,
Voi, ce din munca voastră abia puteți trăi ?
De ce boala și moartea să fie partea voastră
Cînd 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 *Melancolia* (*Les contemplations*, 1856) ?

*Et le fond est horreur, et la surface est joie.
Au-dessus de la faim, le festin qui flamboie,
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 ?*

Din dreptatea cauzei revoluționare, sprijinită prin atîtea argumente, provoacă în momentul următor al poemei reflecția Cezarului, împărat filozof care înțelege raportul de forțe pe care se întemeiază stăpînirea 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 tulburării 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 rămîne totdeauna obiectul satirei sale sociale, deși el alcătuiește în același timp propriul său sentiment modern de viață, tot astfel împietrita inimă a femeii rămîne 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 din primele sale poezii. Astfel, o bucată ca *Amorul unei marmure* poate fi înțeleasă ca relatarea lirică a unui caz aparte, a unei împre-

¹ Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865.

jurări sentimentale monstruoase, dar și ca alegoria dragostei foarte omenеști 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, aibi milă de-a mele rugă-minți“ apare, ca un refren modificat, de mai multe ori.

Dar motivul dragostei pentru o piatră și comparația pe care el îl prilejuiește și mai târziu poate să-i fi venit lui Eminescu tot pe calea unei amintiri. Mitul sculptorului Pygmalion îndrăgostit de statuia Galateei se va fi trezit în imaginația poetului nostru, chemat poate de unele împrejurări personale, mai cu seamă că amintirile sale mitologice sînt destul de dese în această epocă.

„Marmura“ poeziei din *Familia*, către care se îndrepta iubirea imposibilă și deznădăjduită a poetului, devine, așadar, în cîțiva ani, un simbol mai precis. Pentru sentimentul pios al omului medieval statua de marmură a Venerei antice, dezgropată din cînd în cînd 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 tulburea pasiune a lui Tannhäuser, personaj al unei vechi legende germanice îndrăgită de romantici și făcută celebră de Wagner, dar și aspirația altor poeți ai epocii.¹

Venere și Madonă construiește pe tema contrastului dintre zeitatea antică a amorului și sfînta persoană care întrupează virtuțile pline de curătenie ale maternității. Puntea de trecere o formează comparația cu arta unui Rafael, despre care istoricii artei au observat de atîtea 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 începînd cu Lovelace, eroul romanului *Clarisse Harlowe* al lui Richardson, și pînă la portretul pe care Musset îl schițează despre sine în *Confession d'un enfant du siècle*, a fost de

¹ Vd. în această privință o interesantă pagină în R. Huch, *Die Romanistik*, vol. I, ed. 1920, p. 264.

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. Sînt în scrierea citată a lui Musset mai multe scene de același fel.

„La sfîrșitul acestor scene îngrozitoare în care spiritul meu se epuiza în torturi și îmi sfîșia inima, învinuind și batjocorînd, dar cu o veșnică lăcomie de a suferi și de a mă înapoia către trecut ; la sfîrșitul 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 ; cînd batjocora încetase, plîngeam.“¹

Marea mobilitate a stărilor de suflet care se înlocuiesc în furtuna și instabilitatea pasiunii a revenit de atâtea ori sub penelul romanticilor încît analogiile pe care scena eminesciană le poate sugera nu sînt decît prea numeroase.

Situația sentimentală din *Venere și Madonă* este inversată în *Inger și demon*, căci de data aceasta demonia este a bărbatului. Iată pe tînărul prezentat aici într-un cadru mistic care amintește cadrul *Strigoilor*, dar și pe acela al bisericii pe sub bolțile căreia își plimba neliniștea și melancolia un personaj ca Ghiaurul lui Byron. Acest tînăr este un adevărat titan revoluționar, unul dintre aceia în numele căruia poetul articulează 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 :

Intr-o umbră neagră, deasă, ca un demon El veghează.

Revoluționarismul tînărului se îmbină în caracterul său cu un fel al scepticismului, cu răceala concepției :

Ea-l vedea mișcînd 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 can-

¹ Ed. Larousse, p. 144.

doarea, 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 sînt înfrînte, poetul poate să înfățișeze mai bine intensitatea romantică a pasiunii.

Dar dorința care se deșteaptă în tînărul demonic se prăbușește și se prefăce în fervoare și rugăciune cînd 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. Reluînd niște idei mai vechi ale lui Jacob 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 cînd 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 ?*

¹ *Schriften Franz von Baaders*, ausgewählt und herausgegeben von Max Pulver, Leipzig, 1921, p. 225 urm.

Inger și demon este poema răscumpărării prin femeie. Blînda influență a iubirii, pentru care îl vom vedea și pe Arald sensibil, îndulcește acum caracterul tînărului răzvrătit. Quietudinea la care în *Împărat și proletar* poetul ajunge prin cugtare este atinsă aici prin iubire. Iubirea învinge demonia în sufletul tînărului, și sărutul care vine în cele din urmă să se așeze pe chipul său muribund îi aduce iertarea cerului împreună cu o adîncă simțire de pace. Este și aci 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 La Fayette 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 nestîngenit 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 pasiunii.¹ 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,
Se așază lin pe patu-i ; ochii lui orbiți de plînger
Ea-i sărută. — De pe dinșii negurile se descopăr...*

*Este Ea. C-o mulțumire adîncă, nemaisimțită,
El în ochii ei se uită. — Mîndră-i de înduioșere ;
Ceasul ultim îi împacă toată viața-i de durere ;
Ah ! șoptește el pe moarte — cine ești ghicesc, iubită.*

*Am urmat pămîntul ista, vremea mea, viața, poporul,
Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis ;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pe un înger să mă-mpace, și-mpăcarea-i... e amorul.*

Tot astfel Rolla, în poema lui Musset, trăiește un moment de răscumpărare cînd, din sufletul nenorocitei cu care ultima

¹ Asupra pasivității mistice în pasiune la Rousseau, vd. lucrările lui E. Seillère, în special : *Mme Guyon et Fénelon, précurseurs de Rousseau*, 1918 ; J.-J. Rousseau, 1921 ; *Les étapes du mysticisme passionnel*, 1919.

sa noapte îl însoțise, îl întâmpină o rază de umanitate și iubire. Clipa morții vine pentru Rolla odată cu un sărut de pace și de eliberare. Recele și neînduplecatul 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 lui 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-adînc o liniștește,
Ca răsărirea stelei în tăcere ;*

*Iar cînd te văd zîmbind copilărește,
Se stinge-atunci o viață de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi crește.*

Acestea și poate și alte atitudini romantice s-au întretesut adînc 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 filo-

zofică 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. Aceeași 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 gășise liniștea 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 inimă două răni. Tot ce a fost nu mai e ; tot ce va fi nu este încă. Nu cercetați în altă parte taina relelor de care suferim.”

Vechile forme de viață au fost zguduite de slăbirea religiozității generale : idee foarte răspândită și aceasta printre filozofii 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 bogații 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 sîntem egali cu toții !» O, filozofilor sublimi care l-ați dus pînă aici, ce-i veți răspunde dacă va fi învins ?”

Iată, aşadar, că unirea scepticismului, deocamdată în materie religioasă, cu revoluţionarismul a fost recunoscută ca o situaţie de bază a romantismului. Când, prin urmare, Eminescu va pune în gura „proletarului” critica religiei şi când va înfăţişa dispariţia gândului despre răsplătirile de după moarte, ca una din cauzele avîntului său revoluţionar, el va relua o idee a romantismului şi una din acele prin care acesta a încercat să se înţeleagă pe sine. Raţionamentul lui Musset în *Confesiunile* sale revine deci întocmai în strofa *Împăratului şi proletar* :

*Religia — o frază de dînşii inventată
Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,
Căci de-ar lipsi din inimi speranţa de răsplată,
După ce-amar muncirăţi mizeri viaţa toată,
Aţi mai purta osînda ca vita de la plug ?*

S-ar părea că în sufletul unui revoluţionar nu poate să intre decît credinţă, optimism şi afirmaţie. Aceasta era şi părerea lui Gherea când opunea idealismului revoluţionar negaţia pesimistă a scepticului. În structura sufletească a revoluţionarului romantic scepticismul se încadrează însă armonie, şi acest fel al lucrurilor apare nu numai în versurile lui Eminescu, dar şi în paginile lui Musset ; iar în acestea din urmă scepticismul este afirmat nu numai în legătură cu credinţa, dar ca sentiment general de viaţă. Acest sentiment de viaţă este ceea ce Musset numeşte în *Confession* : „*la désespérance*” pentru a o defini : „Urmă atunci o negaţie a tuturor lucrurilor din cer şi de pe pămînt, care s-ar putea numi dezîn-cîntare (*désenchantement*) sau, dacă vreţi, *dezesperare* ; ca şi 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 Franţei auzind această întrebare răspunse cel dintîi : «În nimic».” Pentru a traduce un astfel de sentiment, Musset găseşte formula : „Numai uitarea este adevărată, toate celelalte sînt un vis”. Comparaţia vieţii cu visul se întâlneşte şi altă dată la romantici. O regăsim, de pildă, în exclamaţia eroului lui Chateaubriand : René, prosternat în faţa cenuşii lui Chactas şi Atala : „Omule, nu eşti decît un repede vis, o

umbră dureroasă !" O astfel de comparație o vom afla și la Eminescu în versul final din *Împărat și proletar* :

Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.

dar și în versurile :

*O, moartea e-un chaos, o mare de stele,
Cînd 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 cînd 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 pune în mare număr la dispoziție.¹ Influențele schopenhaueriene trebuie căutate aiurea. În această privință capitolul următor va încerca să aducă precizările necesare.

Revoluționarul romantic se poate răsfrișge în mentalitatea omului trăind încă în formele de viață ale vechiului regim ca un adevărat demon. Acesta este cazul tînarului din poema lui Eminescu, care nu este un „demon” decît poate pentru că e privit din perspectiva „fiicei de rege” care îl iubește. Dar mai sînt în natura lui și alte însușiri : o aspirație puternică, răceala și amărăciunea concepției, o dorință care escaladează treptele și ierarhiile, cum putem regăsi printre „ambitioșii” lui Balzac. Este în toți aceștia firea omului nou, înzestrat cu niște pasiuni care, dacă sînt 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 întîi din perspectiva lumii vechi pe care cu un suflet încărcat de resentimente și negație dorește s-o înlocuiască, apoi din perspectiva lumii noi către care idealismul și avîntul său încearcă să străbată. Portretul „demonului” lui Eminescu ține seama de toate aceste trăsături care nu numai că nu se exclud,

¹ Titlurile poeziilor scrise de Eminescu între 1866 și 1870, între care figurează și *Mortua est !*, le-a publicat d. G. Bogdan-Duică (ap. mss. Acad. Rom. 2259) în revista *Datina*, VII, 7-9.

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 tînăr, despre care avem puține știri, dar și din atmosfera generală a literaturii noastre care, pe la 1870, gravita încă în aceeași sferă. Din aceste înrîuriri, directe sau indirecte, Eminescu nu va reține decît acel fel al unei reacțiuni morale quietiste și meditative, propriu firii sale și pe care noile înrîuriri sub care va trece îl vor 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 cîștige față de romantismul francez, model aproape unic al literaturii noastre culte înainte de Eminescu. Cultura germană, în a cărei școală intră tînărul student de la Viena, îl ajută să desăvîrșească acest proces. Aci cunoaște el pe romanticii germani din prima jumătate a veacului. Aci face el cunoștința hotărîtoare a filozofiei lui Schopenhauer, în care întîmpină 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 atîtea ori încît ea poate fi considerată astăzi ca un adevăr curent al istoriei literare. Analogia dintre pesimismul poetului nostru și al filozofului german a fost în numeroase rînduri 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 cîteva din izvoarele literare precise și al unora dintre temele 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 nece-

sară, cele câteva teme ideologice și comparații pe care poeziile lui Eminescu și le asumă de aci au putut fi atât de ușor trecute cu vederea. Apropierea dintre lirica lui Eminescu și filozofia 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 filozof 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.“

Cînd este însă vorba de a preciza contrastul dintre Eminescu și Schopenhauer, d-l Gherasim nu găsește o altă deosebire decît aceea că pe cînd 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 formuleze „dogme universale“ și ca și cum nu s-ar înțelege de la sine că în sufletul poezilor generalizările filozofice devin impresii intime și subiective. Astfel de discuții sînt însă cu totul infructuoase. Eminescu a mers de atâtea ori pe căile filozofiei lui Schopenhauer, iar cît despre pesimism considerat ca o vină, să nu ne tulburăm. În paginile dureroase ale cărții lui Eminescu, atîția dintre noi au găsit mai întîi drumul către adîncimile simțirii și înălțimile concepției. O astfel de influență mi se pare în orice împrejurări întăritoare.

*

Eminescu a luat contact cu filozofia lui Schopenhauer foarte de timpuriu. Sigur este că acest contact era stabilit

¹ Publicat în revista *Transilvania*, octombrie-decembrie 1923.

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* ¹. 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 izvor nesecat de inspirație. Ne găsim odată 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 filozofia lui Schopenhauer justificarea teoretică, și poetul trebuia să rămână legat de filozoful cu ajutorul căruia el putea să se orienteze mai bine în tainele tulburătoare 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 putînd 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 pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorînd din înfinit
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit,*

n-ar fi decît traducerea numelui *tapas* pe care îl putem întîlni în una din strofele *Imnului creației (Nasadasyia)* din *Rig-Veda*, a cărei traducere românească o face după P. Deussen : „Întunecime era ; acest Tot învăluit în întuneric, la început era ca o fluctuație lipsită de lumină ; puterea dătătoare de viață, care era învăluită ca într-o coajă a celui Unul, s-a născut prin puterea căldurii creatoare a lui *tapas* (=dorința nemărginită)“.

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

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 pînă 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 cuvîntul *tapas* are o multiplicitate de sensuri; originar el înseamnă „arșiță”, și aceasta este și semnificația principală cu care el e primit aci, deși unele sensuri derivate precum: efort, asceză, retragere din lumea exterioară și adîncire în propriul eu se oglindesc deopotrivă în accepțiunea pe care *Imnul creației* o dă cuvîntului.¹

Imnul creației din *Rig-Veda* este cu toate acestea unul din izvoarele lui Eminescu. El cuprinde în adevăr evocarea începuturilor obscure ale lumii cînd 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 întîi de I. Gherea care întîlnise o traducere a *Imnului creației* în Manualul de istorie veche al lui F. Lenormant.² În textul indic Eminescu a introdus însă noțiuni schopenhaueriene căci „dorul nemărginit” nu este decît „voința de a trăi”, obscură, irațională și necurmata aspirație căreia, după Schopenhauer, i se datorește persistența lumii. Interesant între acestea e faptul că d. M. Djuvara, care a surprins această analogie³, socotește că ea trebuie să se fi transmis prin intermediul lui Maiorescu care, comentînd în prelegerile sale pe Schopenhauer, vorbea adeseori despre „dorul nemărginit”, cînd mult mai probabil și în tot cazul demn de a fi format obiectul unei ipoteze este că Maiorescu nu făcea decît să întrebuinteze 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 cuvînt care în românește

¹ Cezar Papacostea, *Eminescu și filozofia indiană*, în revista *Cuvîntul nostru*, Botoșani, 1929, cp. P. Deussen, *Allgemeine Geschichte der Philosophie mit besonderer Berücksichtigung der Religionen*, vol. I, 1894, p. 123.

² I. Gherea, *Eminescu*, în *Studii critice*, vol. I, ed. III, p. 123.

³ M. Djuvara, *Filozofia poeziei lui Eminescu*, în *Convorbiri literare*, 1914.

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 marii opere a lui Schopenhauer obiectul unor analize pline de urmări pentru etică și pe care trebuie să le amintim aci. „Voința de a trăi“, ne spune Schopenhauer, se manifestă într-un prezent etern. Prezentul este forma vieții. Trecutul și viitorul sînt 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. „Mai înainte de toate — scrie Schopenhauer — trebuie să ne convingem că forma fenomenului voinței, altfel spus, forma vieții sau a realității nu este decît *prezentul*, și nu viitorul și trecutul ; acestea nu există decît 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 decît teama de a pierde prezentul vieții. Imaginea morții n-ar fi, pentru ignoranța noastră, decît aceea a unui timp fără prezent ; imagine absurdă, fără îndoială, pentru că viața continuînd 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 rămîne nezgduit, 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 sînul nopții. A te teme de moarte ca de o distugere

este întocmai ca și cum soarele apunînd 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, apunînd, 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 atît de potrivită încît el o reia și mai tîrziu : „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, apunînd mereu și mereu răsărind.”²

Comparația cu soarele o va folosi acum și Eminescu în poezia *Cu mine zilele-ți adaogi* pentru a concentra în jurul ei cîteva variații pe tema prezentului etern al vieții. *Cu mine zilele-ți adaogi* este cea mai schopenhaueriană poezie a lui Eminescu și este o părere pe care trebuie s-o 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. 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 poetului.³ În realitate, poezia amintită își are un izvor precis în textele schopenhaueriene pe care le-am citat și este pesimistă cel puțin cît modelul care a inspirat-o. Pentru comparație, transcrierea întregii poezii este indispensabilă :

*Cu mine zilele-ți adaogi
Cu ieri viața ta o scazi,
Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi zina cea de azi.*

¹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 1, IV, ed. Grisebach (Reclam), p. 363 urm., 366.

² Schopenhauer, *ibid.*, p. 471.

³ Mircea Florian, *Gîndirea lui Eminescu*, în *Noua revistă română*, 1914, nr. 5.

*Cînd unul trece, altul vine
În astă lume a-l urma ;
Precum cînd soarele apune
El și răsare undeva.*

*Se pare cum că alte valuri
Cobor meren pe-același vad,
Se pare cum că-i altă toamnă,
Ci-n veci aceleași frunze cad.*

*Naintea nopții noastre îmblă
Crăiasa dulcii dimineți,
Chiar moartea însăși e-o părere
Și un visternic de vieți.*

*Din orice clipă trecătoare
Ast adevăr îl înțeleg,
Că sprijină vecia-ntreagă
Și-nvîrte universu-ntreg.*

*De-accea zboare anu-acesta
Și se cufunde în trecut,
Tu ai și-acum comoara-ntreagă
Ce-n suflet pururi ai avut.*

*Cu mîne zilele-ți adaogi,
Cu ieri viața ta o scazi,
Avînd cu toate astea-n față
De-a purure zina de azi.*

*Priveliștele sclipitoare
Ce-n repezi șiruri se diștern,
Repaosă nestrămutate
Sub raza gîndului 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 Bălcescu când scrie : „În ziua de azi vedem lumea cum a fost și va fi“², dar și în strofa *Glossei* :

*Văitorul și trecutul
Sunt al 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,
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 interpretată de rațiune este motivul predominant al filozofiei grecești în epoca lui Xenofan, a lui Parmenide și Zenon. La Berlin, unde Eminescu audiază în 1872 cursurile lui Ed. Zeller, renumitul istoric al filozofiei 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 mîne,
Ca mîni toți 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 Zenon, publicate

¹ Schopenhauer, *ibid.*, vol. II, p. 518, vol. I, p. 365.

² Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ed. I. Scurtu, 1905, p. 294.

de d-l O. Minar.¹ 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*.

Dacă însă versuri ca ale *Glossei* vorbesc despre substanța concentrată în oricare din clipele prezente pe care privirea filozofului le poate iscodi — sînt altele care ne întrețin mai cu seamă despre iluzia celor ce au fost. Și în această privință unele cugetări ale lui Schopenhauer au putut răsună 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 cînd 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 decît 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 ?“³

Contemplarea propriului trecut care își destăinuiește 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 :

¹ M. Eminescu, *Probleme și analize filozofice*, descoperite și comentate de O. Minar, București, 1924, reproduc probabil unele din însemnările lui Eminescu ca student în filozofie, dar cu o metodă atît de insuficientă încît 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. — Apropii de filozofia greacă, în care crede a putea recunoaște chiar izvoarele *Scrisorii I*, a încercat d-l R. Demetrescu în revista *Societatea de mîine*, 1924, p. 366 urm.

³ Schopenhauer, *ibid.*, p. 364.

*Și când gîndesc 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 el urechea — și rîd de cîte-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 decît imagini fugitive sau mărturii umile : „Vreo umbră de gîndire, ori un petec de hîrtie“, atît cît îi trebuie pentru a înțelege că : „propria ta viață singur n-o știi pe de rost“. Tot astfel în cîntecul 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
 Sfîrșită făr-a fi-nceput.*

„Ce au fost toate acestea ? Ce a rămas din ele ?“ se întrebă Schopenhauer meditînd la împrejurările trecute ale vieții cu acea uimire dezamăgită pe care o regăsim acum și la Eminescu. Rădăcina cea mai adîncă 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 înfrîmpinăm aci, în această acută nevroză a depersonalizării, care a împiedicat atîtea spirite de seamă ale vremii să-și resimță unitatea profundă a firii lor și sensul armonios al unei vieți dezvoltîndu-se cu logica internă a unui organism și a unei opere de artă. Clasicii au resimțit această fericire. A resimțit-o de pildă Goethe cînd a ridicat un imn de laudă *personalității*, adică celei consecvențe interne care poate face din noi un bloc rezistent în furtuna pustietoare a timpului. Și este o întîmplare cu totul remarcabilă faptul că Eminescu, modernul cu sufletul neliniștit de problema propriei lui identități intime, a tradus odată strofele clasice ale lui Goethe :

*Spun popoare, sclavii, regii,
 Că din cîte-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 frîng tiparul formei ce vie se dezvoltă. ¹

Manifestându-se veșnic în prezent, ca într-o „amiază eternă“, dar aspirînd către niște ținte pe care nu le atinge decît pentru a le înlocui îndată, voința de a trăi este izvorul unor neîntrerupte suferințe. Față de această implacabilă condiție a vieții, Schopenhauer arată că reflecția filozofică 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 mîntuiri. „Pentru că ne-am convins — scrie Schopenhauer — că durerea, ca durere, alcătuiește esența vieții, că ea nu poate fi ocolită, că ceea ce atîrnă de întîmplare este 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 întîmplarea are în esență puțină stăpînire asupra noastră ; cugetarea aceasta, dacă ar deveni în ochii noștri o convingere veșnic vie, ar

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 sînt 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 orfice. Iată și textul german :

*Volk und Knecht und überwinder
 Su gestehen zu jeder Zeit :
 Höchstes Glück der Erdenkinder
 Sei nur die Persönlichkeit.*

*Wie an dem Tag, der dich der Welt verlichen,
 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.*

putea să ne inspire o puternică doză de stoică egalitate de suflet și să scadă cu mult grija neliniștită cu care veghem asupra bunei 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 mîngîieri 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 atîtea amintiri filozofice care au putut-o inspira pe alocuri, pare a fi o cugetare a lui Oxenstierna pe care Eminescu o publică în *Curierul din Iași* din 13 iunie 1876. Din relatările 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 Eminescu.² D. Gaster nu ne spune însă cine a fost acest Oxenstierna și de aceea trebuie să ne mulțumim deocamdată cu ipoteza că autorul fragmentului intitulat *Comedia cea de obște* nu este altul decît Axel, conte de Oxenstierna (1583-1654), renumitul bărbat de stat suedez din serviciul lui Gustav Adolf, diplomat iscusit în timpul războiului pe care trupele suedeze îl poartă pentru cauza protestantă în Germania și căruia istoria literară mai veche îi atribuia și alte opere. Fragmentul din Oxenstierna tratează despre concepțiile de viață ale anticilor, pentru că în rîndurile cu care îl introduce, Eminescu scrie : „Un manuscript din 1790 (!), cuprinzînd gîndurile 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

¹ Schopenhauer, *ibid.*, p. 409.

² M. Gaster, *Geschichte der rumaenischen Literatur*, în G. Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie* II, 3, Strasbourg, 1901, p. 336, 337. Fragmentul din Oxenstierna se poate citi în M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, 1905, p. 324 urm.

traducătorului găsește cuvîntul „privești”, după cum actul prim al comediei ce se reprezintă devine „lucrarea cea dintîi”. Comparația este într-atît de susținută încît aflăm și banul pe care cel ce intră îl plătește la ușa, și „petecul pecetluit” pe care îl primește în schimb, și „împletiturile” piesei care nu sînt altceva decît adaptarea românească a „peripețiilor” din *Poetica* lui Aristoteles. Analogia cu *Glossa* lui Eminescu se întinde, așadar, mai departe decît versul :

Tu în colț, petreci cu 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 plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.*

.

Alte măști, aceeași piesă

.

*Cu un cîntec de sirenă
Lumea-ntinde lucii mreje ;
Ca să schimbe-actorii-n scenă
Te momește în vîrtej.*

Comparația vieții cu teatrul nu este însă un motiv pe care l-a putut găsi Oxenstierna mai întîi. Originea acestui motiv trebuie s-o căutăm în antichitate pentru a o afla în adevăr la filozofii 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 răspîndit 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 tău. Ți-a căzut rolul schiopului, al magistratului, al plebeului ? Aceeași datorie. Căci atîta 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, nejuocat rămîne“. ¹

Dacă privirile lui Eminescu s-au oprit asupra fragmentului din Oxenstierna, lucrul îl explică faptul că sub farmecul limbii vechi pentru care era atît de sensibil Eminescu descoperea o temă stoică și una din acelea pe care inteligența sa formată în disciplina schopenhaueriană știa s-o distingă și s-o prețuiască.

Este drept a observa că între felul în care stoicul antic și pesimistul modern răsfrînge viața ca o comedie ale cărei frîne 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, adîncul ei rațional este înlocuit cu aspirația absurdă a vieții care dorește să se

¹ *Manualul lui Epictet*, trad. d-lui C. Fedeleș, cf. 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 ce se poate tăgădui — scrie Plotin — nu este 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, *Akademika, Beiträge zur Literaturgeschichte der sokratischen Schulen*, Giessen, 1889 ; Bréhier, *Histoire de la philosophie*, t. I, 1927, p. 273 ; 367-368, 377, 459.

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 mîngîietoare prin paginile lui Epictet. Dependenta 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 atîtea 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 încheștarea „voinței de a trăi”, și la acest ideal Eminescu a aderat nu numai în *Glossa*, dar și în alte poezii, printre care finalul *Luceafărului* alcătuieste floarea supremă și cea mai pură a acestei tendințe. Eliberarea definitivă de sub jugul teribilei „voințe”, Schopenhauer credea că se desăvîrșește în negația de sine a martirului și ascetului. „Orice suferință care îl atinge — scrie despre aceștia Schopenhauer — adusă de întîmplare sau de răutatea unui alt om, orice infamie, orice insultă, orice pagubă e binevenită; el le primește cu bucurie și ca prilejul de a se încredința că nu mai afirmă voința și că a trecut curajos de partea dușmanilor... persoanei sale... Cînd moartea vine în sfîrșit 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 întîmpină 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 cînd paginile adeseori recitate ale lui Schopenhauer au putut vorbi cu putere imaginației poetului nostru? Printre idealurile schopenhaueriene a găsit Eminescu și gîndul glorificării martirului.

Critica eminesciană s-a mulțumit să limiteze pînă acum influența lui Schopenhauer în poezia lui Eminescu mai cu seamă la gîndul lor comun despre nimicnicia existenței și la comuna lor aspirație către „stingerea eternă”. Iată însă că o

¹ Schopenhauer, *ibid.*, p. 490.

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 sînt necesare mai multe referințe la paginile filozofului: atîtea cîte au fost amintite aci și unele pe care discuția le va face trebuincioase și mai tîrziu, chiar în capitolul următor. Mai este însă necesar de amintit că atîtea înrudiri cu filozoful nu coboară întru nimic originalitatea poetului, care trebuie căutată numai în adevărul și energia lirismului cu care el însuflețește niște gînduri abstracte ?

Cercetarea istorică se învecinează totdeauna cu adîncirea estetică și se mărginește prin ea.

VOLUPTATE ȘI DURERE

Legăturile de cuvinte pe care un poet le întrebuintează 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 coincide 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 sînt 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 stăpîn 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 afectele eminesciene cele mai tipice și care se silește să revină în noi ori de cîte ori încercăm să ne reamintim nu amănuntele, nu ima-

ginile 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“ — sînt altele. Astfel de asociații de termeni sînt într-atît de adaptate intuiției lirice care nu l-a părăsit pe poet niciodată încît le putem întîlni și în primele sale poezii. Bucata *O călărire în zori*, anunțînd în alte privințe atît de puțin creațiile viitoare, vorbește de pe atunci de un cînt dulce și jalnic. Din aceeași epocă, oda *La Heliade* asociază și ea cîntarea dulce a lui Eol cu jalea silfelor care vin să se culce, în timp ce *La o artistă* reține nuanța unor „cînturi 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 alcătuieste adîncul însuși al lirismului eminescian și pe care timpul nu va face decît s-o adîncească 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 tîrziu, cînd în *Făt-Frumos din tei* cornul se aude pentru întîia 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 cînd e vorba de iubirea bărbatului, ci mai ales atunci cînd prin ele se exprimă dragostea femeii.

Astfel demonia bărbatului din *Inger și demon* trezește în iubita lui reflecția și sentimentul : „Ce puternic e — gîndi ea cu-amoroasă dulce spaimă!“ În *Strigoii* iubita este aceea care găsește cuvintele de dragoste : „Las' să mă uit în ochii-ți uci-zător 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 cuvîntu-i", „Și cu focul blînd din glasu-ți tu mă dori și mă cutremuri". Numai în *Cătălin* aceeași emoție, pe care am avea dreptul s-o considerăm după natura ei femeiască, este atribuită bărbatului care exclamă : „Și cînd inima ne crește de un dor, de-o dulce jale".

Ne va apărea mai tîrziu cît 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 vîrfuri trece lună* sunetul cornului răspîndește 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 nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.*

Atîtea mărturii culese în opera poetului, de la primele sale încercări și pînă la realizările definitive de mai tîrziu, 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 acelor 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 sfîntă 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 vib-at în sufletul romanticului Tieck printre cei dintîi. Caracteristică este, de pildă, poezia *Indoială (Zweifel)* : „Sînt 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 blüh.*

Și mai departe : „Bate, inimă năzuitoare. Curgeți, lacrimi. Bucuria nu e decît o durere mai adîncă. Viața e un mormînt întunecat.“

*So schlage denn, strebendes Herz,
So fließet denn Traenen herab,
Auch Lust ist nur tieferer Schmerz,
Leben ist dunkles Grab.*

Presentimentul vieții liberatoare de dincolo a îmbinat de atîtea ori senzația voluptății cu gîndul morții la Novalis. În *Hymnen an die Nacht* un cîntăreț venit de pe țărmurile grecești în Palestina anunță că blîndul geniu al morții, pe care grecii îl înfățișau ca pe un tînăr cu falca aplecată, retrăiește acum în Isus, simbol al morții învinse, al unirilor de dincolo de moarte. „Tu ești tînărul — îi spune el — care de multă vreme stă într-o adîncă meditație pe mormintele noastre. Semn mîngîietor în întunecime, bucuros început al unei omeniri mai înalte. Ceea ce ne-a încovoiat într-o adîncă tristețe ne atrage acum cu o dulce nostalgie (*süsse Sehnsucht*). Viața cea veșnică 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, desfăcîndu-mă, voi zăcea beată în sînul 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, iubitele, pentru a putea să dorm și să iubesc. Simt valul

morții care întinerește, 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
Durchströmt 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 cu trecutul dispărut. Astfel *Cîntecele religioase (Geistliche Lieder)* vorbesc despre „acela care privește în icoana timpurilor trecute ca într-o prăpastie adîncă 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 cîteva 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*) cînd 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 aci. Este vorba de una din strofele poeziei *Die Blumen* cînd, 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 verklären
Zu vergehen in süßem Leide.*

Îmbinarea voluptății cu a durerii are o însemnătate deosebită în romantism. 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 romantismul 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 sînt 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 întrebunțează două cuvinte : *Wehmut* și *Sehnsucht*. *Wehmut* este afectul complex în care durerea este sugerată de pierderea unui lucru sau a unei ființe iubite, pe cînd 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. Cuvîntul românesc a întrunit laolaltă aceste două situații sufletești și sfera sa este mai întinsă.

„Farmecul dureros“ al poeziei eminesciene este, aşadar, nu numai o categorie sentimentală romantică, dar şi „dorul“ poeziei populare. Aceasta se poate afirma în teză generală pentru că în realitate Eminescu adânceşte şi interpretează „dorul“ popular într-un fel care îi aparţine şi 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 înfrîuririle formaţiei sale cu vîna care urcă din straturile adînci ale inspiraţiei populare şi poate din amintirile depuse în sînge. Armonia dintre cultură şi natură este temeiul care asigură poeziei lui Eminescu caracterul ei de realizare definitivă, şi importanţa pe care „farmecul dureros“ o dobîndeşte în cuprinsul ei este una din ilustraţiile acestei armonii.

Dacă însă „farmecul dureros“ sau îmbinările asemănătoare de termeni pot fi apropiate de „dorul“ poeziei populare, de ce preferă Eminescu pe cele dintîi? Nu poate fi îndoială că această analogie se oglindea undeva în spiritul lui Eminescu, după cum o dovedeşte versul : „Şi cînd inima ne creşte de un dor, de-o dulce jale“, unde, după structura gramaticală a versului, „dulce jale“ explică pe „dor“. De ce însă expresia analitică este preferată cuvîntului sintetic ? Dacă recitim pasajele din care sînt extrase contextele amintite mai sus vedem că ele nu aparţin acelor bucăţi în care poetul vorbeşte în numele său, la înţîia persoană, ci acelor în care el descrie sentimentele altor persoane, ale femeii din *Scrisoarea IV* şi din *Inger şi demon*, ale Cătălinei şi Blancăi, ale iubitei lui Arald din *Strigoii*, ale lui Cătălin, ale codrului în *Lasă-ţi lumea*. Excepţie fac numai contextele din *Odă* şi cele din *Peste vîrful trece lună*, care alcătuieşte însă tot cîntecul unui personaj deosebit de poet şi anume al unei femei, al Anei din drama istorică postumă : *Bogdan Dragoş*, pe care versiunea independentă din *Poezii* o reia şi o modifică în cîteva puncte.

Generalitatea rar dezminţită a acestei condiţii arată că Eminescu se comportă în toate aceste împrejurări ca psiholog al unor stări sufleteşti străine, silit să le amănunţească şi să prefere, deci, expresia lor analitică. Dar afară de aceasta nu este oare funcţiunea poetului să pătrundă sub cuvînt în intimitatea stării pe care acesta o denumeste, să ne împingă mai departe către miezul lucrurilor, să ne reveleze raportul de elemente trăite şi să ne înfăţişeze astfel în locul cuvîntului

comun, care adeseori mai mult acoperă decît dezvăluiește sensurile intuitive, expresia compusă care poate face mai bine acest serviciu ? În sfîrșit, „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 aceloră 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 întîi, poeziile în care răsună chemările iubirii, acelea în care aspirația către posesiunea viitoare este umbrită de lipsa prezentă. O astfel de poezie este *Lacul* 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 mîngîierii marea majoritate a poeziilor de dragoste ale lui Eminescu, precum : *Departa sunt de tine*, *Pe aceeași ulicioară*, *Atît de fragedă*, *Freamăt de codru*, *Și dacă...*, *Din valurile vremii*, *Cînd amintirile*, *S-a dus amorul*, *Pe lîngă plopul fără soț*, *De ce nu-mi vii*. Foarte interesante printre acestea sînt 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 *Floarea albastră* scena de dragoste desfășurată în prezent este la sfîrșitul poeziei, odată cu plecarea iubitei, proiectată în trecut și cufundată 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 stăpîn. „Floarea albastră“ este pentru Novalis simbolul unei aspirații tulburătoare, a nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei. Înțelesul simbolului este la Eminescu mai puțin special pen-

tru că el nu răsfrînge decît 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 întreagă. „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 infinită 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 resimt pînă la adîncimea în care se dezvăluie eterna caducitate a amorului, firea ei veșnic nesățioasă. Cîtă 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 dobîndește acum cînd prezentul scenei și confruntarea sentimentelor pun în lumină adîncul ei fără fund. De aceea cuvintele iubirii revin aidoma cînd 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 decît în moarte. De aceea înalță poetul glasul limpede al *Odei* sale pentru a lăuda apropierea morții ca o întoarcere a omului către sine din rătăcirile și încordările absurde ale dorului.

Pentru Schopenhauer diferența pe care o introducem între voluptate și durere este o iluzie. Privirea filozofului știe să distingă unitatea lor profundă. Sînt în această privință unele reflecții adînci 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 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 altfel decât „dorul nemărginit“ al cosmogoniei din *Scrisoarea I*, încordarea lăuntrică și veșnic nesatisfăcută pe care poetul o găsea deopotrivă cu filozoful în intuițiile subiective ale iubirii și în substratul adânc al realității. Schopenhauer, care încorona același gen de experiențe cu aceeași concepție filozofică, trebuia, deci, să-i vorbească cu putere poetului nostru, și întâlnirea lor trebuia să se producă în chip necesar.¹

Am spus că pentru simțul comun suprema durere și voluptate sînt 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, pînă la rădăcinile lui iraționale. „Farmecul dureros“ aruncă, deci, o sondă în adîncime. Asociații de termeni antinomici a folosit Eminescu și altă dată, cînd în *Scrisoarea I* sau în *Rugăciunea unui dac* a executat un fel de joc al concepțelor paralele și opuse, înfățișîndu-ne începuturile de negîndit ale lumii, cînd ființa nu exista deopotrivă cu neființa, sau cînd 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 adîncimi, nedezlîpît de lectura operei sale.

PESIMISM ȘI NATURA

Leopardi și Vigny, cei doi mari poeți ai pesimismului european, și-au nutrit amaricul lor sentiment de viață din conștiința unei singurătăți fără leac în mijlocul naturii. Poate că

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.

În poezia europeană pesimismul nu era decît 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 netulburate 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 Mihail Eminescu. Nu auzim niciodată în plîngerile 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 jосniciei prezentului și de dezamăgirile pe care i le hărăzește inima femeiască. Astfel de suferințe adunate în calea omului, a cărui minte urcase pînă la ultimele întrebări, pentru a nu primi decît răspunsul nimicului, și a cărui simțire duiosă și caldă, înfometată de mîngîierile iubirii, de însutitele ei gingășii și glume nu întîmpinase decît sterilitatea și răceala inimii care nu i le putuse da, nu încarcă însă sufletul său cu sentimentul unei conștiințe ofensate, dar cu atît 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 pămîntului nostru, al acestui pămînt răsăritean. Îndrăzneala răzvrătirii din *Inger și demon* cedează influenței liniștitoare a iubirii și se preface în meditație asupra nimicniciei silințelor omenesti. Aceeași soartă au pînă 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 decît revolta. Față de adversitatea destinului întîlnim 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* el 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 deznădejdi și complementul acesteia — energia protestului eroic — unii dintre poeții și filozofii pesimiști ai Apusului. Natura nu este dușmana muzei lui Eminescu. Plîngerile omului nu rămân fără ecou „în marile ei spații înghețate”. Ea nu se arată plină de cruzime față de ființa omenească și, comparînd-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 sînt 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 amănuntele plastice ale naturii și efectele ei de lumină, mai ales efectele ei de lumină, și Eminescu devine un cîntăreț 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 înțîia 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 cîmp alb ca de zăpadă.*

*Și mereu ea le lungește,
Și urcînd pe cer le mută,
Dar ei trec, se pierd în codri
Cu viața lor pierdută.*

Predilecția pentru efectele de lună rămîne acum o înclinație statornică. O aflăm manifestîndu-se în mai toate poeziile acestei epoci și mai tîrziu. O întîmpinăm în *Melancolie*, în *Crăiasa din povești*, în *Lacul*, în *Călin*, în *Povestea codrului*, dar și în atîtea bucăți din ciclul romanțelor și al marilor poeme, pînă 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 tîrziu că ea îi este și un mediu prielnic și familiar. Să ne restrîngem însă deocamdată la analiza cîtorva 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, murmure, din sunete pierdute, molome, line și abia auzite, din vaiere, auri și cântec de izvoare, din torsul greierilor și al cariilor, din baterea înceată a ramurilor și cutreierări de unde, din tot atâtea sunete câte se potriveșc 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 *Frei-schütz*, unde el alcătuiește unul din cele mai frumoase momente ale romantismului muzical. Dar ei l-au putut auzi răsunînd din depărtarea cîmpiilor sau din adîncul pădurilor, mai tare sau mai încet, așa cum l-a auzit nu numai Eminescu, dar și un Tieck, printre cei dintîi, un Lenau, un Vigny și alții alții. Sunetul lui pierdut, timbrul lui tulburător și cald a atins o coardă consonantă în sufletul poezilor romantici, orientat către tot ce este nelămurit și îndepărtat. Eco-ul lui a trebuit, prin urmare, să răsunе 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 dintîi încetează, ca de pildă la sfîrșitul bucății *Povestea teinului* :

*Blîndu-i sunet se împarte
Peste văi împrășțiet,
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 sunînd din valuri.*

Felul în care aceste două sunete se urmează are poate un înțeles mai adînc căci el opune neliniștii umane pacea naturii. În tăcerea care revine în natură, cînd sunetul care o sfișie 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 cînd, în poezia *Das Posthorn*, a notat un moment identic cu cel înfățișat mai sus :

*Schon verhalt 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 sînt 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 decît 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 palpitațiile cele mai intime ale naturii, melancolia care o cuprinde cînd un nor trecător o umbrește și zîmbetul care o consolează cînd cea dintîi rază de soare i se arată din nou.

Printre atîtea aspecte ale luminii Eminescu alege mai cu seamă pe cele ale lunii. Efectul de lună, care alcătuiește un motiv atît de general al romantismului încît nu este poet romantic care să nu-l fi cîntat, 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 sînt 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 cîmpie.*

Dar există o lumină de lună însoțită cu vreun aspect material al pămîntului și prin care acesta din urmă dobîndește o adevărată strălucire fantomatică:

*Văzduhul scînteiază, și ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar.*

Printre lucrurile pămîntești 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 răsfrîngerea ei prin apă și se oferă oarecum dorinței noastre de a o stăpîni mai de aproape. 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 gîndul 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 pînă 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 îngîinate, dar și însoțite cu lumina lunii și a soarelui. Exemplele sînt în această privință prea numeroase. Iată pe unele din ele :

*Lîngă 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 stuț la iezătură.*

*Luna... luna icse-ntreagă, se înalț-așa bălaie
Și din țarm în țarm durează o cărare de vâpaie*

*Ce pe-o repede-nmire de mici unde o aşterne
Ea, copilă cea de aur, visul negurii eterne.*

*Peste albele izvoare
Luna bate printre ramuri.*

*Ce cauţi pe unde bate luna
Pe-un alb izvor tremurător ?*

*Tresărind scînteie lacul
Şi se leagănă sub soare.*

Această însoţire a luminii cu apa, reflectată ca o tainică îmbrăţişare a lor, mistică pasiune a elementelor, a fost exprimată altă dată de Eminescu cînd în *Lasă-ţi 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*, cînd în timpul praznicului de nuntă al amantilor în sfîrşit regăsiţi vine să se asocieze o nuntă de gîze, adevărate genii minuscule şi fabuloase ale pămîntului, introducînd o notă de umor şi veselie, cum se potriveşte de minune unei sărbători domneşti. Motivul împerecherii unei nunte de animale cu o nuntă de oameni există oare undeva în folclorul român şi străin ? Ceea ce putem spune este că prima redacţie a poemei *Călin*¹ — care versifică episoade răzlete din cîteva basme populare, precum *Balaurul cu şapte capete* sau *Prislea cel voinic*, publicate de Ispirescu, dar desigur şi din altele care rămîn de identificat — nu cuprinde finalul cu nunta gîzelor. Eminescu l-a adăugat mai apoi, conformîndu-se aceluşi sentiment de intimitate cu natura care mîngîie într-o măsură oarecare pesimismul său.

¹ Publicată de Il. Chendi în volumul : M. Eminescu, *Literatura populară*, Bucureşti, 1905, p. 124 urm.

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 *Freemăt de codru*. Altă dată în *Povestea codrului* :

*Peste albele izvoare
Luna bate printre ramuri,
Împrejuru-ne s-adună
Ale Curții mîndre neamuri :*

*Caii-mării, albi ca spuma,
Bouri nalți cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte, —*

*Și pe teiul nostru-ntreabă :
Cine suntem, stau la sfaturi,
Iară gazda noastră zice,
Dîndu-și ramurile-n laturi :*

*— „O, priviți-i cum visează
Visul codrului de fagi !
Amîndoi ca-ntr-o poveste
Ei își sunt așa de dragi !”*

Arborii, și desigur și animalele, cunosc tainele de iubire ale inimii omenesti. În basmul *Baba cea înțeleaptă*, din culegerea lui Ispirescu, o orătanie din ogradă divulgă secretul împărătesei. Motivul este probabil universal și străvechi pentru că d-l L. Șăineanu¹ îl regăsește, în forma prețuirii unei frumuseți feminine de către pasările curții, într-o poveste bretonă în care gîștele 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 *Freemăt de codru* cucul invocă imaginea iubitei, și din cîntecul lui, din glasul izvorului, din atîtea 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

¹ *Basmele românilor*, 1892, p. 973.

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 mică bucată de pământ înverzită. Petru fu fermecat să vadă că înseși unor creaturi fără minte le plăcea s-o privească pe frumoasa Magelone.” („*Dann sah er über sich und bemerkte, wie sich eine Menge schöner und zarten Vogel über ihm in den Zweigen versammelten, die nicht scheu taten, sondern hin und her hüpfen, auch je zuweilen auf den kleinen Grasplatz zu ihm hinunter kommen. Dar ergötzte 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 întovărășește cu o încântare absorbită din natură. Când obiectul iubirii lipsește natura stăruie în preajma 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 omești sînt într-atît de ușoare, umple sufletul și mintea poetului cu o întrebare dureroasă și fără fund. Atît de intim sînt întretesute iubirea și natura în poezia lui Eminescu încît ele ajung să se contopească în așa fel încît amănuntele vieții naturii, mișcări abia simțite ale ramurilor, luciri stelare, răsfrîngeri 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 sîn cald, un pat de odihnă, un leagăn devine natura pentru Eminescu. Ritmul frunzelor care cad rînduri-rînduri, bătaia valurilor, înaintarea treptată a umbrelor, mișcarea un-

delor, tot ce poate să adoarmă chinuitoarea conștiință de sine și să aline rănilile ei se aude în poezia sa. Oboseala unui suflet adînc îndurerat se dorește către aceste mîngîieri 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. Cîntecul poetului se adresează atunci mamei ca în poezia *Bolnavul sufletesc* (*Der Seelenkranke*) a lui N. Lenau : „O, vino, mamă, înduioșează-te de plînsul meu. Dacă iubirea ta este încă trează în moarte și dacă, întocmai ca altă dată, se cuvine să-ți îngrijești copilul, ajută-mă să părăsesc curînd 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 lass mich bald aus diesem Leben scheiden,
Ich sehne mich nach einer stillen Nacht,
O, hilf dem Schmerz, dein müdes Kind entkleiden.*

Motivul aspirației către mîngîierile materne, sorbite dincolo de prăpastia mormîntului, revine și în poezia *O, mamă...* una dintre cele mai frumoase pe care Eminescu le-a scris. Dar cu cît mai aspru este accentul deznădejdiei la Lenau, cu cît mai dulce este el la Eminescu, topit în acel ritm leagănător al naturii care alcătuieste 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 pînă 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 visînd la libertate și vrei în același timp să aservești gîndirea, 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. Gîndul eliberator — ne spune simbolul lui Vigny în poema *La bouteille à la mer* — va ajunge odată să învingă, după cum va atinge țărmurile omenesci sticla în care naufragiații închiseseră fructul prețios al experienței lor.

Iată niște gînduri cum nu se pot mai străine de Eminescu. Pentru că natura nu-i este dușmană, civilizația ridicată deasupra și împotriva ei nu poate fi bunul la care rîvnește. 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 budismului.

„LUCEAFĂRUL“

Într-o 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 pămînt, 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 cînd poetul însuși s-a declarat atît 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 în-

creștit 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 pînza de păianjen a presupunerilor celor mai fragile, iată că poetul însuși ne sare în ajutor. Cuvintele lui Eminescu chiar dacă nu golesc conținutul adînc al poemei sale ne pot însă îndruma mai bine decît o fac atîți comentatori ai lui.

Știu 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 adînci căreia inteligența poetului îi rămîne 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 decît 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 atîtea dovezi despre puterea, adîncimea și conduita stăpînită a minții lor. Cuvintele de tălmăcire a unor astfel de poeți ne mai pot oare rămîne 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 decît 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 nedeșăvîrșită 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 trup* (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 dintîi care a stabilit izvorul literar al marii

¹ Despre călătoria lui Kunisch și liniile mari ale interesantei descrieri care a rezultat din această împrejurare referă d-l N. Iorga, *Trei călători în țările românești* (Academia Română, Memoriile secțiunii istorice, seria III, tom. V, mem. 5, 1925).

poeme a lui Eminescu.¹ De curînd, d-l D. Caracostea² a publicat traducerea celor două basme auzite de Kunisch în țările noastre, făcînd astfel posibilă comparația creației românești cu izvorul care a inspirat-o.

Despre valoarea basmului lui Kunisch ca adevăratul izvor al *Luceafărului*, istoricii literari nu sînt întru totul de acord. Astfel d-l G. Bogdan-Duică³ 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 povestirile lui Hoffmann, elemente de-aie mitologiei greco-romane, persane și chiar lituane, în sfîrșit amintiri numeroase din filozofia lui Giordano Bruno.

Împotriva acestei păreri se înscrie d-l D. Caracostea⁴ care prețuiește în basmul lui Kunisch adevăratul 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 pămînt, fără reurcarea zmeului la Dumnezeu și întrevorbirea în care ziditorul arată pe iubită în brațele tînărului, tot atîtea elemente introduse conștient de călătorul german în basm, *Luceafărul* nu s-ar fi născut sub forma pe care o admirăm.”

Între acestea, d-l Ion Sîn-Giorgiu⁵ crede a putea afirma 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

¹ *Literatura populară română*, 1883, p. 249.

² *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, 1926.

³ Despre „*Luceafărul*” lui Eminescu (în *Anuarul liceului ortodox român „Andrei Șaguna”* din Brașov, 1925, p. 5-33).

⁴ *Izvoarele poemei „Luceafărul”*, extras din *Convorbiri literare*, 1926.

⁵ *Mihail Eminescu și Goethe*, ed. Ramuri, Craiova, p. 37 urm.

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 pămîntene, povestitorul ne spune : „Atunci o lacrimă căzu din ochii *celui fără-de-moarte*, întâia de la începutul veșniciei, și lacrima, căzînd în fundul mării, se făcu mîrgăritar“. 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 dintîi.

Toată această dezbatere rămîne însă în afară de obiectul propriu al paginilor de față, încît aceste puține referințe pot să ajungă. Cercetarea care urmează nu privește *Luceafărul* lui Eminescu ca pe un fenomen istoric a cărui 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 sînt 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 urmează vor discuta, așadar, poema lui Eminescu nu atît în antecedentele sale, cît în ea însăși.



Am spus că *Luceafărul* a trecut printr-o lungă fază de preparare, punctată de numeroase variante, pînă 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. Sînt 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 făgăduieli 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 acel dintîi zmeul se răzbună prăbușind o stîncă peste frumoasa și necredincioasa fată, la Eminescu răzbunarea, odată cu sentimentul dezolant al dezamăgirii, devine mai blîndă. 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 încheie.¹

În scurt, ceea ce Eminescu reține din basmul care îi inspiră poema este ideea dragostei cea „peste fire” — expresia apare o dată în prima versificare — dintre o pămînteană și o ființă nemuritoare; dragoste incompatibilă pentru că însăși eternitatea, de care nemuritorul dorește să se dezlege pentru a o face cu putință, nu abate inima fetei de la ispita iubirii mai pămîntești cu un fiu de om. Între acestea, mai toate episoadele particulare ale acestei întâmplări se pierd pînă la redacția definitivă. În ultima sa formă *Luceafărul* nu mai cuprinde nici înfățișarea piedicilor cu care este presărată calea pînă la „fata din grădina de aur”, nici fuga amanților în sfîrșit întruniți, nici urmărirea lor de către împăratul bătrîn, tatăl fetei, care pînă 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 suprafața intensivă a lirismului. De aceea

¹ În același sens d-l N. Iorga scrie: „Numai cît povestea e mai crudă și mai vulgară decît poemul care suie înapoi din avîntul fulgerător al disprețului pe acela care a văzut ce sînt oamenii pămîntului făcuți unul pentru altul și nu pentru ce e mai mare decît dînșii” (*op. cit.*, p. 15 urm.).

la întrebarea : este *Luceafărul* o poemă epică ? răspunsul nostru nu poate fi decît 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 eterogene palpită inima poetului și aventura sa intimă. *Luceafărul* lui Eminescu este o creație aparținînd 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 aci pentru peripeție. Din basmul inițial putea să nu rămînă decît 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 aci ? O fată de împărat se îndrăgostește de „zburătorul“ care îi vizitează visurile. Zburătorul nu este altul decît Făt-Frumos legendarul. Tainica lor idilă se dezvoltă în curînd pentru privirile tatălui bătrîn 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 atîtea ori reluate în basmele noastre. Dar în această simplitate a cadrului poate să se dezvolte o adîncă 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, pulsînd de sub o mască străină se înalță expresia cea mai desăvîrșită a lirismului erotic și filozofic al lui Eminescu.

Problemele pe care *Luceafărul* lui Eminescu ni le pune, astăzi cînd cunoaștem izvorul lui istoric și ne putem orienta după înțelesul alegoric pe care poetul a mărturisit că a vrut să i-l dea, sînt 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 odată cu ea Eminescu se întrece pe sine. Data cînd 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 coborîre, ci prăpastia și catastrofa. S-ar spune că în presentimentul dezastrului apropiat Eminescu își strînge încă o dată toate puterile. De pe promontoriul înalt pe care se ridică, el privește toată opera sa trecută, culege din ea germeii 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 întîmplat cu atîtea 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 întîi, ideea dragostei unei pămîntene 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 celui 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 muțenia 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 teme eroticii lui Eminescu pînă în ziua cînd în *Luceafărul* el le dă o ultimă și definitivă întrupare.

Nesațiul iubirii romantice se întrupează atît de bine în nostalgia care poartă inima omului către o stea încît motivul se mai poate întîlni 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 : „Acele astre

nenumărate, strălucitoare de frumusețe, ne atrag către ele fără să ne orbească, ne ademenesc și îmi umplu ochii de lacrimi..." Aceeași 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 orizon nemărginit
Singurătății mării ;*

*Și tainic genele le plec,
Căci mi le împlă plînsul
Cînd ale apei valuri trec
Călătorind spre dînsul.*

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 întreabă și exclamă Eminescu în *Scrisoarea III*. Melancolia îl însoțește veșnic, și ea este izvorul din care decurge creația. Schopenhauer, care, ca în atîtea alte împrejurări, trebuie să fi înrîurit și concepția poetului nostru asupra personalității geniale, scrie în această privință : „...melancolia care însoțește pe omul de geniu rezultă din împrejurarea că cu cît este mai limpede inteligența care își răspîndește lumina asupra voinței de a trăi, cu atît această voință înțelege mai bine mizeria condiției sale“. Poeții au priceput acest fel al lucrurilor, și Schopenhauer citează versurile lui Goethe : „Înflăcărarea mea poetică ardea slab atîta timp cît umblam în căile fericirii, dar se aprindea mai tare cînd fugeam din fața amenințării unei nefericiri. Gingașa poezie, întocmai ca și curcubeul, se desprinde doar dintr-un fundal întunecat. De aceea geniului poetic îi se potrivește elementul melancoliei.“

*Meine Dichtergluth war sehr gering,
So lang ich dem Guten entgegening ;
Dagegen brante sie lichterloh
Wann ich vor drobendem Uebel floh.*

*Zart gedicht, wie Regenbogen
Wird nur auf dunkeln grund gezogen :
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.*

Melancolia nu părăsește pe poet niciodată. De aceea înalță Lenau imnul său către Melancolie : „Mă călăuzești prin viață, melancolie meditativă ! Și dacă steaua mea se înalță radioasă sau dacă ea coboară, tu nu te abați niciodată !“

*Du geleistet mich durchs Leben
Sinnende Melancholie !
Mang mein Stern sich strahlend heben,
Mag er sinken — weichest nie !*

În același fel, sentimentul de viață al poetului nostru, plămădit din substanța melancoliei, este resimțit în același timp ca un motiv al creației. Astfel ne vorbește el în *Singurătate* :

*Ah ! de câte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui
Și un capăt poeziei
Și pustiului să pui ;*

*Dar atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul vers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ca se face vers.*

Melancolia nu este durerea radicală. Natura ei se asociază ușor cu seninătatea. „Starea de spirit întunecată — scrie Schopenhauer — care se poate observa atît de des la spiritele de seamă, are drept simbol înălțimea lui Mont-Blanc cu piscul său veșnic înnoirat ; dar cînd în unele dimineți valul norilor se sfîșie, cînd muntele, rumenit de razele soarelui, cu fruntea pierdută în cer cu mult deasupra ceturilor, contemplă Chamonix-ul la picioarele sale, în fața acestui spectacol inima oricărui om se bucură pînă în adîncurile ființei sale. Tot ast-

fel 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 mîndră și departe-văzătoare seninătate. Această afirmație de valoare inspiră ultima strofă a *Luceafărului*, și ea alcătuiește peste resentimentele tinereții cîștigul maturității.

Resentimentul de dragoste este conștiința unei diferențe de potențial lăuntric. O astfel de diferență este reflectată de inima bărbatului în *Amorul unei marmure*. Dar în *Inger și demon* diferența este simțită de inima femeii căreia în aceste împrejurări bărbatul îi apare ca un demon. „Demonismul“ sufletului abstract al bărbatului intră acum ca o trăsătură principală în portretul moral al Luceafărului. De curînd d-l R. Dragnea, într-un interesant articol, a susținut că cele două întrupări ale Luceafărului sînt două apariții îngeresti.¹ Hyperion ar fi arhetipul angelic. Cu mult mai bune motive mi se pare însă a se putea susține că Luceafărul este mai degrabă „demonul“ pregătit de amintita poezie din tinerețe și că aparițiile sale sînt cu adevărat demonice. În aceste apariții elementele de caracterizare nu sînt împrumutate teologiei creștine, ci mitologiei păgîne. Maiorescu, care lauda încă în prima caracterizare pe care i-o consacră lui Eminescu înțelegerea sa pentru antichitate, ar fi putut să-și întărească mai tîrziu părerea cu elementele împrumutate *Luceafărului*. Iată în această privință cîteva observații pe care le socotesc hotărîtoare.

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 păgînismului decât de acel al creștinismului. După niște vechi credințe transmise de Platon, în dialogul *Timaios*, la originea lucrurilor stă Cerul și Pămîntul din a căror unire se naște mai întîi Tetis 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 descîndă primul zeu, pe Cronos, din Apă și Pămînt. Noaptea este

¹ R. Dragnea, *Spiritualitatea lui Eminescu*, în *Gîndirea*, 1929.

și ea generatoare primă într-o tradiție consemnată în *Metafizica* lui Aristoteles. 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 Luceafărului din niște elemente ale naturii nu-i dă însă și atributul acelei vieți deopotrivă cu a noastră, care să poată câștiga iubirea inimii pămîntene a fetei. În formele noi ale renașterii sale Hyperion rămîne 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 Luceafărul 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 sînt 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 pămînteană ! 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 păgînismul 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 păgînească descripție. Întrupîndu-se din cer și din mare, Hyperion devine stăpîn al mărilor, în ale căror „palate de mărgean” el își cheamă acum iubita. Dar cine este acel demon al mărilor, stăpîn peste

¹ Caracterizarea aceasta îi apare d-lui N. Iorga ca un reflex din poeziile lui Hoffmann sau Uhland ; cf. *Iubirea în literatura modernă*, în *Arhiva* din Iași, I (1890), republicat în *Pagini de critică din tinereță* (Ramuri, Craiova), p. 23.

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 de obiectul care alcătuia simbolul puterii și stăpînirii lor. Și după cum Poseidon este reprezentat ținînd în mînă tridentul marin, tot astfel apariția neptuniană a Luceafărului poartă ca un sceptru „toiagul încununat de trestii“, semn al stăpînirii sale peste noianul apelor. Zeii antici erau socotiți de sufletul pios al omului medieval ca niște adevărați demoni, și această răsfrîngere particulară o folosește acum Eminescu pentru a sensibiliza cu niște elemente mitologice și antice întruparea care este într-adevăr „demonică“.

Dar chiar gîndul transformărilor unei ființe suprapămîntești și nemuritoare este un gînd păgîn. Revine astfel în poema lui Eminescu imaginea vestitelor „metamorfoze“ ale zeilor. Și după cum Zeus înamorat de Leda s-a transformat altădată într-o lebădă ; Apollo, într-un uliu ; sau Hermes, într-un ibis — printre atîtea alte metamorfoze de care mitologia este plină, Hyperion se preface acum de două ori într-un tînăr 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 răsplată.¹ Astfel dorește Hyperion s-o transforme pe Cătălina într-o stea, după cum lucrul se întîmplă în mitologia greco-romană, cînd Diana preface într-o constelație pe vînătorul Orion :

*O, vin, în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răasai
Mai mîndră decît ele.*

Nu încape nici o îndoială că și schema generală a *Luceafărului* și amănuntele lui sînt împrumutate fie prin intermediul basmului lui Kunisch, fie direct din tezaurul de credințe ale vechii mitologii. Ciudat este numai că o astfel de împrejurare poate fi trecută cu vederea sau că poate fi socotită ca avînd o slabă însemnătate. Am arătat că această asimilare de elemente păgînești se datorește nevoii de a prezenta pe Hyperion ca pe un „demon“, ceea ce în psihologia eroticii lui Eminescu în-

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.

seamnă bărbatul în a cărei alcătuire morală abstractă se frînge 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 ușuratică a personajului feminin din *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 fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit”. În sinteza acestor discordanțe, pornite deopotrivă din sufletul bărbatului ca și al femeii, se restabilește un fel de echilibru care elimină resentimentele și astfel sfîrșitul poemei se poate înălța în cerul înalt al seninătății.

Seninătatea la sfîrșitul *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 mine 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 morală cea mai mohorâtă. Finalul *Luceafărului* pune la contribuție toate aceste experiențe. Cuvintele lui ni le pot aminti pe toate, dar odată cu ele nu mai răsună nici amărăciunea dezamăgirii, nici sarcasmul, nici tristețea întunecată a gândului care iscodește alcătuirea imobilă a lumii. Cuvintele lui sînt numai senine, și marea puritate a poemei se întregește 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 cîțiva poeți romantici. Cucerirea proaspătă atunci a libertăților sociale, avîntul noului spirit revoluționar, îndreptățeau 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 frecventare a lui Schopenhauer, dar și a filozofilor 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 rămîne 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 gînd care, ca atîtea altele, Eminescu l-a putut culege în Schopenhauer. Realitatea ultimă este pentru Schopenhauer voința ; obiectivarea imediată a acesteia o constituiesc așa-numitele „idei platoniciene”, și răsfrîngerea acestora în inteligența omenească alcătuiește lumea diversă și relativă a fenomenelor. Ferindu-ne de a cădea în greșeala grotească de a împinge alegoria atît de departe, pentru a putea vedea în dumnezeul despre care poema ne vorbește „voința” schopenhauriană, și în *Luceafărul* — o idee platonicească, sîntem totuși îndreptățiți de a recunoaște în această 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 cînd ruga sa fierbinte se îndreaptă către tatăl creator, rezultă din neputința de a înfrînge 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 adîncă 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 întîi 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 pînă la urmă steaua rămîne 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 adînc 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, ideea 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 bucati intitulată *Rugăciune* (dar ce suflet nu este atins cel puțin o dată de aripa mării Iubiri) și observăm acest lucru cu amarăciune, căci sub valurile sensibilității sale, uneori vulcanice, alteori molcome și dulci, simțim adîncul unei mari răceli. Este răceala concepției sale filozofice, 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 gîndul despre imobilitatea lumii în năzuința către perfecționarea ei. Un suflet credincios, printre admiratorii și devotații operei lui Eminescu, poate să se îndurereze de acest fel al lucrurilor. Aci 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 hotărît să scrie povestea unei dragoste dintre un om și o stea, sub care palpita 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 atîtea lucruri cîte 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*. „Cînd un om — scrie el — zăbind frumusețea aici pe pămînt își amintește de adevărata frumusețe, sufletul său capătă aripi și, simțindu-le bătînd, dorește să zboare. Neputînd însă, el își îndreaptă întocmai ca o pasăre privirile spre cer.”¹

Din adîncurile 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 : „Ridicînd 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”. Pierderea ei în întunericul nopții lasă pe poet în tovărășia stelelor care „tremură prin ramuri”. Mormîntul său el și-l vrea privit de „luceferii de foc”. Povestirea unor evenimente este completată uneori de evocarea stelelor, martore eterne ale frămîntărilor noastre, pe care le încadrează într-o răsfrîngere cosmică. Iată povestirea bătăliei de la Rovine în *Scrisoarea III*. Marile fapte ale zilei au luat sfîrșit și în amurgul care se lasă „izvorăsc din veacuri stelele una cîte una”. Iar în *Scrisoarea IV* mărturisirea iubirii se frînge deodată cu spaimă și divaghează nebunește :

...O, ascultă numa-ncoace
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele
proroace !

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

¹ Motivul platonice al oglindirii frumuseții eterne în frumusețea pămîntească revine, cu o întrebuintare ironică, în versurile Dalilei :

„Măgulite toate sunt
De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pămînt”

sentimentul infinitului, din dimensiunea universalului este făcut *Luceafărul*. Aci se întâmplă acea minune unică a creației poetice ca în cîte două strofe și cu cea mai mare ușurință, în felul cel mai natural, folosind limbajul cel mai simplu, să ni se evoce cîte o cosmogonie, stingerea unei stele, prăbușirea ei în mare sau incendierea întregului cer și închegarea unui chip din văile haosului. Și cu aceeași ușurință, abătîndu-se de la aceste perspective infinite, poetul regăsește tonul necesar pentru a picta o grațioasă și copilăroasă idilă în care revin gingășiile „Florii albastre” și șagălniciile „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 EMINESCIANA

Considerată în felurile 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 pînă la un punct irezolvabilă. Căci toate întrebările cu răspunsuri posibile și relativ ușoare presupun în obiectul întrebării un cuprins rațional. Armonia este însă irațională. Cîntecul adînc 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 neatinți fondul lucrurilor. Dar pînă la aceste vecinătăți cîteva 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 aceasta 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 simburile 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 țărmurilor printre care ne poartă. Dar o astfel de armonie este totdeauna diferită de aceea exterioară și reductibilă la elementele prozodice. Față de aceasta din urmă armonia eminesciană trebuie din capul locului deosebită.

Ca mai toți poeții romantici, 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 penses nouveaux faisons des vers antiques*“ — vechile metruuri antice deveniră niște tipare noi ale versificației. Un alt izvor îl dădură literaturile meridionale și orientale, și astfel sonetul, glossa, gazelul etc. începură să închidă inspirația cea nouă. Eminescu folosește unele dintre aceste antecedente, și astfel odată 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 antit*), pe care le întrebuințase 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 *Inger 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, pînă în centrul însuși al inspirației. Dar cu acestea trecem la un alt aspect al lucrurilor. Armonia internă, despre care e vorba aci, deși este un fenomen muzical, nu este un simplu 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 per-

cepere a muzicii, că aceasta poate impresiona și alte regiuni ale sensibilității sale și că ecoul ei se poate urmări pînă 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 cînd încearcă să simplifice problema armoniei la una din sonorități, un astfel de cercetător ar trebui să analizeze și înniitele 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 întrunite în lucrarea de față s-au străduit să pună în lumină cîteva 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. Cîrlova, dar și un Iancu Văcărescu, se aseamănă între ei prin cîteva 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 acea conștiință a latinității rasei, resimțită ca un element de mîndrie 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 dobîndi
Și cîte-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 joshicia cetățenească a prezentului, îi inspiră lui Gr. Alexandrescu poema *Anul 1840*. Latinitatea își găsește cîntărețul său în V. Alecsandri. Atît de puternică este orientarea progresistă către viitor la poezii care îi preced lui Eminescu încît ruinele înseși, după firea specială a fiecăruia dintre ei, sînt 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 avîntul spre mai bine al națiunii, ca la Gr. Alexandrescu (*Trecutul la Mînăstirea 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 tie, 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 avîntul 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 nimică, totu-i calp, totu-i străin !*

Îndată însă ce cugetarea și sentimentul pesimist al existenței în luptă încă cu civismul revoluționar în *Inger și demon* și *Împărat și proletar* reușesc să îl elimine ou desăvîrșire și să se afirme în toată puritatea lor, poezia lui Eminescu pășește pe drumurile sale cele 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 poezii înaintași.

Atitudinea spirituală a lui Eminescu nu se va mai orienta niciodată de aici înainte către viitor și către civilizație. Ea se va îndrepta pururi 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 viață 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 odată 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 ne pot apărea 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 încheierea 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 stînele 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 sfîrșit, ca un acompaniament al supremei odihne în moarte :

*Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet,
Doar moartea glas să dea
Frunzișului veșted.*

Nu este, desigur, o întîmplare că toate aceste momente muzicale sînt asociate în poezia lui Eminescu cu niște clipe de diminuare a conștiinței de sine și cu un fel de coborîre din starea personalității lucide, construită și stăpîină 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 mîngîietor cîștigă el prin desfacerea de toate legăturile care țin strînse laolaltă elementele persoanei de legăturile rațiunii și ale civilizației. 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 buciumului, cîntecul greierului și al izvorului, glasul frunzișului sînt astfel numai sunete izolate și oarecum simbolice ale unei armonii mai ample, a muzicii lumii, percepută odată 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, a reacționarismului 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 pînă la punctul în care reacțiunea care se înjghebează prilejuiește aspectele cele mai caracteristice ale eminescianismului. O altă constelație spirituală este introdusă odată cu Eminescu, și ea asociază gîndul 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 cunoaște înainte de Eminescu, dar care, după el, a revelat șirului de generații, adăpate la izvorul adîncii și tulburătoarei 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 înțîia sa pagină inscripția cu care Schopenhauer introduce cartea despre lumea ca reprezentare, cuvintele lui Rousseau : „Ieși din copilărie, prietene, trezește-te !” Discutabilă a fost, așadar, alarma care deplîngea urmările „curentului eminescian” căci recrudescența de jale și meditație a epocii nu era decît 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 înnobilează și sub a cărei sugestie muzicală insul simte adîncindu-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 să se facă stăpîn peste clocotul noilor sale puteri. Din poezia lui Eminescu s-a răspîndit astfel o contagiune necesară, în lipsa căreia tînărul de altădată ar fi rămas școlarul neștiutor din ajun, dar pe care bărbatul de mai târziu a trebuit poate s-o întreacă.

1929-1930

ATTITUDINEA 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 întâia, 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 sînt 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 rolurilor.¹

Restrîngîndu-ne la materialul pe care îl vom folosi în cuprinsul acestei expunerii, cine nu observă printre poeziile lui Eminescu deosebirea dintre bucăți ca *Singurătate*, *Rugăciunea unui dac* și *Inger și demon*? În cea dintîi primim oarecum mărturisirea directă a poetului; în cea de-a doua ea ne parvine prin amplificatorul unei măști tragice și eroice. Cît despre *Inger și demon*, cu toate că, în figura și sentimentele „demonului”, poetul tînar înregistrează ceva din reflexele conflictelor personale, cine nu observă preocuparea sa de a pune în scenă și de

¹ Scherer vorbește de *Ichlyrik*, *Maskenlyrik* și *Rollenlyrik*.

a spori intensitatea poetică 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 total străine de ale poetului îndreptățește gruparea lor separată.¹

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 eterogenă 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 procedeei 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 șoptele cu care se exprimă nu pot traduce decât nuanțe discrete ale experienței subiective. De sub masca dacului păgîn vocea poetului capătă însă sonorități de trîmbiță, 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 din 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 le articulează pe ale sale? Psihologii moderni sînt înclinați a recunoaște un fundament liric pînă și în roman, pînă și în dramă. În creația reputată a fi cea mai obiectivă, în creația epică, observatorul pătrunzător recunoaște confesiunea personală. „A fi romancier — scrie odată Thibaudet — înseamnă a poseda lampa minerului care îngăduie individului să purceadă dincolo de conștiința-i clară pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei și ale posibilităților lui.“¹

Nu, așadar, prezența sau absența experienței subiective precizează diferența dintre epică și lirică și, cu atît 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 eterogenă o face pentru a manifesta mai răspicat sentimentele lui cele mai profunde, acele care aderă la partea cea mai intimă a propriei naturi. Poetul rolurilor intră într-o individualitate străină făcînd descoperiri neașteptate în sine însuși, reactivînd 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.

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 acea „facultate a adevăratului romancier care creează personaje cu propria lui substanță“.

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 Mihail Eminescu. Statistic vorbind, lirica rolurilor este puțin reprezentată în poezia lui Eminescu. Ea nu este însă cu totul absentă. 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 acele atribuite Blancăi în *Povestea teinlui*. 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 rămîne, în primul rînd, 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 îl stăpînește puternic, apare chipul tragic și eroic al împăratului și al proletarului, al dacului, al Luceafărului, al păgînului 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 dîrz și stoic, frîngînd în mîinile sale fulgerele revoltei, meditănd cu sublimă amărăciune la așezările vieții, expunînd

du-se într-un delir tragic persecuției universale, înălțându-se pe culmile orgoliului său de semizeu. Lirica mascată evocă alte atitudini ale eului eminescian decât acele ale liricii sale personale și intimiste. Tabloul se întinde 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 temeinicie, mai întâi pentru motivul că poetul nu vorbește niciodată în numele 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 sau care îl face să se vizeze într-unul sau mai multe roluri cu totul străine.” Müller-Freienfels nu rămâne 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 și ea a fi examinată cu mai multă atenție. Lectura poeziilor ne arată că ei nu întrebuințează numai persoana întâia 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 odată 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 vor-

¹ R. Müller-Freienfels, *Poetik*, 1914, p. 73.

bește de un *el* sau de *ei*.”¹ 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-se la studiul persoanei întâia, aceea căreia i se dă cea mai largă întrebuintare 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 poetilor nu este eul lor empiric, cel puțin în producțiile valabile ale lirismului, nu este 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 *Singurătate* de bucata *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 pîlpîie în sobă, / Iară eu pe gînduri cad.”

În *Pajul Cupidon* nu avem de-a face cu o mărturisire, ci cu ceea ce s-ar putea numi o expunere generală: „Pajul Cupidon, vicleanul, / Mult e rău și alîntat” etc. Cînd în succesiunea strofelor poezia execută o mișcare de interiorizare, poetul nu ne face confesiunea sentimentelor sale, ci ale tuturor oamenilor în vîrsta mai expusă sugestiunilor zeului: „El dă gînduri nențelese. / Vîrstei crude și necoapte.” În sfîrșit, ultima strofă precizează raportul zeului cu toți oamenii: „De te rogi frumos de dînsul, / 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 decît a aceluia 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 rînd, 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 singulară: „De te rogi frumos de dînsul...” 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

¹ O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923, p. 384.

a doua este procedeul întrebuițat totdeauna de Eminescu atunci cînd a vrut să dea cuvîntul unui eu general. Să însemnăm apariția lui în cîteva 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 țărîna se depune.“ În *Ce e amorul?* : „De-un semn în treacăt de la ea / El sufletul ți-l leagă“ etc. De asemeni : „Căci scris a fost ca viața ta / De doru-i să nu-ncapă“... În *Diana* : „De ce doarești singurătate / Și glasul tainic de izvor?“ În *Cu mine zilele-ți adaogi* : „Cu mine zilele-ți adaogi, / Cu ieri viața ta o scazi“... Apoi : „De-aceea zboare anu-acesta / Și se cufunde în trecut, / Tu ai ș-acum comoara-ntreagă / Ce-n suflet pururi ai avut.“ În *Glossa* : „Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui“... „Te-or întrece nățăraii“... „Te momește în vîrtej“... „Ca să nu-ndrăgești nimic / Tu rămîi la toate rece.“ În *Dintre sute de catarge* : „De-i goni fie norocul, / Fie idealurile, / Te urmează în tot locul / Vînturile, valurile ! / Ne-nțeles rămîne gîndul / Ce-ți străbate cînturile“ etc.

Forma generală a eului folosește uneori și persoana înțîia plural a pronumelui personal. Există însă trei accepțiuni felurite ale pronumelui *noi* în lirica eminesciană. Conștiința colectivă, care stăpînește eul poetului atunci cînd vorbește despre un *noi*, înseamnă numai în cazuri cu totul rare conștiința întregii omeniri. Și încă și aceste cazuri nu sînt cu totul sigure. Cel mai răspicat este acel 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 întrebuițînd dativul persoanei înțîia plural. Cît despre strofa finală a poeziei *La steaua...* lucrurile nu sînt tot atît de limpezi. Cînd poetul vorbește de „al nostru dor“ sau de „Lumina strînsului 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 cîntec de dragoste sau o meditație. Oricît de nelămurită ar rămînea intenția poetului nu este mai puțin sigur că înțelegă în ultimul fel poezia se îmbogățește cu un ecou mai amplu și mai adînc.

În afară de cazurile în care *noi* indică un eu general, persoana înțîia plural a pronumelui personal are alte două funcții-

uni discernabile. Generalizînd, se poate spune că pe c nd eul general este o entitate metafizică impersonală, eul colectiv semnificat prin *noi* este o realitate istorică  i determinată. Prin eul general al poetului se exprimă conștiința întregii umanit  i, 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 ?... Sim iri reci, harfe zdrobite“, sau a neamului : „De la Turnu-n Dorohoi / Curg du manii în puhoi /  i s-a ează pe la noi“ etc. Mult mai des însă pronumele *noi* indică colectivul dual, perechea  ndr gosti ilor, ca în *Povestea codrului* : „Hai  i noi la craiul, dragă, /  i să fim din nou copii, / Ca norocul  i iubirea / Să ne pară jucării“, sau cu o  ntrebuin are r zlea  în *Sara pe deal* : „Ne-om r zima capetele unul de altul /  i sur z nd vom adormi sub  naltul, / Vechiul salc m...“ ; în *Floare albastră* : „ i te-ai dus, dulce minune, /  -a murit iubirea noastră“ ; în *Dorința* : „Vom visa un vis fericit /  ng na-ne-vor c-un c nt“ ; în *Lasă- i lumea* : „T nguiosul buci m sună / L-ascultăm cu-at ta drag“ etc. Relativa frecven a 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 alta,  i unele din efectele lui lirice cele mai puternice sînt produsele acestei substituirii, însoțite uneori de o schimbare a timpului verbal. Astfel  n *Sara pe deal*  ntreaga poezie este men inut  în forma individuală a eului  i la prezentul indicativului p n  la penultima strofă, unde se produce trecerea către colectivul dual  i viitorul indicativului : „L ng  salc m sta-vom noi noaptea întreagă, / Ore întregi spune- i-voi c t îmi e ti dragă“. Prin această variare a formelor poezia se îmbogățește cu o atmosferă de visare  i năzuința care alcătuiește farmecul ei pătrunzător.  n *De câte ori, iubito* mișcarea este contrarie. Bucata este ținută în forma colectivului dual p n  la penultimul vers inclusiv : „Suntem tot mai departe deolaltă am ndoi“, după care intervine brusc forma eului individual : „Din ce în ce mai singur mă-ntunec  i  nghet “. Efectul este cu totul opus varierii formelor în *Sara pe deal*. Acolo acordul final sugera visul  i aspira ia. Aci ne  nt mpin  de teptarea  i 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, rățăcește...“ 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 : „Tînguiosul bucium sună, / L-ascultăm cu-atîta drag.“ Variarea 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 : „Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare“. În versurile următoare se instaurează însă eul general (exprimat mai întîi prin punerea verbului la persoana a doua singular, apoi la persoana întîia plural), și efectul este al unei subite îndepărtări a limitelor, a unei solemne extinderi a cadrului. Luna, ne spune poetul, răspîndește 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 întîia singulară la persoana întîia plurală, în primele șase versuri ale *Scrisorii 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 rămîne 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 sînt 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 eul său pînă la limitele unei perechi, ale unei colectivități mai întinse sau pînă la condiția umană generală. Este ceea ce face și Eminescu de mai multe ori, obținînd, cum am arătat, unele din efectele cele mai puternice ale lirismului său. Din această pricină, deși categoria poeziei de intimitate este cea 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 măştii, 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 şi formelor eului, metodă destul de rar întrebuinţată, dar care face parte din rîndul celor mai productive mijloace de caracterizare literară, operele poezilor ajung să ne destăinuie ceva din misterul lor cel mai delicat.

1939

STRUCTURA MOTIVULUI ÎN POEZIA LUI EMINESCU : „O, MAMĂ...”

În 1930 scriam în studiul meu despre *Poezia lui Eminescu* următoarele rînduri relative la bucata *O, mamă...*, pe care o comparăm cu *Der Seelenkranke* a lui N. Lenau : „Motivul aspirației către mîngîierile materne, sorbite dincolo de prăpastia mormîntului, revine și în poezia *O, mamă...*, una dintre cele mai frumoase pe care Eminescu le-a scris. Dar cu cît mai aspru este accentul deznădejdiei la Lenau, cu atît mai dulce este 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.”

Reflecțiile acestea lasă să se înțeleagă că într-o 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 : „iubit”. Dar oare acest vocativ nu poate fi adresat și unei mame sau oricărei alte ființe cuprinse în cercul afecțiunii noastre ? Mai greu atîrnă în cumpănă constatarea că poezia se adresează în prima strofă mamei moarte, încît, în strofa a doua și a treia, exprimarea dorinței de a i se sădi la mormînt o ramură de

tei sau aceea de a împărți odihna mormîntului cu altcineva nu pot fi adresate decît 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 a aceluiași an. Raluca Eminovici, mama poetului, murise însă în 1876, încît nu este posibil ca versurile care îi sînt dedicate să conțină expresia unor dorințe care nu pot fi formulate decît cu referire la o persoană în viață. Poezia *O, mamă...* ar conține deci două invocații, una adresată mamei moarte, cealaltă — iubitei. Poetul se reculege lîngă mormîntul mamei sale și, cuprins de presimțirea propriului său sfîrșit, cere iubitei să-i străjuiască mormîntul cu un tei sau, în împrejurare dispariției lor simultane, să împartă cu el mormîntul 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 cîte șase versuri încheiate cu cîte un vers care, cu toate ușoarele lui modificări succesive, reprezintă un refren. În fiecare din aceste trei versuri-refrene apare cîte 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 plînge 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 adînc al inspirației. Argumentul acesta cred că trebuie să primeze. Simetria desăvîrșită, 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-atîta. 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, stăpînit de amintirea mamei, și-l murmură înaintea marelui somn al morții. Cele trei strofe sînt ca trei cadențe de leagăn sau ca trei valuri care, bătînd în același țărm, adîncesc aceeași impresie. În prima strofă — am spus-o — poetul se reculege lîngă mormîntul mamei lui. Sentimentul de singurătate morală a omului lipsit pentru totdeauna de mîngîierile materne se alină în a doua strofă și prin intermediul imaginii iubitei, la gîndul morții lui înaintea ființei feminine, dispensatoare a mîngîierilor 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 bîntuie 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 cîndva. Pătruns de spiritul filozofiei lui Schopenhauer și al vechilor religii quietiste, mai cu seamă a budismului, Eminescu străbate toate aceste trepte ale dialecticii durerii și ale mîntuirii. Faldurile bogate ale poeziei lui se desfășoară pe această scară.

În bucata de care ne ocupăm aspirația către mîntuirea 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 întrucît 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 germenii noi de viață, și alta în care el rîvnește 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.

Cît cîntăreau de altfel dificultățile înțelegerii logice pentru Eminescu o știm din interesantele *Amintiri de la „Junimea” din Iași* (I, p. 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 bătrîn asupra identității căruia nu se putea stabili acordul. Era oare bătrînul un simbol al zeului Cronos? Trebuia el înțeles în altfel? „Bătrînul este indiferent — observă la rîndul lui Eminescu — rolul lui este indiferent, poetul a găsit prin acest bătrîn 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 atîta putere, admițînd ca relațiile logice să ne ascundă adîncurile, 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 mîngîietor al legării de lume prin cele două simboluri ale nașterii și procreației: mama și femeia iubită” (G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, V, p. 141). O, mamă... nu este un cîntec al vieții, ci al osteneții de viață și al morții. Iubirea femeii nu indică aci un sens activ și progresiv, ci unul quietiv și regresiv. Poetul nu se concentrează asupra imaginii femeii iubite pentru a lega asociația creatoare de viață nouă, ci pentru a afla mîntuirea 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, p. 37) le-a identificat în inspirația lui Baudelaire atunci cînd a notat la sfîrșitul 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 sînt deopotrivă cîntece ale năzuinței către odihna prin moarte. Elementele figurației și ale sugestiei sînt în cea mai mare parte comune. Aceleași glasuri ritmice și adormitoare ale naturii, cîntecele apei și ale vîntului se fac auzite în aceste poezii deopotrivă. „Teiul sfînt” nu lipsește în nici una din ele. Pînă 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 propriuzise 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, p. 510), poartă titlul *Dorința unui dac* sîntem atunci înclinați a crede că redactarea ei este anterioară momentului în care apare poezia cu titlul asemănător : *Rugăciunea unui dac*, în *Convorbiri literare* de la 1 septembrie 1879. *Rugăciunea unui dac* este, la rîndul 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 întîia 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, bucată *Mai am un singur dor*, pe care Eminescu s-a gîndit un moment s-o intituleze *Dorința unui dac*. Cînd, așadar, în 1880 Eminescu ajunge să scrie și să publice *O, mamă...* este limpede că el dădea o formă definitivă unor gînduri și simțiri care îl stăpîneau poate de mai mulți ani, de la data manuscrisului-matcă al *Gemenilor*, și în tot cazul de cîteva 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, sîntem înclinați a crede că lui i se datoresc nu numai cristalizările din

O, mamă..., dar și acele din *Mai am 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 pînă 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, cîtiva ani sau cîteva luni mai tîrziu, O, mamă... Iată sfîrșitul acestei variante :

*Lucească-n preajma mea
Lumine din dealuri
Izbind mă vor cînta
Eternele valuri.*

*Ș-accei 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 cîte un motiv pe care forma definitivă a operei nu-l reține pînă la urmă, dar care se constituie ca centrul de grupare al unei opere noi. Este ceea ce am numit în *Estetica mea* (ed. II-a, p. 343) *dezvoltarea prin bifurcare* și este ceea ce s-a întîmplat în împrejurările pe care le urmărim aici. Din cele douăsprezece manuscrise reproduse de ediția lui C. Botez și care constituie materialul de încercări al variantei publicată de Maiorescu în rîndul al patrulea, trei alte manuscrise, în afară de acela citat mai sus, rețin în forme deosebite versurile finale conținînd 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 plîngerea lipsei părinților sau mîngîierea regăsirii lor în luceferii care îi străjuiesc mormîntul. Evocîndu-i pe aceștia din urmă poetul exprimă în două rînduri numai nădejdea de a afla în ei prezența mîngîietoare a părinților. În alte două dăți, el dă glas speranței de a afla în luceferi odată 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 curînd, urma să se țină seama. Pentru a ajunge la cristalizări noi nu era nevoie decît de particularizarea noțiunilor de „părinți” și de „prieteni”. Este ceea ce se întîmplă în *O, mamă...* unde părinții sînt înlocuiți prin mamă, și prietenii prin iubită. Pînă a ajunge însă la dezvoltarea motivului acestei asimilări dintre iubită și mamă, care alcătuiește planul adînc 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 p. 516, de unde îl citez :

*Cînd voi numai s-aud
Cîntare de buciwm
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,
Văzîndu-mă veșted
Tu nu îngenunchi
Nu mă plînge 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 vînt
Pe munte talanga,
Deasupră-mi teiul sfînt
Să-și scuture creanga,*

*Să simt cum trupul meu
Crescînd îl umbrește.
Eu voi dormi mereu,
Mereu el va crește.*

*Și-n visurile adînci
Lipsite de zbucium
Mi-a răsunat din stînci
Cîntare 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 ne împiedică să distingem limpede între imaginea mamei și a iubitei¹ nu este efectul întâmplător

¹ „Obscuritatea” lui Eminescu în această poezie, sprijinind caracterizarea lui ca un „poet dificil”, a fost observată și de d-l Vladimir Streinu în *Revista Fundațiilor regale* (nr. 8, august 1939).

al unui moment izolat și nici al unei scăderi 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 poeții 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 prin 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. Sînt 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 quasiunanimitatea autorilor analizați de Van Tieghem forma meditației filozofice asupra nimicniciei vieții și a majestății morții nivelatoare, în timp ce Eminescu extrage substanța lui curat lirică, înfățișîndu-l în echivalențele lui de sensibilitate. Cînd tema reapare în Germania, în lungul poem *Einsamkeiten*, publicat în 1760, după moartea autorului uitat de atunci, tînărul poet J. Fr. von Cronegh, o anumită mișcare a debitului poetic amintește la un moment dat destul de curios pe Eminescu. Poetul evocînd pe mama sa moartă i se adresează cu aceste cuvinte : „Dormi ? Nu, tu nu dormi. Mă privești din înălțimea norilor strălucitori ; ascultî pîngerea 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 întîia cu cea de a doua în bucata lui Eminescu. Deznădejdea găsește uneori o astfel de substituie a persoanelor, încît apropierea

semnalată s-a putut produce în afară de orice înrîurire 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 adînc, 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 întîmpinăm realizările poetice cu care opera lui Eminescu 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 mormînt pînă în 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 mormîntul 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, lîngă mormîntul 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 plînge :

*Umsonst ! du bist aug 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 Seligkeiten ;*

*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 den Schläferinnen
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 și termenul lui propriu. Este motivul *palingeneziei*, adică al revenirii, adevărate sau închipuite, din moartea reală sau aparentă. Sfera lui este desigur mai întinsă. Bucățile lui Cronegh și Lenau sînt, în cadrul lui, numai două verigi dintr-un lanț mai general. Motivul *palingeneziei* se asociază la ambii poeți cu acel al închipuirii morții proprii, destul de răspîndit și el în literatură. Mama la Cronegh, iubita la Lenau revin în *resurecția palingenezică*, în timp ce poetul se închipuie mort, și această răsturnare a situațiilor, pe care, după cum am spus-o, deznădăjdea o născocește uneori, îi mîngîie de durerile singurătății.

Amîndouă motivele reapar și la Eminescu, numai că, între ele, poetul introduce pe acel al asimilării iubitei cu mama, ceea ce îi permite să curețe motivul *palingenezic* de ceea ce este asprime macabră sau tensiune supranaturală în obișnuita lui folosință. Mama reînvie în ființa iubitei pentru poetul închipuindu-se mort, și această împrejurare îi permite să umanizeze gîndul *palingenezic*, să-l îndulcească în forma regăsirii mîngîierilor materne în acele ale iubitei plîngînd la mormîntul 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, cînd 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.

Aceeași este impresia noastră atunci cînd 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 mormîntului, amintirea protec-
toare a mamei :

*Ich trag im Herzen eine tiefe Wunde
Und will sie stumm bis an mein Ende tragen ;
Ich fühl ihr rastlos immer tiefes Nagen
Und wie das Leben bricht von Stund' zu Stunde.*

*Nur eine weiss ich, der ich meine Kunde
Vertrauen möchte und ihr alles sagen ;
Könnt' ich an ihrem Halse schulchend klagen !
Die eine aber liegt verscharrt im Grunde.*

*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 lass mich bald aus diesem Leben scheiden,
Ich sehne mich nach einer stillen Nacht,
O, hilf dem Schmerz, dein müdes Kind entkleiden.*

Gîndul însoțirii cu mama, dincolo de abisul mormîntului, apropie numai pînă la un punct poezia lui Lenau cu aceea a lui Eminescu. Căci pe cînd, la acesta din urmă, mama defunctă pare a-l chema pe poet, la Lenau poetul adresează mamei în-
vocația lui deznădăjduită. Este în aceasta accentul unei du-
reri profunde și fără leac, în timp ce la Eminescu ne găsim
în momentul următor al dezvoltării sentimentului, în acela al
mîngîierii cîştigate odată cu viziunea firii eterne în ritmu-
rile 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 pînă la momentul mîngîierii. Poezia lui Ahil
Parashos, tradusă de Al. Macedonski în *Literatorul* din 1884
sub titlul *Dorința*, dă glas năzuinței cîntărețului de a se însoți
cu tatăl lui mort, dar nu pentru a cuceri el însuși alinarea,
ci pent- u a o dărui părintelui defunct, presupus a suferi în
mormînt chinurile cumplite ale singurătății. Am reprodus

această poezie în primul volum al *Operei* lui Macedonski.
Iat-o aci încă o dată :

*Aș vrea să pot deschide al tată-meu mormînt,
Cu unghiile mele să sap acel pămînt,
Din noaptea fără lună coșciugul să i-l scot,
Și mut de-nfiorare să văd cu ce cruzime
Schimbatu-l-a țărîna și recea-ntunecime.
Iar corpul său în brațe strîngîndu-i-l, — să pot
S-alătur de acela din care mă nascui
Și capul meu de capu-i și pieptul meu de-al lui.*

*Aș vrea să fiu o pînă să pot să-l învelesc,
O perină pe care cu drag să-l odihnesc.
Al anilor săi tineri frumos și dulce vis
Ca-n somnul vecinicii să-l fac să mai zîmbească,
Sau binecuvîntarea din buza părintească.
În care se coprinde un cer întredeschis,
Sau facerea de bine ce-n juru-i răspîndea,
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, orișunde spre a-i fi însoțitor,
Și-n sufletu-i ce, poate, suspină dureros,
Zîmbirea mîngîioasă a micii lui Cristos.*

*Să fiu pînă și crucea ce-i este la mormînt,
Să fiu pînă și roua ce pică pe pămînt,
Salcîm, răchită, plută, sub mine să-l umbresc,
Să fiu orice, în fine, ca singur să nu fie,
O pasăre, o șoaptă, un sunet de armonie,
O floare — împrejurii parfum să răspîndesc,
Mormîntul ce năuntru îl ține adîncit
Și pînă 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,
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 leur 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 la 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, câștigînd pînă 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 popu-

¹ „Dădaca” — cum traduce d-l Perpessicius în frumoasa versiune românească a poeziei *La servante au grand coeur* (*Itinerar sentimental*, 1932, p. 105).

lar. 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 reacțiilor ei.

1942

ALEXANDRU 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 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 cîndva în Lituania. Din această însemnare autorizată de poet informația a trecut în numeroase articole, ca și în prefețele volumelor postume, amenințînd 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 țesut în voie la visul unei descendențe nobiliare.

Arhiva poetului, care mi-a stat la dispoziție în tot timpul cercetărilor făcute necesare de pregătirea ediției *Operei* lui Macedonski, I-IV, 1938-1946, conține, în adevăr, acuarela unui blazon împreună cu descrierea lui în limba polonă, franceză și rusă și de pomelnicul celor 67 familii care au dreptul de a-l purta. Acest document este ieșit din pana generalului Ma-

cedonski și el este temeiul informației care, prin atâtea declarații ale poetului, a devenit unul din locurile comune ale biografiilor care i s-au consacrat.

Un cercetător conștiincios, C. Iordăchescu, a încercat să controleze adevărul acestor aserțiuni¹. 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, pînă la definitiva unire cu Polonia, a fost ocupat de principi 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 îndemîna, 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 pomeneste altceva nimic, iar familia Geiadeski sau Genadeski nu există.”²

Cercetarea ar fi putut rămîne aici, lăsînd 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 furase actele lor de familie, descendența din spița sîrbească a lui Ștefan Mincio voievod, împreună cu serviciile prețioase aduse autorității civile și armatei.³

Este sigur că dintre toate mărturiile pe care le avem în legătură cu originea familiei Macedonski actul acesta posedă gradul cel mai înaintat de autenticitate. Căci deși descendența din Ștefan Mincio voievod este aci obiectul unei afirmații de a doua mînă ea provine fie din cercetări conștiincioase ale

¹ În *Studii de literatură română* : acțiuni ; îndreptat după Al. Macedonski, *Opere*, I, 1939 (n. ed.).

² C. Iordăchescu, *Familia poetului Al. Macedonski*, în *Adevărul literar și artistic* din 21 octombrie 1923.

³ Vd. acest document în *Opere*. I, p. XVII-XIX.

autorității, fie din mărturia celor interesați, frații Dumitru și Pavel Macedonski, care, la data actului fiind oameni publici și bine cunoscuți, cu greu ar fi sugerat divanului informații pe care faima 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 : *Vînt de stepe*, apărută în *România literară*, VII, 4-5, aprilie-mai 1888¹ conține în subtitlu însemnarea : *Cîntec 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 atîtea din instinctele strămoșilor.

Dacă actul reproduș în introducerea la *Opere*, I, aduce numai un început de dovadă în chestiunea originii mai îndepărtate a Macedonskilor, el conține informații certe asupra înțelețirilor și chiar asupra caracterului celor doi frați prin care familia se pregătea să intre în istoria țării. Căci Dumitru și Pavel Macedonski, care pînă în 1812 nu fuseseră decît 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 Vladimirescu cînd acesta trece Oltul pentru a răscula pe olteni.² Rolul lui Dumitru Macedonski în tot timpul răscoalei lui Tudor a fost dintre cele mai active. Numele său revine neconținut sub pana cronicarilor vremii. Cînd însă Tudor pedepsește cu asprime pe unele din căpeteniile nesupuse ale pandurilor săi, ordonînd executarea lui Urdăreanu, devotamentul ajutoarelor sale mai apropiate se clatină primejdios. Macedonski era cumnatul lui Urdăreanu, bunul și voinicul tînăr, cu „părul lung pînă din jos de spete“, și împrejurarea aceasta explică reacția aceluia care, împreună

¹ Vd. în *Opere*, vol. I (la Note și variante), p. 398.

² Asupra lui D. Macedonski și a rolului său în răscoala lui Tudor, vd. izvoarele contemporane grupate de Iorga în *Izvoare contemporane ale mișcării lui Tudor Vladimirescu*. Unele detalii în corespondența lui Tudor, publicată de E. Vîrtosu.

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 rîndul eteriștilor. Tabăra din Golești se desface curînd, și Dumitru Macedonski se retrage din vârtejul evenimentelor în mijlocul cărora el ne apare ca un răzvrătit.

Dumitru Macedonski a avut doi fii, pe Mihail, care în 1862 publică un volum de versuri intitulat *Buchetul primăverii*¹, și pe Alexandru, care dezvoltă o carieră din 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 hotărît și aspru, el răspîndește teroare în familia sa și în mijlocul soldaților pe care îi comandă. Nuvela lui Al. Macedonski, *Pe drum de poștă*, cuprinzînd 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 Tîrgu-Ocna cînd 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 franceză. Mai multe lucruri trebuie pomenite în legătură cu activitatea publică, militară și politică a generalului care, între atîtea fapte de credință și vrednicie, scoate din cînd în cînd la iveală acel duh al revoltei, ușor de recunoscut și în gesturile tatălui, și în acele al urmașului : poetul.

Cariera generalului Macedonski, mai ales întrucît privește începuturile ei, ar fi fost destul de greu de reconstituit dacă o foaie uitată, *Războiul 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 completînd

¹ Volumul acesta, opera unui stîngaci 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.

du-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 la liceul 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 Novibug, 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. Urmînd ordinul guvernului său, el călătorește la Moscova, la Tula și la Kiev pentru a cumpăra corturi și arme. În 1848, cînd izbucnește revoluția, Macedonski care, după toate legăturile sale, este de presupus că nu putea aproba caracterul mișcării, demisionează din armată, dar este rechemat de guvernul care se substituie comitetului revoluționar. Statele de serviciu din *Războiul 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 Tîrgu-Jiu pentru a supraveghea frontiera dinspre Ardeal, tocmai în vremea cînd răscoala dezorganiza trupele imperiale, Macedonski prinde și dezarmează un batalion de honvezi care violase granița, conducîndu-l la Sibiu, unde îl pune la dispoziția guvernului austriac. Priceperea sa ca militar era atît de mare încît 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 îndrumează într-un chip care îi dă dreptul la recunoștința posterității. Este vorba de memorabila zi de 24 ianuarie 1859, cînd 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 preferință pentru candidatul moldovean, singurul care putea realiza Unirea. Pentru a permite votul nestînjenit al Adunării generale, 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 tulburată. Colonelul Macedonski calcă însă ordinul primit și cînd apar tabacii înarmați el îi lasă să se apropie de localul Adunării. Votul are deci loc sub presiunea amenințării populare. C. Iordăchescu care, folosind cîteva 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 hotărît 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 vîrsta 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 neputînd obține rectificarea ei nici după ce generalul dispăre, poetul însoțește unele versuri ale poeziei *Desperarea*, publicate în *Prima verba* (1872) cu nota : „Aluziune la recompensele și pensiunile acordate unor văduve avute, pe cînd văduvei și fiilor generalului Macedonski nu li se acordă pensiuinea la care aveau dreptul prin serviciile tatălui lor în timp de 36 de ani“.

Retras la moșia Adîncata din Dolj, pe care i-o adusese căsătoria cu Maria Fisența-Pîrîianu, generalul Macedonski are curînd prilejul să se impună din nou atenției obștești. În 1868 un incident regretabil și semnificativ pentru stările provocate în țară de instalarea dinastiei prusace are loc la Giurgiu. Colonelul Krenski, care însoțise pe Carol la venirea lui în țară, pălmuiește un ofițer român. Răsunetul acestui act este imens. El devine un motiv permanent de agitație pînă la îndepărtarea din țară a aceluia care îndrăznise o faptă atît 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 măcelărire 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. Curînd 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 poetul o afirmă neconținut în ziarele sale.¹ Otrava bănuiei și dorul de răzbunare îl determină la îndelungata lui campanie antidinastică. Autoarea ipotezei despre moartea nefirească a generalului Macedonski și aceea care a infiltrat-o cu atîta putere în inima poetului este mama lui, Maria Macedonski.

Născută în 1834 ca fiica lui Emanuel Fisența și a Ecaterinei Urdăreanu-Brăiloiu, Maria Fisența a atins bătrînețele. Ea moare în ziua de 27 aprilie 1903². Emanuel Fisența, tatăl Mariei, aparținea unei familii oltenesti ale cărei urme în actele veacului al XVIII-lea, uneori sub numele *Vicenț*, 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 odată 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

¹ Vd., d. p., *Oltul*, III, 1875, 11 și, după aproape treizeci de ani de la moartea generalului, *Liga ortodoxă*, I, 1896, 13.

² Vd. *Românul*, 4 mai 1903.

devine posibilă căsătoria lui, la o vîrstă înaintată cu Ecaterina Urdăreanu-Brăiloiu, fiica mai puțin avută a unei familii din vechea boierime a țării. Curînd după nașterea Mariei, Emanuel Fisența moare și tînăra lui văduvă se căsătorește cu Dimitrie Pîrîianu. Acesta adoptă pe Maria, încît actul de căsătorie al dumnealui porucicul Alexandru D. Macedonski, pe care l-am avut în mînă, vorbește de unirea sa cu dumneaei Maria sin dumnealui pitaru Dumitrache Pîrîianu 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 mînă a mamei poetului. Sînt pagini vrednice a fi cunoscute atît printr-un adevărat dar de a povesti, plin de umor și de culoare, cît și prin mărturia acelui patetism în care gustul romantic al timpului se amestecă cu un fel natural de a fi, prevestind pe al poetului.¹

Ecaterina Pîrîianu-Macedonski n-a trăit decît 56 de ani. Pînă în 1868, cînd 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 întîi cu un Ghica, și mama unui fiu mort în vîrstă tînără, se căsătorește a doua oară cu Leboeuf, 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 pînă la sfîrșitul său în 1918, publică și el niște schițe și nuvele în seriile mai vechi ale *Literatorului*. Darul literar s-a încercat, deci, de mai multe ori în familia Macedonski pînă la succesul lui atît de original în opera poetului nostru.

Copilăria poetului s-a petrecut în cea mai mare parte la moșiile părintești, la Adîncata și Pometești, pe valea Amaradiei, pe care o cîntă versurile din *Mîngîierea dezmoștenirii*. „Revăd albia-ți frumoasă, Amaradie iubită!” Tîrziu de tot, cînd ochiul obosit al bătrînului privește în trecut, locurile copilăriei se impun amintirii. Adîncata și Pometeștii revin într-o stofă a rondelurilor, 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 le-am găsit

¹ Vd. aceste pagini în *Opere*, I, p. XXVI-XXVIII.

printre hîrțiile lui Macedonski și unde peisajul primilor ani este descris cu oarecare amănunțime :

*Cînd mergi spre munți dinspre Craiova, urcînd pe apa
Amărăzei.*

*De la Murgași în Adîncata și de la Vocna-n Pometești
Junincile-așteptînd gonacii mugesc la gardurile-ogrăzei,
Și-n lunca dintre două dealuri, din Gura-Ploștii în Goești.
Se desfășoară-n tihna verii idila cea mai răpitoare
De turme de-oi și de verdeată, de fagi cu umbră-nvietoare,
De ulmi înalți sau de porumbe pitice, de păstori
Cu părul creț, mărunt și aspru, și cu ochii mari schinteitori.*

Cînd nu se găsește în Adîncata și Pometești, copilul este la Craiova, la școală, de unde datează amintirile evocate în poema *Copilăria*, dedicate în *Literatorul*, I, 1880, 15, „Junimii liceale din Craiova“. Poema nu conține nimic mai mult decît s-ar fi putut aștepta de la orice copil, în orice epocă ar fi trăit : amintirea jocurilor vîrstei și ale unor scene de clasă. O filozofie dezamăgită vrea să înalțe pînă la urmă aceste versuri atît 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 tulburat 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 întîlnirii lor în Italia, asupra impresiilor sale muzicale mai adînci. Cele cîteva pagini publicate de cunoscuta *La revue musicale*, în numărul de la 15 iunie 1906, sînt apreciate ca un adevărat *document* de savantul director al revistei care vedea în ele confirmarea teoriilor filozofice și psihologice profesate tocmai la Collège de France.¹ Ele își pot păstra acest titlu și pentru noi care vedem apărînd în partea cea mai interesantă a lor figura unui copil bolnăvicios, stăpînit de ciudate stări nervoase.

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, apoi în *Opere*, I, p. XXX.

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 această 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 :

*Cînd străbătuși Carpații prin văi și prin coline
Să-ți vezi de sănătate mergînd în țări străine,
Te urmăream cu gîndul, și cînd ai publicat
Din Gleichenberg o odă, atît m-a fermecat
Încît 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 aci adolescentul în căutarea aerului întăritor al munților este dus în Stiria, la Gleichenberg, care îi inspiră oda amintită de Polychroniade.¹

Către sfîrșitul anului, Macedonski este din nou la Viena, poate într-una din școlile renumite ale orașului, pentru că de aici trimite el prima sa pcezie, 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 li-ă ca a lui Eliade Rădulescu pentru a cînta în douăzeci de terțete cele mai înalte sentimente umanitare, din care nu lipsesc nici iubirea de libertate și egalitate a revoluției franceze, proclamate de altfel din perspectiva sa de nobil :

*Voiesc mai mult încă, cei din nobilime
Egali ca să fie cu marea mulțime
Ce popol numim.*

¹ Oda *La Gleichenberg* a putut fi scrisă mai tîrziu, deși ea se referă probabil la vilegiatura din 1870. Poezia apare mai întîi în *Oltul*, II, 1874, 7. Datarea din *Poezii*, 1882, după care poezia ar fi fost scrisă în 12 iunie 1879, este în tot cazul greșită.

Cînd acum poporul vedem că studiază
Să nu avem ură cînd 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 cîntare,
Să sfărîm sclavia, să dau libertate
Anima-mi dorea !

În toamna anului 1871 îl găsim la Geneva de unde datează două poezii în *Prima verba*. Este probabil să fi petrecut aci tot anul școlar continuîndu-și studiile. La sfîrșitul aceluiași an și la începutul anului următor îl găsim însă în Italia, de data aceasta ascultînd 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 *Poezii*. Cei doi amici inseparabili sînt 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 teascurile 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 sînt date încă din 1866, adică de cînd poetul avea numai 12 ani. Printre acestea, declamații lirice alternează cu strigăte sedicioase. 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

¹ În Veneția poate să mai fi fost și la sfîrșitul anului 1871, dacă datarea poeziei *Noapte venețiană*, din *Poezii* (p. 256 urm.) este exactă.

nimic și care nu anunță în nici un fel pe poetul de mai târziu. Revista *Tranzacțiuni literare și științifice* de sub direcția lui D. Laurian și Șt. Milchăilescu salută totuși apariția noului poet.

În anul următor, începînd din luna mai și pînă la finele lui iulie, Macedonski este din nou în Italia. În Venetia compune *Romanță*, și la Napoli : *Suveniri din Venezia* (*Oltul*, II, 1874,60,9). Năzuința de a juca un rol, de a-și putea spune cuvîntul îl înapoiază în țară. În această stare de spirit face să apară la 14 noiembrie 1873 revista *Oltul*, care continuă de două ori pe săptămîină pînă la 26 mai 1874, și de aci înainte, pînă în iulie 1875, o singură dată pe săptămîină.

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 înțîia oară atunci, este izbit de aerul plin de încredere în sine al tînărului poet și redactor, de privirile lui care coborau de sus. „În anul 1874 — scrie Constantin Bacalbașa — eram intern la 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 tînăr brun, cu mustață neagră, subțire, cu ochelari pe nas, înalt, subțirel, mergînd drept și privind de sus. Mă aflu în gangul institutului și tînărul 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 tînărul cu mustața neagră și care privea de sus, Ștefan Velescu ne arată o broșură pe care o ținea în mîină și ne spuse : «Asta e băiatul generalului Macedonski ; e poet. Mi-a adus înțîia lui publicație în versuri. Cine știe ce-o mai fi !»¹

Era Prima verba.

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 atît de rară. Sînt versuri lirice, erotice și filozofice, patriotice și politice ; traduceri din *Hector* de Charlieu, din *Lamartine* și *Béranger*.

¹ C. Bacalbașa, *12 morți : Alexandru Macedonski*, în *Adevărul*, 4 septembrie 1921.

Volumul întrunea și versuri, printre care și cele cu refrenul devenit popular în epocă, antidinastice, manevrate după o metodă pe care aspiranții la putere nu se dădeau înapoi s-o folosească : „Vodă Car... Vodă Car... Crudul vodă Caragea“.

Altă dată poetul care, răspîndindu-se cu atîta dărnicie, dovedea numai că nu-și găsisese centrul organic, dorea să înnoade firul „bunei tradiții“, scriind în limba italianizantă a lui Eliade stihuri ca următoarele închinat *Madonei* (*Oltul*, III, 1875,5) :

*Imaculată Vergin! spre tine-mi îndrept ruga :
În pîntece purtat-ai un om, un sînt, un zeu,
Ce-ai conceput ferice din cerulee scintili,
Solite să ia forma de om, ca să propage
Principiul sacru, ver !*

Oricît de puțin originale deocamdată, versurile lui Macedonski își cîștigă mulți admiratori și adepți, grupați în societatea „Junimea“ ale cărei convocări apar regulat în *Oltul*. Revista începe a adăposti în curînd și o activitate mai bogată în consecințe. Campania de răsturnare a guvernului conservator al lui Lascăr Catargiu găsește în publicația tînărului poet un organ dintre cele mai active. Cînd în iunie 1874 au loc alegerile de senatori chipul în care ele se efectuează la Buzău nemulțumește în asemenea măsură cercurile liberale încît *Oltul* nu se sfiește să scrie : „Să ne deștepte odată românul ; să se ridice cu armele în mîni și să sfărîme și pe agenții guvernului și pe guvern, dacă acest guvern nu va pune capăt la infamiile agenților săi administrativi.“ Guvernul nu reacționează deocamdată. Cînd însă atacurile împotriva domnitorului se întesc 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.

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 hîrțiile poetului. În sfîrșit, în mijlocul agitației întreținută de presa liberală, procesul are loc în ziua de 7 iunie, în fața Curții cu jurați ai capitalei. Printre apărători sînt înscriși toți avocații de seamă

ai partidului, douăzeci de oratori temuți. 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 bătrînului îi plăcea să-și aducă aminte.

Cînd guvernul lui Lascăr Catargiu părăsește puterea și liberalii sînt 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”, cînd fosta opoziție, chemată pentru a stabili candidaturile parlamentare, ascultă mai întîi pe C. A. Rosetti, apoi pe tînărul Bonifaciu Florescu, rivalul lui Macedonski, care îl întrerupe 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. Blaremborg în sens liberal și republican. Începînd 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 compunerilor poetice, dintre care unele sînt datate de acolo ; printre acestea *Calul arabului*, care a plăcut atît 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.¹

Anul următor este al războiului. Macedonski scoate în aprilie 1877 ziarul *Vestea*, care trăiește pînă 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 sînt scoase cu mijloacele sale. Din nefe-

¹ Asupra acestor împrejurări, vd. textul manuscris publicat în *Opere*, I, p. XXXVI.

ricire, colecțiile ziarelor pe care le publică pentru scurte intervale în epoca pînă la 1880, precum *Trăsnetul*, *Fulgerul*, *Plevna*, *Dunărea*, au rămas incomplete în depozitele Academiei Române și nu sînt de găsit aiurea, încît 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 poetului de a deveni cîntărețul războiului. Desigur, el n-a depus în acest scop stăruința, nici înflăcărarea lui Alecsandri. Dar alături de acesta el este unul din puținii care au cîntat războiul neatîrnării noastre.

După părăsirea prefecturii din Bolgrad, Macedonski revine pentru scurt timp în administrație. Sfîrșitul războiului îl găsește, deci, ca administrator al Gurilor Dunării, la Sulina, pe care o evocă mai tîrziu în frumoase pagini în proză. În calitatea sa administrativă el este unul din cei dintîi 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 sînt datate 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 tîrziu poetul își înstrună lira pentru a cînta măreția simplă și augustă a strămoșilor romani, în versuri libere pe care susținea a le fi întrebuițat pentru întîia oară în Europa, în tot cazul înaintea lui Gustave Kahn, promotorul francez al acestei tehnici cu atîta răspîndire 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 dintîi este traducerea în versuri a *Parizinei* de Byron, poetul suveran al tinereții sale, acela care inspiră atîtea din accentele și atitudinile lui ; a doua este poema *Ithalo*, conținînd 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 stanțe în care se desfășoară povestea tînărului și frumosului Ithalo cititorul de astăzi are prilejul să audă și un alt sunet, acel accent sarcastic care pentru întîia oară anunță unul din felurile mai personale ale lirismului macedonskian.

În fine, nerăbdător să treacă la posturile de conducere ale mișcării literare, neliniștitul tânăr referențiază 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 de a se mișca nestînjnit? Întemeierea unei reviste literare devine unul din punctele capitale ale programului său, a cărui realizare urmează foarte curînd.

Începînd din anul 1880 Macedonski intră într-o perioadă nouă a vieții. De aici înainte talentul său devine mai stăpîn pe sine, mai conștient de originalitatea sa care nu așteaptă decît puțină vreme pentru a înflori în creații de seamă. Mișcarea de la *Literatorul*, adunînd un număr din ce în ce mai mare de aderenți, izbutește să impună un temperament literar nou. Oamenii care îl 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 înnăscut, firea rebelă din moștenirea tatălui îl determină să se afunde în dîrze atitudini de luptă. Societatea recunoaște în el un neconformist. Grijile vieții se aglomerează pentru cel care, opunîndu-se mai totdeauna, se lipsește de beneficiile rezervate exemplarelor împăciuitoare și adaptabile. Fantezia îi ascunde realitatea. Omul se singularizează ; începe să se vorbească de ciudățeniile lui. Apare neînțelegerea atît de dureroasă pentru acel 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 sînt cu toate acestea cei mai buni din viața lui Macedonski. La 6 ianuarie 1880 apare revista satirică *Tarara*, care continuă pînă în aprilie. Stihuitorul 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 rămîn o vreme și prin-

cipalii 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 rămîne fără ecou. Vasile Alecsandri îi trimite o scrisoare plină de binevoitoare atenție, împreună cu colaborarea lui. Gh. Sion se asociază curînd acestei dovezi de simpatie a generației mai vechi. Oficialitatea nu întîrzie să-i dăruiască favorurile sale. Poetul este numit inspector al monumentelor istorice. Teatrul Național îi joacă două piese în cîte un act : *Unchiașul Sărăcie* și *Iadeș*.

La sfîrșitul anului 1881, dar purtînd data anului următor, apare volumul de *Poezii*, care îl impune pe poet ca șef al școlii sociale. Bine instalat în situația de „maestru“, în ciuda vîrstei 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 sfîrșit, 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 de stat și autor jucat este pe cale să ațipească în dulcele sentiment al satisfacției de sine și al împăcării cu ceilalți ?

Curînd însă poetul dovedește că știe să ia atitudini răspicate 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 tînărului poet surprinde din caleafară. Libertățile tînărului polemist merg, de altfel, mai departe. Un lung studiu, în care se găsesc pe lîngă juste observații destule șicane critice, caută să tempereze admirația necondiționată care se acorda bardului de la Mircești. De altfel Macedonski însuși admiră pe Alecsandri, după cum afirmase mai înainte și după cum va mărturisi mai tîrziu. Deocamdată i se pare necesar să dea curs aprecierii sale fără nici un fel de reticențe. Caducitatea marelui poet atît de iubit provine din lipsa de orice experiență a durerii. Mai vrednice de a opri în loc sînt obiecțiile ce privesc corectitudinea procedee-

lor. Academia nu putea lăsa, deci, fără răspuns observațiile *Literatorului*. Bătrînul 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 *Fîntîna 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 zvîrcolească 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 dobîndit. Macedonski ripostează în *Literatorul* din 1884, 2, cu o epigramă în care causticitatea lui obișnuită pare că se reține :

*Coprins de-al gloriei nesațiu,
Albit de ani, dar tot copil,
E lesne să mă faci Zoil
Cînd singur tu te faci Horațiu.*

Polemica se oprește aci și Macedonski are în urmă de nemărate ori prilejul să revină asupra judecății sale, recunoscînd în Alecsandri nu numai pe un mare poet, dar pe unul din aceia a căror tradiție declară 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 foaierul 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 gîndit mai puțin : Duiliu Zamfirescu, sub pseudonimul Don Padil, în *România liberă* din 18 decembrie 1883, unde se putuse citi o notă de înfierare ¹ îndată ce izbucnește vîlva în jurul epigramei

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

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 atenian, 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, *Convorbiri literare* și Eminescu, de alta. Soluția acestei crize este una din cele mai neașteptate reacții ale opiniei publice, dezlănțuite împotriva lui Macedonski cu o rară vehemență și un zdrobitor efect. Iată această epigramă :

*Un X... pretins poet-acum
S-a dus pe cel mai jalnic drum...
L-aș plînge dacă-n balamuc
Destinul său n-ar fi mai bun
Căci pînă ieri a fost năuc
Și nu e azi decît nebun.*

Pentru a judeca cu nepărtinire se cuvine a cunoaște cît 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 Mihail Eminescu cu ai săi *Epigoni*, „o poezie ce va rămîne“. 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-i aparține lui Macedonski. Controversa ar fi putut rămîne 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

fie cu numele său, fie sub pseudonime. Dovada acestei presupuneri nu este însă cu puțință. Cît despre contra-epigrama amintită, ea este hotărit sub nivelul talentului lui Duiliu Zamfirescu.

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 ocupăm.¹

Sîntem astfel în 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, cînd Macedonski se plînge a fi fost mereu vizat de emulul și rivalul său², se găsește descompletată în depozitele Academiei R.P.R., singura bibliotecă unde se mai poate consulta vechiul ziar conservator, încît deplina informare a procesului pe care-l urmărim suferă în acest punct o lacună iremediabilă.

După 1880 Macedonski caută să se apropie de Maiorescu. Cînd 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 cîțiva ani, în *Direcția nouă*, trecea pe Macedonski printre corupătorii atmosferei estetice, rînduindu-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 cîteva luni, în nota care însoțește poema satirică *Viața de apoi*, reproducă și în ediția de față³. Macedonski scrisese tocmai *Noaptea de noiembrie*, pe care o citește în acea seară asistenței, 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 aflînd că Hasdeu felicită călduros pe autor, asigurîndu-l că a scris cea mai frumoasă poemă a ultimilor

¹ Ca o dovadă mai mult se impune faptul că într-una din cronicile duminicale pe care Duiliu Zamfirescu le publica în *România liberă*, cînd sub propriul său nume, cînd sub acela de „Don Padil”, cronica din 18 aprilie 1882 este semnată „Rienzi” (prin greșeală de tipar „Riezi”).

² Macedonski formulează această plîngere de două ori : mai întîi, 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.

³ Referire la *Opere*, ed. cit. (n. ed.).

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 conso-nante în sufletul lui Hasdeu.

Nu este sigur însă că efectul a putut fi același asupra unor oameni ca Alecsandri și Maiorescu, la care canonul idealismu-lui 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 avînt și de virtuozitate, capabil să evolueze pe largi registre ale sentimentului și să se salveze în situațiile lirice cele mai delicate.

Într-o merituosă monografie consacrată lui Alexandru Macedonski, Eugen Pohonțu 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 putea repeta de cîte ori voi avea să lovesc în instinctele bastarde ale acelor străini romanizați de ieri, de alaltăieri, care privesc toate în țara asta de «sus în jos». Unul abia sfîrșește liceul, vine să vîndă 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, respingînd 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 rîndul lui, Macedonski răspunde cu vîrf și îndesat. Reproduce articolul insultător pe care N. Xenopol îl publicase la adresa lui Eminescu în *Telegraful*, și după cîtva timp o notiță din *Războiul român* în care era contestată însăși calitatea națională a familiei Eminescu. În sfîrșit, în notele *Vieții de apoi*, o satiră care continuă *Noaptea de noiembrie* în stil de actualități rimate, rîndurile privitoare la Eminescu trezesc în cititorul de azi cea mai adîncă mîhnire. Peste un an vine și faimoasa epigramă...

Citirea întregului dosar poate amenda judecata cam pripită în condamnarea fără apel a lui Macedonski. După cît 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, văzînd caracterul mîndru și sentimentul de sine care la Macedonski era departe de a fi deficitar. Omul care simte și gîndește despre sine în felul în care Macedonski ne-a dat atîtea 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 decît invidia. În fața tăgăduirii sau a sfidării, firea lui Macedonski se otrăvește pînă la fund, și în adîncurile ei tulburi țîșnesc coloane înveninate care ne încremenesc. Desigur, înțelepciunea cere să zîmbești 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 pornirii 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 vesteji cruzimea omului care azvîrlise sarcasmele sale nefericitului și marelui poet în momentul în care boala îl doborîse. Macedonski este rînduit printre infami și declarat mort moralmente. Pretutindeni întîmpină chipuri împietrite. Într-o seară la cafeneaua Fialkovski cîțiva necunoscuți încearcă o agresiune împotriva lui.¹ 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

¹ Cf. relatările lui Al. Obedenaru, *Bătălia din cafeneaua literară de la 1883*, în *Adevărul* din 24 oct. 1933.

acuzaseră, găsește adăpost numai în *Românul* din 9 august 1883¹: „Domnule redactor — scrie el — ziarul dv. s-a făcut ecoul unei afirmări și unei insulte ce și-a luat izvorul de la d-l Ventura. Nu sînt ținut să dau seama nimănui cui adresez epigrame atunci cînd 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 stăpîn pe sine. Autorul respinge sistemul procesului de intenție. Nu el a adresat epigrama lui Eminescu, ci presa întreagă „punînd un nume acolo unde el nu pusese nici unul”, așa cum va lămuri mai tîrziu. Cu timpul el va afirma chiar că epigrama fusese scrisă cu doi ani înainte ca Eminescu să înnebunească și că doar în-tîmplarea făcuse ca publicarea ei să coincidă cu boala poetului.² După amintiri ale lui D. Karnabatt, Macedonski povestea prietenilor că un colaborator al *Literatorului*, D. Teleor, care știa cele șase versuri pe dinafară, le-ar fi încredințat tiparului, fără ca directorul revistei să prindă de veste.

Retractările sau punerile acestea la punct apar însă mai tîrziu. 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 neîntîmîdată. Iar în primul număr al anului următor, poetul în jurul căruia vîlva scandalului se menținea încă, procedează la un examen de conștiință declarînd 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. Cît despre valoarea procedeuului el se simte în bună tovărășie amintind sarcasmul neîmblînzit al lui Goethe împotriva lui Nicolai, jubilara lordului Byron aflînd că Romilly, unul din judecătorii lui, s-a sinucis, și bucuria lui Thiers la moartea lui Napoleon III...

¹ *Românul* se asociase și el reprobării generale printr-o notă apărută în numărul său din 5 august 1883.

² 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 *Letopiseți*, ziarului *Vătorul*, 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 lui C. Iordăchescu, care o publică în *Adevărul literar*.

Fermitatea aceasta este numai aparentă... În realitate cugetul său se clatină în fața acuzației generale. Durerea de a trece drept un suflet invidios și satanic mai provoacă protestul său pînă tîrziu cînd bătrînul care se pregătea să moară adresează o scrisoare unui suflet binevoitor din tinerețe, lui C. Iordăchescu. Cu atît mai mult această durere trebuie să fi fost săgetătoare în vuietul furtunii care se dezlănțuise. Macedonski simțea că rezistențele lăuntrice i se dezorganizează. Îndepărat din funcțiunea primită în 1880 și care îi permitea să trăiască, împovărat de răspunderile familiei sporită acum cu primul ei născut, izolat în mijlocul unei lumi ostile, Macedonski simțea degetul apăsător al fatalității... Poet blestemat... A spus-o de mai multe ori. Atunci se hotărăște să plece. Într-una din poeziile sale franțuzești, în sonetul *Pâle, il me dit alors*, unde destăinuie murmurată este culeasă parcă din izvorul ei cel mai curat, aflăm starea de spirit a poetului care se pregătea să se expatrieze. Hotărîrea de a pleca era bună pentru că era mai întîi o hotărîre, 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 reprodusesese cîteva versuri în *Literatorul*. Era Traian Demetrescu care, după cîteva ani, își descrie impresiile în *Peșul* din 1888¹: „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. Cînd cele trei bătăi în clopot și fluieratul lung al mașinii vesti apropierea trenului știu numai atît că m-am privit de la picioare pînă la piept dacă-mi sînt 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 decît puțin căci trenul se grăbea să-și urmeze goana lui neîntreruptă. M-am întors de la gară acasă plin de impresiuni ce mi-e cu neputință să le descriu.”

¹ Articolul este reproduș în *Literatorul* din 20 februarie 1899.

La Paris, Macedonski începe să scrie versuri franțuzești¹ și frecventează mediile literare. Planul de a scoate un ziar este însă repede părăsit.² Totul merge greu într-o țară străină, între oameni necunoscuți.

Se înapoiază deci la începutul lui 1885. Primele versuri franțuzești 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 simbolismului.³

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 polemismului: „Germania ne-a cucerit pe tărîmul politic, ne-a cucerit pe tărîmul economic. Ei bine, ca să fie deplin stăpînă pe noi voiește să ne cucerească pe cel literar.” Aluzie directă la influența în creștere a „Junimii” de la Iași. Împotriva înfrîuririi germane încearcă să ridice din nou steagul latinătății, purtat altădată de Eliade Rădulescu. Zadarnice sînt toate. Pentru a putea exista, *Literatorul* trebuie să-și schimbe titlul.

Așa apare *Revista literară*, la 7 aprilie 1885. Cînd 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. Cîteva oameni de mare considerație întind o mînă prietenoasă. Revista reapare cu colaborarea lui V. A. Urechia, a lui Anghel Demetriescu, care socoteau desigur că Macedonski merită a fi menținut în condiții proprii lucrului literar. Dar revista nu se poate menține. După cîteva luni apare ultimul ei caiet înainte de a mai putea reapare într-un număr unic ca *Revistă independentă*, și, de

¹ Primele încercări datează totuși din țară: *La chaumière*, în *Literatorul*, I, 1880, 3, reproducă apoi în *Poezii*, 1882, și *Petit Jeau*, în *Literatorul*, IV, 1883, 4.

² Vd. asupra acestui proiect nota din *Literatorul*, V, 1884, 5.

³ Împrejurarea este semnalată și de G. Wakch, *Nouvelles pages anthologiques*, p. 126.

aci 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 coborîse. Sărac, rebel față de dinastia străină, îmbrățișată de politicienii vremii, 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, înfruntînd zilnic invective și batjocura, el intonează deodată un cîntec de mare armonie și seninătate și dăruiește limbii românești una din cele mai frumoase poeme ale ei. Scrie *Noaptea de mai*.

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 tainițele mucede și întunecate ale pămîntului 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*. Cînd valul indignării publice urcă împotriva sa, el coboară în sine și nu află nici o adiere peste adîncurile sale încremenite : „Nimic, nici chiar speranța”. Deodată însă un catharsis 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 în-

depărtată : chipul *Naiadei* storcându-și părul în apa limpedelui rîu. Din sinteza tuturor acestor îndrumări se constituie *Noaptea de mai*.

Soarta sa externă rămîne într-acestea destul de precară. Cîteva încercări ziaristice trebuie să rezolve ecuația cu multe necunoscute. Așa încep să apară la 6 martie 1888 cele zece numere ale bisăptămînalului *Stindardul țării*. Ziarul servește pe conservatori care, la această dată, se găseau în opoziție și reclamau puterea. Dar *Stindardul țării* dispare și locul lui îl ia, în lunile de vară ale anului 1889, *Streaja țării*, condusă în tovărășia lui Șt. Vlădescu și purtînd subtitlul : „organ liberal-conservator“ — împerechere de cuvinte cu care N. Blaremburg își denumea gruparea sa dizidentă. În același an se întoarce însă la redacția *Românului* unde începe o cronică săptămînală.¹

Anul 1890 aduce reapariția *Literatorului*, din iunie pînă 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 ale studențimii universitare. Macedonski este înflăcărat de simțirea națională a momentului și dedică *Junimii* următoarele versuri publicate de *Românul*², 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, stăpîn peste durere :
Junimea de restriște de azi ne va feri :
Trăiască România chiar eu dacă-aș 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 întîlnit cu întinsă desfășurare în *Oltul*. Băutura vrăjită care-l făcuse poet se încălzise la razele înflăcărării patriotice a lui

¹ Cronicile date *Românului*, purtînd de obicei titlul *Viața bucureșteană*, încep să apară odată 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*.

² Reproduse în *Literatorul* din 15 iulie 1892.

Eliade și Bolintineanu. Prin originile, și chiar prin prima epocă a activității sale, Macedonski face parte din acea grupă de poeți patrioți și revoluționari formată în epoca mișcării din 1848 și a cărei activitate continuă și mai târziu. 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 tărîmul literaturii noastre simbolismul poetic, despre care vorbește cel dintîi în România. Articolul *Poezia viitorului*, publicat în *Literatorul* din 15 iulie 1892, propunînd exemplul unui Baudelaire și Mallarmé, al unui Maeterlinck, Péladan și Moréas, explică ce este simbolul, dar se oprește la varietatea lui instrumentalistă, din care cîteva probe dăduse încă din 1890, desigur sub influența renumitului *Traité du verbe* al lui René Ghil. Ideea că poezia este o artă a cuvîntului și că puterea ei expresivă se întemeiază pe calitatea sunetelor pe care le întrebunțează era atît de nouă în 1892 încît ea nu putea provoca decît sarcasme. Caragiale, scrupulosul artist al cuvîntului, face haz de ea în parodiile publicate în prima serie a *Moftului român*.

Noua serie a *Literatorului* care începe la 15 iunie 1892 este cea mai lungă din cele cîte s-au succedat după întreruperea revistei în 1885. Ea continuă pînă în noiembrie 1894. Un tînar poet, Cincinat Pavelescu, despre care Macedonski are cuvinte de mare laudă, i se asociază mai întîi 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 pînă în acel moment. Pline de interes sînt și reacțiile directorului foii tață 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 politice vorbind studențimii adunate la statuia lui Mihai Viteazul.

Cînd împăratul Austriei, Francisc-Iosif, vine în țară pentru a vizita pe Carol I, el observă în *Liga ortodoxă* din 11 august 1896 : „Negreșit, națiunea română nu poate primi cu entuziasm pe monarhul ce ține sub asuprirea sa un număr însemnat de popoare“.

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 Brașov.¹ Se pasionează chiar pentru sportul atît 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 curînd cu Cincinat Pavelescu. Bucureștenii zîmbesc la vederea ciudatei caravane înaintînd pe șoseaua Kiseleff. Un ecou întîrziat 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*, conținînd 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 cîtorva tineri sau boemi literari, în stilul hiperbolic obișnuit ori de cîte ori era vorba de „maestru“. Volumul poartă ca moto propriile versuri din *Noaptea de ianuarie* :

*M-am născut în niște zile cînd tîmpita burghezime
Din tejghea făcînd tribună, legiune de coțcari,
Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime,
Zile cînd se-mparte țara în călăi și în victime
Și cînd steagul libertății e purtat de cîrciumari.*

În acest moment se angajează Macedonski într-o luptă cu adînci 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 aci în amănuntele acestei afaceri. Pentru situarea acțiunii lui Macedonski, cîteva trăsături trebuie să ne ajungă. Marea dihonie a pornit în momentul în care mitropolitul Ghenadie, pentru a satisface

¹ Vd. articolul lui Cantilli în *Literatorul*, XIV, 1895, 11-12.

dorința primului-ministru Dimitrie Sturdza, îl convoacă și pe acesta la adunarea Așezămintelor brîncovenesti. Partea de influență atribuită unei personalități a cărei chemare de a se amesteca în treburile eforiei era contestată nemulțumește pe eforii Gheorghe Bibescu și Dimitrie Știrbei, coborîtorii ctitorilor, care se împotrivesc convocării. Mitropolitul răspunde refuzînd aprobarea bugetului. 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 sinod, care pronunță, la 20 mai 1896, o sentință de caterisire împotriva sa. Curînd după aceasta este ridicat și așezat ca simplu monah la mînăstirea Căldărușani.

Macedonski ia o parte foarte activă la agitația în favoarea mitropolitului Ghenadie. Legat de cercurile conservatoare și în strînse relații de prietenie cu Flea, care îl apăraseră în procesul din 1876, el se pune la dispoziția cauzei. Scoate atunci cu Eugen Vaian : *Liga ortodoxă*, în care mai răsună vechea armătură din *Oltul* și din *Stindardul țării*. Dar printre atîtea lupte, popasul literar nu lipsește. În coloanele ziarului, dar mai cu seamă în suplimentul lui literar, apar cîteva nume noi. Un tînăr, Gr. Pișculescu, viitorul scriitor Gala Galaction, se exprimă despre autorul volumului recent *Excelsior* în cuvinte care, venind de la un reprezentant al generației în creștere, puteau mîngîia pe scriitorul atît de contestat. Un poet, Ion Theo, publică primele sale versuri și își atrage din partea maestrului cuvinte de prețuire, asemănătoare cu acelea adresate altădată lui Duiliu Zamfirescu și Cincinat Pavelescu. Tudor Arghezi primește astfel botezul său literar.

În decembrie, cînd Ghenadie își prezintă demisia, *Liga ortodoxă* încetează să mai apară.¹

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, cît și în unele din ziarele și revistele străine. Recolta strînsă într-un interval de peste zece ani revenea acum într-un volum de formă exiguă, ca o sută cincizeci de

¹ Alte amănunte asupra acestui episod în introducerea mea la *Opere*, I, p. LXI și urm.

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 cîțva 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 anarhistice ale lui Vaillant revine mîndru 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 sfîrșește în ignominie, lăsînd o bogată și prețioasă colecție de artă, peste care suflă vîntul pustiirii.

Astfel, nici prin ceea ce era în 1897, dar mai puțin prin ceea ce a devenit mai tîrziu, Al. Bogdan-Pitești nu putea fi un bun introducător al volumului cu care Macedonski spera să cîștige publicul literar francez. Pitorescul incontestabil al omului¹, care unea mari atitudini senioriale cu un cinism în stare să încremenească pe oricine, interesase însă pe poetul atît de des în iluzie cît privește raporturile de fapt. Destinele sale literare i se păreau încredințate unor mîini 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 întîrzie să sosească. Presa se arată însă mult mai rezervată. Mai tîrziu, cînd *Le calvaire de feu* va stîrni 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 decît articolul lui Pierre Quillard în *Mercure de France* din mai 1898. Autorul găsește că limba și tehnica volumului sînt „ireproșabile”, ba chiar că ele „ar putea să servească de exemplu celei mai mari părți a

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.

aşa-zişilor poeţi francezi contemporani“. Regretă însă docilitatea poetului faţă de influenţa unui Leconte de Lisle sau Baudelaire, ca şi rezerva sa în acţiunea de a lăsa să transpară mai viu sufletul poporului său.

Cînd ultimele ecouri ale luptei date în jurul afacerii Ghenadie se sting, Macedonski se găseşte din nou în mare impas sufletesc. Puţinţa de a subzista devenise pentru el o problemă complicată, din a cărei frămîntare versurile publicate în aceeaşi epocă păstrează unele ecouri. În lipsa mijloacelor trebuie găsit expedientul. Şedinţe festive, în sala Ateneului, strîng în jurul maestrului o mîină de discipoli dispreţuitori de zîmbetul mulţimii care înţelegea că aceste sărbători ale poeziei trebuie să procure marelui lor poet pîine, lemne şi îmbrăcăminte. *Adevărul* din 18 aprilie 1898 anunţă şezătoarea literară menită să adune fondurile necesare tipăririi operelor poetului. Dar pînă la acest scop altele mai mărunte şi mai grabnice trebuiau atinse. Festivalurile literare care revin în fiecare an strîng însă cu mare greutate modestul obol public. Şcoala gloriei este aspră pentru Macedonski !

În aceste condiţii se înţelege că *Literatorul* care reapare la 20 februarie 1899, avînd ca secretar de redacţie pe Ştefan Petică, nu poate să dureze decît puţine luni. În 1900 nu iese decît un singur număr al *Literatorului*, absent din colecţiile Bibliotecii Academiei R.P.R.

Cine studiază viaţa lui Macedonski, în epoca la care ne aflăm, poate cu uşurinţă constata tendinţa care o domină. Tendinţa de a cuceri puterea şi gloria. S-ar spune că înfrîngerile şi privaţiunile exasperaseră trăsătura voluntară a caracterului său. Această uriaşă sete de putere îl face să coboare pînă la izvoarele ei ascunse. Poetul devine magician. Începe să se ocupe de problemele parapsihologiei, pe care le studiază în cazul Domnişoarei Teste, al cărei nume este — în chip atît de ciudat — acel al eroului lui Paul Valéry. Făureşte ipoteze îndrăzneţe cu privire la natura sufletului şi la constituţia materiei, intrînd în polemică cu ştiinţa oficială, ca în conferinţa *Sufletul şi viaţa viitoare*, ținută în 1900 la Ateneul Român şi publicată apoi în *Forţa morală*. Îşi recunoaşte puterea de a descoperi comorile. Crede chiar că omul poate opri moartea atunci cînd vocea lăuntrică îi spune că destinul nu i s-a împlinit. Proclamă puterea gestului şi a cuvîntului omenesc într-o pornire de orgoliu luciferic, care îl

face să asemene pe omul ajuns la conștiința energiilor sale interne cu însăși divinitatea. „Numai cînd omul va ști — scrie Macedonski în articolul *Spre ocultism* din *Hermes*, 1903 — care sînt cauzele ce fac bunăoară ca un gest să impună respect și altul să nu impună, ca o privire să oprească mîna ridicată, ca o frază, seacă prin coprinsul ei, să fie în stare să electrizeze o mulțime — numai atunci omul va putea să fie mai stăpîn decît este asupra împrejurărilor vieții lui și deci asupra soartei sale“. Ființa umană care, descoperind puterea „magică“ a cuvîntului și a gestului, le va folosi în voie, „va putea ieși din îngustimea obștească a naturii omenești pentru a păși către acel prag al superumanității, prag dincolo de care făptura omenească se confundă așa de mult cu divinitatea încît nu mai poate fi deosebită de dînsa decît prin manifestatiunea ei de corporalitate tangibilă și vizibilă.“

Poetul se cufundă în visul unei puteri capabile să siluieze destinul. Traducerea scenei de magie din *Faust*, al lui Goethe, pe care o publică în vremea aceasta, răspunde unei preocupări care măsoară adîncimea decepțiilor suferite cu îndrăzneala aspirațiilor menite să le compenseze. Dar pînă a forța vechea cerbie a destinului, Macedonski se angajează într-o nouă luptă, din care nu poate ieși decît înfrînt. Este vorba de sprijinul pe care îl dă tînărului publicist Caion, care, dintr-o inexplicabilă perversitate, acuză pe Caragiale de a fi plagiat în *Năpasta* pe închipuitul autor ungur Kemeny. Mi se pare absolut sigur că Macedonski n-a simțit impostura atunci cînd Caion începe atacurile sale în *Revista literară* a lui Th. M. Stoenescu. N-a avut nici discernămintul necesar pentru a aprecia valoarea „documentului“ pe care Caion îl producea : cîteva file dintr-o carte ungurească, 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 cîteva versuri umoristice un scriitor nu merita cumplita decapitare a plagiatului dovedit atunci cînd piesa probantă era suspectă și garantul moral al acuzației era tînărul 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*. Îndîrjirea foi este atît de mare încît în momentul în care Th. M. Stoenescu, convingîndu-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 cînd, chemat să răspundă în fața Curții cu jurați din București, nenorocitul acuzator încearcă să se salveze afirmînd 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 : făcînd o retractare onerabilă și dînd afară pe nerușinat. Agitația pătrunde în public și, astfel, în ziua de 14 februarie 1902, cînd 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, cît și pentru contribuția pe care o aduce la cunoașterea caracterului țanțoș al poetului. În mijlocul tumultului dezlănțuit Macedonski scoate el însuși un fluier cu care se înarmase din vreme și replică huiduitorilor, în mulțimea cărora credea a recunoaște oameni trimiși anume pentru a provoca scandal.¹

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 sfîrșitul lui iunie 1912, în drum către țară, Macedonski își întrerupe călătoria în Germania și află despre moartea lui Caragiale. Adresează 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, aflu 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 condeiului. Unele dintre scrierile lui vor rămînea o veșnică podoabă a literaturii noastre. Caragiale a respectat

¹ Întreaga presă bucureșteană se ocupă de acest incident. Ecourile 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.

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. Aci publică Macedonski unele din cele mai desăvârșite creații ale sale : *Lewki* și *Mîndstirea*, *O umbră de dincolo de Styx* și *Vasul*. Aci publică el *Noaptea de decembrie*. Rareori în intervalul unui timp mai scurt și în mai puține pagini ale mărturiei scrise contrastele firii lui Macedonski, dîrzenia de atîtea ori injustă a omului alternînd cu perfecțiunea artistului au avut ocazia să se manifeste cu aceeași limpezime. În vîltoarea celei mai nedrepte și mai sterile lupte penelul său savant ni se arată zugrăvind frumusețea naturii sau a lucrurilor întocmite de iscusința omului, și cîntecul său se înalță pentru a spune elanurile sufletului în neconținută renaștere și dulceața amintirii închinată anilor tineri ai vieții. Ne putem închipui destul de bine cum vor fi sunat paginile absurdelor polemici din *Forța morală* alături de strofele *Umbrei de dincolo de Styx*, căroră 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 răsunset.

Anul 1904 n-aduce vreo întîmplare de seamă. Încercarea de a scoate din nou *Literatorul* este părăsită după cîteva 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 mîna lui Eliade, 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 îndrumată 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 și continuat în limba care urma să-i câștige un răsunet mai larg. Odată 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 sînt trimise cîtorva personalități care se arătaseră pline de atenție în trecut sau care trebuiau cucerite acum : lui Richepin, lui Péladan, lui Pierre Quillard, lui Émile 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-André-des-Arts 53.

După cîteva luni de absență, Macedonski se înapoiază în țară unde continua să scoată *Liga conservatoare*. Pe la sfîrșitul lui februarie 1906 primește cu multă emoție volumul așteptat.¹ *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 hîrtie, 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 trebuiesc judecate numai ca o manifestare a visătorului și poetului. Traian Demetrescu a notat trăsătura aceasta în impresiile culese încă din 1888. Mișcat de preocu-

¹ Vd. articolul unui anonim, *Durerile facerii*, în *Prezentul* din 24 februarie 1906.

parea care nu l-a părăsit niciodată, trimite către finele anului 1908 un memoriu Institutului Franței, comunicînd experiența doveditoare că lumina nu străbate vidul. Un referat asemănător este trimis revistei *Mercur de France*, care în numărul său de la 1 decembrie 1908 publică o notiță cu rezerve.¹

Planul de a se impune în lumea literară a Parisului nu fusese părăsit. 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, crezîndu-se Napoleon Bonaparte, dă o mare luptă îndrăzneată și se părăbușește atunci cînd o pierde. Mulți ani înaintea lui Pirandello, Macedonski se gîndește să dramatizeze conflictele rezultînd din psihopatologia personalității.

„Nebunul” său este predecesorul lui Henric IV al scriitorului italian. Puternica fantezie 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, odată cu începutul toamnei, spre Paris. Ziarele din București anunță că teatrul „Sarah Bernhardt” 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 Picard², publicată în *L'ambulance* din octombrie 1910, aflăm că *Le fou?* este citit într-un cerc în care se aflau Louis de Gonzague Frick³, 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 rămîn însă zadarnice, și după o ședere mai îndelungă la Paris Macedonski se înapoiază în țară pe la începutul lui iulie 1912. Drumul înapoierii îl duce prin Italia, unde se oprește la Florența. *Ilustrațiunea națională* din noiembrie 1912 publică

¹ Vd. *Opere*, I, p. LXVIII. Ecouri tardive ale acestor preocupări, în articolul meu de amintiri din volumul *Studii și portrete literare*, Craiova, 1939.

² Același Gaston Picard revine în *La renaissance contemporaine* din 10 iulie 1913 arătînd că în *Le fou?* Macedonski „pose le problème du dédoublement de la personne”.

³ Vd. nota acestuia în *La phalange*, revista lui Jean Royère, din 30 iulie 1913.

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 1912.¹ 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 lui Mihail Dragomirescu, un grup de entuziaști ai maestrului, I. Dragoslav, At. Mîndru, 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 Mihail Dragomirescu însuși.²

Impresia puternică cucerește pe toți ascultătorii. 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, odată cu înapoierea sa de la Paris în 1912, impune încă mai puternic reluarea cazului Macedonski. Doi tineri poeți, Ion Pillat și Horia Furtună, înființînd colecția „Cărților albe“, în care urmau a fi editați poezii 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 tîrît în entuziasmul vostru și m-ați hotărît 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

¹ Asupra înapoierii 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, Mîndru și Dragoslav*, în *Viitorul* din 6 iunie 1923, apoi în *De la misticism la raționalism*, 1925, p. 392-395.

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 necazurilor și mizeriilor vieții — oricât 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 mîna cu dragoste, și ca un frate mai vîrstnic sunt al vostru, Alexandru Macedonski.“

Ziarele și revistele reproduc cu mari laude versuri ale volumului. Atmosfera devine din ce în ce mai binevoitoare. Dar vechiul sarcasm care n-a încetat să-l întovărășească pe poet mai rînjește cel puțin o dată. Actorul Belcot avînd să înfațișeze 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 înveselesc în voie. Se găsesc însă și cîțiva 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 cronica sa dramatică din *Adevărul*. Macedonski iscălește o scrisoare publică în *Viitorul* din 15 decembrie 1912 adresată cîtorva 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 même temps que l'actualité toute parisienne*“ etc. Noile speranțe se arată însă zadarnice. Cînd în august 1914 izbucnește războiul mondial, poetul, care trecuse de 60 de ani, putea să-și dea limpede seama că vechiul vis de glorie și de putere este îngropat pe vecie.

Reacțiunea lui Macedonski în anii neutralității noastre¹, cînd punctele de vedere se încrucișau cu o vehemență greu de închipuit astăzi, este din cale-afară de surprinzătoare.

¹ Lipsește în *Studii...*; completat după *Opere, I, ed. cit. (n.ed.)*.

„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 epitelele 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 *Cuvîntul meu*, inspirat favorabil Puterilor Centrale, cu unele ieșiri împotriva Franței „burgheze“ și „avocățești“, preconizînd 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 întrepida inspirație, odată cu grupul de tineri asociați la conducerea revistei. Începînd din mai poetul începe să compună *Poema rondelurilor*, pe care o continuă în 1919 și 1920. În sfîrșit, 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.¹

Anii războiului au fost neobișnuit de grei pentru Macedonski. Lipsit cu desăvîrșire de mijloace, au fost zile cînd poetul nu putea să-și cumpere nici pîinea cea de toate zilele. *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. El apărea într-un moment în care ocupația germană urma să se retragă în timpul cel mai scurt, și sfîrșitul războiului începea să se deseneze destul de limpede, încît laudele aduse mareșalului și armatelor sale deveneau un gest a cărui gra-tuitate egala inoportunitatea sa. Primul-redactor al revistei,

¹ Cf. *Opere*, I, p. LXXIII.

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 hotărîre de fapt, a fost încredințată lui G. Călinescu care a publicat-o în *Adevărul literar* din 30 iunie 1935. Ea este un document al acelui 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. În această vreme ziarele venite din Iași anunță că Ovid Densusianu, ales membru al Academiei Române, propusese candidatura lui Macedonski, adică a scriitorului care inițiasse 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 încît 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 răfuielele într-o broșură polemică : *Zacherlina în continuare*.

Bătrîn 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 alcătua strîmta bază materială a existenței lui. Scriitorii bucureșteni iscălesc un protest în *Presa capitalei* din 18 martie și în alte ziare. Ministerul revine asupra măsurii luate și poetul poate rămîne acum mai liniștit în patul pe care îl părăsește din ce în ce mai rar. Mîna sa nu depune însă condeii. În octombrie 1919 compusese *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 frumuseți.

Intr-o scrisoare adresată lui Al. T. Stamatiad¹, Nikita Macedonski a povestit scena morții tatălui său, în ziua de 24 noiembrie, la ora 3 după-amiază.

CARACTEROLOGIE

Povestirea vieții lui Macedonski a pus în lumină mai multe din trăsăturile lui de caracter. Totuși, după ceea ce a fost în primul rînd 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, luînd conducerea întregului și colorîndu-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 cuvîntului 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 decît aceia care se formează prin studiu.“ Lumea însăși nu este la urma urmei decît

¹ Publicată în *Adevărul literar* din 30 iunie 1935.

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 pînă la punctul de a le schimba, după voință, în obiecte sau în fapte însuflețite.“ Fachirismul și spiritismul, nălucile și halucinațiile nu sînt decît aplicații și cazuri speciale ale puterii universale a voinței. Chiar moartea este un consimțămînt. 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 credea atît de puternică încît socotea că poate rămîne 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, cînd l-a dus la școală, în momentul cînd era să intre la domnul director, i-a spus băiatului o vorbă mare, adîncă și foarte solemnă: «Fii mîndru și ține fruntea sus că ești băiatul meu!»“ După ce izbucnește vîlva 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, pînă la un punct, în același fel. Vrednică în 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 Podu Mogoșoaie. Se uită drept înainte și vede tot ce se petrece în lature. Cam rigid în mers. Înfașurare de militar austriac. Oriunde intră atrage atențiunea. Femeile îl fixează lung. Picioarele sale sînt mici. Privirea cînd bizară, cînd dulce și rîzătoare, cînd vagă. Era una din acele figuri ce, văzute o dată, în memorie rămîn. 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 mîndrie 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 izvorît 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 atît de puternic încît 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 atîtea 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 sînt totdeauna parțiale, exclusiviste. Firile intelectuale, oamenii teoretici sînt 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 cuvîntului. Multă vreme, după ce gustul general încetase să-i mai urmeze, Macedonski declară încă poezi de prima mărime pe Eliade și pe Bolintineanu¹. Dintre tovarășii de generație talentele vrednice în adevăr a fi cunoscute rămaseră Gr. H. Granda, Vasile Păun, Ion Catina. Macedonski nu se simte bine decît între comilitoni și discipoli. Lui Mircea Demetriade îi consacră un lung studiu plin de elogii. *Literatorul* proclamă din cînd în cînd 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 mîngîiau de adversitatea generală a mediului. Tocmai pentru că exclude cu violență el știe să adopte cu pasiune. Între atîți 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 Urechea, Gr. Tocilescu, Bonifaciu Florescu,

¹ Vd., d.p., articolul din epoca bătrîneții: *Spre o dreptate literară*, în *Universul literar* din 19 iunie 1916.

Anghel Demetrescu, Ionescu-Gion, C. Buzoianu¹, Jules Brun, Vasile Păun și alți 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 osîndei generale rămîneau totdeauna cîțiva prieteni credincioși omului și operei. Prin lanțul acestor suflete s-a păstrat o imagine mai bună și mai adevărată a poetului hulit.

Ceea ce cîștiga pe acești prieteni era, în primul rînd, 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 tovărășia acestui om rar : „Aproape o vară întreagă am stat în aceeași curte cu poetul. Ziua, după-amiazi, mă coboram în salonul său și ore întregi convorbeam : literatură, științe, socialism etc., etc., sau citeam, — mai bine-zis îmi citea cu felul său de a citi, ce parcă este o muzică. Uneori era dînsul în odaia mea din etajul de sus. Acolo mă găsea citind, lucrînd, 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 stăpînitor în mijlocul gamei de culori și nuanțe ce răsăreau din feluritele obiecte și tablouri, prinse de pereți sau răspîndite pe mese, prin colțuri, ori pe etajere. Albastrul era culoarea ce impresiona mai mult ochii săi. În amurgurile calde și pașnice de vară, retrași în grădina sa, pe cîte o bancă de lemn, îl vedeam adeseori ridicînd ochii către cer și adîncindu-i în albastrul său limpede și nesfîrșit. Deschideam cîteodată 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 surîsul scepticismului în fața științei pozitive. Răsturna într-o clipă legile sistemului planetar, și cu o vorbă dulce și ușoară alcătuia 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.“

¹ De la „Bonifaciu Florescu“ adăugat după *Opere, I, ed. cit.*, deoarece absența rîndului în *Studii...* este evidentă greșeală de tipar (n. ed.).

S-ar putea întocmi o întreagă antologie a convorbiților lui Macedonski, unanimă 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, robea — când voia. Îl ascultai chiar dacă-l urai.“

Iar un alt poet, Ștefan Petică, notează la rîndul său, descriind *O seară la Macedonski*¹: „Amfitrionul vorbește, frazele curg dulci, liniștite și cizelate asemeni unei marmore ieșite din mîna 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 o putere de sufletească expansiune care robește și fascinează de la început...“

Atîta n-ar fi fost de ajuns... Prietenii lui au recunoscut adeseori sub atitudinea omului dîrz și orgolios un suflet deschis simpatiei pentru cei slabi, gata să ajute. I. Dragoslav a descris odată buna primire pe care a găsit-o în casa lui Macedonski tînărul boem descins în București pentru o carieră literară din cele mai nesigure, vorba bună de încurajare, ceaiul cald oferit celui ce îngheța pe străzile necunoscute ale orașului, ajutorul strecurat cu discreție la plecare².

Altă dată, la Paris, după cum povestește Petronius, ochiul atent al lui Macedonski descoperă un copil înfometat, pierdut în furnicarul indiferent al metropolei; știe să-l³ recunoască, îl adoptă pentru cîtva timp și salvează în el pe sculptorul Savargin⁴.

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 coborît „la gradul cel mai de jos al simțirii omenești“? Când Ilarie Chendi aruncă această acuzație denunțînd în contemporanul său „instinctul cel mai brutal al răzbunării prin sfîșiere“, „o minte înfrigurată ce se frămîntă în căutarea curselor și a otrăvurilor nimicitoare“, „o carica-

¹ Articol din 1898. Reprodus în *Opere*, ediție îngrijită de N. Davidescu, p. 296.

² I. Dragoslav, *Flori pe sicriu*, în *Rampa*, 28 nov. 1920.

³ Adăugat după *Opere I*, ed. cit. (n. ed.).

⁴ Petronius, *Cum l-a cunoscut Macedonski pe Savargin*, în *Viitorul* din 28 aprilie 1911.

tură de om, vrednică de plîns sau de dispreț"¹, pe care societatea nu poate decît s-o osîndească, 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 dîrza lui voință să fi izbutit i-ar fi trebuit lui Macedonski un simț al realității pe care nu l-a avut. Aci întîmpinăm a doua pricină a tragicei lui nereușite. Este în firea lui Macedonski ceva de visător fantast care dă tensiunilor sale un caracter de mare zădărniciie. Toată viața lui omul a proiectat mari descoperiri menite să transforme întreaga știință a timpului în niște simple prejudecăți. Din cînd în cînd i s-a părut că este autorul unei invenții capabilă să-i aducă gloria și averea.

Politica sa a fost rodul aceleiași visări necontrolate. Cînd poetul începea să vorbească sau cugeta în singurătate harta lumii devenea plastică în mîinile sale, iar partidele și grupările păreau gata să se miște în ciuda tuturor așteptărilor și probabilităților. Totdeauna se credea în stăpînirea bunei soluții și a prevederii nedezmînțite. Gestul său putea muta munții. Către sfîrșitul vieții mai întemeiază un partid nou : „gruparea intelectualilor“, în care, găsind 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 atîtea ori înfrînt, luptînd cu adversitatea, îndurînd lipsurile cele mai grele, s-a drapat într-o melancolie care alcătuia elementul poetic al caracterului său. Poetul ajunsese să înțeleagă că nu suferă atît din pricina oamenilor cît din aceea a felului general de a fi al omenirii. Un grăunte de mizantropie se amesteca aproape în toate

¹ Vd. cele două articole ale lui Il. Chendi, în *Voința națională* din 18 și 25 aprilie 1904.

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 atîția 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 înfrînt mai dinainte de propria lui fantezie năvălășă. Așa a rămas și în amintirea acelor care l-au cunoscut, zugrăvind neșterse icoane în povestiri care nu mai sfîrșeau, odihnindu-se în jețul bătrîneților, cu mîinile împodobite de pietrele prețioase ale închipuirii sale, fumînd una din nenumăratele țigări care l-au ucis pînă la urmă, privind peste oameni și lucruri cu ochi în care unduiau marile lor ape adînci.

POEZIA LUI AL. MACEDONSKI

Intr-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 bîntuit de atîtea 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 avîntul 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 cîntecului său cînd jubilînd de bucurie, cînd dulce și melancolic, forța și fecunditatea imaginației sale, armonia savantă a lirei pe care o înstruna, nenumăratele-i inițiative poetice care și-au găsit atîți 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.

Există, desigur, în poezia lui Al. Macedonski și unele aspecte imitate, nerealizate sau minore. Unele din ele sînt 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. Astfel, ori de cîte ori încearcă 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-nnegrind ;
Silu cea groaznică, moartea și flacăra
Calcă pe țarine lung vuvuind !
„Spuneți, românilor, ce fac popoarele
Cînd își văd patria tristă gemînd ?...
Oare-ntind brațele și primesc fiarele
Sau încing spadele și mor luptînd ?“*

Sînt în volumul de *Poezii* de la 1882 mai multe compoziții datorite aceleiași îndrumări care n-a rodit. Odată poetul ne povestește *Legenda stîncei de la Rucăr*, în care două surori, prezentate cu atributele dulceag-convenționale ale timpului :

*Ia Rucăr, sus în munte, trăiau două surori,
Copile răpitoare ca două mîndre flori,*

înterup idila lor cu doi flăcăi ai satului pentru a se refugia cu spaimă în fața năvălitorilor turci, în timp ce flăcăii își¹ 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 Dîmboviței și pătează stîncile Rucărului cu urme de sînge.

În *Fluierul ciobanului*, care trebuie să fi plăcut epocii de vreme ce Macedonski o publică de mai multe ori, poetul adap-

¹ În *Studii...* : înșiși (n. ed.).

tează un motiv al lui Béranger. Ciobanul, căruia turcii îi sfârîmaseră fluierul, însoțește pe un trecător către oastea adunată să lupte și adună în calea lui o mare mulțime gata să moară pentru țară.

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. Alteori 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 :

Stînga vrășmașilor

Fuge-n dezordine. — Steagul pe Grivița

Fil!fiie. — Tunetul tunului dudue...

Bun drum obuzelor !... Drum bun victoriei :

Tunetu-obuzelor este : Renașterea !

Alteori însă el înalță glasul pentru a cînta *Oda armatei române*, unde accente care aspiră la energie sînt 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, cîntărețul consacrat evenimentului. Versurile acestei bucăți se mai pot citi cu plăcere :

Drept în coastă îl izbise,

Dar cu steagul lîngă el

Zăcea-n cîmpul de măcel ;

Inima își oțelise,

Și, pe jumătate dus,

Printre ploaia-ngrozitoare

De ghiulele-omoritoare,

Steagu-l ridica în sus !

Moartea jîlgera din dealuri,

Moartea jîlgera din văi ;

Pe colmici, poteci și căi

Curgea sîngele în valuri !

*De la răsărit l-apus
Numai fum, numai urgie ;
El murea de-o moarte vie,
Steagul țării ținînd sus !*

*Piept la piept luptau Curcanii
Pe al Griviței 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 !*

Cînd în 1912 au apărut *Florile sacre*, unii critici ai volumului au rămas uimiți citind poeziile de inspirație rustică grupate în ciclul *Măgelele Oltului*. Ovid Densusianu vedea aici o ciudată eclipsă a simțului estetic la poetul care după fastuoasele evocări din *Lewki* se mulțumea acum să rimeze :

*Vîntul suflă foile...
Paște-ți, Niță, oile !*

Un alt critic vedea aci o „ofrandă întîrziată pe altarul poeziei populare”. În realitate, poezia de inspirație rustică face parte dintre aspectele cele mai vechi ale liricii lui Macedonski. Încă din 1874, cînd poetul avea douăzeci de ani, el tipărește în *Oltul* (II, 61) versuri „în gen popular” ca, de pildă, următorul *Cîntec* :

*Cine trece pe vîlcea ?...
Trece bălăioara mea,
Mîncă-o-ar neica pe ea.*

*Cînd o văd, zău, să spui drept,
Bate inima-mi în piept,
Cît și noaptea stau deștept !*

*Dac-aș prinde-o seara-n crîng
Aș lua-o-n brațe s-o strîng,
Mijlocelul să i-l frîng !*

Datînd aproape din primul moment, aspectul rustic a fost cultivat la răstimpuri de poetul care, petrecîndu-și copilăria la țară, primise întipărituri 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, pînă în ultima perioadă, Macedonski n-a izbutit să smulgă din ea un cîntec care să poată sta alături de ale lui Coșbuc sau Goga.

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 cîntă pe o harpă lamartiniană pentru a-și spune, în *Noaptea de septembrie*, iubirea consacrată aceleia pe care o numește „muza” lui.

Uneori el este mai fericit și atunci scrie *Întîiul vînt de toamnă* sau *Frunza de chiparos*. În *Excelsior*, întinsul loc acordat altădată poeziei erotice se restrînge. Alături de *Stuful de liliac, Buchetul*, pe care generația trecută îl cînta într-o melodie devenită populară, este un caz rar.

Noua atitudine inspiră așa-numitele „idile brutale”, care apar în *Literatorul* începînd 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 tîrziu, în manuscrisul definitiv al poeziilor, s-a gîndit să transcrie numai bucata *Pe sîmurile 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 sînt 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 rămîne în culegerea de față.

Ce loc trebuia rezervat poeziei sociale a lui Macedonski? În prefața 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. Adîncimea și vigoarea nu pot fi obținute decît 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 : Biata 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 *Biata 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 exemplele menite să-l ilustreze. În *Ocnele* 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 ocnei, poetul zărește și ascultă cu groază :

*Sute de lumînărele licăresc înnegurate,
Și din fundul ce-ngrozește, străbătînd, pare că-ți zic
C-aci, una lîngă alta, zac ființe vinovate
Ca victime înfierate de destinul inamic !
Însă dacă chiar lumina pînă sus abia pătrunde,
Zgomotul abia s-aude ca un vuiet subteran,
Și multiplele ciocane căror stîncă 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 cînd forme pline de farmecul tinereții, cînd chipurile hătrîneții înfrînte. Ce sînt 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 sfîrșește prin a azvîrli blestemul său societății rău întocmite.

*Am văzut... și-n taină sfîntă întrebătu-m-am atunci.
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 omori ?
 Ce ?... Tîlhar te-așii la drumuri pentru gustul de răpire ?
 Ce ?... N-aștepti pînă ce foamea vine a te doborî ?
 Ce ?... Ești vinovat cînd iarna se coboară să te-nghețe
 Fără s-aibi o bucătură, tu, nici copilașii tăi ?
 Ce ?... N-omori și-i lași să moară pe cînd pot să se răsfețe
 Intr-a banului orgie bogătașii nătărăi ?
 Dar ce drept mai mult ca ție le-a dat Dumnezeu sub soare ?
 Pentru dinșii-a făcut numai ca pămîntul să dea rod ?
 Îmi iei pînea, îmi iei viața și îmi ceri să nu te-omoare ?
 Ești bogat — dar din spinarea bietului popor nerod !
 Vai ! Ce-am convenit cu toții a numi soțietate
 Mult mai demnă ca tîlharii e de-acest cumplit locaș !
 Statul e o ficțiune, iar dreptatea — strîmbătate
 Care duce omenirea dintr-un hop într-un fgaș.

În poema *Un beneficiu* mila poetului cuprinde nefericita lume a teatrelor ambulante, a cărei mizerie ostentativă este cu atît mai cumplită. În *Noaptea de iunie* capătă expresie jalea poetului în mijlocul unei societăți indifferente. *Accente intime* aduc acuzări și blesteme împotriva unei lumi stăpînite de egoism. *Formele* schimbă însă tonul, și cu accente sardonice poetul procedează la un vast rechizitoriu împotriva tuturor formelor care ne robesc, de la forma legală a căsătoriei care adoarme patima vie a iubirii pînă la toate celelalte forme care ne întovărășesc în viață, 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 și-acolo ai de plată atestate de decese ! etc.*

Între feluritele poezii sociale ale volumului din 1882 figurează și *Providența*, cuprinzînd povestirea fetei de la țară ademenite și abandonate, căreia providența invocată de poetul implorat s-o ajute nu-i aduce decît adăpostul groazniciei case de toleranță. *Providența* este temelia din care s-a dezvoltat întinsa poemă *Noaptea de februarie*, în care sună toate trîmbițele poeziei sociale.

Multă vreme numele lui Macedonski a fost legat de reprezentarea îndrăzelii care nu pregetă în fața tablourilor inspirate de naturalismul cel mai crud, cum sînt aci scenele de lupanar, evocate într-un contrast violent cu idila vieții de țară. Deznădejdea și remușcarea, păcatul și răscumpărarea sînt vocile care compun o orchestră de alămuri tari.

„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 înrîurirea sa. Ceva din îndrumările poeziei sociale a rămas totuși în toată opera de mai târziu a lui Macedonski. Poetul 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 aci el a privit totdeauna înapoi, către societatea oamenilor, cu dispreț sau compătimire. Societatea rămîne astfel prezentă chiar atunci cînd 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 *Avîntul*, care este arta lui poetică cea mai valabilă și unde chipul etern al poetului este zugrăvit în aceste culori :

*Lirismul și satira se joacă pe-a lui frunte
Ca fulgere desprinse din foc durmezeiesc ;
Nou Moise el se urcă atunci pe vîrf de munte
Și alte legi sădește în sufletu-omenesc.*

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 avînt, din scepticism și entuziasm, din neîncredere sau dispreț față de oameni și din iubire patetică pen-

tru formele nealterate ale naturii, pentru viața în expresiile ei elementare.

Aspectele mizantropiei macedonskiene sînt dintre cele mai numeroase. Poetul resimte viața ca o luptă, nu ca o cooperatie. Ceea ce îl izbește mai mult în spectacolul vieții este chipul în care oamenii se înfruntă și se rănesc, nu acela în care-și dau mîna și colaborează. Trebuie să ne gîndim 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 sînt pline de strigătele durerii de a se ști singur într-o lume în care ne pîndesc vrăjmașii și în care virtuțile omului nu numai că nu sînt recunoscute și răsplătite, dar sînt mai degrabă pricina nefericirii celui care le practică. În acest univers al vrăjmașiei și nedreptății, binele de care te învrednicești trezește în dîra lui invidia și ingratitudea. Numeroase poeme, printre care *Psalmii*, multiplică ecoul singurătății morale a omului în mijlocul omenirii. Este această vrăjmașie universală efectul unei perversități naive a omului, capabile să zguduie încrederea noastră în bunătatea ziditorului lumii? Macedonski a întîlnit 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 întîmplă 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 adîncă și îndurerată, a cărei expresie patetică, dar concentrată a prilejuit mai multe bucăți, printre care *Sonnet lointain*, din fruntea volumului *Bronzes*, transpus mai târziu 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 prin niște alei ale grădinilor-elizee umbrele cîtorva prieteni din anii tinereții. Cînd i s-a întîmplat însă să cînte prietenia unui contemporan, el a evocat-o în momentul cînd s-a desfăcut, în clipa cînd 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 rămînea 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 altor alte ființe. Pricină de durere, de solidaritate îndurerată, familia nu este un factor de mîngîiere în lirica lui Macedonski. Nici femeia. Poetul este un senzual, nu un erotic. În unele din versurile sale senzualitatea vibrează cu putere. Dar senzualitatea lipsită de aueola 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 decît 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 întîi, poetul care a aflat cît 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 el se folosește în avantajul adevărului și energiei creației. Sarcasmul este un alt mijloc al poetului de a se salva din impulsurile durerii de a trăi. În rîsul 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 sînt produsul unei fantezii deznădăjduite, care găsește acest mijloc de a se mîntui din cumplitele constrîngerii ale vieții.

Nimeni n-a rîs în același fel ca Macedonski în literatura română. Cine rîde ca Macedonski o face din deznădejde. Căci există în rîs, în toate formele ironiei, o tendință de a micșora sau, cel puțin, de a relativiza obiectul lor. Cînd rîsul se aplică unor situații fundamentale și supreme, cum sînt nașterea sau

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. Aceeași 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 catharsis mai blând. Unul din ei 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 mîngîietoare a supremei odihne în moarte. Căci moartea a fost pentru Macedonski o treptată spiritualizare, ca în *Noaptea de noiemvrie*, sau, mai păgînește, buna inerție totală, reintegrarea materiei opace la limita căreia încetează dureroasa agitație a vitalului. Sînt în strofele adresate *Lui Cetalo Pol* sau în *Romanța* tradusă din Zsckokke 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.

Dacă ne-am opri aci imaginea universului moral al lui Macedonski ar rămîne nu numai incompletă, dar falsă. Căci alături de această lume a durerii, a mizantropiei și sarcasmului, cîntecul 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, căutîndu-l la un nivel al adîncimii. 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 plătînd și minor, ci al unei naturi energetice și robuste. De aceea durerea aceasta nu provoacă plîngerii în surdină, ci protestare și acuzație, hohotul râsului amar și întîrzierea temerară și sfidătoare printre imaginile morții și ale descompunerii.

Urmînd 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 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 întrepedității și rebeliunii. Acest principiu este îngerul răzvrătit, Satan, căruia îi adresează un imn. *Imnul lui Satan* al lui Macedonski a fost deseori 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 sînt prezente în poezii conținînd expresia îndrăzneță a unor sentimente diabolice încă din primii ani ai *Literatorului*, înainte de 1884-1885, cînd în timpul șederii sale la Paris este probabil că Macedonski l-a citit mai întîi pe Baudelaire. Satanismul a fost pentru poetul nostru ca o eflorescență firească. Exemplul lui Baudelaire n-a putut decît să solicite o tendință preexistentă. Influența a întîlnit predispoziția pentru a produce *În noapte*, *În atelier*, *Imn lui Satan*. Acesta din urmă se deosebește de altfel de presupusul lui model francez prin importante particularități ale inspirației. *Litaniile* lui Baudelaire sînt construite pe viziunea medievală a păcatului și răscum-părării, în timp ce *Imnul* lui Macedonski ni se pare mai degrabă a fi răsărit pe trunchiul prometeismului, al cultului demonic al îndrăznelii și creației, așa cum a fost înstituit 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 con-

ştient a găsi în iubire un izvor al vieţii pe care îl soarbe cu o sete greu de astîmpărat. Este în această senzualitate un veleitarism, o insaşietate care îi împrumută caracterul ei cel mai propriu.

Rareori poezia aceasta în care amărăciunea se amestecă atît de caracteristic cu iubirea frenetică a vieţii ajunge la seninătate şi plenitudine. Mai deseori o melancolie dulce vine să coloreze amintirea tinereţii şi a elanurilor de altădată. Uneori melancolia este sentimentul osteneţii sau al bătrîneţii care cugetă la sine. Totuşi, în poeme ca *Noaptea de mai* sau *Perihelie*, o bucurie curată, lipsită de orice zăbucium, ia în stăpînire sufletul poetului. Alteori sentimentul regenerării intime, al încrederii în viaţă cîştigate asupra încercărilor momentului, în poeme ca *Mînăstirea* şi *Lewki*, completează imaginea lirismului macedonskian. Mai în toate aceste cazuri un factor nou intră în acţiune: atingerea întăritoare a naturii. Puternica afinitate a poetului pentru lumea exterioară, mai cu seamă pentru aspectele ei văzute, a fost taina mîntuirii interne a poetului. Inspiraţia lui s-a mişcat printre înfăţişările lumii sensibile pe care le-a iubit şi care l-au mîngîiat. Cum se înfăţişează oare chipul acestei lumi în poezia lui Macedonski?

Macedonski este în chip preponderent un vizual. Deşi în lumea senzorialităţii lui sunetele nu sînt cu totul absente, şi într-o poemă ca *Mînăstirea* este evidentă tendinţa de a împerechea vizualitatea cu audia, ochiul este organul prin care poetul trăieşte mai puternic. „Poet, deci pictor; pictor, deci poet“, scrie Cincinat Pavelescu într-un portret aluziv al lui Macedonski. Poetul însuşi schimba uneori pana cu penelul şi visa pentru primul lui născut, după cum îşi aminteşte Traian Demetrescu, cariera unui pictor stăpîn pe mijloace care ar fi putut să fie şi ale sale. Vizualitatea lui Macedonski a rămas tot timpul aceea a unui artist plastic. Lumea văzută nu-l interesa atît pentru valorile ei de expresie, cît pentru simplele ei valori plastice. Universul sensibil n-are pentru el adîncimi, o viaţă interioară deopotrivă cu a sentimentului în noi. El nu îndreaptă către natură un suflet sensibil şi înrudit, ci mai mult un ochi curios şi atent. Am spune că vizualitatea lui Macedonski este atitudinea unui amator rafinat, pasionat de forme şi culori pe care le studiază cu un fel de minuţie 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 cîntate cu o pasiune care este a estetului. *Vasul* sau *Rondelul cupei de Murano* sînt poezii dintr-o speță nereprezentată în literatura noastră pînă la Macedonski. Căci au existat și mai înainte poeți ai universului sensibil, dar nu în latura lui datorită iscusinței și dibăciei umane. Pentru întîia oară în lirica noastră cîntecul lui proslăvește lucrul lipsit de viață proprie, dar înobilat și spiritualizat prin munca omului. Se va spune că aspectele acestea sînt datorite influenței parnasiene. Se va putea adăuga că abia prin înrîurirea 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 porfilul, cornalina, agata și sîdeful, 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*. Tendința 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, încît picturile lui ajung să întreacă totdeauna nivelul descrierilor convenționale, rareori părăsit înainte de 1885. Capodopera acestei îndrumări sînt 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 întîmplat să descrie, în bucăți ca *Pădure*, din *Excelsior*, o natură concepută ca un mediu al singurătății, capabil să mîngîie 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 limba română. Exotismul lui Macedonski, cu a lui curbă geografică întinsă de aci 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 întrebuințare, 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, descripțiile 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 îmbarcații, 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 sînt numai un exemplu printre atîtea altele posibile :

*Coronată cu zambile, cu narcise presărată,
Catifea sau țesătură de brocart muiată-n fir,
Verdea undă ce, ici-colo, e un aur de Ophir
Se rostogole alene de fiori cutremurată.*

În mod general, mai mult culorile decît formele rețin privirea lui Macedonski. Înzestrarea sa este mai mult a unui pictor decît a unui sculptor. Poetul a avut totuși sentimentul viu al atitudinilor plastice. Atunci însă cînd ajunge să le exprime formele se dizolvă în culori 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 beril,
E-ntreg sidef și lumină.*

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 dintîi în literatura noastră care a ajuns în chip conștient la principiul că poeziei îi aparține domeniul simțurilor. Fastuoasele descripții macedonskiene sînt 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 mînuie energiile lui ascunse. Am arătat și mai sus, amănunțind credințele fundamentale ale omului, ce puteri atribuia Macedonski cuvîntului. Doctrina aceasta era a unui magician, dar și a unui poet. A unui poet care recunoștea în cuvînt o materie prețioasă, vrednică a fi iubită pentru ea însăși. Într-o zi, răsfoind un număr recent al revistei *Mercure de France*, organul simboliştilor francezi, găsește observații interesante citate din Remy de Gourmont asupra valorii cuvintelor în poezie, pe care se grăbește să le reproducă la rîndul său și să le comenteze în *Forța morală*, I,

1901, 2 : „Și cum să nu se priceapă acest ciudat fenomen al unui om care a formulat cuvinte atât de revelatoare : «Vorbele mi-au procurat poate mai numeroase bucurii decât ideile. Acest nimic, cuvîntul, e cu toate acestea 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 Remy 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.“

Observația lui Remy 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*, *Bătrîna stîncă* sau *În arcanse de pădure*. După doi ani, în *Literatorul*, 1892, 2, apare și manifestul noului curent : *Poezia viitorului*. Dar dacă toate aceste sînt 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 *Înmormîntarea*, unde intenția de a imita glasul metalic și tăgănat al clopotului dă naștere unor versuri ca următorul :

Un an, — dînd d-ani, leag-an d-an, — d-ani vani.

În *Ecourile nopții*, 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 8 silabe ultimele două sau ultima silabă care trebuie să constituie însă un cuvînt 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 trai,
Rai !*

*Cu buzele-n foc brunite
Unite,
Nu mai formăm amîndoi
Doi ! etc., etc.*

Deocamdată vocabularul poetului nu diferă prea mult de cel al confrăților săi munteni în intervalul 1870—1880, când influența lui Eliade 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 atît din nevoia de a împărtăși un conținut intelectual mult îmbogățit, cît din acea senzualitate verbală, a cărei confirmare îi plăcea s-o găsească în observația lui Remy de Gourmont. Răsfoirea acestui volum aduce sub ochii cititorului o limbă bogat nutrită din neologisme, cu o savoare neolatină crescută mult peste impresia pe care folosința limbii noastre o sugerează îndeobște. Termeni ca *transcendental*, *magic*, *fantasme*, *lugubre*, *predominante*, *mister*, *dezastru*, *ultra-giu*, *diezat*, *splendoare*, *himeră*, *destin*, *escortă*, *confin*, *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*, *diamantate*, *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 tîrziu Macedonski a socotit că folosința neologismelor în opera sa este excesivă încît, refăcîndu-și către bătrînețe poeziile, în manuscrisul care a constituit una din temelile

ediției mele a înlocuit adeseori neologismul întrebuințat la început cu termenul neaș 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 cuvîntului, asociat în Macedonski cu poetul imaginii, cunoaște de altfel și alte procedee în afară de acest apel al neologismul eufonic. Mai cu seamă îndată ce influența parnasiană trece prin scrisul său el urmărește neconținut să bată versul în efigie, ajungînd 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-nghețătoare naște caldă primăvară,
Și că giulgiurile morții sunt drapări de-nvingători.*

(Mînăstirea)

Poezia simbolist-instrumentalistă aducea 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 bună-știință și abilitate. Căutînd să amănunțim mai de aproape cuprinsul programului simbolist-instrumentalist, așa cum se afirmă în exemple sau în prea succintul comentariu din *Literatorul*, 1890, 2, întîmpinăm o serie de figuri sonore pe care Macedonski le-a întrebuințat 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 arcanse de pădure* :

Pentru ce e armonie e mînie fără scop

.

Aurora-ntîrziată nu s-arată sub frunziș.

Procedeul a fost foarte deseori întrebuințat de Macedonski. Uneori el se combină cu procedeul aliterației pentru a produce armonia savantă din *Epoda 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 fiecărui din cele trei catrene care compun poezia *În arcanse de pădure* :

*În arcanse de pădure întunerec ce spăimîntă,
Frunza tace lîngă frunză și copac lîngă copac ;
Noapte tristă, noapte mută, noapte moartă,
cer opac —*

Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă.

Trecerea de la versul trohaic cu o singură cezură mediană la unul care adaugă o cezură după prima și după a noua silabă îmbogățește tabloul ritmic cu un efect neașteptat, deopotrivă cu al cîntecului privighetorii în adîncimea 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 obsedantă. Repetarea primului vers la sfîrșitul 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), încît întreaga compoziție este făcută dintr-o alternanță de refrene între care sînt 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 sînt construite *Rondelurile*. Poezii *Literatorului*, un Cincinat Pavelescu, un Alexandru Obedenaru, scriseseră rondeluri înaintea lui Macedonski, aplicînd însă tehnica refrenului care aparținea în chip propriu șefului școlii.¹ Poetul a

¹ În *Literatorul*, 1892, 3, Cincinat Pavelescu publică un *Rondel* (datat din 24 iulie 1892) care poate fi socotit drept modelul rondelurilor de mai tîrziu ale lui Macedonski. În *Lit.*, 1893, 10, C. Pavelescu revine cu un nou rondel : *Cadavrul*. Un Dem. Moldoveanu i se asociază cu *Schinteieri*.

recunoscut 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 muzician, ca meșter al cuvîntului, 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.

PROZA LUI AL. MACEDONSKI

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski nu este tot atît de veche ca aceea a poetului, dar ea datează totuși din prima sa epocă. Cele dintîi 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, 37-47), căreia îi urmează povestirea lacrimogenă *Cîinele din Văcărești*, (*Oltul*, III, 1875, 27) și *Cîrjaliul* (*Stindardul*, I, 1876, 12-14) — povestea romantică a vestitului haiduc truc, 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 îndepărtate, fie că prelucrează *Legenda lordului primar de Londra Whittington* (*Vestea*, I, 1877), fie basmul sîrbesc *Lîna de aur* (*Vestea*, II, 1878). Din rîndul acestor prime povestiri, în care abia în *Cîrjaliul*, prin preocuparea de a obține culoare în descrierea vestimentară a eroului său, întîmpinăm ceva ca o anticipare a procedeelor de mai tîrziu, numai *Așa se fac banii* (*Vestea*, I, 1877, 22), povestire vrînd să illustreze mentalitatea fatalistă a Orientului, este reluată în epoca de matu-

Exemplul găsește și alți imitatori. În *Românul literar* din 13 iunie 1893 Al. Obedenaru publică rondelul *Pumnal*, căruia la 20 iulie îi urmează *Hîrcă*. 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. 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.

ritate a scriitorului, dând loc narațiunii în limba franceză *Comment on devient riche et puissant*, reproducă în *Opere*, III.

Povestirea *Așa se fac banii* aparține aceleiași 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 *Noaptea de decemvrie* (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 reprodus în Notele ediției mele acest interesant text, regăsit după ani și ani în arhiva poetului.

Odată 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, întrunită 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 aci 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 sînt 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 sînt vizibile la Macedonski, mai întîi 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 întîmplă în povestirea naturalistic intitulată *Dramă banală*.

După 1886 proza lui Macedonski continuă a dezvolta elementul ei descriptiv, numai că latura ei pitorească și documentară cedează acum în avantajul descrierii pentru descriere, artei rafinate a efectelor de culoare și de lumină în bucăți ca: *Soare și grîn, Moară pe Dunăre, O noapte în Sulina, Pădurea ulmilor, Bucureștii lălelelor 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 fanteziei, a anticipărilor de viitor și chiar a povestirilor utopice ca în *Maestrul din oglindă, Vraja lunei* sau ca în *Oceania-Pacific-Dreadnought*, în care fantezia 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.

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 străjuiseră 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.

Indemnul memorialistic și autobiografic îmbrățișează, mai la toți scriitorii mișcați de resortul lui, mai cu seamă vremea copilăriei și a primei tinereți, pentru că aci 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 patri-

arhale ale căror amănunte sînt folosite drept cadru nuvelistic în *Zi de august*.

Într-un ton categoric memorialistic este însă compusă bucată *Verigă țiganul*, cu evocarea împrejurărilor de la curtea unor mari proprietari rurali din Oltenia, cum fuseseră buncii din partea mamei scriitorului, cu amintiri despre evenimentul dezrobirii țiganilor, odată cu „*libertana*” lui Iliad, a lui Maghieru, a lui Tell, a lui Rusetachie-Berlicu și a lui Firfiriță Brătianu“, și cu zugrăvirea vieții îmbelșugate, chiar pentru iobagii chemați la renumitele *govii* oltenești : petreceri rînduite de boierii locului, în timpul cărora țărănimea adunată la joc și băutură se înfățișa proprietarului cu darurile cele mai felurite.

Rosturile casei și ale curții, peste care domnea cu strășnicie cucoana Păunica, poate bunica poetului, sînt 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 dinastiei străine, la care copilul asistă cu o uimire pe care nu o va uita.

La București se istovise ultima domnie pămînteană de amintirea căreia Macedonski a rămas legat în tot timpul vieții sale, dar despre care nuvelele sale vorbesc, desigur, mai mult în povestirile părinților. În *Caii negri* fulgeră o clipă viziunea unei după-amiezi de primăvară la Șosea, cu multele echipaje boierești încrucișîndu-se cu al lui Cuza-vodă, privind cu discreție către doamnele înfoiate sub malacoavele lor. Generalul Macedonski, tatăl poetului, este comandant al oștirii, 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 lui Carol, care îl folosește din nou pe general după o dizgrație trecătoare, locuiește la Craiova. Aci 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 o va repeta de atîtea ori poetul.

Călătoria în trăsură de la Craiova la București, cu schimbări de cai la fiecare poștă, într-o noapte și o zi plină de gânduri chinuitoare, în timpul cărora amintirea întregii vieți a generalului și a felului său de a fi se încrucișează cu aprehensiunile momentului, sînt 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 întîlnirile drumului, o laie de țigani amestecată din „rudari, lăieți și netoți“, regimente în marș, Piteștii cu prăvăliași apăruiți la porțile lor pe ulița cea mare, prunăriile Găieștilor cu casele lor boierești împodobite cu pridvoare de zid pe stîlpi, împrejurimile Bucureștilor și atîtea alte amănunte sînt redată prin trăsături neuitate. Tînărul de 14-15 ani întovărășind pe mama lui ajunge la o primă cunoștință de sine care îi prilejuiește memorialistului de mai tîrziu unul din puținele sale autoportrete : „Nici muma, nici tatăl lui, nici frații și nici camarazii de o vîrstă cu dînsul nu ghiceau ce aripi de soare are la suflet și în ce tăvăliri de noroaie l-ar fi dus gîndul dacă acestea 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 gîndul lui. Era slab, și cu toate acestea mîniile 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 omorît. Era, în sfîrșit, de o mîndrie nesuferită, dar și de o bunătate ce nu cunoștea margini. Nu citise la acea vîrstă pe *Lara*, și s-ar fi putut zice că e fiul lui. Simțirea lui era atît de ascuțită sau de bolnăvicioasă încît, 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 hîrtii, cu bucățele de lemn, cu toate nimicurile ce întîlnea în drum, cînd, în această privință, se supunea unui îndemn lăuntric mai mult decît copilăros, dar nespus de duios. Ce-și zicea cînd ridica toate aceste fleacuri de jos, mișcat uneori pînă la lacrimi, era că lucrurile acelea n-au să mai fie întîlnite sau văzute de dînsul 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 atîtor scriitori pînă în zilele noastre. Omul de mai tîrziu luptînd cu multe greutăți ale existenței, uneori cu lipsa cea mai cumplită, trăind în îndoitul sentiment al umilinței impusă de viață și al mîndriei 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* : „Cît de amărită să le fi fost viața, ei își puneau flori la pălărie, luau cîte un lăutar, doi să le tragă cîte un pui de cîntec, se duceau să petreacă primăvara pe Cîmpul-lalelei, făceau Maiul cu miel fript și cu ouă răscoapte pe iarbă verde ; trăgeau toamna la măsea mustul-mustulețul și, în sfîrșit, își trăiau viața înainte pînă ce o isprăveau cu dînsa de erau duși să fie înmormîntați în preajma cîte unei biserici. Să fi văzut atunci cu cîtă veselie erau purtați către locașul cel din urmă. Cei rămași, rude ori prieteni, așterneau cu un cearceaf alb un fel de targă, ce era apoi ridicată de doi inși la cap și de doi la picioare și dusă sub oraniscul de mătase pembe sau de catifea portocalie marginită 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 aci 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. Cîteva din acestea prezintă, între ele, un netăgăduit aer de rudenie.

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 întruchipează oarecum satira caracterului prezentat în povestirea anterioară. Toți aceștia sînt naturi fantastice și veleitare, oameni atinși de

morbul paranoic, pierduți în imensitatea oceanului lăuntric, cu legăturile retezate către realitatea externă, prigonți de o obsesie stranie sau de visul steril al unei opere niciodată împlinite. „Firește, sunt un biet nebun“, se tînguie poetul într-unul din *Psalmii* lui. Iar în *Pe drum de poștă* el a evocat odată stările visului său smulse unui subconștient deosebit de bogat : „Vărsatul zorilor apucă pe drumeți departe de Pitești cu două poște. Dar somnul ce coborîse pe băiat rămăsese plin de aceeași beznă. Ea, de pe cîmp, 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 porțițele ei pînă a le atinge geamurile. Alte dăți, aceiași copaci, coborîți și ei de pe culmi, dau goană caretei, o ajungeau, o întreceau, rămîneau 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. Vîntul le filfîia mantalele și glugile ; se schimbau în demoni ; se înmulțeau cît cuprindeau dealurile și văile ; erau în fața, în urma și împrejurul trăsurii. În visul lui îl mai ajungeau de pe muchia dealurilor spăimîntătoare hohotiri de rîsete și firoase fișîiri. Dar ceva era și mai grozav : brațele și degetele dracilor se subțiau ; mîinile li se agățau de porțiță, una o deschidea ; iar doi dintre demoni săreau înăuntru. Într-o clipă, unul își înfigea ghiarele în gîtlejul copilului, îi oprea strigătul, pe cînd altul i se așeza grecește pe piept și rînjea, sfîșîindu-i cărnurile, scotocind cu unghiile pe sub coaste...”

Numeroase sînt 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 Pandelescu Vergea, bucureșteanul de 35 de ani, cultivînd, în solitudinea gospodăriei sale de burlac, mania, deocamdată inofensivă, a creșterii păsărilor de curte, a spețelor celor mai rare și mai felurite.

Simptomatica lui Pandelescu Vergea era cu totul limpede. Crezîndu-se chemat pentru cercetările naturii el crescuse altădată furnici, gîndaci de mătase, broaște, șopîrle, pești, vînzîndu-și pentru a le întreține și înmulți una din cele trei moșii părintești. Acum creștea păsări, și în mania lui se strecura o su-

gestie deșuchiată, gîndul 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 întîmplă 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 sfîrșit, ce se petrece. Răbdă durerea, o binecuvîntă chiar. Erau fulgi, fulgi ce aveau moli-ciunea catifelei, fulgi galbeni și cenușii ce-i creșteau, ce se înmulțeau, ce-i acopereau picioarele, ce i se urcau pe piept, năvălindu-i spatele, brațele, gîtul și sfîrșind prin a-i cuprinde obrazul, prin a-l cucerii întreg.“

Curtea lui Vergea devine neîncăpătoare pentru a cuprinde înaripata gîntă. Ultima parte a averii părintești este vîndută spre a putea adăposti într-o gospodărie lărgită neamul ornitologic în creștere. Dar cînd sărăcia, care nu întîrzie să vină, îl împiedică pe Vergea să-și hrănească orășaniile, se întîmplă 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, lăsîndu-l pe jumătate mort și cu mințile pierdute. Este o pagină de umor grotesc aceea a atacului păsărilor, din filiația *Batracomimahiei* și a eposurilor animaliere ale evului mediu, după cum transformarea omului într-un exemplar dintr-o altă speță zoologică ne duce cu gîndul la *Metamorfozele* ovidiene și la descendentele lor recente : *Die Verwandlung* a lui Fr. Kafka și *Femeia schimbată în vulpe* a englezului D. Garnet. Macedonski obține în această împrejurare noi pagini descriptive, cu tonurile sarcasmului său specific în acompaniament.

Nicu Dereanu nu este un gospodar singuratic ca Pandele 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 fachi-rilor nemișcarea lor pe cînd cu gîndul se ducea spre lumi cu totul altele decît ale vieții zilnice. Privirile lui erau răpite, cîteodată, și de vedenii mai pămîntești. 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 târît de criticile scitice ale cărturarilor cu vază care nu găseau cuvinte să batjocorească pe împietritul uriaș, în ura lor împotriva celui care întemeiase nu numai limba și literatura română, dar înviase și sufletul latin între Carpați și Dunăre. Simțirea lui pricepea măreția și frumusețea acestei 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 redeşeptare luptase atîta... Oh ! Heliade ! — Dar pentru ce n-ar fi și el un urmaș al lui ? Pentru ce nu i-ar orește și lui aripi sufletești care să-i ducă într-o zi numele, oricît 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. Tînărul se instalează în cele din urmă în visul unei mari invenții : a mișcării perpetue. Ce l-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.

Altă dată el visează glorie în războaie cînd, generalul căzînd, Dereanu ia comanda și duce armatele la victorie. Dar cînd bogata lui fantezie îl lipsește de slujba care îl hrănea cu zgîrcenie, muritor de foame, Dereanu ocupă pînă la ore tîrzii 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 fanteziei lui, ci pîiața 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 adîncă și caracteristică afinitate.

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 fi 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 alții din scriitorii care le-au urmat. Perspectiva sa asupra naturii și vieții sătești este a unui esthet care amestecă în viziunea sa amintiri clasice. Astfel, peisajul Stambuleștilor, pe malul Plăviței, proprietatea pitarului Stambulachie, i se pare „un colț al unei Elade de odinioară” (*Zi de august*). Iar copiii care înconjură trăsura călătorilor opriți undeva între lanuri de grâu i se par descendenții unor vechi neamuri clasice: „Copii ai cîmpului, piepturile li se arătau pîrlite de sub cămășile desfăcute; pulpele și picioarele le aveau goale. Apropiati cu totul de fire, ei duceau mintea spre timpurile dintîi ale Lațului, ale samniților și sabinilor. Dar vreo doi, pistruiați, și cu un tort de aur roșu încurcat pe cap, păreau copii ale acelor triburi de iranieni care se credeau de-a dreptul coborîte 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 transpunerii de senzații, i le evocă odată cîntecul lui Verigă țigănul: „În ochii lui se aprindea un soare puternic, pe cînd, de sub arcuș, îi curgea Jiul cu luncile și poienile lui, cu Ilene Cosînzene așteptîndu-și feții-logofeți în razele de argint ale dimineții, ori învîrtind hore în asfințitul soarelui, cu sălbi de mai costandinați la gît. Dar încet-încet ajungea la rîuri și la pîrîuri, și arcușul i se domolea, nu mai era arcuș, ci Amaradia și Gilortul pe albiile lor; gongonea ca ele pe sub zăvoaiele de ulmi și se schimba în povestea marginirilor de codri, cînd mai erau branști ca ale Cornetului și Adîncatei în care să viersuiască pișca-n floare cu pene de aur și cu cioc de mierlă. Dar Verigă își lăsa deodată vioara, și luîndu-și aci naiul, aci frunza, Oltul cu toți voinicii lui, cu aurul lui de sub roșiile și rîpoasele maluri ale Slatinei, cu haiducii lui pîndind în noptoasele păduri ale Teșliului, își umfla apele, amenința cu ele pe dușmani, le seca și iar și le umfla, și sfîrșea prin a-și toarge duioșia în sunetele neasemănatei doine ce face pînă și pe străin să plîngă.”

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 de atîți 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 adîncească 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 dintîi. Pictor al peisajului urban, Macedonski ne-a dat în nuvela *Între cotețe* cîteva tablouri tipice, zugrăvite cu măreție. Iată revărsatul zorilor asupra Bucureștilor : „Înecat încă de întunec, orașul își lăbărta sub deal deșirările lui de uliți, urca spre înălțimile Pieței teatrului, se cocoța 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 îmbrîncesc pentru a-și face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile șterse, cu coperișurile vîlmășite, 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 pămîntului.”

Altă dată întîmpinăm evocarea unei mișcări de stradă ; altă dată, un incendiu izbucnit în chiliile unui schit.

O grupă aparte în opera de prozator a lui Macedonski o alcătuiesc povestirile și alegoriile epocii finale atît de caracteristice pentru sentimentele care n-au încetat să-l urmărească, acel amestec de fantezie și sarcasm manifestat adeseori și în poeziile lui. Poetul împarte odată copiilor lui darurile pomului de Crăciun, unuia : calul „alb ca o porumbiță“, altuia : mînea care sare mai sus cu cît o lovești mai aprig de pămînt ; celorlalți, el nu le poate dărui decît gogoșile de tufă îmbrăcate în aur... Darul nu este însă lipsit de preț, zîmbește cu sarcasm poetul, „căci nimic nu are în lumea de azi mai multă valoare ca ele. Hei, copii! Numai să fiți deștepți și să căutați să vindeți cît 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 grădini, 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 lapislazuli, agată și jasp-sanguin, spre a se surpa în tumultuoase cascade de argint, de aur, de purpură, pe când potirile mov ale florilor glicinei cîntă cu o notă melancolică pămînteasca zădărnice.”

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 spăimîntător”. Minunile palatului fermecat n-au asemănare, și înțelepciunea stăpînului său este dintre cele mai adînci căci, recunoscînd 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 pînă cînd, prinzînd taina fericitului, el se așază pe covor și trăgînd din ciubuc își așteaptă norocul, pe care i-l aduce cu nevinovăție măgarul lui. Vîndut în aceeași zi unor lucrători plecați să care nisip și care descoperă o comoară, cînd groapa se surpă pe aceștia, măgarul pornește singur și aduce vechiului stăpîn comoara pe care nu făcuse nimic ca s-o merite.

Povestea i se păruse cinică tînărului Macedonski, de aceea el adaugă vechii versiuni românești (reprodusă de edițiile citate la Note) maxima restrictivă și moralizatoare : „Nu e în toate zilele bairamul ! Iar acei care au muncit ca Hasan să continue cu munca tot pentru acest cuvînt.”

Îmbătrînit 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 atîtea ori, perspectiva și lumina o aduce numai gîndul viitorimii, al

compensațiilor de după moarte cuvenite, 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, miine, 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 inimă” (*Maestrul din oglindă*).

Transcendența era pentru Macedonski posteritatea. Morala sa este a gloriei. Natură hedonistă, înclinată să se bucure de tot ceea ce viața poate dăruia ca desfătare prin simțuri, poetul a închipuit odată 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 rîndul invențiilor tehnice menite să sporească voluptatea, pe al său Oceania-Pacific-Dreadnought, ideea anticipatoare a televiziunii : „Odăile mari aveau de altă parte în cîte un perete al lor niște mari și limpezi oglinzi în care, după o descoperire științifică industrializată și comercializată de puțină vreme, se răsfrîngeau în urma unei ușoare apăsări pe un nasture numeroase serii de priveliști de pe diferite părți ale pămîntului, a căror înfățișare furată de electricitate era dusă în acele oglinzi fără ca formele și culorile lor adevărate să fi suferit o cît de mică schimbare“. Capitalurile se concentrează pentru realizarea și întreținerea marii năvi a păcii, orașele se pustiesc, îndeletnicirile lucrative de odinioară dispar treptat, barbaria amenință să cucerască pămîntul, cînd — în viziunea limpede a dezastrelor iminente — Oceania-Pacific-Dreadnought este azvîrlit în aer de însuși sindicatul bancherilor care îl clădise. Viața își relua 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 fantezia sa sarcastică ajunge să se corecteze pe sine.

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 desăvîrșirea ei,

adresînd 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 încît, în 1906, autorul „epopeii simțurilor”, al „marii epopei” călătorește la Paris unde editorul E. Sansot tipărește, într-un volum de 253 de pagini, *Le calvaire de feu*, însoțit de prezentarea lui Mircea Demetriade, devenit pentru împrejurare Mircea des Métriades. Volumul este dedicat „A la France, cette Chaldée”, cu referință, desigur, la teoria decadentei, 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, menită să impună numele său pe plan universal. Am formulat altă dată ipoteza că succesul parizian al lui Gabriel d'Annunzio nu va fi rămas lipsit de îndemnuri față de scriitorul român căutînd gloria în capitala Franței. Ipoteza merită a fi examinată mai de aproape, cu atît mai mult cu cît nu de multă vreme D'Annunzio publicase la Paris traducerea franceză a operei sale : *Trionfo della morte*, mai întîi la *La revue des deux mondes*, apoi la editorul Calmann-Lévy (după ce versiunea italienească apăruse în 1893, mai întîi în ziarul *Mattino* din Neapole).

Triumful morții dezvoltă un subiect prezentînd oarecare analogii cu acel al *Calvarului de foc*. George, amantul Ipolitei, este urmărit de suferința de a se ști veșnic deosebit, niciodată deplin identificat cu iubita sa. 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 lui D'Annunzio, deși în tratarea ei poetul român nu face nici o concesie realismului contemporan, menținîndu-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 răsunet. Din dosarul extraselor de presă, păstrat în arhiva lui Macedonski, puține sînt 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 «Independants», 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 aux temps héroïques de l'époque décadente où «La vogue» et «Le symbolisme» n'auraient pas hésité à publier la prose de M. Alexandre Macedonski.“

Aprecieri interesante sînt cuprinse și în recenzia 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 totu 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.

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 încearcă să încadreze *Calvarul de foc* într-o mișcare mai generală a literelor franceze în cuprinsul cărora el limitează totuși rolul lui Péladan, căruia Macedonski pare a-i fi acordat, socotește criticul, o importanță și o audiență exagerată.

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 atîția noi sosiți încearcă zadarnic să forțeze porțile notorietății. Cîteva pene serioase și dezinteresate, neascunzîndu-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 adîncimea acestei inspirații. Este de prisos a spune că Macedonski nu putea fi mulțumit numai cu atît. Car-tea, care avusese un destin modest în limba franceză, putea oare să-și facă un drum mai bun în limba noastră? Macedon-ski 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 reti-părirea ei în volum.

Thalassa este un băiețandru grec, născut în Smirna, pe care soarta, după o inițiere în lumea și poezia clasică, îl az-vîrle pe insula Șerpilor, vechea Lewki, unde i se încredințează îngrijirea farului. Aci, în singurătate, el nu are de-a face decît cu marea și cu vîntul, evocate de poet cu măiestrie.

Dar curînd plinătatea vîrstei începe a-l chinui pe Thalassa cu visuri de plăcere. Zadarnic închipuirea îl poartă către vîrsta de aur a omenirii: „Epoca unui pămînt-rai, cu copaci ce urcau pînă la nori — coloane ce păreau înadins ridicate spre a sprijini cerul — cu oameni, Apoloni ce trăiau eternități... Ano-timpii acelei epoci, vară veșnică, cîntau cu florile lor, a căror frumusețe nu se putea închipui, dragostea pămîntului cu soarele. Poame de purpură și chihlimbar zîmbeau printre frunzele cră-cilor bronzate, grenade, ascunzînd în ele comori de rubine aromatice, frîngeau trunchiul pe care rodiseră și, răsturnîndu-l, se crăpau în cădere și risipeau, printre mătasea-ierbei, sîn-geriile lor avuții de pietre scumpe. Hrana și-o găseau păsările, animalele și oamenii fără trudă și război. Îmbelșugarea domnea peste tot. Tineretea însuflețea totul. Bunătatea era în cer și pe pămînt. Dar această epocă nu ținu. Războiul între uriașii trufași ai văzduhului și dumnezeire începu. Pămîntul, arhanghel și el, fu rostogolit de pe treptele fericite ale nemărginirii, unde nu erau nici anotimp, nici noapte, în hăul ursuz în care se în-vîrtește și astăzi, și jumătate din bunurile ce-i fuseseră dăruite

fi fură luate. În noul său echilibru oamenii se înmulțiră, însă pământul nu se mai bucură de lumina de odinioară, de vara veșnică ce-l înflorise, ci o nouă rînduială se statornici pentru el. Dreaptă pedeapsă — și încă prea mică ! — pe lîngă ziua se alătură noaptea, pe lîngă lumină — întunericul, pe lîngă bine — răul, pe lîngă căldură — frigul. Anul se împărți în patru. O parte fu lăsată morții, alta — vieții ; o parte — zămisirii și nașterii, iar cealaltă și de pe urmă — gîrbovirii și lîncezelii.“

O formă a universalei dezbinări va fi și aceea dintre bărbat și femeie. Thalassa o știe prea bine.

Furtuna azvîrle pe țărmurile insulei Lewki, împreună cu epavele unei corăbii sfărîmate, pe singura supraviețuitoare a naufragiului : pe copila Caliope. Victima este adusă în odaia îngrijitorului farului și readusă la viață. Focul din vatră îi luminează tînașa frumusețe.

Prietenia dintre cei doi copii devine curînd iubire. Dar Thalassa nu extrage din noile lui experiențe decît conștiința dureroasă a despărțirii de-a pururi între cei ce se iubesc. Posesiunea ușoară este respinsă la început de Thalassa, inspirat de Eros.

Jarul voluptăților care încinge pe cei doi iubiți aprinde în curînd lumea întreagă: „Sărutările lor se aprindeau din zori, în vîrfurile farului ; își dăduseră coloanele de mărgean roșu și de rubine focoase pe țărmul mării, și, pentru că aproape una și aceeași simțire ardea în ele, aceste sărutări răzleteau în spațiu uriașe valuri de foc ce urcau pînă spre drumul-robilor ce despleteau cometele, ce le îmbrînceau spre soare și cer, apropiînd între ele corpurile cerești, păreau că le vor arunca înapoi către obîrșia lor, spre a le desființa într-însa“.

Dar unirea deplină prin iubire, oricît de mare ar fi fost învăpăierea acesteia, nu este cu putință. Thalassa ispitește, deci, misterul morții pentru a afla putința 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. Thalassa alunecă astfel în moarte, și un cor de ființe „săltărețe și ușoare“, naiade și nimfe, driade și fauni înconjoară insula proslăvind pe cel 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 imagitativă 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 *Dafnis și Cloe* a lui Longos, 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 stăpînit cînd de Priap, cînd de Eros, în jurul lui marea adăpostește palatele lui Neptun și Amfitrita ; Polimnia și Melpomena îi cîntă în suflet, închipuirea i se duce către vîrsta de aur din legendeles hesiodice, și patul lui de moarte, întinsa mare care îl leagănă și-l adoarme, este străjuit ¹ de nimfe și naiade.

Cum însă toate aceste figuri mitologice și influențele lor supranaturale sînt, de fapt, simple elemente de cadru și decor, idila tragică a lui Macedonski este un produs manierat ca atîtea din epoca alexandrinismului sau a decadenței latine. Cu această producție, cu atîtea pagini din Petronius sau Apuleius, 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 opunîndu-se sieși, creează întreaga varietate a apariențelor.

Pe astfel de baze Thalassa, adevărat idealist magic în felul lui Novalis, socotește că poate crea lumea prin gestul unei

¹ În *Studii...* : sprijinit. Indreptat după Opere, I, ed. cit., (n. ed.).

proiecții subiective, înzestrînd-o cu femeia către care aspiră dorul său. Dar cînd 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 întrebuintează, poetul atribuie eroului său dorința de a înapoia multiplul în unitate, pe *doi* în *unu*, și numai atunci cînd aspirația aceasta se dovedește zadarnică, Thalassa încearcă suprema experiență, ucigînd și primind moartea.

Totuși, și aici întîmpinăm poate inconsecvența de căpetenie a operei : cînd Thalassa se apropie de sfîrșitul său el nu resimte fericirea căutată în desfacerea individualității, ci în potențarea ei, în trăirea deplină a firii sale, ca individualității moderni.

Prinsă prin atîtea 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 decît 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 amintește pe alocuri barocul lui D'Annunzio, prea multe efecte de lumină și culoare sînt notate; poetul face atîta risipă de pietre prețioase, încît 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 adeseori artificială și construcțiile lui forțate.

Dar oricît 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 aci 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 atîți alți artiști ai vremii, un Wagner, un Baudelaire, n-au fost străini. Fiecare capitol trebuia să sugereze o anumită impresie sensibilă, în primul rînd 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 rîndul veleităților macedonskiene, cu care cunoscătorii operei și firii sale sînt 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 plămîinii cu aerul viu al mării, luă din ochi împrejurimea în stăpînire, jucă iarba sub picioare. Dar miresmele leșinatoare ale ierbii strivite se ridicară și-l înfășurară cu blîndețea dulceagă a cloroformului. O moliciune îl șovăia. Pămîntul se clătina sub picioarele lui ca sub ale unui om beat, și fără să vrea așternu pe ierburile moi plasticitatea corpului său spartan... Amurgul lărgea suflarea zării. Aprigă și sărată ea îi umplea pieptul. Mișcările lenevoase îi încordau mușchii... Pielea de pe brațele și gîtul lui tresărea sub răcoarea serii, porii i se broboneau, vocea mării îi reîntra în auz. Deschise ochii. Cerul, stins de lumina zilei, plutea stelar în maiestatea nepriceputei lui veșnicii.”

Nu numai văzul, dar mirosul și tactul, simțul termic, muscular și organic sînt deopotrivă interesate în realizarea acestei descripții. Întregul organism uman ne este prezentat în vibrație. Evident, într-o operă care dă atîta loc descrierii voluptății, apelul la senzorial inferior este destul de insistent. Notațiile tactice, termice și organice sînt frecvente în *Thalassa*. Dar tehnica aceasta nu mai era deloc o noutate în momentul cînd 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 sfîrșit, trebuie adăugat că, în ciuda acestui program, înzestrarea capitală a lui Macedonski rămîne cea vizuală : o însușire de care era deplin conștient și de care nu înțelegea nicidecum să se folosească cu moderație.

Scriitorul notează în înfățișările naturii mai mult culoarea sau lumina decât formele. El este mai mult pictor decât desenator sau sculptor. Adeseori redă clarobscurul ca pictorii bolognezi: „Hora trase la mijlocul focului și chipurile aprinse răsăreau din întuneric. Voinicii care o învîrteau, și despre care avea să se ducă pomina, izbucneau în lumină alături cu fete în cămași cu alțițe, ori piereau înghițiți de noapte, după cum se ducea jocul ce se strîngea sau se lărgea, se încetinea sau se iuțea, da pe brînci, zguduia bătătura și casa, cutremura dealul. Băieții cei de tot tineri, cu dimie strîmtă și găitănăță pe picioare, cu scurte mintene în umeri sau numai în cămași, cu căciulele pe ceafă — unii cu pălării de pîslă neagră înconjurată de flori — ridicau nori de praf cu săriturile lor, zbuciumau noaptea cu chiote și intrau și ieșeau din întuneric ca niște năluci“ (*Zi de august*).

Picturile clarobscur joacă un anumit rol și în *Thalassa*.

Alteori sînt revărsări bogate de culoare. Chiar cînd, 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*: „Cîteodată, sub aurul zilei, el însuși aur, cerea mării să-l învioreze. Pe pieptul dezgolit — de o parte și de alta a sternului, pe umerii puternic claviculați, pe curbele elegante ale conturilor, pe întregul corp de zeu curgea toată lumina zilei. Flăcări de crom portocaliu, vioiciuni de galben indian se aprindeau — după cum se mișca — și se jucau pe mușchii 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 cînd literatura noastră rezerva un loc cu totul sumar acestui sector al descripției. Un procedeu întrebuintat de cîteva 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: „Odată 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 cuce-

rirea 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 agate de ea, să i se încleșteze în ziduri, să-i știrbească temelia și, rozînd-o, s-o surpe și s-o șteargă din fața pămîntului" (*Zi de august*).

Prin astfel de mijloace dramatice scriitorul dorește să corecteze neajunsurile unui stil excesiv static-descriptiv. Descripția la 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 încît 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 cînd a scris scenariul povestirii *Comment on devient riche et puissant*.

Pictor înainte de toate, Macedonski a păstrat din narațiuni mai mult tonul și interesul pentru graiul viu. În *Nă-luc! 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. Oricîți feciori de boieri s-ar fi dus pe la ele și oricîți bani ar fi avut nici una nu scăpa de el. Li-l cosea binișor pe rochie la hagio, și să fi poftit vreuna să-l scoată că vedea pe dracu. Îi cusese petec și Cănaritei, dar fiindcă Dumnezeu îi detese păr să-i treacă de brîu în jos, ea și-l lăsa pe spate și nu se mai vedea din el al mai mic colțuleț. Dar ce o supăra mai mult nu era tocmai petecul, arde-l-ar focul!, ci dragostea ce-o prinsese de al fecior de boier mare, cu ochii de mură și cu gură de mărgean. Sărăcise ea, nu e vorbă, pe cîți sărăcise, dar acum o pățise de-a binelea, că și-ar fi dat pînă și viața pentru Drăgușin, al mai mic dintre feciorii velclucerului, un ciapcîn ce făcea să sece apa în puț cînd 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 naturaliştilor, pe care îl întrebuintează printre cei dinții în literatura noastră, ca în *Zi de august*, sau ca în acest pasaj din *Dramă banală*,

unde văduva serdarului se jalește : „Prietenele serdăresei, oase înșirate pe suflet, moaște ce unse cu untdelemn și stropite cu spirt s-ar fi desmucegăit, o înconjurau aplecându-și spre dînsa 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 gîndit la una ca asta ? Tocmai îi cumpărase haine de Paști... Îi zisese dînsa, nu e vorbă, să se astîmpere, să nu iasă în acea zi, mai ales că trăgea un vînt ce fura pe la spate. Însă care bărbat ascultă de vorbele femeilor, necum de ale nevastei... Parcă era să mute cazinul Măcescului din loc. De ! de ! Bine era acum ? Să-și lase el mătușa singură la vreme de bătrînețe ! Dar fătuița lui, «vătuiul» — cum îi zicea adesea, ce, ce va face fără el ? Dar copilașii, mititeii mamei-mari ? Apoi fînul — cine-l va strînge de pe cîmp că are să putrezească acolo ? Dar rapița ? grîul ? porumbul ?“

Dar cu tot acest gust pentru naturalețea din vorbire, care dă atîtora din paginile lui Macedonski caracterul unor documente de limbă, la fel de vie era în el firea unui scriitor savant, complăcîndu-se în imagini artificioase ca atunci cînd redă aspectele naturii prin intermediul unor comparații cu obiecte produse de industria omului sau cu îndeletnicirile lui, scriind de pildă : „boul-bălței... zgîrie oglinda tihnită a apelor tocmai ca un diamant pe care o mîna ageră l-ar trece pe fața unui geam“ (*Zi de august*). „Dar pe drum nu alerga decît praful ridicat de un vînt băltăreț, praf ce se încolăcea întocmind niște vîrtejuri 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 tîrg, șire de care începeau să treacă prin lumina felinarelor. Ele ieșeau din noapte și intrau în întuneric ca niște umbre ale unei lanterne magice“ (*Pe drum de poștă*). „Ochii musculițelor — gămălii de ac ten-cuite cu căramiziu...“ (*Între cotețe*). „Boii-lui-Dumnezeu pe trunchiurile mai vechi urcau printre mușchi, și cînd se înșirau unul lîngă altul se înșirau ca niște boabe de mărgean roșu“ (*Pădurea ulmilor*) etc.

În sfîrșit, în rîndul aceleiași artificiozități a stilului macedonskian trebuie trecute și formațiile lexicale noi din care spicuim : „a se val-vîrteji“ (*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" (*Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor*); „...neaşteptata întrandafirare a preafericitei surpări de deal" (*Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor*); „valurile cavalcadei sălbatice" (*Thalassa*); „umerii claviculaţi puternici" (*Thalassa*) etc., etc.

Influenţa lui Macedonski în dezvoltarea artei româneşti de a scrie a fost puţin studiată. Ea a fost însă dintre cele mai însemnate, mai ales în latura descriptivă. Marea linie a descriptivismului în proza noastră, care începe cu *Călătoriile* lui Alecsandri şi ajunge la T. Arghezi, trece prin Macedonski ca prin una din etapele ei cele mai hotărâtoare. Când considerăm astăzi la Arghezi şi în jurul lui rafinamentul imagistic, arta de a constitui un tablou, se cuvine să nu trecem cu vederea contribuţia lui Macedonski în direcţia noilor îndrumări ale scrisului românesc.¹

TEATRUL LUI MACEDONSKI

În lungul interval al carierei sale, Macedonski a revenit neconţinut la producţia dramatică în care s-ar spune că vedea una din cele mai proprii forme de creaţie ale talentului său. Fireşte, critica se poate întreba dacă poetul a citit limpede în sine consacrînd o stăruinţă nedezmîniţită lucrărilor pentru scenă şi dacă rezultatele atinse corespund într-un totuşi ostentiv al ostentivului care le-au pregătit.

Întreaga viaţă 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 aspiraţii cu mult mai limitate. Nu este nevoie a examina îndelung scurta comedie *Gemenii*, pe care autorul ei o intitulează un *proverb original* şi în care situaţii construite logic, dar fără nici o adîncire psihologică ne pun în faţa unor începuturi cu totul modeste. Sumara compoziţie dramatică a tînărului de 22 de ani are totuşi însemnătatea că scoate la iveală un fel al său de a rîde

¹ Pentru detaliile influenţei stilistice a lui Macedonski, vezi lucrarea mea: *Artă prozatorilor români*, 1941.

al cărui răsunet sarcastic se va prelungi prin stanțele poemului venețian *Italo* pînă la sfera compozițiilor de maturitate ale poetului. *Gemenii* pot fi, deci, luați în considerare de către acela care urmărește originile cele mai îndepărtate ale felurilor atitudinii 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 Émile 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 Eliade. Anecdota cu femeia arabului care se salvează pe sine împreună cu bărbatul ascuns în preajmă-i, umplînd de ciudă pe soțul gelos care primește cheia disputată, dar uită să pronunțe cuvîntul prînsorii : „Iadeș“, sugerase lui Macedonski sfîrșitul comediei sale.

Dar chiar pînă aici desfășurarea piesei împrumută cîteva 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, adresate tînarului 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, avînd să țină seama de opreliștea interzicînd 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, reprezentînd stări de lucruri autohtone, printre care instituția divorțului dă libertate unor oameni îndrăgostiți, chiar atunci cînd 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 tînarul 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.

Iadeș! 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 aci inițiative ale concepției și ale formeii 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:

*la lasă vorba, vere, și vezi — că orișicum,
Advocatura este un foarte neted drum;
Prin ea poți foarte lesne s-ajungi degrab' 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! —
Apci, 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 bătrîn, 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 St. O. Iosif, în comedia lor: *Cometa*, să reabiliteze figura tînărului intelectual romantic iubit de femei, pe care resentimentul politic și burghez al lui Caragiale și Macedon-

ski îl predase ironiei publice. Pe aceeași linie, cu aprofundarea 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 a vremii și ca aceea care amintește, prin vioiciunea spirituală a dialogului, modelul creat cu atîta siguranță de poetul nostru.

Unchiașul Sărăcie pornește din aceeași concepție de a servi teatrul național prin reluarea unor intrigi, motive sau chiar scenarii străine. *Unchiașul Sărăcie* face chiar într-o mai largă măsură decît *Iadeș!* impresia unei localizări. Alăturarea dintre piesa lui Macedonski și *Le bon homme Misère*, al lui d'Her-villy și Grévin, asupra căreia atrăsese atenția Fr. Damé, nu este posibilă numai în cîteva 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 se 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 *Operei*lor va trebui să conchidă că influența celui din urmă coboară uneori pînă la amănunte și că, fără să fie legat prea strîns de piesa francezilor, poetul nostru folosește destule din detaliile invenției lor.

Lucrarea lui Macedonski este, dacă nu o traducere strîns 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 „negru sovonită”. Vinul este pentru unchiașul Sărăcie „oțetit” și este păstrat în „ploscă”. Unchiașul n-are „moșie” sau „tarlale”. Moartea face „hatîrul” ciobanului și împăratului... Prin nenumărate amănunte de același fel, animate de schelăria modelului, *Unchiașul Sărăcie* devine un adevărat basm românesc dramatizat, plin de sfătoșenie și naturalețe în felul lui de a fi vorbit. Am spune chiar că niciodată, în piesele lui în versuri, Macedonski n-a întrebuițat 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 rîndurile unui repertoriu popular actual, lungul interval de timp, cele aproape şase¹ decenii cîte s-au scurs de la aşternerea lui pe hîrtie.

Aceleaşi libertăţi ale adaptării foloseşte Macedonski şi faţă de *Romeo şi Julieta* a lui Shakespeare, deşi în cazul acesta meritul lui literar ar fi stat mai degrabă în stricta fidelitate faţă de text. Se pare însă că Macedonski n-a avut în faţă textul englezesc deoarece modelul şi traducerea nu coincid mai niciodată în dezvoltarea pe care o dau feluritelor amănunte ale invenţiei. Pentru un singur vers al originalului putem întîlni zece în adaptarea lui Macedonski. Modelul străin primeşte astfel adaosuri abundente în versiunea lui românească. Alteori însă acesta din urmă pierde mult din nepreţuitele bogăţii ale modelului. Ba se poate spune că pînă la un punct nici nu avem de-a face propriu-zis cu tragedia lui Shakespeare. În scrisoarea de explicaţii care întovărăşeşte publicarea primului fragment al traducerii în *Literatorul*, Macedonski recunoaşte a se fi servit alături de textul englez (ceea ce ni se pare puţin probabil) de versiunea prescurtată din repertoriul dramatic al lui Ernesto Rossi. De fapt, nu numai eventualele prescurtări, menite să uşureze reprezentarea piesei, au fost împrumutate de Macedonski din textul pe care îl juca celebrul tragedian italian Rossi, ci o prelucrare care îşi permitea modificări îndrăzneţe ale originalului, înmulţindu-i situaţiile dramatice într-un netăgăduit spirit melodramatic.

Pentru a ne convinge de această situaţie este suficient a considera sfîrşitul tragediei în versiunea shakespeariană: Romeo crede că Julieta este moartă şi bea otrava pe care şi-o procurase din vreme. Dar Julieta se deşteaptă din somnul ei letargic şi constatînd că Romeo s-a sinucis îşi ridică ea însăşi viaţa. Situaţia înfăţişează un efect dramatic dintre cele mai puternice.

Mai mulţi traducători ai lui Shakespeare în limbile Continentului au găsit însă că patetismul scenei ar putea fi sporit dacă Julieta s-ar deştepta din somnul ei după ce Romeo ar fi băut otrava, dar înainte ca el să moară. Se putea introduce în felul acesta o sfîşietoare scenă a despărţirii care să încarce mult efectele dorite de Shakespeare. Ernesto Rossi trebuie să

¹ Deşi studiul a fost revăzut de autor în 1964, referirea rămîne valabilă doar pentru anul cînd a apărut al doilea volum al *Operele (Teatru)*, adică: 1939 (n. ed.).

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 cînd, nemaigăsind pe Julieta 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 atîtea licențe.

Dar, deși Macedonski n-a pus nici un frîu libertăților sale, nu putem spune că a învins toate greutățile unei bune traduceri. Versul său este mult mai forțat decît în *Iadeș I* 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 sînt 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 culoare. 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 oricînd
În an, și-n orice ziună venită-atunci la rînd
Zi-ntîi de august seara, îi va-mplini — Suzana,
Era cu ea de-o vîrstă — de-o vîrstă !... Dar, sărmana,
Pe dînsa mi-a luat-o degrabă Dumnezeu !...
Mi-aduc prea bine-aminte. — De la cutremur — eu
Cunosc că pînă astăzi, măcar că vreme trece,
Sunt ani, întocmai... uite... întocmai... unsprezece !
M-aflam în acea ziună — porumbii-aveau un mic
Pătul... M-aflam în curte și nu făceam nimic...
Și dumneata cu domnu plecaserăți afară,
La Mantova — și-n curte cum stam, că era vară
Ca și acum — deodată, sub mine am simțit
Că s-a-nvîrtit pămîntu cu totu — ș-am fugit
Cît am putut — și, uite, c-o zi mai înainte,
P-atuncea Julieta era cam fără minte —*

*Dă fuga-ncoa și-ncolo, căzu precum o spui,
 Cu fata-n jos, în frunte făcîndu-și un cucui
 Cît nuca. — Și — pe-atuncea trăia — ș-alergă-ndată
 Bărbatu-meu, și-n brațe luînd 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 sînt nejustificate...
 Pe loc ce vei fi mare, te vei lăsa pe spate
 Să cazi, iar nu pe față... Dar trebuie-a răbda
 Acuma și cucuiul acesta.” — Și — „Da !” „Da !”
 Ii răspundea șireata, și...*

Izvorul „tragediei într-un act” : 3 decembrie a rămas necunoscut pînă azi. Macedonski indica drept sursă a acestei compoziții, în care atmosfera sumbră trebuia să înlocuiască adîncirea psihologică a caracterelor, o întîmplare citită cu vreo cinci ani în urmă în ziarele bucureștene (v. Notele ¹). 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 cumpletele întîmplări 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 bătrînul 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

¹ Referire la Notele din *Opere*, I, ed. cit., (n. ed.).

citit atunci sau mai târziu. Filiația lucrării sale din aceea a germanului Zacharias Werner mi se pare în tot cazul incontestabilă. Ca și în piesa lui Werner, acțiunea 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 întrețină 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 vîrstnic 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 ospitalitatea hangiiilor. 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, lăsînd-o fără sprijin, nu poate avea nici un drept asupra ei. Accentul acesta este însă interesant sub pana poetului *Noaptea de februarie* și al atîtor alte „poezii sociale“.

3 decembrie rămîne, 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 atîtea 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 împămîntenit 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 restrîngîndu-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 repertoriu.¹ 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 atît de caracteristic al 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 ni s-a părut a percepe ceva din cursivitatea poetică a celui care era un atît 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 suprimă după ce își aruncă mrejele trădării. În creatorul unei astfel de lumi recunoaștem

¹ Cu *Unchiașul Sărăcie* se mai fac totuși două încercări, după prima ei reprezentare în 1880, în stagiunile 1881-1882 și 1887-1888.

mai degrabă pe poetul satanic Macedonski, autorul scurtei bucăți incisive *Ura*, a *Visului fatal* și traducătorul lui Rollinat.

Poate în acest timp sau, poate, curînd după compunerea lui *Saul*, Macedonski întreprinde traducerea fragmentului din *Medeea* lui Legouvé, atras, desigur, de ciud  tenia situației care o face pe Medeea să-  i mărturisească teribilele-i sentimente de răzbunare tocmai aceleia care, răpindu-i bărbatul, i le inspirase. Medeea    Creuza se înteleg at  t de bine. Sentimentele lor de iubire, de extaz erotic, de ură fa   de adversar   par a decurge paralel p  n   c  nd eroinele descoperă că aceste sentimente sînt antagoniste   i că în fiecare stă ascunsă o putere capabilă să distruge pe cealaltă. Discordia ascunsă sub armonie, ca   i amestecul tulbure al urii   i iubirii alcătuiește   i conținutul patetic al tragediei brodate pe vechea legendă biblică.   n centrul perspectivei stă regele Saul, a cărui domina  ie este st  njenit   de marele levit Samuel. Samuel trebuie să dispară, nu însă mai înainte ca răscoala levi  ilor să fie   n  bu  it   în s  nge. Lucrul este cu at  t mai greu cu c  t Saul are un du  man în propria lui so  ie : Asura, fiica lui Agag, regele Hamalecului, care îl ur   te pentru a fi asistat la distrugerea propriei ei   ri   i la uciderea tatălui ei de către acela care era, fa   de   vin  i, un războinic crud   i 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 c  ntecului știe să potolească delirul turbării sale. Dar David este prigonit de Asura care, iubindu-l, dar fiind respinsă, îl divulgă regelui ca pe un trădător. Dragostea lui Mical, fiica lui Saul,   i duioasa prietenie a lui Ionatan, fiul regelui, nu-l mai pot salva de m  nia aceluia care curînd trebuia să-l dorească înapoi cu o at  t de furi  o   pornire a ciudatei lui iubiri. David trebuie să fugă,   i   ving  torul lui Goliat nu poate sluji pe regele căzut mai apoi, împreună cu Ionatan, în cursa întinsă de Asura   i Hiram. Pe tronul spălat de at  ta s  nge se urcă David.

Ce-l indică însă pe David pentru această înaltă misiune ?   n tragedia lui Macedonski   i Cincinat Pavelescu, David este un personaj liric   i idilic, un efeb arcadian care alină delirul lui Saul   i trezește sentimentele sale contradictorii, care este iubit prietene  te de Ionatan   i cu flacăra unei mari pasiuni de Mical   i de Asura. 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 tină 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 vînt 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 neadîncită 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, datorit 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 cînd o citim după atîtea 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.

Parcurgînd lămuririle scrise de Macedonski (publicate la Note¹) 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 rînd, 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 rămîn mai mult schițate și întrupează în genere laturi

¹ Referire la aceleași Note ale ediției citate (n. ed.).

sombre 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 cîntece cum erau atît de puțin în gustul clasicilor, 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, concentrîndu-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 șaizeci de ani, și marea glorie, pe care el n-a încetat s-o rîvnească, i se părea că ar putea-o cîștiga 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 curînd reprezentată pe una din scenele Parisului. Ziarele din București anunță într-acestea că piesa a și fost primită în repertoriul său de teatru „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*? rămîne un simplu manuscris, frumos copiat de poetul însuși în patru caiete de hîrtie albă.

Se poate spune că în *Le fou*? Macedonski a evocat propria lui dramă interioară. Fondul acestei lucrări dramatice este prin excelență liric. 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 îmbătrînise 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
Cînd lumea e ce este.
Trăiesc ca în poveste
Și la nimica nu sunt bun.*

Dar de aci înainte începe reacția lui creatoare. Nebun ? Nu cumva nebunii sînt adevărații înțelepți, în timp ce așa-ziii înțelepți sînt 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, ridicînd cîntecul său către Satan, zeul tutelar al poetului damnat, el laudă în *Imn la Satan* puterea diabolică de a schimba înțelepciunea în nebunie :

*Innebunești pe preacuminți ce stau tîmpiți 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 financiare cîte un alt eveniment al epopeii napoleoniene, este un satanizat, unul din acele spirite în care influența luciferică a depus sămînța unei nebunii creatoare. Dorval nu este deci o apariție singulară în opera lui Macedonski, și tendințele care îl străbat nu sînt 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 sfîrșitul 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 decît 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

¹ Paul Lindau a scris piesa lui după o nuvelă a scriitoarei americane Dick May. Reprezentată la Paris în toamna lui 1913, la teatrul „Antoine”, cîțiva ani după ce Macedonski își încheiase manuscrisul său (în 1910), piesa lui Lindau face parte dintr-o întreagă serie de producții literare care se oprișeră 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'État second*, jucată în 1912 de așa-numitul „Cercle des Echoliars”.

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 rînd. Dorval nu pierde însă nici-decum conștiința de a fi un mare bancher parizian executînd riscate operații de bursă chiar atunci cînd 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 cînd Dorval, cînd 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, trecînd prin atîtea primejdii, își creează un aliat al destinului, un *alter ego* tutelar. Napoleon este, deci, pentru Dorval o proiecție a nemăsuratei sale voințe de a stăpîni (un motiv atît de caracteristic pentru volitivul Macedonski !). Este limpede, deci, că problema psihologică a comediei *Le fou* ? este alta decît aceea 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 atîtea ori cu neîncredere și sarcasm, în timp ce el însuși viețuia în sentimentul potențat al vocației sale poetice ? Cine oare mai mult decît Macedonski a experimentat contrastul, tensiunea dintre imaginea lui internă și externă, între ceea ce gîndeau 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 pînă 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 cîte 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, zugrăviți 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 pînă 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, strînși 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 iarăși reacțiunea lor scandalizată. De cîteva 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 atît 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.

Sînt unele asemănări între *Le fou* ? și *Moartea lui Dante*, ultima piesă a lui Macedonski și aceea în care bătrînul în vecinătatea morții a înscris oarecum testamentul lui spiritual. În *Le fou* ? Macedonski s-a reprezentat într-o dublă ipostază : mai întîi 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 croul 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 bătrîneții lui.

Macedonski a fost una din acele naturi care acceptă greu bătrîneţea. Există, desigur, oameni dispuşi să se instaleze în bătrîneţea ca într-o situaţie confortabilă din care se poate privi cu linişte şi indulgenţă către lume. Macedonski trebuie să fi încercat după 1890 sentimentul ascensiunii pe poziţiile suverane ale vieţii, când începe a publica în *Literatorul* seria de articole intitulate : *De pe culmea vieţii*. Când însă alţii încep să vorbească despre bătrîneţea lui, poetul răspunde cu o pornire nestăpînită.

Este curioasă totuşi impresia de bătrîneţea pe care o putea face omul care a trăit abia 66 de ani. Poetul debutase însă foarte tînr, şi prin deseale lui declaraţii de fidelitate faţă de lumea din prima jumătate a secolului trecut el sugerase despre sine imaginea unui supravieţuitor. Puţini îşi mai reaminteau atunci toate acele înfăţişări de tinerească revoltă a operei sale, care ar fi justificat mai degrabă imaginea unui tînr. Dar, la urma urmei, poate că adevăratul chip al lui Macedonski se întregeşte din contraste. Este în firea lui un amestec de tinereţe şi bătrîneţea, de revoltă şi resemnare dezamăgită ; poetul este în acelaşi timp un precursor şi un tradiţionalist. Formula lui este complexă, şi vina acelora dintre contemporani care îi azvîrleau acuzaţia puţin delicată de a fi depăşit vîrsta în care manifestările publice ar mai fi îngăduite provenea din aceea că se opreau la ceea ce putea părea uzat în atitudinile omului şi poate în unele din răsunetele operei lui. Acestor adversari le răspunde el prin *Rondelul contemporanilor* :

*Aceşti contemporani ai mei
Fac nencetat acelaşi sport ;
De treizeci de-ani îmi tot zic mort
Tot mai pizmaşi şi mai mişei.*

*Strigoi, adesea,-mi zic tot ei —
Bătrîn, în ultimul resort.
Aceşti contemporani ai mei
Fac nencetat acelaşi sport.*

*Deşi par lei şi paralei
N-au cu talentul vreun raport,
Şi n-au nici sfinţi, nici dumnezei
Trîniţi în viaţă de-un avort... —
Dar sunt contemporanii mei.*

Existau printre hîrțile rămase de la Macedonski consultate de mine cînd pregăteam ediția *Operele* sale două pagini polemice scrise după dictarea sa, în care este înregistrat din nou protestul poetului împotriva acelor care vorbeau fără cuviință și fără omenie despre bătrînețele lui. Poate fi oare numit bătrîn omul care a scris într-un răstimp destul de scurt : *Poemul rondelurilor, Sonetul puterii, Moartea lui Dante* ? De altfel bătrînețea se măsoară altfel decît prin numărul anilor.

În *Moartea lui Dante* se produce însă un reviriment, și acela care arăta atîta impaciență față de aluziile la bătrînețea 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 decît cine consimte să moară, pentru că toate temele vieții lui sînt istovite. Viața este, prin urmare, misiune. Și misiunea lui Dante îi prelungește viața pînă în clipa în care versurile finale ale *Divinei comedii* sînt 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 sfîrșitul 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 întîia oară, la sfîrșitul acestui volum ¹, Macedonski a crezut că poate observa analogii nu numai între Italia lui Dante și propriile stări ale țării noastre în anii precursori războiului, dar și în frămîntările morale care îl stăpîneau 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 obișduirea ce era în propriul meu suflet, ca și de epoca dantescă a propriei mele țări sfîșiată, schingiuită și stăpînită, ca și Italia uriașului poet, de cîteva familii care au azvîrlit-o către pieirea de azi...” Ultima apreciere se referă, fără îndoială, la competițiunile politice ale vremii pe care cel 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,

¹ Referire la volumul II, *Teatru*, din ediția citată (n. ed.).

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 mîntuise prin replica sporită a mîndriei sale neîncovoiate, Macedonski regăsește propriile lui reacții. Aci trebuie căutată ceea ce el numește *obiiduirea* 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, prefăcîndu-se că-l sfătuiesc cu bunăvoință și recunoscîndu-i marile merite, își permit totuși perfide rezerve asupra unora dintre felurile lui de a fi, trezesc mînia dantescă și izgonirea lor din preajmă-i. Orgoliul este prins aci în mecanismul lui fundamental, care suportă mai bine negația decît rezerva, antagonismul care prilejuiește lupta și deci afirmația de sine mai bine decît 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, evocînd un erou îndepărtat, se zugrăvea în realitate pe sine. Ceea ce îi lipsea lui Macedonski nu era recunoașterea întîmplătoare 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. Mînia lui Dante izgonind pe tinerii seniori suficienți din Ravenna era de multe ori propria lui pornire...

Sînt 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 cînd 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 decît al meu. M-am simțit totdeauna străin printre dînșii, oricît 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 tînăr!... Nu făceam osebite între om și om, de orice limbă să fi fost, și între țări și țară. Dar vremea a trecut și adevărurile mari mi s-au destăinuit, și am aflat că numai văile, cîmpiile și dealurile țării mele sunt frumoase. Ei! Pe unde n-am fost și cîți 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 sînt 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 *Noptii de mai* și a atîtor alte poeme ale maturității. Dar în *Noaptea de mai* omul cucerește pacea închizîndu-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, sînt 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 adînci experiențe trăite, simplitatea augustă a tonului și desfășurarea majestuoasă a acțiunii, califică *Moartea lui Dante* printre creațiile cele mai de seamă ale poetului.

LOCUL LUI MACEDONSKI

În lunga lui carieră literară Al. Macedonski a clădit o operă a cărei influență în epoca lui și asupra întregii dezvoltări a literaturii noastre mai noi trebuie recunoscută. Legat prin începuturile lui de școala lui Eliade Rădulescu, ca mai toți poeții munteni al căror debut se fixează în jurul anului 1870, Al. Macedonski aparține seriei acestora. Împrejurarea este ilustrată de particularitățile limbii sale, de unele din ideile sale sociale, de deschiderea sa către literaturile romanice.

Scriitorul care a dat atîtea contribuții valabile poeziei lirice și satirice, prozei narative, teatrului, criticii și publicisticii a impus cu greutate opera lui prețuirii generale. A existat multă vreme „un caz Macedonski“, pe care abia vremea noastră l-a soluționat, recunoscînd în el pe unul din clasicii literaturii române. Greutățile proveneau nu numai din temperamentul poetului, care a avut și el un rol determinant și uneori rău sfătuitor, dar și din situația sa în epocă, opusă orînduirii sociale patronată de dinastia străină, ca și îndrumărilor literare legate de aceasta. Al. Macedonski a fost, în tot timpul lungii lui cariere, un „opozitionist“, și această atitudine explică nerecunoașterea lui oficială într-un răstimp atît de întins.

Astăzi, cînd îl studiem cu atenția pe care o merită și în lumina adusă de schimbarea vremurilor, opera lui Al. Mace-

donski ne apare ca una din cele mai însemnate ale epocii sale, mai întâi prin interesanta și elocventa reflectare a acesteia. Format în primele decenii ale celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, dar legat prin amintirile familiei de începutul veacului, Macedonski aduce, în opera lui, ecourile unei Români mai vechi, a relațiilor din clasa lui socială, a epocii de după 1848 și din epoca Unirii, și a îndemnurilor sociale generoase formate atunci și într-o anumită măsură transmise prin el.

Fără să fi avut un sistem de idei sociale bine organizat și cu toate că pozițiile lui politice au fost oscilante, trebuie să constatăm că scriitorul n-a dat niciodată expresie unor tendințe antinaționale sau antipopulare, șovine sau reacționare. Cuvântul lui a răsunat pentru a apăra pe oprimați, pentru a proclama drepturile poporului și pentru a exprima un patriotism, uneori îndurerat, dar plin de căldură și de avânt. În opera lui publicistică, răspândită în numeroasele organe de presă întemeiate de el sau la care a colaborat, Macedonski a urmărit prin comentariul său desfășurarea evenimentelor sociale și politice, încât această parte a operei lui alcătuiește o interesantă cronică a vremii, bogată în știri de tot felul și în care istoricii vor avea mereu de descoperit izvoare noi pentru cunoașterea curentelor de opinie din același interval de timp, mai ales din cercurile opoziționiste, antidinastice și antipoliticianiste.

Opera lui Macedonski a stat într-un neîncetat proces de evoluție, încât cercetarea observă deosebiri izbitoare între începuturile și etapele ei mai noi și, în general, o înălțare a valorii ei artistice în cursul acestui proces. Este un spectacol întăritor acela al scriitorului care se caută și ajunge să se găsească, precizându-și nota lui originală, perfecționându-și mereu mijloacele și ajungând treptat la realizările lui cele mai de seamă.

Niciodată Macedonski n-a crezut că lucrarea lui literară este încheiată. Prin deasa republicare a operelor, totdeauna în variante noi, prin întocmirea ultimului manuscris, atât de interesant prin revenirile lui asupra vocabularului poetic folosit mai înainte, scriitorul a dat exemplul unei hărnicii literare, al unei conștiințe artistice pilduitoare.

Poezia lirică a serbat mari triumfuri în opera lui Macedonski. Poet social și satiric, cântăreț al revoltei îndrăznețe,

al naturii și al artei, al vieții și al tinereții, poet filozof, dar și alcătuitor al unor cîntece în surdina, care exprimă farmecul de a trăi și melancoliile delicate, liricul Macedonski a stabilit un profil original în epoca lui. Marele geniu al lui Eminescu, apus prea devreme, lăsase în urma sa un curent epigonic, pesimist de circumstanță, lipsit de noutate în formă. Macedonski îi opune inspirația sa viguroasă, expresia unui suflet luptător și optimist, în forme poetice renovate, cu mari repercusiuni asupra creației literare ulterioare.

Poetul a reflectat adeseori asupra problemelor expresiei în studiile sale asupra versificației sau în manifestările lui literare. A atras atenția asupra faptului că poetului îi este dat să lucreze cu materialul limbii și să extragă din el toate nuanțele lui, capabile să dezvolte expresia de artă. Îndemnurile lui au putut fi uneori rău înțelese încurajînd formalismul steril, dar cercetarea constată că opera lui Macedonski n-a degenerat niciodată nici în jocul gratuit al verbozității, nici în absconsitate, și că această operă nu s-a lipsit nicicînd de un bogat conținut intelectual și emotiv. Îndemnurile și exemplul lui Macedonski în direcția renovării expresiei au alcătuit o intervenție binevenită și o etapă necesară în evoluția artistică a poeziei românești mai noi.

Același lucru se poate spune despre proza narativă a lui Macedonski, în care firul memorialistic și autobiografic se îmbină cu zugrăvirea unor caractere rare sau ciudate, dar nu lipsite de valoare tipică pentru împrejurările vremii. Prin acest sector al operei lui cititorul pătrunde mai adînc în sfera de probleme a scriitorului și în cunoașterea relațiilor lui cu epoca în care personalitatea lui a apărut ca aceea a unui rebel, a unui neconformist, a unui bizar. Bizareria lui Macedonski a fost expresia raporturilor lui cu societatea vremii. Proza narativă a lui Macedonski o oglindește în multe feluri cînd nu se consacră stărilor mai vechi ale țării și figurilor culese din trecut, „nălucirilor din vechime“, totdeauna în forme ale expresiei în care cuvîntul are nu numai funcțiunea de a povesti, dar și pe aceea de a evoca și de a picta. Această atitudine literară a prozatorului-poet a avut și ea un bogat răsunet în literatura narativă a tinerilor și a epocii următoare.

Teatrul lui Macedonski ocupă un loc mai puțin însemnat în creația scriitorului. Totuși prin *Iadeș !*, o comedie în versuri cu unele ecouri mai tîrzii ; prin *Saul*, o tragedie clasică ;

dar mai cu seamă prin *Moartea lui Dante*, atât de expresivă pentru propria problematică a poetului, creația dramatică a lui Macedonski întregeste fericit profilul operei sale.

A trăit ca scriitor, numai ca scriitor. S-a consacrat în întregime muncii literare, și în timp ce își îmbogățea și își desăvârșea opera nu trecea nebăgător de seamă pe lângă lucrarea tinerilor în care știa să recunoască meritul și să salute talentul. În tot timpul vieții lui a fost înconjurat de un tineret năzuitor către forme noi ale expresiei. S-a format astfel o „școală Macedonski“, adică un curent literar în care noile mijloace ale maestrului s-au perpetuat și au transmis mesajul lui de artă într-o vreme atât de puțin dispusă să-l recunoască.

Influența lui Macedonski a fost una din cele mai puternice asupra literaturii românești mai noi. Istoria literară o semnalează în dese rânduri către sfârșitul secolului al XIX-lea și în primele decenii ale veacului nostru.

1939—1947

DELAVRANCEA

Sărbătorirea centenarului unui scriitor este un prilej bun pentru a strânge într-o singură impresie rezultatele tuturor străduințelor lui, pentru a-i prețui opera după puterea ei de a fi biruit timpul, pentru a-i arăta recunoștința cu care îi simțim îndatorați. Între timp, omul a putut dispărea dintre noi, dar scriitorul n-a dispărut. Anii lui au continuat să se adune și scriitorul a devenit un centenar, chiar dacă ființa lui pămîntească a dispărut cu multe zeci de ani mai înainte.

La 11 aprilie ¹ Delavrancea a împlinit deci o sută de ani, și în această împrejurare ne-a plăcut să ni-l închipuim oarecum schimbat față de chipul în care ne-a apărut în primele momente ale deschiderii noastre către lume. Cîți dintre cei care nu împliniseră douăzeci de ani în epoca dinaintea primului război mondial nu-și amintesc de bărbatul înalt și firav, cu fața adînc brăzdată, cu pletele rebele, cu glasul puternic, capabil să răscolească mulțimile? Era în expresia lui o tristețe care nu era visătoare, ca la Vlahuță, ci mai degrabă mînioasă. Ochii lui priveau cu severitate, și din gura lui strînsă, deasupra căreia mustățile țîșneau ca niște fulgere scurte, așteptai să auzi cuvinte amare. În anii lui bătrîni, pe care nu i-a atins niciodată, Delavrancea n-ar fi fost mai albit, fiindcă părul lui era nins încă din tinerețe, dar poate că pe figura lui ar fi coborît seninătatea și surîsul, ca un semn că marile lui tensiuni interioare s-au dezlegat. Ni-l închipuiam înaintînd către noi mai încovoiat pentru a ne întreba, nu cu glasul de tunet al

¹ 1958 (n. ed.).

marelui orator, dar aproape în șoapte, în ce fel ne-am împlinit datoriile față de națiune și față de popor, bucuros să audă că nici una din marile tradiții naționale n-au dispărut din sufletul nostru și că celor mulți, poporului pe care îl iubea cu toată aprinderea inimii sale, am încercat a-i da condiția mai înaltă, dreptatea, libertatea și cultura dorite de el cu atîta putere. Delavrancea este un martor al tuturor faptelor noastre și ori de cîte ori întreprindem ceva în viața publică este bine să-l invocăm pentru a putea cîntări ce este bun și ce poate deveni bun în acțiunile noastre.

Delavrancea este un reprezentant tipic al momentului literar în care mesajul lui pornește către lume. Glasul lui Eminescu încetase să se audă atunci, în 1885, cînd apar primele opere mai de seamă ale lui Delavrancea : schițele și nuvelele grupate în volumul *Sultănica*.

Prin Eminescu se transmit noii generații de scriitori toate cîștigurile care, într-un răstimp de o jumătate de secol, înzestraseră pe români cu o conștiință mai vie a trecutului lor, a originalității lor ca popor, a drepturilor lor naționale și sociale, totul asociat cu un larg orizont de cultură și dezvoltat într-o sinteză de artă superioară. Dar prin Eminescu se produce încă un fapt greu de consecințe pentru tot ce trebuie să urmeze, ca fapte literare, în deceniile următoare. De unde direcția națională și socială fusese asigurată pînă către 1880 mai cu seamă de scriitorii proveniți din clasa boierească : un Iancu Văcărescu, un Conachi, un Kogălniceanu, un Costache Negruzzi, un Alecsandri, un Ion Ghica, un Al. Odobescu —Eminescu este cel dintîi scriitor care nu mai *coboară* către popor, cum făcuseră atîți dintre înaintașii mult prețuiți de el, ci vorbește și scrie din mijlocul poporului, din unghiul perspectivei lui către lume, cu sufletul lui deosebit. Fără să fie el însuși de extracție țărănească, prin copilăria lui la țară și prin deseale lui înapoieri în mediul rural unde culege, împreună cu cîntecele poporului și cu știința foarte exactă a credințelor și reprezentărilor imaginației acestuia, o parte foarte întinsă a limbii folosite de el, Eminescu este primul țaran al literaturii noastre. Dau acestui cuvînt un înțeles oarecum special, care trebuie precizat. În opera lui Eminescu nu întîmpinăm filantropie democratică, curiozitate estetică pentru formele de artă și viață ale poporului, ci autenticitate populară ne-problematică.

Cînd Odobescu ascultă basmul țăranului din Bisoca, el admiră „limba sa pe care aș da ani din viață-mi ca s-o pot scrie întocmai după cum o rostea, acea limbă spornică, vîrtoasă și limpede a țăranilor noștri (în care) îmi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte“. Atitudinea lui Odobescu se organiza deci în afară de sfera de viață a poporului, deși cu sinceră simpatie pentru ea.

Nimic din toate acestea la Eminescu, nici un fel de nostalgică regresivitate folclorică sau arheologică. Eminescu nu se întoarce la popor, ci crește împreună cu el către formele cele mai înalte ale cugetării și artei. Marele avînt pe care cultura română îl dobîndește odată cu Eminescu provine din faptul că nimic nu oprește și întoarce zborul său către elementele mai vechi și primare ale mentalității populare. Dispunînd de acestea ca de înseși temeliile firești ale organizației lui, Eminescu a putut să se orienteze către țintele cele mai înalte, devenind astfel poetul cel mai popular și cel mai cult al întregii noastre tradiții.

Direcția populară și națională se consolidează prin Slavici și Creangă și prin scriitorii ceva mai tineri, prin Vlahuță, Coșbuc și Delavrancea, reprezentanții noului moment literar.

Barbu, fiul lui Ștefan, chirigiul din mahalaua bucureșteană Delea Nouă, aparținea unei lumi care trăia în formele rurale cele mai autentice. S-a publicat fotografia casei țăărănești a lui Barbu Ștefănescu : este o mică locuință cu zidurile învalurate, lipite cu lut, cu prispa sprijinită în trei stîlpi, cum sînt atîtea în tot spațiul rural al cîmpiei dunărene, unde marea bogăție a locului nu folosea cu nimic acelor care semănau, secerau, strîngeau și treierau, clădeau clăile și adunau cocenii, vărsau rodul în hambarele boierești sau îl transportau, împungînd boul răbdător sau silind caii mărunți și costelivi pe drumuri prăfoase, către schelele Dunării. Într-o astfel de casă, primind lumina prin ferestre lipite, au crescut cîteva din sufletele mari ale secolului al XIX-lea. Delavrancea a fost unul din ele. Povestirile lui Delavrancea, pline de ecouri autobiografice, notează nenumărate aspecte ale mediului său, împreună cu situațiile, cu felul de a gîndi, de a simți și de a vorbi al strămoșilor.

Universul lui Delavrancea este un univers rural. Copilăria omului poate fi fericită în toate împrejurările. Barbu trăiește în idila grădinii părintești, cu salcîmii, cu prunii, corcodușii

și duzii ei, într-o lume patriarhală în care legăturile continuă peste generații. Se scutură din salcâmi o ploaie de miresme. Fusul sfîrșie la urechea copilului adormit cu capul în poala bunicăi. Este o lume mai veche, liberă încă de asprimea conflictelor ivite mai târziu. „Slavă Domnului, nimeni, pe atunci, nu pierdea de foame, nici că rămînea la Crăciun fără porc, la Paști fără veșminte noi și la Moși fără doniți și urcioare și po-mană morților.“ Totuși lipsa nu este totdeauna ocolită pentru casa în care sînt opt guri și cu Plăviță — nouă. Pentru o casă plină de copii, „copaia e plină, copaia e pe jumătate, copaia e pe sfert“, pînă cînd ajungi „să lingi fundul copăii“. Omul nu găsește de lucru nici la arendași, nici la popă, nici la chieaburi; cîrciumarul i-ar da ceva de săpat, pe rachiu. Trage cu ochiul către casa boierească și vede cum „turmele coprinseră casa, învăluiră curtea, încinseră satul și nu le mai încăpea locul“. Le mîna „un cioban cu plete lungi și cu căciula ca o căldare“. Știe ce-i trebuie omului: „cîmpul să dea nouă spice dintr-un bob, plugul să taie pînă la izvoare, boii să lase de-o șchioapă copita în pămînt; să aibă umbra tihnită și casă la văzul lumii; și potera și ciocoii să se ducă cum se duc stolurile de lăcuste, mîinate de vînturi, în pustie locuri“.

Este un vis al fecundității naturii, visat de o națiune agrară, pentru care nu e nimic mai desfătător decît vederea „vitelor satului pășunînd lacom, porcii gîfîind, cu coada sfredel și cu rîtul în jos, ronțăie ghinda, făcînd clăbuci la gură; pe spinările lor se lasă, din zbor, corbi negri și lucioși ca păcura și-i ciugule, iară ei, deschizînd leneș pleoapele cu gene gălbui, își răsfiră coama de plăcere; cîinii tolăniți la soare latră prin vis, alții își desfășoară colacul trupului, întinzîndu-se apăsător în picioarele dindărăt“.

Natura inocentă se desfată în plenitudinea verii. Oamenii dorm în curte. Femeia își cheamă bărbatul în casă: „Vino în casă, măi creștine“, dar bărbatul vrea să rămînă afară, în suflarea caldă a oilor, pînă cînd „clopotele berbecilor l-or deștepta înainte de a cărunți bruma pe deasupra turmelor“. Dar vine iarna și în „ajunul Moș-Ajunului se dezleagă un viscol din adîncimea vînată a cerului. Crivățul se năpustește răsturnînd copaci bătrîni, smulgînd și risipind acoperișuri de stuf și de coceni, anunțînd lighioile și înfundîndu-le care pe unde înnemereau.“

Este natura noastră întreagă, clima continentală a locurilor noastre care, în timp ce Delavrancea o descria, inspira pe admirabilii noștri pictori, pe Grigorescu, pe Andreescu, pe Luchian. Și întocmai ca aceștia sau ca alți artiști ai școlii românești de pictură, formată îndată ce academismul face loc realismului mai nou, Delavrancea descrie toate muncile oamenilor de la noi, „pe bărbați“ care „nu lasă sapa din mâini“ ; când „pun mâna pe plug trosnesc coarnele“ ; pe femeia care „intră pe poartă cu două doniți de apă, își înfige furca cu caierul de în în brâu și începe să tragă și să răsucescă un fir lung și subțire, cum surorile împletesc zorit la ciorapi, la tîrlici, la mânuși“.

După Eminescu, după Slavici și Creangă, întâmpinăm la noul scriitor cea mai bogată prezentare a omului român în mediul lui natural. Prin Delavrancea se consolidează, deci, curentul realismului popular în opera prozatorilor mai noi a căror artă n-ar putea fi înțeleasă fără a ține seama de contribuția și înrîurirea lui. Căci pe când Slavici și Creangă folosesc ca mijloace ale caracterizării mai ales notația oralității populare, Delavrancea adaugă acestor mijloace, multelor expresii, locuțiuni și proverbe culese din graiul său muntenesc, procedeele imagismului modern.

Delavrancea este, împreună cu Macedonski — pornit cu un moment mai devreme pe această cale — unul din primii scriitori care dau cuvîntului în proză funcțiunea de a picta, de a evoca aspectele lumii sensibile. Am amintit mai sus apropierea tematică dintre scrisul lui Delavrancea și noua școală de pictură românească. Aceste apropieri pot fi duse mai departe. Delavrancea este primul scriitor român care stabilește legături cu pictorii vremii lui, își pune scrisul în serviciul operei lor și le însoțește cu un comentariu atît de pătrunzător încît izbutește să impună noi valori, ca de pildă pe aceea a lui Andreescu. Asociația scriitorilor cu pictorii, sentimentul participării lor la aceeași lume a artei, afinitatea talentelor lor, alcătuiește un fapt de cultură al romantismului. La noi apare în epoca postromantică și prin inițiativa unor scriitori printre care Delavrancea trebuie amintit ca unul din cei dintîi.

Scriitorul vedea, de altfel, aici, nu un fenomen de epocă, ci mai ales unul izvorît dintr-o înzestrare specială a poporului român. Din faptul că expresia *vederii* intră, în unele din locuțiunile limbii noastre, în asociație cu expresia altor simțuri, ca de pildă în legăturile de cuvinte: „vezi cum cîntă“,

„vezi ce dulce e“, „vezi ce moale e“, constituia pentru Delavrancea o dovadă a precumpănirii vederii asupra celorlalte simțuri la români (*Lumină tuturora*, 1895).

Această putere a reprezentării lumii văzute este mai întâi, pentru el, o caracteristică a întregii noastre poezii populare, din care el își trăgea norma creației sale. Delavrancea remarcă și recomandă printre procedeele poetului popular notația sintetică a aspectelor văzute, *nota fosforescentă* (din *Estetica poeziei populare*), așa cum își va construi el însuși tablourile sale fără învâlmășeală pitorească de forme, dar cu detalii cromatice care depășesc tehnica poetului popular : „mesteacăni bălai cu frunzișul mărunț prin care tremură cerul vioriu, lumina lunii (care) se schimbă în rumeniu, în violet și înecă lumea într-o ceață albastră ; iarba răscoptă în pajiștile grase de la umbra albastrie a dafinilor“ ; întreaga lume a florilor : „fînul, de leandă, de mărgărintă, de trifoi cu vlăstare învoalte, de mazărice vîrtăjită, să mișcă în valuri ușoare ca o pînză îmbrăbenată cu flori. Scînteioarele se ridicau cu vîrfurile roșu... Luminările, drepte și bătoase, întreceau fînul și stau de streaje, din pas în pas, cu flori galbene și bătute pe același picior.“

Procedeul depășește numai prin abundență cromatică sintetismul notației populare, fosforescența ei. Este procedeul unui pictor. Și, în adevăr, încercîndu-se în artele plastice, ca poezii romantici ceva mai vechi, ca Victor Hugo sau ca Théophile Gautier, desenînd portrete și peisaje, Delavrancea transportă apoi în literatură procedeele picturii, ale noii ei direcții. Scriitorul este împotriva compozițiilor cu subiect, a picturii narrative, dramatice, ca și împotriva aspectelor excepționale ale realității, ceea ce într-un rînd numește „ultimul grad al ei“. Frumosul, observă el în altă parte, se găsește pretutindeni : „oriunde îți întorci ochii, umbră, lumină, formă, vibrînd de farmec și de simpatie“.

Principiul fundamental al impresionismului, cu întoarcerea lui către natură, cu pornirea lui de a omite detaliul și de a accentua trăsătura generală, i se pare cu totul acceptabil (*România liberă*, iunie 1883). Pe Andreescu îl laudă încă din 1889, într-o cronică plastică, pentru că „nu migălește, nici nu te ametește într-o splendoare artistică de culori și nuanțe ; el exprimă natura în cîteva note esențiale, și sub aceste note surprinzi ceea ce în natură n-ai observat : viața intimă a fiecărei plante“.

Pictura e revelația poeziei din lucruri, din cele mai umile, așa cum ne apare în pânzele lui Grigorescu, cu elocința lor atît de mare încît, privindu-le, „poți să-i reconstitui întreaga viață, notînd precis ce a simțit pe toate cărările și prin toate orașele pe unde s-a oprit cîteva zile, cîteva ore.”

În cronică *De azi și de demult*, de unde sînt împrumutate aceste din urmă reflecții, Delavrancea notează aspecte ale străzii, un cap de copil privind pe geam, o țigăncușă ghemuită în preajma unei case mari, culege apoi aspecte din propriile amintiri, evenimente banale, surprinse în viața lor caracteristică. Ce teme ar fi putut găsi aici un pictor? „Domnule Grigorescu, dacă ai fi văzut d-ta acel tablou, ce pagină splendidă ai fi creat!” Nu l-a văzut Grigorescu, dar l-a văzut Delavrancea, cum a văzut atîtea alte tablouri, aspecte peisagistice, chipuri de oameni, gesturi și atitudini, adunări omenești la țară și la orașe, totul înviat ca imagine, o întreagă materie vizuală prin care elementul descriptiv dobîndește în literatura scriitorului un loc cu mult mai întins decît cel deținut în proza înaintașilor.

Delavrancea folosește, în acest scop, fie evocarea prin notație directă, fie prin metaforă și comparație, mai mult prin comparație decît prin metaforă. Comparațiile lui Delavrancea își aleg termenii lor din universul apropiat, din lumea de experiențe a muncitorului agricol. Și astfel, în nuvelistica acestui scriitor, zăpada cade „ca făina la cernut”, odăile sînt „ca paharul”, curtea: „ca o tavă”, ochii unei fete sînt „umezi și lucioși ca ai unui vițel de trei zile”, alți ochi sînt „vărğați ca melcul”, fața unei babe este „ciuruită ca un burete”, o mîna este „slabă și moleșită ca o blană de pisoi mic”, un chip este „rumen ca răsură”, ugerul vacii este „cît căldarea”, un copil răspunde cu un „țîșt ca de lăcustă și un bîzîit ca de albină”, cineva se scarpină pe gușă „parcă ar fi ras o burtă de șalău”, un platou este „întins ca o velință zbîrcită” etc. Lumea este văzută aici prin prisma de reprezentări a țaranului, și prin această particularitate se adîncește și se dezvoltă caracterul popular al prozei lui Delavrancea.

Recitînd toată proza narativă a lui Delavrancea mi s-a părut că în acest sector al ei, în narațiunile cu caracter popular, se găsește partea cea mai valoroasă a operei lui de prozator, aceea care va înfrunta timpul cu aspra lui selecție. Adevărul ei intern și extern, precizia observațiilor asupra naturii

și a omului, prezente chiar acolo unde scriitorul compune un basm și acordă un loc supranaturalului popular, concizia plastică a formulărilor, rezervă unor narațiuni, ca *Sultânica*, *Poveste*, *Neghiniță*, *Norocul dracului*, *Șuier*, *Bunicul*, *Bunica*, *Văduvele*, *De azi și de demult* și atâtea altele, un loc lângă Slavici și Creangă.

Este interesant de stabilit, comparând între ele analizele din articolele sale de artă și din discursul academic *Estetica poeziei populare*, cum poetul laudă în pictura noilor artiști, de pildă în aceea a lui Andreescu, ca și în particularitățile de expresie ale poeziei populare, calitățile pe care le-a întrupat el însuși într-o parte însemnată a operei sale de prozator: evitarea descrițiilor amănunțite, concentrarea asupra esențialului, simplitatea. Prin aceste însușiri, multe din povestirile lui Delavrancea dobândesc precizia și vigoarea unor balade.

Delavrancea n-a aplicat totdeauna principiile aceleiași estetici. De curînd un tînăr cercetător, Al. Niculescu, unul din acei care, în momentul de față, aduc contribuții la studiul stilistic al literaturii române, a remarcat, examinînd *Structura frazei în studiul lui Delavrancea (Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. I, 1956), prezența a două tipuri sintactice în proza scriitorului: acela realizat prin propoziții simple, monomembre sau eliptice, și acela prin construcții uriașe, stufoase, bogate în determinări, caracterizat prin cumul de epitete. Acest din urmă tip este al începuturilor lui Delavrancea, dar el a fost treptat înlocuit prin celălalt tip, pe care, după cum am văzut, îl recomandă exemplul poeziei populare și al marilor pictori ai vremii. Al. Niculescu a comparat versiunile succesive ale aceleiași bucăți, stabilind direcția incontestabilă a artei lui Delavrancea către o formulă mai concentrată, mai simplă, mai sobră. Noul cercetător al artei lui Delavrancea are dreptate să observe că tendința către determinarea minuțioasă în descrieri, ca și în narație, este una din caracteristicile stilului naturalist, și stabilind paralelisme cu unele din operele naturaliştilor, de pildă cu cele ale lui Alphonse Daudet, stabilește influența stilistică a acestora asupra creațiilor mai vechi ale lui Delavrancea.

Faptul că la începuturile sale Delavrancea s-a mișcat în sfera naturalistă rezultă și din tematica acestei părți a operei lui, căreia îi aparțin nuvele ca: *Domnul Vucea*, *Bursierul*, *Iancu Moroi*, *Linște*, *Paraziții*.

Tînărul venit din sănătoasa lume morală și avînd prilejul să trăiască, mai întîi ca elev și ca student, apoi ca profesionist, conflictele impuse lui de lumea burgheză, simte cum sufletul i se umple de amărăciune, de oboseală, de dezgust; își culege atunci temele literare din ceea ce a numit el însuși „prostia neumană a lumii” sau „lumea nesimțitoare, moșică, fudulă, putredă de mici viții”. Va înfățișa, deci, în această epocă a creației lui, ca toți naturaliștii, cazuri de boală, de degradare fizică și morală, efectele unei eredități încărcate, urîtenia, prostia și brutalitatea, o societate hidoasă și înjosită, cum este aceea răsfrîntă în operele atîtor povestitori la sfîrșitul secolului al XIX-lea, adică într-un moment atît de caracteristic al decadenței societății burgheze.

Totuși, spre deosebire de naturaliști, Delavrancea nu adoptă norma impersonalității în artă, extragerea autorului din operă, prezentarea urîtului cu impasibilitate, cu luciditate rece. Sufletul care se întrevede în nuvelele cu tematică naturalistă ale lui Delavrancea este acela al unui om care, ca și medicul din *Liniste*, este „izbit și dezgustat, obosit, sceptic și mort înainte de vreme”. Este și sufletul *Trubadurului* său, atît de citit altădată. Delavrancea, dînd și de data aceasta urmare pornirii sale de a-și însoți creația cu reflecția estetică asupra ei, ne-a oferit odată motivele atitudinii sale literare în acele nuvele ale începutului.

În cel dintîi din seria articolelor *O familie de poeți (Lupta literară, 1887, 1)*, Delavrancea scrie: „Fără îndoială că revolta și ura pot să ne zguduie mai adînc decît o glumă, fie ea perfect exprimată, căci revolta și ura închid în ele o cantitate mai mare de emoție, o cantitate de dinamică sufletească mai vie și mai materială, dar pentru ca în revolta și în ura ta personală să nu devii un declamator furios și ordinar îți trebuie să ai construcția genială și nefericită pe care au avut-o bunăoară lord Byron și Giacomo Leopardi.”

Interesantă reflecție și mărturisire! Ea pune în lumină una din rădăcinile primei creații a lui Delavrancea, aceea care cobora în stratul clocotitor al sufletului său tînăr, plin de revoltă și mînie. Scriitorul mărturisește afinitatea atitudinii sale, în acel moment al începuturilor literare, cu atitudinea unui Byron, a unui Leopardi.

Revolta și deznădejdea byroniană, amărăciunea lui Leopardi par deci a fi inspirat lirismul infuz în primele creații

nuvelistice ale lui Delavrancea, pentru că în aceste atitudini literare ajungeau să se înțeleagă mai bine pe sine propriile reacții ale scriitorului în împrejurările sociale ale momentului.

Portretul medicului din *Linște* este al unui erou byronian, al unui Manfred al naturalismului și al societății românești burgheze, în care figura lui apare ca aceea a unui crucificat. Iată pe acest medic purtând în sine enigma unui destin tragic. El îi apare scriitorului „ciudat, fantastic, al cărui glas rece, disprețuitor, și totuși blând și bun, îmi aștase atita curiozitatea că nimeni și nimic nu m-ar fi stăpânit locului... Cu toată graba mea și ticăiala inimii, îl vedeam lămurit în minte : galben, cărunt, tăcut, disprețuitor, singur în mijlocul lumii ca într-un pustiu, și glasul lui care mă tăiașe adânc, ca o limbă de oțel rece, îl auzeam neconținut depănându-mi în creier. În acest om simțeam o fatalitate care te ametește. O prăpastie adâncă care te țintuiește pe buzele ei și-i privești fundul adânc și înecat în negură. O melancolie frumoasă și înfiorătoare care te înduioșează, te zguduie și îți risipește orice idee de viață, înfigându-ți în tine numai patima oarbă a necunoscutului.”

Rareori s-a zugrăvit un portret byronian mai autentic. Toate trăsăturile eroului byronian : împietrirea disprețuitoare a inimii, tăcerea și adâncimea enigmatică, melancolia fioroasă, aerul sumbru al fatalității, bunătatea ascunsă, toate trăsăturile contrastante ale lui Childe Harold sau ale Corsarului revin în acest portret al unui medic român, la sfârșitul secolului al XIX-lea, care trăiește în mijlocul unei societăți vulgare și degradate drama sumbră a destinului său. Portrete byroniene revin și în *Paraziții*, și în *Bursierul*, și sub ele ghicim chipul însuși al autorului tânăr care nu o dată s-a drapat, în mediul său, în faldurile îndoliate ale deznădejzii și revoltei sale.

După 1880, când Delavrancea apare ca unul din ultimii byronieni din poezia lumii, literatura se îndreptase pe alte căi. Scriitorul cunoaște primejdiile esteticii byroniene, propulsiunea acesteia spre declamația furibundă, și preocuparea sa va fi de a se extrage din acest impas. Va încerca, într-o vreme, derivarea spre lirismul dulce și spre exotic, ca în povestirile sale italienești, în *Sentino* și *Fanta Cella*, creînd pentru dezvoltarea literară ulterioară genul poemei în proză, adeseori cultivat după el. Va descoperi mai ales valoarea unei arte sobre, făcută din notație scurtă și expresivă. La un moment

dat obține sinteza tematicii naturaliste cu mijloace mai sobre ale artei sale mai noi și atunci va scrie *Hagi-Tudose*, capodopera nuvelisticii sale. Drumurile sale vor continua însă să-l ducă spre depășirea naturalismului, și la capătul acestui proces, care n-a fost pentru el ușor, Delavrancea va da trilogia lui istorică : *Apus de soare*, *Vișorul* și *Luceafărul* — drame susținute de o intuiție atât de justă a feudalității românești și în care scriitorul, evocând figura lui Ștefan, a lui Luca Arbore, atinge grandoarea. Inspirația populară a lui Delavrancea se adâncește acum în direcția tradițională și legendară, și în aceste ultime opere ale lui, în care inspirația sa a ars cu flacăra ei cea mai înaltă, scriitorul a atins nivelul clasicismului național reprezentativ.

În discursul său de recepție la Academia Română, pronunțat în ziua de 4 iunie 1913, Delavrancea a evocat condițiile în care s-au desfășurat lucrările lui literare : „Ar fi trebuit cel puțin — zicea el — să fac din literatură preocuparea mea principală. Tribunalul, întrunirile publice, Parlamentul mi-au absorbit anii cei mai producători din viața mea. Nici vreme, nici liniște. Vremea dată altora, liniștea... mai mult un refugiu în literatură, ca să scap de invazia deziluziilor. Supus alternativ unei legi aspre : după o deziluzie din viața publică, o iluzie literară. Dar mulțumirea mea nu dura mai mult ca execuțiunea. Îndată ce lucrarea era isprăvită începeau îndoielile. Nici criticile, nici elogiile nu mi-au risipit norii de pe vedeniile mele.“

Timpul atât de întins pe care Delavrancea l-a dat vieții publice nu pare a fi scăzut totuși nici meritele artistului, nici gloria lui, deoarece unele din paginile lui cele mai patetice se găsesc în discursurile sale, și una din coloanele cele mai solide ale operei sale a fost ridicată prin activitatea sa de orator politic. Astăzi, când se pune problema editării operelor complete ale scriitorilor clasici, cred că publicarea operelor lui Delavrancea ar trebui să cuprindă neapărat paginile pe care el le-a improvizat în focul luptelor politice, răpindu-le inimii sale aprinse. Am recitat unele din aceste pagini și mi-am dat seama că forța lor, cu un răsunet atât de mare în ascultători, provenea din facultatea oratorului de a fuziona cu masele contemporane, simțind curente de sensibilitate care le străbăteau și împrumutându-le glasul său puternic.

În discursul din 19 decembrie 1893, pe care îl ține la Ploiești, în *Chestiunea națională*, Delavrancea a declarat : „Am

credința veche și nestrămutată în mulțimea cetățenească pe care unii o disprețuiesc fățiș și alții în fundul conștiinței lor. Crez în numărul mare ca într-o singură ființă una și nedespărțită ; crez în poporul al cărui servitor credincios voi fi totdeauna.“

Și când expunerea sa, evocând suferințele populare, provoacă emoție, oratorul prinde unda și o revarsă ca pe un val fierbinte asupra acelor care-l ascultau : „O, vă înțeleg... simt același fior în dvs. pe care-l simt în mine... în sufletul meu, o frenezie de revoltă... mi se pare că sînt ca o fantomă ce sosește înfiorată înaintea dvs. din lunga tragedie de cinci secole a unui popor care n-a consimțit la pieirea sa și a drepturilor sale !“

Uneori flacăra improvizației îl face pe Delavrancea să găsească imagini biciuitoare. Un important bărbat politic al vremii depusese atîtea proiecte de legi pe biroul Camerei încît față de zelul său reformator unii văzuseră în el un nou Moise. Bărbatul politic despre care era vorba uitase însă că prima și cea mai necesară reformă ar fi fost înlăturarea exploatării exercitate asupra poporului. Improvizația îi oferă lui Delavrancea o prelungire zdrobitoare a comparației cu Moise. „Dacă (acel om politic) ar fi ținut la tablele sale de legi, ar fi trebuit ca după ce a descins din muntele înalt să dea cu piciorul vițelului de aur la care se închinaseră mulți de ai săi pînă atunci.“ Se produc întreruperi, tumult, dar vocea lui Delavrancea le acoperă cu un aspru accent premonitoriu : „Conversați, nu ascultați, rîdeți... va veni o zi cînd vă veți căi. Atunci veți înțelege ce va să zică o revoluție țărănească.“ Era către sfîrșitul anului 1894 ; țara se mișcase și mai înainte, dar după alți doisprezece ani trebuia să se aprindă marile focuri ale răzcoalei din 1907.

Ceea ce surprinde îndeosebi străbătînd paginile oratorice ale lui Delavrancea este marea lor consecvență. Niciodată Delavrancea n-a vorbit decît în numele poporului, pentru apărarea drepturilor acestuia. La 17 martie 1895 el ia cuvîntul în Cameră pentru a susține extinderea sistemului de învățămînt în favoarea marilor mase populare : „Lumină tuturor“. O națiune trebuie să-și asigure posibilitatea de a scoate și dezvolta din sînul ei toate talentele și toate geniile menite s-o reprezinte : „Cu cît masa luminată va fi mai vastă — spune Delavrancea — cu cît aluatul frămîntat și dospit de idei și

aspirațiuni largi și binefăcătoare va crește, cu atât va crește și posibilitatea de a răsări acele stele de prima ordine pe orizontul națiunilor.”

Sistemul de învățământ al vremii crea însă condițiile unei selecții artificiale, deschizând toate drumurile nu celor înzestrați, ci celor bogați. Delavrancea recunoaște cu limpezime asuprirea de clasă pe care clădea vechea organizare a învățământului. „Mă ridic, domnilor — declară oratorul — contra tendinței de a deosebi poporul român în clase : unele care să aibă toate foloasele culturii, prin lege, după ce au toate foloasele avuției și ale norocului, și altele care să aibă toate dezastrele ignoranței, după ce au toate durerile mizeriei.”

Și după un moment : „Niciodată nu vom consimți ca gloria noastră să se întemeieze pe lacrimile celor mulți pentru ferirea celor mai puțini“. Se putea oare vorbi mai limpede, cu mai mult curaj cetățenesc, cu mai multă generozitate ? Paginile oratorice ale lui Delavrancea alcătuiesc un moment de seamă în luptele pentru dreptate și libertate ale poporului român. Se cuvine deci ca vremea noastră să le păstreze și să le învie în conștiința ei recunoscătoare.

În 1917, la Iași, când se discuta în Parlament chestiunea împroprietăririi țăranilor și a acordării drepturilor politice, de la care erau excluși, Delavrancea pronunță unul din discursurile sale cele mai răsunătoare : *Pământ și drepturi*, și pentru un moment pare a zdruncina străvechiul egoism de clasă, pare a împlânzi inimile împietrite. În această împrejurare Delavrancea declară : „Nu pot să uit că sînt copilul țăranului clăcaș împroprietărit la '64. Nu pot să uit ceea ce am învățat de la cei mai mari dascăli ai mei, de la părinți : basmele, cîntecele, obiceiurile, limba, această comoară de limbă unde se găsesc bogățiile cu duiumul, în care mi-am spus durerea și dorul și am încercat să mă apropiu de un ideal ce s-a depărtat treptat cu pași tăcuți înspre dînsul. Străbunii mei se pierd în haosul iobagilor, suferind cu ceilalți țărani deopotrivă și lipsa, și foamea, și năvălirile.”

Trecuseră mai bine de douăzeci de ani de cînd, în 1894, în Parlament, adresîndu-se băncii ministeriale, Delavrancea spusese : „V-am cerut singura scuză pe care credeam că trebuie să o cer, rugîndu-vă să iertați tonul meu de țăran“. Și cum de pe banca ministerială se aud rîsete, Delavrancea adaugă

îndată : „Puteți să rîdeți d-voastră de pe banca ministerială. Acesta este titlul meu de noblețe, aș vrea să-l văd pe al d-voastră.“

Din această conștiință a autenticității sale populare, afirmată cu multă statornicie în toate împrejurările, dezvoltată în toate consecințele ei artistice și cu un curaj neabătut în toate împrejurările politice și sociale, în care i-a fost dat să-și spună cuvîntul, opera scriitorului și a luptătorului social și politic Delavrancea a dobîndit, împreună cu pecetea ei distinctivă, drepturile cele mai bine întemeiate la amintirea și recunoștința posterității.

1958

AL. VLAHUȚA

Centenarul lui Al. Vlahuță, la câteva luni numai după cel al lui Barbu Delavrancea, reface legătura dintre cei doi scriitori atît de strînsă 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, întîlnindu-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 întîrziere membrul său post-mortem. A fost un act de restituție de care nu voi ascunde că Academia se simte mîndră. Acest act pune în lumină adevărul că procesele morale ale unei societăți nu se sfîrșesc odată cu limitele unei generații, și că, atunci chiar cînd toate procedurile par epuizate, ele pot fi reluate în unitatea continuă a muncii de cultură a unui popor, gata oricînd să pronunțe verdictele omise și, printre acestea, pe cele ale reparațiilor necesare.

Delavrancea și Vlahuță au fost reprezentanții aceluiași moment literar, dar deosebiriile 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 dinafară, 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 bunătății 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 sînt mai puțin atente ; are o înzestrare reflexivă, înclinație către generalizarea filozofică și către analiză, și prin acest fel al dotației lui izbutește în expunerea psihologică și în 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 amîndoi 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 contemporane cu ei, dar apare mai izbitoare 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 peisagiste 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, văzînd apropierea dintre temele care i-au solicitat, colaborarea dintre cei doi maeștri într-o rivalitate, întrebîndu-ne care dintre ei pare mai viu gustului contemporan.

Delavrancea și Vlahuță sînt clasici ai literaturii prin calitate reprezentativă, prin echilibrul realizării, prin perfecțiune 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 lămurii 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 atunci 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 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 sfîșietor al lui Eminescu în casa de sănătate a d-rului Șuțu și a îmbogățit astfel arhiva eminesciană cu unele din paginile 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 dinții 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 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 gîndești — zice Vlahuță — că acesta a fost cel mai mare artist al neamului românesc și a lăsat limbii și poeziei noastre o comoară eternă de frumuseți, când știi cît a fost de maltratată în societatea aceasta pentru care și-a cheltuit cele mai scumpe puteri ale bogatei lui inteligenți, și când te gîndești 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 — rămîi 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 nebunie 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 omenesti, Eminescu rămânea același, soarta lui nu s-ar fi schimbat“.

Vlahuță răspunde : „Eminescu și-a trăit versurile, ele izvoarsc din adâncul vieții lui, care-n adevăr a fost nenorocită“.

Maiorescu afirmase : „A vorbi de mizeria materială a lui Eminescu însemnează a întrebuinta o expresie nepotrivită cu geniul lui. Cât i-a trebuit lui Eminescu ca să trăiască în accepțiunea materială a cuvîntului a avut el totdeauna. Grijele existenței nu l-au cuprins niciodată în vremea puterii lui intelectuale ; cînd nu cîștiga singur, îl susținea tatăl său și-l ajutau amicii. Iar recunoașterile publice le-a disprețuit totdeauna... Rege el însuși al cugetării omenesti, care alt rege ar fi putut să-l distingă ? Și aceasta nu din vreo vanitate a lui, de care era cu desăvîrșire lipsit, nu din sumeția unei inteligențe excepționale, ci din naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală pentru care orice coborîre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească.“

Vlahuță opune o altă înțelegere a lucrurilor : „Eminescu disprețuia onorurile ; dar știți de ce ?... Pentru că și onorurile l-au disprețuit pe el, și orice suflet mîndru 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 acestor ani cititor al *Contemporanului* și adept al lui Gherea, citat de el cu satisfacție de mai multe ori în scrierile aceleiași

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 încapă îndoială că prevestirea lui Vlahuță întrezărea odată cu trezirea conștiinței naționale a tineretului o ridicare a lui în lupta pentru o nouă orînduire 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 blînd și iubitor în juru-i, și va vedea pe cei umiliți și nedreptățiți, va pipăi rănile societății noastre, va vedea relele și dezordinea lumii și vieții de acum, și nu va plînge lacrimi sterile, nici nu va blestema desperat, căci în el va palpita concepția unei lumi mai bune; glasul lui va vibra de sentimentul adînc 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 sînt visătorii ?...*, care apărea în același timp la sfîrșitul 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, executînd actul dialectic al negării negației, depășind pesimismul eminescian, preconizînd o poezie nouă, luptătoare, pusă în serviciul unei „lumi mai bune”, pentru că ceva din aspirațiile acelui timp vor rămîne pînă tîrziu în creația sa, oricît 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 atîta 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, curînd 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 (pînă la 1887), faza optimismului umanitar (pînă la 1894) și faza național-obiectivă (pînă la 1912). Clasificările periodologice sînt destul de greu de stabilit cînd 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 atît 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 rînduit de Ibrăileanu, după data apariției sale, în perioada optimismului umanitar, după cum îl îndreptătesc unele din ideile și proiectele literare ale tînărului 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 principii 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 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, înarmat cu disciplina socialismului, 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, pînă la un punct, Vlahuță însuși. Interesant, și după cum mi se pare neobservat, este faptul că, schițînd portretul fizic al lui Dan, Vlahuță se portretizează 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 păru-i negru și des o figură blîndă și smeadă pe care gîndurile își pusese 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 mustață neagră, lăsată în jos... Dar cum i s-a încrețit pielea pe frunte și pe sub ochi! Și aceste două creștături adînci pe amîndoi obraji!...”

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 cînd îl pune pe Dan să-și spună: „Iată trei generații fără noroc. Bunicu-meu, încurcat în judecăți, se zbuciumă douăzeci de ani sub prigo-nirea unui Margopulo ca să-și scape răzeșia, pierde tot, și din gospodar de frunte, cînd 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 mîndrețe 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...”

Împrejurarea că autorul a pus amintirea acestor fapte chiar la începutul narațiunii sale dovedește că a vrut să-i asigure acea temelie de explicații sociale pe care i-o impunea inițierea sa socialistă.

„Și eu...” pare a se întreba Vlahuță, suspendînd expresia gîndirii, 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 rînd institutor și profesor secundar, revizor școlar, corector la ziare și funcționar 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, încercînd, împreună cu puțini alții, cu Caragiale, cu Coșbuc, cu Slavici, prima sforțare de profesionalizare a îndeletnicirii literare. Dar cu cîtă greutate, cu cîtă strîngere de inimă, cu cîte aprehensiuni ale fiecărui moment? În conferința despre Eminescu sînt amintite toate aceste dureri ale scriitorilor vremii: „Să trăiești de azi pe mîine, într-o veșnică nesiguranță, să legi nevoie de nevoie și să tremuri la fiecare moment gîndindu-te că poate veni o vreme cînd n-ai un căpătîi unde să-ți pleci capul, să n-ai o bucătică de pîine, 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 sfîrșitul veacului trecut sînt foarte numeroase. El este printre cei dintîi care au constatat și au deplîns 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 Peruianu, răspunde cînd i se propune să vadă o piesă 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 ? Maimuțaresc pe franceji, cică sînt 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 sînt șarlatani.“

Operele literare românești au o mică răspîndire ; 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 vîltoare* 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, arătînd că trecerea de la starea omogenă la starea eterogenă, diferențierea continuă a organelor și diviziunea funcțiunilor 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 înîmplătoare, repede părăsite, cînd scrie : „În acest vast atelier, în această zgomotoasă fabrică a civilizației noastre pripite, personalul nu-și are întotdeauna atribuțiuni determinate, așa încît unul și același lucrător este adesea întrebuințat pentru mai multe feluri de operațiuni. Și dacă îți trebuie un exemplu plastic gîndește-te la amicul nostru Costel care e profesor, funcționar la credit, inginer hotarnic și face și versuri, și încă versuri frumoase cînd îi mai rămîne vreme.“

Lipsa artistului profesionist ar fi deci consecința unei întîzieri 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 adîncă și emoționantă, unde e romanul larg și viguros — se întrebă 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 cîntăresc în viața unui popor mai mult decît fala biruștelor pe cîmpul 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, sînt 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 întîi scriitorii ruși. Într-o zi citește o poezie de Nekrasov, în care dobîndește expresie emoția poetului în fața spectacolului unui cal maltratat de stăpînul lui. Nu i-au trebuit lui Nekrasov multe cuvinte pentru a-și exprima emoția ; un singur cuvînt 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 cuvîntul 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, cînd scriitorul ia cu sine, pentru a visa mai bine, volumul „dulcelui Turghenief“. Cînd, 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*, aducînd omagiul lui aceluia pe care îl numește „cel mai viteaz gînditor al vremii“, „darnic semănător de fericire“, „cel mai mare om al timpului nostru“. Opera lui Carlyle : *Muncește și nu dispera* se găsea în mîinile lui cînd îi sosește, într-o zi, scrisoarea unui tînar descumpănit ; Vlahuță îi răspunde cu sfatul acestuia. Se traduc *Eroi* lui Carlyle, și scriitorul nostru salută împrejura-

Vlahuță citește pe Ibsen și pe Dickens, ca și eroul lui : Dan. Acesta publică într-un rînd o recenzie despre cartea gînditorului francez Jean-Marie Guyau : *L'irreligion de l'avenir*. Se cunosc ideile acestui filozof care credea că dezvoltarea sim-

patiei 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 vîlvei produse de versurile poetei proletare Ada Negri, și Vlahuță, care citea cu ușurință italienește, traduce, începînd 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 atîtea din schițele sale în care narează cazuri rare și ciudate ; odată, 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 bunătății, a puterii și armoniei dinlăuntru”. În scrisoarea prin care răspunde tînarului în criză morală, despre care a fost vorba mai sus, Vlahuță revine asupra ideii despre raportul adînc, constitutiv, dintre frumos și bine : „La baza oricărui talent — scrie Vlahuță — și mai presus de orice talent e dragostea de semenii săi, singura care-ți dă puteri neașteptate și te face mare în adevăratul înțeles al cuvîntului”. Și mai departe : „Inspirația nu e altceva decît 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 sînt cultivatori de idei — scrie Vlahuță. Viața seamănă mereu — și seamănă amestecat și grîu 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 cît de mare și de însemnat este rolul acesta de critic sever și neîndurat care cumpănește puterile artistului și hotărăște selecțiunea gîndirilor lui. Cum să nu se îngrijească el de ce alege și cultivă pe stratul ce i s-a încredințat cînd opera lui își va scutura peste atîtea capete ideile, seminți care vor germina și vor răsări mereu, împingînd 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. Cînd ascultăm un cîntec ni se pare că-l cîntăm noi și „sîntem fericiți surprinși să auzim afară modulațiile gîndului nostru“. Deci plăcerile artei, ca și creația ei sînt 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, urmînd 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 atît 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 cînd privește spectacolul străzii cu „atîția trîntori fericiți, lichele enervante“. Prietenul

lui, Cezar Priboianu, îi face procesul țării vechi : „Mă, sînt patru milioane de români, români adevărați, care sufăr și se chircesc de boale necăutate, de mîncare 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 parazitar, pe politician, pe samsar, pe ziaristul șantajist, pe tînrul sclivisit și improductiv, așteptînd totul de la succesele lui dubioase, pe „fantele” despre care proza și versurile satirice ale lui Vlahuță se ocupă de atîtea ori folosind un cuvînt acceptat de limba literară, după ce Eminescu îi acordase drepturile de cetate în *Scrisoarea V*. Într-un rînd se oprește în fața vitrinei fotografului Mandi și privește chipurile pline de vanitate ale bogăților 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, ținci cu peruci pudrate, „cavalieri 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 Vladuță — reprezintă o parte destul de accentuată din viața pe care o trăim. Plăcerea pe care o căutăm în reminiscența și modele altor veacuri, dorința de a ne lăsa parigoriei îmbrăcînd un port care nu e al nostru și împrumutînd o iluzie de viață străină de noi și de tot ce este al nostru maschează o adîncă 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 „mlaștină de convenții și de etichete, ridicule în cea mai mare parte ! Ce forme false de viață acopăr cu lustrul lor și cu grimasa lor de veselie tînjirea bolnavă și colosală 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 ris-

cată, era imposibil să nu lase în organismul nostru social, destul de putred și fără asta, scrînteli grave, vătămări de acele 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 decît o biată șandrama de scînduri, înjghebată-n pripă și rea-credință“.

Puține alte cuvinte mai drastice s-au rostit în aceeași epocă spre critica societății burgheze, oricît explicarea adopțării formelor străine în absența fondului corespunzător, adică a unei improvizații străine de dezvoltare reală a țării, pare 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 întîi o altă îndrumare literară. Dan, la care trebuie să facem mereu apel cînd este vorba să cunoaștem ideile și îndemnul 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“. Cînd părăsește Bucureștii și pleacă la țară, Dan își propune „să scrie pe fiecare an cîte un volum, viața celor asupriți, ticăloșiile orașelor mari, triumful parvenitilor, 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 pînă la sfîrșitul carierei scriitorului, înfățișează nenumărate instantanee din viața satelor, „momente culminante“ ale unei întîmplări, după tehnica literară a schiței pe care o teoretizează într-un loc. Trec pe rînd, prin fața noastră, țăranul care primește lovitura sălbatică a vîtafului cînd cere descurcarea socotelii lui încurcate cu rea-credință ; femeia care naște un făt mort după ce fusese maltratată, la arie, de vechil ; tînarul țăran care moare de o boală neștiută și necăutată, în încăperea scundă a bordeiului, alături de fratele mai mic, care scîncește în copaie ; apoi lunga serie a intelectualilor proveniți de la sate : pictorul ratat care își taie beregata cu gîndul la coliba de unde pornise, tînarul scriitor agonizînd la țară după ce se refugiase din frămîntarea neprietenoasă a capitalei. Sînt tablouri întregite din cîteva

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: „Cîrpelile 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 învățămînt 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.

Gîndirea politică a lui Vlahuță n-a ținut pasul cu înflăcărarea sa patriotică și umanitară. El nu și-a spus cuvîntul în nici una din problemele practice ale politicii discutate în vremea sa. Numai cînd izbucnesc răscoalele 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 răsunet, nu numai un îndemn etic-social, ca atîtea în operele lui Vlahuță, dar și o faptă politică. Altfel Vlahuță rămîne 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 pînă în ultimii lui ani, cunoaște mulți oameni și primește confesiunea lor, uneori în scris. Vlahuță își povestește înfîlînrile odată cu reacțiile sale în fața cazului uman întîmpinat, 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 descătuseate, în mare parte sub influența sa,

printre tinerii intelectuali în epoca de după începutul secolului. Față de cazul atîtor tineri din clasele bogate, ruinați și declasați, moralistul deplînge reaua educație primită de aceștia. Unui tînar 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 atîți 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 hotărîrile de muncă și rînduială. Prin astfel de hotărîri 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 tînarul să rămîna 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 orînduire care poate rămîne 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 sîntem 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 înalța și civiliza chiar în sălbăticia cadrului general. Este recomandat mereu patriotismul, iubirea de țară, dar pe acestea nu le mai concepe 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 de atunci în sufletul tinereimei de azi...“

Astfel de îndemnuri au fost mult ascultate. S-a format în primele decenii ale secolului, în unele cercuri legate de fapt de interesele vechilor orînduiri, o stare de opinie și de sensibilitate, făcută din idealism moral cald și inoperant, dintr-o bunăvoință umană, generală și cam fără obiect, sporită printr-un patriotism conceput ca singura venerație a trecutului: „vlahușismul” propriu-zis al multor scriitori mai mărunți, al unora dintre învățătorii și profesorii învățămîntului secundar, al cercurilor culturale și al revistelor de cultură sătescă, 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 frînat decît 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, al inaptitudinii lui pentru faptă, poate și al melancoliei care a îngînat cu cîntecul ei în surdina toată dezvoltarea de sentimente a poetului. A fost o problemă a lui Vlahuță aceea de a pune de acord acest aspect al 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 carierei 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 răspîndire 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 rămînă deci departe de „patimile care mișcă lumea și vremea lui”.

Vlahuță, mai puțin avîntat 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 vîlmășagul luptei, cît 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 pînă 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 întruchipările ei, același idealism moral propovăduitor, mărturia acelorași decepții din care îl trezesc hotărîri noi de viață și luptă, aceleași iubiri în care poetul apare ca victima sentimentului său, aceleași tablouri ale vieții de la 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 decît să-l extragă de acolo pentru a-l turna în alte forme ale dicțiunii. Aceste forme sînt însă mult îndatorate poeziei înaintașe a lui Eminescu. Sugestia sub care alunecă o întreagă generație după ce un mare poet își spune cuvîntul l-a stăpînit și pe Vlahuță. Acesta scrie deci cîntece de dragoste, meditații filozofice 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 asociat cu pronumele sau verbul prescurtat (d. p., *sfinteii* — *înainte-i*, *gîndul* — *aruncîndu-l*, *luminei* — *cine-i*, *Putnii* — *scut ni-i* etc.) apar deopotrivă la maestru și la discipol.

Este un mare poet acela care, aducînd un conținut original, introduce și un sunet nou în limbă, un timbru atît de personal și caracteristic încît chiar atunci cînd îl scoatem din context ghicim îndată întregul și pe autorul lui. Eminescu a fost un mare poet ; Vlahuță este un poet al școlii lui. Cînd 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,
Cîntăreți, libniți 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,
Cînd te privești toată-n oglindă,
Și vezi cît de frumoasă ești !...*

cînd citim astfel de versuri ascultăm neapărat muzica lui Eminescu, acea muzică nemaiauzită pînă la el în poezia românească și care a descătușat în sensibilitatea vremii o mare tulburare, notată de mulți și, printre cei dinții, de Vlahuță însuși.

În cadrul acestei sonorități eminesciene, invenția lingvistică a lui Vlahuță este însă mai puțin bogată decît a maestrului său. Găesc în *Dan* această curioasă spovedanie a eroului asupra greutăților întîmpinate de el ca poet : „Îi lipsea — vedea el bine — acea fluiditate de gânduri ce par a-și nimeri dintr-o dată forma proprie... cuvîntul 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 cînd 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 mînuirea instrumentului obștesc al limbii, această virtute a corectitudinii a stat de-a curmezișul derivărilor semantice prin care marii poeți ajung la inovațiile lor metaforice surprinzătoare și îmbogățesc limba.

Reflecțiile acestea se impun cititorului poeziei lui Vlahuță mai mult decît celui al prozei lui narative și al paginilor lui de gînditor și moralist. În nuvelele și schițele lui întîmpinăm 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. Sînt 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 pămîntul și cu trecutul, o manifestare a afectului care l-a urmărit mai statornic pe poet și căruia-i datorim unul din îndemnurile prețioase desprinse din opera lui.

Vlahuță a fost un foarte îndemînat scriitor de idei. Natură reflexivă și cultivată, dispunînd de un număr de idei mai mare decît al multora dintre contemporanii lui, expresia gîndirii i-a reușit foarte bine. Această expresie ne arată nu un gînditor abstract, ci unul pentru care legăturile de gînduri sînt evenimente adînc simțite ale subiectivității sale, idei în adevăr trăite. De aici provine verva scriitorului, articulația firească a demonstrației sale, toată înmădierea discursului, obținută prin împerecherea fericită a cuvîntului abstract, împrumutat vocabularului filozofic sau științific, cu expresia familiară și cuvîntul uzual. Din cînd în cînd 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 *Gînduri*, 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 condeiul lui, în acele momente de potențare a gîndirii, îl zugrăvesc atît de bine încît nu pot rezista ispitei de a reproduce pe unele din ele : „Norocul e o întîmplare, fericirea o vocație“ ; „Jertfele oamenilor sînt florile care se aruncă în calea drep-

tății“ ; „Fericirea adevărată n-o are, nu poate s-o aibă decât acela care o dă... Și ca s-o dai nu e nevoie s-o ai ; iar ca s-o ai trebuie să-ncepi prin a o da“ ; „Nimeni n-a iubit ca mine, nimeni n-a suferit cît am suferit eu... toți zicem așa. Și toți avem dreptate“ ; „Ia seama, tu care te crezi puternic pentru că știi să te ascunzi. Are să vie o vreme cînd 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 : cît bine a adus pe lume, nu cît 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 sfîrșitul 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 adînc brăzdată, cu şuvița 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, bucurosi să recunoască în fiecare un semn, oricît de modest, al făgăduințelor lui. Mi-a apărut atunci un om blînd, măsurat la vorbă, dar prietenos, și această întîlnire urmată de puține altele pînă la dispariția lui, curînd după aceea, a întregit, pentru mine, chipul scriitorului și al omului cules pînă atunci numai din cărțile lui.

A fost o personalitate morală aleasă, un om de mare omenie. Cuvîntul 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, luptînd pentru a învăța și a se întreține, om din mulțimile umile, a păstrat totdeauna modestia și cumpătarea din veacuri a obîrșiilor sale. A cerut puțin vieții și a obținut puțin. Cînd, în 1916, năvălitorul se îndrepta asupra capitalei țării, și-a strîns lucrurile în carul cu boi, ca strămoșii, și a plecat în bejenie. N-a vrut să fie nimic în țara

care încărcă cu cinstiri și averi pe atîți nechemați și pe alți aventurieri. A disprețuit onorurile, ba le-a și refuzat atunci cînd i s-au oferit tîrziu și cînd 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 fost deci un scriitor ridicat din mulțimile sătești, rămas credincios acestora și dornic să le ajute. A înfățișat cu adevăr soarta oamenilor din preajma leagănului lui, și într-o vreme cînd lupta era atît de grea a fost un glas al revendicării populare, în răscoală față de viciile și diformitățile clasei exploataților. A contribuit astfel 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.

Începuturile 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. Odată 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 sfîrșitul carierei sale, nu prea lungi, ideile sale au evoluat spre un moralism cam vag, destul de confortabil pentru împilarea netulburată de predica frumoaselor sentimente și a bunelor intenții resemnate.

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. Și dacă idealurile și luptele cetățenești își trag puterea lor din depozitele morale ale umanității, dacă așezările mai drepte ale republicii nu urmăresc altceva decît să conducă pe oameni către ținta menirii lor, adică spre dreptate, spre libertate și spre demnitate, se cuvine să rămînem recunoscători și să păstrăm în venerația noastră pe artiștii rămași de-a pururi credincioși omului. Vlahuță a păstrat această credință. Vremurile noi, pe care el le-a chemat cîndva, cinstesc deci în artistul cumpanit și exact pe unul din clasicii literaturii noastre și înmulțesc în mîinile tinerețului cărțile sale, nutrite dintr-o substanță umană și morală atît de prețioasă.

ADDENDA

O ALTĂ CULEGERE ALECSANDRI...

Vina îmbătrînirii așa de timpurii a poeziei lui Alecsandri nu revine numai poetului. E drept că marea concurență Eminescu și întreaga orientare intelectualistă a poeziei de mai târziu au aruncat într-o periferie de indiferență producția bardului de la Mircești. E în alcătuirea sa lipsa osaturii de idei, o emotivitate fără rădăcini adânci și prin urmare fără ecou îndepărtat, care a adus înstrăinarea. Lovitura cea mai mare i-a dat-o însă generația noastră care, prin preferințele ei individualiste, nu putea să guste o poezie prin excelență socială, și ca urmare adeseori convențională.

Vina însă nu e numai a sa și nu trebuie căutată numai aici. Destinul unui poet nu e lucrarea singură a voinței sale perfecte și integrale: public și editor își adaugă exponentul lor dând brînci destinului pe pante nevoite. Așa se face că publicul și editorii, contemporani ai poetului, au cules după gustul și priceperea vremii un mănunchi lăsat moștenire generațiilor. Florile plăpînde, cu urnirea timpului, s-au vestejit; iar de atunci, nici o sforțare serioasă de a primeni materialul nu s-a produs. Să cerem publicului de a se întoarce către paginile multe și rîndurile dese ale poetului, cînd n-au făcut-o criticii și n-au încercat să-i trezească un proaspăt interes?

S-ar putea face totuși o altă culegere, și atunci un alt Alecsandri — deosebit de cîntărețul oficial al războiului de la '77, amantul libertin și adeseori numai spectatorul superficial al naturii, cunoscut din cărțile de școală, vulgarizat la festivități și prin gazete — s-ar desprinde.

Vom fi mirați atunci de a găsi un Alecsandri proaspăt, robust și realist. Deschid ediția „Minervei” la p. 230. Găsim poema *Ghioaga lui Briar*. Versuri naive vor fi și aici, dar gândurile noi, imagini și descrieri trupeșe abundă — și peste tot savoarea vieții prinsă la izvor. E una din cele mai frumoase și totuși, după cât știu, nici o culegere n-a înregistrat-o.

Briar e un păstor de bivoli, un bivolar. O ființă aspră și primitivă

Ce nu văzuse încă nici sate, nici orașe.

O singură însoțitoare are în pustietăți : o ghioagă cu felii oțelite, jupuită de coajă, uscată prin foc. Știu bivolii de ea și o cunosc și lupii ce se apropie noaptea :

*Și-n poalele pădurii, sub crânguri tupilați
Privesc duios la bivoli ce-n iarbă sunt culcați.*

Dar Briar urmează o viață fără întâmplări. Ziua întreagă stă trântit în iarbă cu mâinile sub cap făcute cruce și

cu pletele mițoase în iarbă încâlcite

stă și privește

*pe deasupra-i cum trec neconținut,
Nori lungi și vulturi ageri în zbor neobosit.
Și mintea lui furată de-a cerului mișcare
Se pierde-n aiurare, plutind sub bolta mare,
Se duce prin lumină, săltând din nor în nor,
Se prinde de aripa ce zboară mai ușor,
Iar noaptea rătăcește afund din stele-n stele.*

Dar cum stătea așa văzu „o minune zburînd pe sub lumină”. Și după pregătirea aceasta de vis și iluzoriu, imediat descripția realistă :

o fată alungată de-un bivol cu ochi crunți.

Era domnița, fiica lui Dragoș, care venea călare, scăpată din robia tătarilor. Un bivol o urmărea :

*Răgînd, mișcînd din coarne, plecîndu-și fruntea largă.
Cercînd pe cal din fugă să-l prindă și să-l spargă.*

Briar o scapă ; fata mulțumește destul de romantic și convențional : „Voinice ! să ai parte în viață de iubire !” și apoi pleacă. — Dar lui Briar îi stăruie în amintire. Se duce mereu

cu mintea la „visul ce pare c-a visat“. Se luptă cu gândurile, cu simțirea, cu — și aici Alecsandri găsește o expresie nouă și fericită, ceva de o savoare eminesciană — se luptă cu „mirarea vie a gândurilor sale“. Apoi sufletul cedează retrospectiv și melancolic :

El suferă de-o taină și-i place-a suferi.

Totul de un adevăr și o justete remarcabilă. La punctul acesta însă construcția ia o dezvoltare romantică. Clasicul acesta nu s-a putut sustrage totdeauna modei și a devenit adeseori romantic. Tot ce e hibrid și sună fals în producția sa e efectul — aş spune — al unei *voințe de romantism*... Îl vedem astfel naufragiind când cu energia sa mediocră vrea să dezlănțuie apostrofe furtunoase, sau când cu puterile modeste ale fanteziei sale încearcă să creeze situații extraordinare... E o sforțare care răzbește ușor în vidul unei simțiri puțin cuprinzătoare în această direcție. Romantic, prin urmare, eroul lui Alecsandri umflă pasiunea sa pînă la demență. I se pare că își vede iubita lunecînd printre stele :

„Ah... ea-i“ — strigă sărmanul și brațele întinde.

O cunoaște ; năluca aleargă... Încalecă un bivoli și o urmărește încă... pînă ce dă într-o prăpastie. Ghioaga devine o punte de stejar azvîrlită peste abis.

Astfel, poema nu sfîrșește fericit ; dar chiar în partea finală sînt versuri reușite. S-ar putea cita fuga lui Briar urmărit de lupi și afundarea lor în noapte. Ea ne dă însă dovadă despre unele însușiri ale lui Alecsandri puțin cunoscute. O observație incisivă, simțul sănătos al misterului, gustul primitivismului... Același care în *Răzbumarea lui Statu-Palmă* a produs accentul homeric :

*Urieșii, stînd pe coate, au trîntit un hohot mare
Cît s-au răsturnat pămîntul într-o lungă depărtare.*

Însușirile acestea simple și firești, dacă n-ar fi fost ispita unui patriotism suficient, ar fi putut produce o poezie și de o altă eticitate umană. Îmi place, pentru nu știu ce răsunet franc și omenesc, strofa pe care Alecsandri a improvizat-o la Forcalquier („cu ocaziunea punerii celei întîi pietre a unui viaduct“) :

*Te-nalță, viaduce, s-aduni în acest loc
Din patru părți a lumii averi, lumini, noroc,
Și-a tale nalte arcuri întindă-se departe
Să întrunească frații ce soarta-ncă desparte...*

Pe baza unei asemenea înțelegeri — un Alecsandri simplu, primitiv, uman — s-ar putea culege un nou material, și impresiunea s-ar putea renova...

Căci Alecsandri e cel mai apropiat de popor între poeții noștri; naivitatea și felul direct al exprimării sale îl apropie mult de inspirația cântărețului anonim. El a făcut să tremure struna duioasă, melopeică și pasivă. Aceasta mai ales când lira populară e împrumutată subiectelor culte. Există însă și un alt *fel* popular. E felul aspru, viguros și epic. Trebuie să-l descoperim pe unde se află. E cel mai bun.

Se părea că struna aceasta ar fi trebuit să-i revie exclusiv lui Coșbuc; dar și Coșbuc s-a menținut mai ales în idilă.

MOȘTENIREA LUI ODOBESCU

A fost un muntean, un om al generației de la 1848. A spus-o el însuși de mai multe ori. Pentru că prin limita finală a vieții lui s-a apropiat mai mult de noi și pentru că a înmulțit mărturiile despre sine — cunoaștem mai bine, prin el, cum vor fi fost oamenii care au pregătit și au săvârșit în Muntenia revoluția de la 1848.

Prin bunicul din partea mamei, prin doctorul Constantin Caracaș, descindea din una din cele mai vechi familii de intelectuali români. Prin colonelul Odobescu, tatăl lui, cunoscuse bine oamenii și împrejurările revoluției. A mai apucat domniile regulamentare. Copilăria lui s-a desfășurat sub domnia lui Alexandru Ghica. În aceeași vreme se înființează „Societatea filarmonică”. Are loc complotul împotriva domnitorului, care se termină cu trimiterea răsculaților la Mărgineni. Se anunță dezrobirea țăranilor. Început de reînviere, când se pune la cale noua așezare a țării ! Între 1845 și 1847, Bălcescu și Laurian scot cele cinci volume ale *Magazinului istoric pentru Dacia*. Nu știm dacă l-a cunoscut atunci pe Bălcescu, dar este aproape sigur că l-a văzut în 1851, la Paris, înconjurat de cercul studenților români, și cred că a asistat la conferința despre *Mișcarea românilor în Ardeal*. La Paris, tânărul, care nu împlinise douăzeci de ani, este căutat de C. A. Rosetti, care vrea să-i încredințeze misiuni conspirative. Primește într-un rînd vizita junelui profesor ieșean Nicolae Ionescu, și, în plimbările lor, se opresc și întîrzie uneori lîngă soclul statuii lui Spartacus, pe aleile grădinilor Luxemburgului.

Țara era mică, lipsită de independență, bucurându-se abia de un început de cultură modernă. Norii fanariotismului se țirau încă leneși, aproape de pământ. În copilăria lui Odobescu mai existau boieri cu ișlic și anteriu, sălțați de subsuori de către slujitorii lor, învîrtind mătăniile sau desfătându-se cu ciubuc și cafea, în fundul grădinilor, sub marii nuci cu aromă amăruie. Ogoarele erau lucrate cu plugul de lemn. Țărănimea locuia în bordeie săpate în pământ. Cum să urnești țara înapoiată și s-o faci să înainteze către libertate, către rînduieli mai departe, spre mai multă demnitate a omului? Șirul oamenilor luminați din acea vreme a avut de dat o luptă grea.

Odobescu le-a văzut strădaniile și, fiindcă a înțeles ce lucru de seamă doreau ei să facă, s-a legat adînc în sufletul său de năzuințele lor și le-a rămas credincios.

Acest om cu o structură mai mult intelectuală decît sentimentală, mai mult curios decît pasionat, mai mult zîmbitor decît înduioșat, mai mult senzual decît entuziast, a cunoscut totuși o singură pasiune și o singură formă a înduioșării și entuziasmului : aceea pe care i-o provocau țara lui și străduințele ei de a se înălța către libertate și dreptate. A reprezentat, deci, tipul moral al pașoptistului, cu tot ce întrunea acesta ca patriotism vibrant, ca dorință de însușire a formelor mai înalte ale culturii, ca aspirație către libertatea națională și socială, acea „divină justiție“ pe care o văzuse, cum a spus el însuși odată, „înlăcrămată, oropsită, pribeagă și îngrozită“.

Linia vieții lui n-a fost, în această privință, niciodată întreruptă. A putut fi uneori mai puțin activ în urmărirea idealurilor tinereții sale, dar nu le-a trădat niciodată. Tînăr, abia de șaptesprezece ani, cere în articolul *Muncitorul român*, publicat în *Junimea română*, ziarul studenților români din Paris, restituirea pămînturilor acelor care-l muncesc. „Negreșit, muncitorul e stîlpul României ! — exclamă Odobescu. De la dînsul învățăm a ne iubi patria ! Fiind în raport neconținut cu pămîntul țării noastre, el știe a-l iubi și cinsti... și cu toate acestea, acel pămînt nu e al lui ! Este al ciociului care i-l dă și i-l ia după voința-i.“ Urmează profeția : „Peste puțin pămîntul va fi înapoiat muncitorului prin iubirea și îngrijirea căruia pustiile se vor schimba în holde nalte și bogate“.

În 1852 scrie o *Odă României*, și cînd, în 1855, se înapoiază în țară, pe Dunăre, inima lui bate mai tare. Dincolo de țar-

murile fluviului ghicește cîmpia Bărăganului cu movilele ră-
mase din vechime. „Te iubesc, țărîm părintesc“, strigă poetul.
El mărturisește „nestinsul amor ce unește al nostru suflet
de pămîntul trecător“. Poezia, cu tot ceea ce datorește debi-
tului poetic al lui Alecsandri, are totuși mișcare și adevăr.

Ce febră de activitate îl cuprinde pentru a cunoaște pă-
mîntul țării și vechile lui monumente ! Călătorește cu trăsura,
călare, pe jos. Este unul din primii alpiniști. Urcă munții și
privește de acolo cum covorul țării se rostogolește pînă la
Dunăre. Străbate ținuturile Argeșului, cercetează mănăstirile
oltenesti, împinge călătoria sa pînă în părțile Sibiului. La Bis-
trița descoperă *Psaltirea* lui Coresi. Copiază pisanii și citește
documente vechi. În preajma Bucureștilor, la Snagov, preci-
zează data întemeierii mănăstirii. Instituie întinse anchete ar-
heologice și stabilește, cu mai multă pregătire științifică decît
Papazoglu sau Bolliac, conspectul arheologic al țării. „Tezau-
rul de la Pietroasa“, descoperit încă din 1837, rămăsese ne-
studiat. Îl cercetează de-a lungul întregii lui vieți și îi con-
sacră ultima lui lucrare. Notează vechi tradiții și culege poezii
populare. Este unul din primii folcloniști cu preocupări sa-
vante. Studiază cel dintîi *Istoria otomanicească* a lui Ienă-
chiță Văcărescu. Începe să publice manuscrisul din secolul al
XVII-lea al lui Udriște Năsturel, cuprinzînd traducerea din
slavonește a lui *Varlaam și Ioasaf*.

Dintre scriitorii români, înclinația lui se oprește cu mai
multă dragoste și mai mult interes în fața acelor care co-
respundeau mai bine idealului său patriotic și popular : în
fața lui Cîrlova, Alecsandri, Ispirescu. Îl cunoscuse pe veselul
și mintosul Nicolae Filimon și, înțelegînd însemnătatea
Ciocoilor vechi și noi, îi publică în revista lui, în *Revista
română*. Statornicia în admirația pentru Bălcescu face din el
editorul uneia din cele mai însemnate scrieri ale acestuia :
Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul.

Studiile de istorie și arheologie națională, de filologie, fol-
clor și istorie literară ies mult îmbogățite din activitatea lui
Odobescu. O nouă luptă trebuia dată împotriva latinismului.
La Academie el declară că „odată cu viața n-aș voi ca limba
dicționarului d-lor Laurian și Massim să devină limba succe-
sorilor noștri“. Cînd istovește argumentele științifice își aso-
ciază umorul public, și cititorii rîd, în adevăr, cînd află din
lista de bucate a prînzului oferit de Odobescu colegilor săi

latiniști de la Academie că oaspeții au mâncat „melunine rubre cu farcimine de minutare“, adică : pălăgele roșii cu tocătură de măruntaie.

Dorea o artă care să exprime „instinctul artistic al poporului“. A aplicat programul *Daciei literare* a lui Kogălniceanu la problema artelor plastice. Uimitoarele perspective din *Viitorul artelor în România*, conferință ținută la Paris încă din 1853, completat cu disertația : *Artele în România în periodul preistoric*, din 1872, își păstrează încă toată actualitatea. A urmărit de aproape mișcarea artistică, a prezentat arta populară românească la Expoziția universală din Paris la 1867, a proiectat mari lucrări arhitectonice, un palat al culturii, rămas nerealizat, și a recunoscut pe Grigorescu.

În arta literară a realizat programul său prin nuvelele lui istorice : *Mihnea cel Rău* și *Doamna Chiajna* — scene din epoca feudalității românești, sprijinite de toată știința lui de istoric și arheolog, unde, printre fapăturile crunților tirani, se aud lanțurile iobagilor în beciurile armașului Dracea din Mănești, și a evocat ascunderea țării îndoliate în drumul cumpelitei Doamne Chiajna.

La 1863 a fost ministru al școlilor, și în această calitate l-a adus pe Hasdeu la Arhivele statului și a trimis o comisie să inspecteze locul îngropării lui Bălcescu la Palermo. S-a dezgustat repede de politica militantă a vremii, dar din când în când și-a spus cuvântul în treburile de politică și de organizare a statului.

A recomandat studiul limbii și al istoriei naționale, ca și învățământul științelor. În 1865, printre cei dintâi, a cerut ca alături de gimnaziul umanistic să se înființeze școli reale, cu pronunțat caracter practic : școli de agricultură cu ferme model, de industrie și de comerț. A cerut înființarea unor institute de credit la dispoziția micului cultivator al pământului. Și în 1877, când sosise momentul independenței, față de șovăirea politicianilor, în rîndul cărora se vîntura ideea neutralității în conflictul ruso-turc, cere alăturarea de Rusia și cucerirea neatîrnării cu arma în mînă.

Și astfel, în timp ce atîți din oamenii care apucaseră vremile de la 1848 au devenit politicienii de mai târziu, au agonisit averi și și-au rezervat locurile de frunte la banchetul democrației liberale, Odobescu a rămas independent și sărac. Bălcescu ar fi îmbătrînit în același fel. Scrisorile lui Odo-

bescu către soția lui, către Sașa, sînt pline de expresia îngrijorării pentru termenul chiriei apropiate, pentru lemnele de iarnă care trebuie cumpărate. S-a putut întîmpla ca socotelile lui să nu fi fost prea prevăzătoare, ca banii să-i fi alunecat cu ușurință din mîna care nu-i strîngea cu avaricie.

Un contemporan, diplomatul Bengescu, autorul bibliografiei voltairiene, ni-l evocă, în *Amintirile* sale, pe acela care fusese odată șeful său la Legația română din Paris, cumpărînd costisitoare foliante pentru plăcerea de a stabili sau controla un mic detaliu de erudiție. Ce a devenit bogata bibliotecă a lui Odobescu? Acum vreo zece ani am văzut încă într-una din sălile fostului Seminar pedagogic universitar prețioasa colecție de cărți de artă, de dicționare, de texte clasice. Dar în timp ce întîrziem în sala care adăpostea părți ale bibliotecii lui Odobescu am simțit aproape pe omul cu gusturi de erudit, harnica albină umanistă culegînd din zeci, din sute, din mii de volume. Cine citește *Istoria arheologiei* din 1877, pe care W. Deona o citează printre cele dintîi ale specialității, bagă de seamă că puține sînt învățatele izvoare pe care Odobescu să nu le fi cunoscut din frecventarea lor directă. Ca la toți marii umaniști, știința izvoarelor și practica manuscriselor și a vechilor tipărituri erau pentru Odobescu o formă a desfătării. Așa a fost pentru toată lungă serie a învățaților de la Petrarca la Anatole France. Cine nu-și poate reprezenta natura senzuală a umanistului nu-i poate pricepe firea.

Scriitorul nostru era un iubitor al vieții, se bucura de umbra căruței la Dor-Mărunt. Îl încîntau poeziile populare și asculta cu atenție, notîndu-le, vechile balade pe care le mai știau lăutarii țigani ai Olteniei; fremăta la povestea călăuzei lui în munți și se înconjura cu reproducerile tuturor operelor de seamă ale clasicismului și ale Renașterii.

Erudiția era o altă formă a curiozității lui multiple și senzuale. Într-o zi a concentrat toate izvoarele din care țîșnea desfătarea pentru el și arătîndu-se în tot adevărul firii lui. iubitoare de plăcere, de știință și de viață populară, a compus opera lui cea mai reprezentativă, capodopera lui: *Pseudo-Kyneghetikos*.

Pe vremuri se auzea în școli că Odobescu este cel mai de seamă stilist al literaturii noastre. Un profesor ne povestește că elevilor lui de la Școala normală superioară, care-l întrebaseră cum și-a format stilul, Odobescu le-a deschis un

dulap arătându-le manuscrisele multelor traduceri din clasicii, în care își făurise meșteșugul scriitoricesc.

Odobescu a tradus, în adevăr, din Homer, din Horațiu, din Herondas din Kos. Stilul lui s-a nutrit din substanța clasicilor. Dar ce înseamnă : cel mai de seamă stilist ? Creangă, Caragiale, Sadoveanu sînt stilști tot atît de desăvîrșiți, fiecare după felul propriu al comunicării lui. Al lui Odobescu se desfășoară în largile cadențe domoale ale omului bucuros să povestească și să descrie. Bogatele perioade arborescente ale lui Odobescu nu sînt atît oratorice, ca la Bălcescu, ci mai mult descriptive și narrative. Puține sînt expunerile acestui scriitor care să nu poposească, în cele din urmă, într-o povestire, dar mai ales într-un tablou al naturii sau al unei opere de artă.

Arta scriitoricească a lui Odobescu n-a rămas fără descendenți. Mi se pare că Hogaș a profitat din exemplul lui. Cred că și Matei Caragiale ; poate și alții. Dar moștenirea cea mai de preț a lui Odobescu rămîne figura lui întreagă, în care atîți dintre cititorii și scriitorii zilelor noastre recunosc pe unul din înaintașii lor cei mai iubiți.

ÎN JURUL PEISAJULUI EMINESCIAN

Guido Manacorda, subtilul poet și gânditor italian, a concretizat odată în două simboluri felurite deosebirea dintre cultura clasică a Sudului și aceea a Nordului romantic. Templul și Pădurea sînt, pentru Manacorda, cele două înfățișări care pot evoca mai bine contrastul dintre sufletul care a creat, cu pietate pentru zeii cetății, civilizația înflorită în jurul Mediteranei, și celălalt suflet aspirînd de-a pururi către farmecul și energia reparatoare a naturii, adorată cu o frenezie pe care meridionalii n-au resimțit-o niciodată în același fel. S-ar părea că cele două simboluri sînt incomensurabile, ca unele care aparțin unor domenii între care s-au introdus, pentru a le separa radical, ființa și fapta omului. Cine a călătorit însă în sud, în Grecia și Italia, a simțit desigur cum vestigiile vechilor temple păgîne se încorporează atît de adînc în natură, fuzionează atît de intim cu arida stîncă pe care se ridică și cu marea strălucire a atmosferei în care masele lor ordonate se spiritualizează, încît templul devine propriu-zis un element cu solide aderențe la firea peisajului local. Natura și opera omului nu apar aci în relație de contrast, ci în acea armonie firească și simplă care pentru omul modern alcătuiește motivul principal al nostalgiei cu care privește către lumea veche.

Distincția dintre templu și pădure alcătuiește o dualitate folositoare acelor care vor să capete lumini cu privire la tipul căruia figura reprezentativă a unei culturi îi aparține. Ne putem întreba, de pildă, dacă un mare poet este un închi-

nător al templului sau al pădurii, al faptei constructive a omului sau al imensității singuratică a firii.

Ne-am pus această întrebare și în ce-l privește pe Eminescu, și numeroasele amintiri care au apărut cu spontaneitate n-au amânat prea mult răspunsul. Poezia lui Eminescu este plină de freacățul pădurii, de șoapta apelor care o străbat, de magia lacului deschis în mijlocul lui, de cântecul păsărilor care i se adăpostesc în ramuri. Trebuie să spunem că pădurea nu este singurul tip de peisaj care apare în poezia lui Eminescu. Pădurea însă o domină. Este aci o nouă împrejurare care îl ține puternic legat pe poetul nostru de romantismul european, a cărui origină și al cărei loc de înflorire nu pot fi despărțite de centrul păduros al Europei.

A existat, desigur, și un romantism care a călătorit în sud, al lui Hugo în *Orientalele* sale, sau al lui Musset, poet al Italiei și al Spaniei. Marile centre de formație și de difuziune ale romantismului continental au apărut însă în peisajul de păduri care începe de la poalele Alpilor și se întinde pînă la limita joaselor șesuri bătute de valurile mărilor din nord. Acestei regiuni îi aparțin mai toate marile centre romantice: Tübingen, Heidelberg, Jena. Romantismul este un dar al pădurii. Zona lui se subțiază pe măsură ce înaintează către sud și către țărmul stîncos al mării. Cercetătorii se mai întrebă încă dacă se poate vorbi de un romantism meridional. Romantismul german este însă permanent și s-ar putea spune că el începe chiar din clipa în care Armin distruge pădurile lui Varus în pădurea Teuturgică, una din primele întâlniri ale Sudului cu pădurea.

Nostalgia Sudului a urmărit pe romantici, între care aflăm ațîți nordici cosmopoliți și bucuroși să emigreze către țărmul clement al Mediteranei sau Adriaticii, o întreagă falangă care numără pe Shelley, pe Byron sau pe Nietzsche. Cu toate acestea, înapoierea către țara împădurită a fost totdeauna, pentru sufletul romantic, prilejul unei regăsiri. Aflu, în această privință, în cartea Ricardei Huch asupra *Romantismului german* un material instructiv pentru fixarea sensibilității romantice cînd este pusă în situația de a alege între strălucirea mistuitoare a Sudului și umbra răcoroasă a patriei din miazănoapte. Astfel, cînd unul din eroii lui Eichendorff, în romanul *Ahnung und Gegenwart*, ajunge la un punct al călătoriei sale în care comparația celor două peisaje se impunea, sentimentul

său uimit găsește aceste cuvinte : „Cînd, în sfîrșit, istovit de lungă călătorie, ajunsei pe ultimele culmi ale Elveției, un fior mă străbătu trecînd cu privirea de la strălucirea italiană către Germania, atît de deosebită în felul ei, liniștită și gravă, cu dealurile și regescul ei Rin.“

Iar un alt poet exprimă încă mai lămurit preferința lui :

*Ich komme aus Italien fern
Und will Euch alles berichten
Vom Berg Vesuv und Romas Stern
Die alten Wundergeschichten*

*Da singt eine Fei auf blauem Meer,
Die Myrten trunken lauschen.
Mir aber gefällt doch nichts so sehr,
Als das deutsche Waldesrauschen.*

Această înclinație către pădure, vie în sufletul romantic, a fost și a lui Eminescu. Prin proximitatea cadrului în care s-a mișcat copilăria și adolescența poetului și prin tot ceea ce, de atunci, s-a menținut ca o amintire stăruitoare de-a lungul întregii sale vieți, Eminescu este un om al Moldovei nordice în inima căreia Codrul Cosminului așază marea lui pată de umbră și trăgeșime. Acestei părți a țării și acestei păduri i se închină cîntecul lui în *Mușatin și Codrul* :

*Săracă Țară-de-sus,
Toată faima ți s-a dus.
Acu cinci sute ae ani
Numai codru îmi erai,
Imprejur creșteau pustii,
Se surpau împărății
Neamurile-mbătrîneau,
Crăiile se treceau,
Numai codrii tăi creșteau,
Și în umbra cea de veci
Curgeau rîurile reci,
Limpejioare, rotitoare
Avînd glasuri de izvoare.
Bistrița în stînci se zbate
Prin păduri întunecate
Și mereu se adîncește
Unde apa-abia clipește etc.*

Întreaga poemă *Mușatin și Codrul* prezintă o mare însemnătate pentru caracterizarea peisajului eminescian. Căci aci se găsesc, ca într-un adevărat rezumat substanțial al viziunii sale, mai toate firele artei de peisagist a lui Eminescu. Și tot aci, prin localizările geografice pe care le conține, putem obține preciziuni și asupra regiunii care a inspirat pictura sa.

Nici o altă parte a țării n-a avut norocul unei transfigurări poetice de frumusețea și adâncimea aceleia pe care Mihail Eminescu a consacrat-o Moldovei nordice și păduroase a nașterii și copilăriei sale. Aș spune însă că întreaga lui poezie se resimte de experiența pădurii. Căci în cîntecul eminescian aue un sunet prelung și neliniștitor, pornit nu se știe de unde, jelindu-se nu se știe cui. Cine nu l-a auzit niciodată n-a absorbit întregul farmec al cîntecului lui Eminescu. După cum, în pictura lui Rembrandt, reflexele luminii sînt cu atît mai misterioase cu cît izvorul lor nu este reprezentat niciodată, tot astfel rezonanțele liricii lui Eminescu vin neliniștitoare către noi, din adâncimi enigmatice ale sufletului. Și este poate aci ceva din sentimentul omului care, în mijlocul pădurii, este oprit de un cîntec necunoscut și îndepărtat.

CUVÎNT DESPRE EMINESCU

S-au scris multe despre Eminescu, în diferite împrejurări. Literatura de studii eminesciene, edițiile critice și populare ale operelor lui s-au înmulțit în asemenea măsură în vremea din urmă și, odată cu ele, considerarea lor din atâtea puncte de vedere și cu atâtea mijloace, încît s-ar putea crede că doar cu anevoie s-ar mai putea găsi ceva nou de spus despre cel mai mare poet liric al nostru. În realitate însă niciodată comentariul asupra unui mare poet nu se găsește la sfîrșitul său. Este o închipuire cu totul zadarnică credința că opera unui poet încremenește odată cu ultimul cuvînt pe care poetul i-l adaugă. Îndată ce pana s-a ridicat de pe hîrtie, îndată ce glasul cîntărețului a tăcut și a amuțit pe vecie, opera lui începe o viață nouă, cu multe și lungi peripeții. Eminescu a încetat să scrie la 1883 și a murit șase ani după această dată ; dar au crescut de atunci tot alți și alți români care și-au recunoscut în poeziile lui emoțiile și avînturile. Au venit pe lume, în orașe și sate, copii, și aceștia au devenit adolescenți și oameni tineri. Într-o zi le-a pătruns în ureche un cîntec cum nu mai auziseră niciodată :

*De ce taci cînd, fermecată,
Inima-mi spre tine-ntorn ?
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată ?*

O astfel de muzică nu mai răsunase în poezia română. Strofa se termină printr-o întrebare și cere, prin urmare, un

răspuns. Și răspunsul vine printr-o efuzie de sentimente neliniștite care umple măsura sufletului și-l copleșește. Mi se pare că descriu un moment din psihologia adolescenței. Până la o vreme omul trăiește în liniștea și placiditatea copilăriei, bine încadrat în familia lui, și sprijinindu-se pe certitudinile ei, într-un orizont mărginit, dar fără nici o tulburare. Dar deodată se produce o revoluție. Ce s-a întâmplat? Pregătindu-se să se despartă de copilăria lui, omul dorește să cunoască lumea dincolo de ulucile ogrădei părintești, începe să simtă apăsătoare și absurde rînduiri casei lui, se naște în inima lui o năvală de sentimente necunoscute, de chemări în toate direcțiile. Adolescența este o boală gravă, dar, la sfîrșitul ei, lumea a dobîndit toate dimensiunile, și omul tînar pășește în mijlocul ei pentru a se bucura de ea, pentru a o stăpîni și a o transforma după cerințele rațiunii lui.

Într-o zi, pe cînd mă aflu la Iași, unde mă duceam din cînd în cînd să-l vizitez, Ibrăileanu mă întrebă: „Ascultă, domnule Vianu, dumitale îți place Eminescu?” L-am privit curios și puțin descumpănit. Ibrăileanu avea astfel de ieșiri neașteptate, din care se constituia marea animație a conversației cu el. Mie mi se părea că-l gust pe Eminescu. Aveam treizeci și ceva de ani. Publicasem o carte asupra poetului. Am răspuns cu oarecare timiditate, explicabilă în împrejurările cînd ești constrîns să-ți afișezi sentimentele, și, mai ales, atunci cînd simți că cineva se pregătește să ți le conteste. Protestarea mea a fost probabil slabă și puțin convingătoare. „Cum poate să-ți placă Eminescu — a continuat Ibrăileanu — dacă n-ai trăit ca tînar de douăzeci de ani într-un tîrg moldovenesc, dacă n-ai fost îndrăgostit cu sufletul omului de atunci în locurile acele, dacă n-ai înaintat pe un drum cu ploi și n-ai văzut luna răsărind deasupra lor?” Și începu să recite strofele poeziei *Pe lîngă plopii fără soț*, ca pe documentul unei legături precise și de neînlocuit cu un anumit sector al peisajului nostru.

La drept vorbind, îndeplineam mai multe din cerințele formulate de Ibrăileanu pentru a atinge desfătarea prin poezia lui Eminescu. Rătăcisem și eu cu sufletul nostalgic pe cărări străjuite de ploi înalți, cu frunza argintie. Văzusem, în balta natală a Dunării, salcia coborîndu-și ramurile subțirele în apă, ascultasem cadența undelor sfărîmîndu-se de

țărături, stînd de vorbă cu stelele proroace. Sentimentele mele găsiseră mai multe locuri, în poezia lui Eminescu, în care să se poată cuibări și să se poată pricepe mai bine. Căci acesta este unul din rolurile unui mare poet, acela de a da expresie și de a împinge către lumina conștiinței stări care altfel ar rămîne neoglindite și crepusculare.

N-am dat aceste explicații lui Ibrăileanu pentru că m-a interesat să rețin un aspect caracteristic al personalității lui. Criticul atît de lucid era unul din oamenii cei mai sensibili pe care i-am cunoscut. Filozoful materialist, format în disciplinele științifice ale secolului al XIX-lea, păstra în sine o vibrație romantică. Sub masca lui făcută parcă dintr-un vechi pergament, încercuită de stufoasa-i barbă roșcată, Ibrăileanu a păstrat pînă la sfîrșitul lui sufletul neliniștit al unui tînar, recunoscut cu iubire de cei care i-au stat aproape.

Există evenimente și întrebări care te urmăresc ani numeroși după ce s-au produs, aproape toată viața ta. Întîmplarea cu Ibrăileanu venea să confirme o observație pe care o făcusem la sfîrșitul cărții mele despre Eminescu, și anume că poezia lui este adecvată sufletului unui om tînar, în sensul că este expresia unui tînar și își găsește deplinul ei ecou în sufletele tinerești. Nici o mirare, de altfel, că lucrurile stau așa de vreme ce Eminescu a depus pana sa la vîrsta de treizeci și trei de ani, și deoarece prin tineretul care s-a recunoscut mereu în el s-a transmis răsunetul și slava numelui său.

Dar, la urma urmei, nu se întîmplă la fel cu toți marii lirici ai lumii? Toți au scris pentru tineret, și acesta le-a purtat numele pînă la noi. Așa s-a întîmplat cu Dante în *Vita nuova*, cu François Villon, cu Hölderlin, cu Goethe și Schiller, cu Leopardi, cu Byron și Shelley, cu Heine și Rimbaud. Studiată din punctul de vedere al vîrstelor omenești, poezia tuturor acestora reține mai cu seamă experiențele unui om tînar. Dacă n-ar fi decît marele loc pe care-l deține în ciclul lor tematic sentimentul iubirii, uimirea în fața naturii, revolta față de nedreptatea așezărilor vechi și tot am avea dreptul să facem observația că lirica lumii este forma de expresie a tinereții. S-a întîmplat, desigur, ca marii poeți să trăiască o recrudescență a darului lor în anii lor înaintați, ca Goethe în *Divanul oriental-occidental*, ca Hugo în poeziile postume din

Toute la lyre, ca Heine în ultimele sale poezii, dar totdeauna printr-o revenire a sufletului lor de tineri, așa încît Goethe a avut dreptate să spună odată că geniul poetic este „o pubertate repetată” — „*eine wiederholte Pubertät*”.

Eminescu este, în primul rînd, poetul tineretului, al tineretului românesc, al întregului tineret românesc. Totuși, legătura oricărui om cu locul nașterii sale este forma trăită a legăturii cu patria sa. Fiecare dintre brazi Carpaților crește pe cîte un singur metru de pămînt. Nu există alt mijloc de a comunica cu patria întinsă decît legîndu-te de un loc precis al ei. Eminescu a simțit aceste legături cu mare putere. Este un om al nordului păduros al Moldovei, în care Codrul Cosminului așază marea lui pată de umbră și frăgezime. Cînd evocă poienile deschise, ca un ochi de lumină, în mijlocul pădurii, hîrjoneala păsărilor, izvoarele săltînd pe prundișul lor, pasul ușor al Dianeî călcînd pe frunze, poetul notează aspecte văzute ale locului nașterii și rătăcirilor sale.

A fost un moldovean, și graiul lui, sunînd cu o armonie absolut nouă, a păstrat formele fonetice regionale, ca atunci cînd pune la rimă : *sară*, *ședè* și *plăcè*. Este în toată firea și manifestarea lui un accent de autenticitate, o legătură prin rădăcini cu datele lui elementare, care îl fac, atunci cînd scrie vreunui din prietenii lui, de pildă lui Caragiale, colegul din redacția *Timpului*, să se exprime cu sfătoșenia unui țaran.

Acest om înzestrat cu cultura cea mai întinsă și cea mai adîncă, și care arăta competența unui specialist în atîtea ramuri ale științei, în istorie, în filologie și lingvistică, în economie politică, în estetică și filozofie, este în același timp un naiv în înțelesul etimologic al cuvîntului, un *nativus*, adică o personalitate în care adaosurile culturii nu falsificaseră deloc elementele originare ale nașterii sale.

Poezia acestui mare moldovean este însă aceea a tuturor românilor deoarece ea reprezintă cu o mare forță momentul de înnoire al poporului nostru, în epoca lui modernă. Acesta este felul în care ni se lămurește chipul lui în împrejurările de azi, chipul unui reprezentant al progreselor românești. Prin acest mod de a-l înțelege, îmbogățim cu o nouă etapă comentariul perpetuu al operei sale, adăugăm o perspectivă nouă nenumăratelor puncte de vedere din care această operă a fost

privită pînă acum și va continua a fi privită în toate secolele viitoare.

Nu se va putea arăta îndeajuns adîncimea transformărilor pe care le suportă societatea românească în prima jumătate a secolului trecut, odată cu luptele și aspirațiile claselor profunde ale poporului nostru către libertatea națională și socială. Toate veacurile anterioare ale istoriei românilor aduseseră schimbări mai mici decît cele care se petrec în puținele decenii pregătitoare ale mișcării de la 1848. Statismul vechii societăți românești este acela al feudalității în toate țările lumii. Sute de ani s-au menținut aceleași așezări economice și politice, aceleași moravuri, aceeași cultură.

Deodată ghețurile încep să se topească. Adie un vînt primăvărat care degajează individualitatea creatoare în Ardeal, în Moldova, în Muntenia. Începe una din epocile cele mai atrăgătoare ale istoriei noastre, pe care o putem pricepe cu adevărat folosind nu numai categoriile științei, dar și intuițiile fanteziei poetice, așa cum a făcut Camil Petrescu în romanul *Un om între oameni*. Limba se degajează din legăturile vechii sintaxe, atît de greoaie încît rareori se putea atinge prin ea expresia spontană a sentimentului și a gândirii. Noii scriitori încep să noteze experiențele și simțirile lor personale într-o limbă firească, apropiată de a poporului. Curiozitatea intelectuală împinge ancheta ei către zonele apropiate și cele mai depărtate ale patriei și ale lumii, punînd bazele științelor istorice, filologice și naturale în țara noastră. Apar primii istorici, primii lingviști, primii arheologi, primii folcloriști și naturaliști. Apar primii pictori portretiști, care reproduc cu sensibilitate și iscusință fizionomia individuală a modelelor lor. Unii dintre românii vremii simt chemarea scenei și se urcă atunci pe scîndurile ei tineri care întrupează furtuna patimilor omenești în eroii tragediilor și comediilor clasice. Se formează prima mișcare muzicală modernă pentru că oamenii doresc să-și audă sufletul lor renăscut în mărturisirile muzicii, și la București, la Iași, la Sibiu este ascultat Beethoven și Mozart, pînă cînd să apară primii compozitori români.

S-a vorbit uneori despre vîrsta culturilor. O cultură are vîrsta oamenilor care o reprezintă în mod mai caracteristic. Nu este adevărat că diferitele culturi sînt tinere la începuturile lor. Cultura greacă devine tînără abia în secolul al V-lea, o-

dată cu glorificarea tinerilor învingători ai jocurilor olimpice în cîntecele lui Pindaros, cu reprezentarea splendorii lor fizice în statuile lui Polyclet. Cultura medievală a popoarelor occidentale devine tînără îndată ce se impune idealul tineresc al cavalerismului în lirica, în romanele secolelor al XII-lea și al XIII-lea.

Tot astfel cultura noastră, dominată, pînă către finele secolului al XVIII-lea, de figura bătrînească, purtătoare a unei înțelepciuni tradiționale, a boierului divanit, a învățatului religios și a cronicarului, își cucerește tinerețea abia cu scriitorii, cu istoricii, cu gînditorii și luptătorii politici care pregătesc revoluția de la 1848. În acest an numai Ion Eliade Rădulescu a depășit vîrsta de patruzeci de ani ; au trecut de treizeci : Gr. Alexandrescu și Bolliac ; n-au încă treizeci : Alecsandri, Bolintineanu și Nicolae Bălcescu. Pe acesta din urmă moartea l-a păstrat tînăr și figura lui vine către noi cu aureola lui de tînăr martir. Deși știința lui este sigură, adîncă, și cugetarea lui politică manifestă cea mai serioasă maturitate, există în tot ce a scris Bălcescu o notă de emoție și cucernicie, o puritate și, aș spune, o ingenuitate a simțirii, care ne vorbesc îndeajuns de sufletul generos al unui tînăr.

Avîntul culturii românești în secolul al XIX-lea aduce cu sine o puternică revărsare lirică a sufletului său. Căci tînărul descoperă lumea descoperindu-se pe sine, ascultînd în sufletul său chemările lumii vaste și necunoscute. Începe atunci șirul poezilor pe care Eminescu i-a evocat în *Epigonii* : Mumulean și Sihleanu, Donici și Pann, Eliad și Bolliac, Cîrlova și Alexandrescu, Bolintineanu, Murășan și Alecsandri — un șir pe care-l încunună el însuși, Eminescu, reprezentantul cel mai de seamă al curentului de înviere a sensibilității românești în epoca noii ei tinereți. În *Epigonii* Eminescu se înfățișează pe sine, în contrast cu toți acei înaintași, drept omul unei epoci blazate, triste și reci, lipsită de felul vizionar al înaintașilor.

Este și aici o atitudine a tînărului care găsește, de fapt, în închipuita blazare a sufletului său un moment al sensibilității lui neliniștite. Modelul acestei atitudini a fost fixat către începutul secolului de un tînăr poet de geniu, de lordul Byron, și de atunci, vreme de mai multe decenii, figura tînărului copleșit de tristețe, purtînd doliul iluziilor sale, apare în toate literaturile lumii. Dar citiți mai departe cartea lui Eminescu,

comparați-o cu tot ce s-a scris înaintea lui și veți întâmpina în ea documentul unei uriașe revoluții a sensibilității românești, în care culminează lirismul secolului său.

Am scris și am vorbit adeseori despre poezia lui Eminescu. Întocmai ca pentru mulți oameni din generația mea, poezia aceasta a fost principalul eveniment intelectual al tinereții mele. Cultul lui Eminescu s-a format încă din timpul ultimilor ani de viață ai poetului, ca rezultatul faptului că toate năzuințele poporului nostru, întregul torent de simțiri trezite la viață prin dezghețarea vechii împietririi s-a recunoscut în această poezie și a impus prestigiul ei. Am citit-o deci și am recitat-o încît, ca atîți alții, aș fi putut spune și eu, împreună cu Vlahuță :

*Tot mai citesc măiastra-ți carte,
Deși ți-o știu pe dinafară.*

Dar dacă încerc să adun laolaltă impresiile culese în timpul unei atît de lungi frecventări și dacă, dorind să mă pricep pe mine, caut să-l înțeleg pe el, pe marele poet, mi se pare că rolul, valoarea și răsunetul poeziei eminesciene provin din faptul de a fi extins enorm orizontul nostru intelectual și moral. Poezia lui Eminescu evocă o imagine a lumii înzestrată cu toate dimensiunile prelungite pînă la limita lor cea mai îndepărtată. Înălțimea, adîncimea, extensiunea acestei lumi în toate direcțiile sînt imense și fără nici o analogie în tot ce au scris poeții români mai înainte. În vastul univers al poeziei eminesciene, gîndul omenesc este purtat pînă la ultimele și cele mai înalte întrebări ale lui, și sentimentele omenești sînt urmărite în ecourile lor cele mai profunde. Înălțimea, vastitatea și adîncimea sînt trăsăturile principale ale lumii și simțirii eminesciene, și, realizîndu-le în sine însuși, cititorul român a simțit acea îndepărtare a limitelor sale, acea creștere interioară, care ne dă dreptul a recunoaște, în poezia lui Eminescu, evenimentul cel mai important al culturii noastre moderne.

Extensiunea și adîncimea universului eminescian se desfășoară în timp pînă la origini. Poetul evocă începuturile lumii, starea nedeterminării primitive, anterioară diferențierii dintre ființă și neființă, ca în versurile *Scrisorii I*, inspirat din *Rig-Veda* :

*La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
 Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
 Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
 Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns,
 Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
 N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
 Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
 Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
 Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
 Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !...*

Citim și astăzi versurile acestea cu uimirea cu care le-am parcurs înțlia oară, urmărind seria ei eclatantă de antiteze, obținute prin negarea cuvîntului anterior prin particula negativă (ființă, neființă, pătruns, nepătruns), prin varietatea diatezei (nu s-ascundea, era ascuns), prin alternarea modurilor (de văzut, s-o vază), prin derivarea deosebită a aceleiași rădăcini (împăcată, pace).

Nimeni înaintea lui nu dispusese de posibilitățile limbii române cu o libertate suverană, la fel cu aceea atinsă de Eminescu prin utilizarea tuturor funcțiunilor limbii, a întregii ei fiziologii, a tuturor formelor flexiunii și derivării ei. Limba română devine un instrument absolut docil în mîna lui magistrală, și poetul o folosește pentru a exprima gînduri și viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească.

Extinderea infinită a universului în timp se însoțește cu extinderea lui în spațiu. Toată lumea își amintește de zborul cosmic al Luceafărului :

*Porni luceafărul. Creșteau
 În cer a lui aripe,
 Și căi de mii de ani treceau
 În tot atîtea clipe.*

*Un cer de stele dedesubt,
 Deasupra-i cer de stele —
 Părea un fulger nentrerupt
 Rătăcitor prin ele.*

De cînd, ca un rezultat al transformării icoanei astronomice a lumii, Giordano Bruno a descris un zbor infinit, în-

tr-una din strofele *Furiilor eroice*, motivul literar al zborului cosmic a revenit de mai multe ori în poezia modernă. Îl întâmpinăm la Milton, la Byron, la Victor Hugo. Ar fi o interesantă cercetare de literatură comparată urmărirea felului în care, după ce apăruse la mai mulți înaintași, motivul acesta reapare într-o formă nouă la poetul nostru. Când este purtat de Lucifer în nemărginirea spațiului, Cain al lui Byron vede miriadele de lumi și, printre ele, puternicele ființe de altădată, înaintașii lui Adam, a căror imagine ajunge în acel punct al înălțimii mai încet decât zborul perechii zburătoare în catapetasma lumii. Infinitul este pentru poetul englez regiunea morții, a formelor care au trăit odată, și Byron și-o reprezintă cu categoriile paleontologiei moderne. Cain vede fantomele ființelor puternice din vechile evuri ale pământului, natura puternică și fericită, față de care lumea noastră nu este decât o „ruină”.

Ajuns în același loc al înălțimii, poetul nostru vede altceva. El asistă la nașterea lumii, la faptul demiurgic al creației, și viziunea lui este incontestabil una din cele mai grandioase din câte s-au luminat vreodată în fantezia unui poet modern :

*Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentii,
Cum izvorau lumine.*

*Cum izvorînd îl înconjur
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul ;*

*Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Dîn goluri a se naște.*

*Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemenea
Uitării celei oarbe.*

Mintea lui Eminescu lucrează cu ideea originilor lumii, a infinitului, a creației, adică cu cele mai înalte concepte făurite de rațiunea omului. Printre acestea, ideea eternității stăpânește mintea sa într-asemena măsură încît una din atitudinile cele mai obișnuite ale poeziei sale este considerarea lucrurilor în perspectiva eternității, *sub specie aeternitatis*. În iubirea lui, el vede efectul unei afinități, deopotrivă cu setea cea eternă ce au după olaltă lumina de-ntuneric și marmura lactă. Iubirea se desprinde pentru el pe fundalul eternității, și poetul vrea să cucerească imaginea iubitei din noaptea veșnicei uitări în care toate curg. Această imagine îi apare uneori „în zarea eternei dimineți“. Durerea de a trăi el o mîngîie prin aspirația intrării în veșnicul repaos, prin stingerea eternă. Agitației atît de zadarnice a vieții din jur el îi opune raza gîndului etern.

Este în toată poezia lui Eminescu o considerare a lucrurilor foarte de sus și foarte de departe, dintr-un punct de vedere care rușinează orice îngustime a minții, orice egoism limitat. Marea superioritate intelectuală a poetului este una din formele cele mai izbitoare ale manifestării lui și aceea care explică prestigiul atît de covîrșitor al operei sale.

Evident, superioritatea intelectuală este o însușire a omului. Această superioritate nu devine o însușire a poetului și a operei decît în măsura în care ea se face vizibilă în imaginile poeziei. Este ceea ce se întîmplă la Eminescu, a cărui poezie se desfășoară neconținut în orizontul infinit al lumii și al cugetării.

S-ar putea studia poezia din punctul de vedere al felului în care poetul încadrează situațiile evocate de el, ceva asemănător cu punerea în pagină a pictorilor. Într-un rînd, poetul își amintește de o dragoste apusă, de o iubită pierdută. Această situație sentimentală îi sugerează comparația cu o imagine care se desfășoară pînă în punctul cel mai îndepărtat al zării. Ochiul cuprinde nesfîrșite întinderi în poezia *De cîte ori, iubito...* :

*De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte :
Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departă doară luna cea galbenă — o pată ;
Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite*

*O pasăre plutește cu aripi ostenite,
Pe cînd a ei pereche nainte tot s-a dus
C-un pîlc întreg de păsări, pierzîndu-se-n apus,
Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,
Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,
Visîndu-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.*

.

*Suntem tot mai departe deolaltă amîndoi,
Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț,
Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți.*

Neconținut i se prezintă lui Eminescu comparații care nu sînt împrumutate unei sfere limitate de viață, ci sferei celei mai întinse a naturii, a planetei întregi, a cosmosului. Măhoreala din sufletul său el o compară cu „iarna cea eternă a nordului polar”. Gîndurile lui apar ca niște „corăbii negre” ce „se leagănă de vînt. / Cu pînzele-atîrnate departe de pămînt.” Imaginea iubitei, ivită în amintire, este ca luceafărul pe mări. Și altădată apariția iubitei produce o liniștire ca „răsărirea stelei în tăcere.” Puterea fanteziei poetului de a situa orice imagine în perspective imense s-a exercitat nu numai în spațiu, dar și în timp. Cu acea pornire de a coborî pînă la origini, pînă în străfunduri, el a alcătuit odată una din strofele care îl uimeau mai mult pe Ibrăileanu :

*Căci te iubeam cu ochi păgîni
Și plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți.*

Este foarte greu de a tălmăci această strofă, al cărei adevăr atît de atingător nu este deloc ușor de trecut în alte cuvinte decît cele ale ei proprii. Iubirea îi apare poetului ca o emanație a unei aspirații spre fericire, formate în trecutul de suferințe al unui neam întreg de oameni, ca o vocație transmisă prin șirul nesfîrșit al generațiilor. Nimeni n-a mai vorbit în acest fel despre iubire, spunea Ibrăileanu. În adevăr, nimeni n-a mai vorbit în același fel și n-a creat, în expresia sentimentelor omenești, perspective atît de depărtate și de adînci.

Adîncimea timpului, perspectiva vechimii în legătură cu foarte multe dintre impresiile sale produc unele din senti-

mentele care l-au urmărit mai statornic pe Eminescu. Poetul se mișcă într-o lume cu un lung trecut. Limba, pe care este conștient că o toarnă într-o formă nouă, e „veche și înțeleaptă“. A citit mucedele pagini „scrise de mîna cea veche a-nvățaților mireni“. Privește cum plutesc corăbiile învechite. Evocă „piramidele-nvechite, bolta cea înaltă a unei vechi biserici“ ; ascultă „basmul vechi al zînei Dochii“.

S-ar părea că vechimea nu poate fi decît o calitate a culturii, a monumentelor ei. Prima impresie pe care o primim cînd stabilim contactul cu o civilizație necunoscută mai înainte este aceea a relativei ei vechimi. Sfera de asociații cu care înconjurăm, ca printr-o aureolă, aspectele văzute ale culturii, este mai bogată atunci cînd ne găsim în fața unuia din monumentele timpurilor vechi. Respectul pentru o civilizație este mai mare dacă ne spunem că au ridicat-o oamenii care au trăit cu multe secole înaintea noastră și că munca oamenilor, deprinderea concepțiilor înalte și îndrăznețe s-au păstrat fără întrerupere de atunci. Ceea ce au creat valabil generațiile trecute se adună în toate manifestările văzute ale unei civilizații și creează farmecul, forța și prestigiul ei.

Eminescu s-a mișcat tot timpul într-o asemenea lume a vechimii. Colecționar de vechi manuscrise, cititor al cronicilor, studios al vechilor filozofii și religii, de pildă al celor ale Indiei, pe care le-a studiat printre cei dinții dintre noi, curios de limbile și literaturile antice, din care traduce din cînd în cînd, lumea de cultură a lui Eminescu coboară adînc în timp și vădește unul din cele mai largi orizonturi ale vremii sale. Interesant este că perspectiva vechimii se asociază uneori cu simțurile lui cele mai intime și mai personale. În *Sara pe deal*, care este o idilă, evocarea unui moment de pace fericită în tovărășia iubitei, armonia se stabilește și prin comunicarea cu trecutul de cultură al locului, prin solidaritatea cu nesfîrșitul șir de oameni care au trăit în același peisaj, au ridicat vechile case, au ascultat glasul vechiului clopot :

*Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
Streșine vechi casele-n lună ridică,
Scîrțîie-n vînt cumpăna de la fîntînă,
Valea-i în fum, fluiera murmură-n stîină.*

*Și osteniți oameni cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp ; toaca răsună mai tare,*

*Clopotul vechi împlă cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.*

Cîntecul de dragoste al lui Eminescu răsună astfel într-o lume veche, în consonanță cu viața care a poposit în nenumărate exemplare umane anterioare, mișcate de aceeași năzuință spre fericire, mai înainte de a se aprinde încă o dată în sufletul lui. Ceva din sentimentul unei adînci legături cu întreaga viață omenească alcătuiește fundalul acestei idile și explică farmecul, răsunetul ei atît de răscolitor în inimile noastre.

Am spus că vechimea ar părea că nu poate fi decît o calitate a culturii. Totuși Eminescu percepe vechimea și se lasă fermecat de ea și în aspectele naturii, ca atunci cînd ne vorbește despre „teiu nalt și vechi“, despre „străvechii codri“, despre „vechii munți“, despre „vechiul salcîm“, despre „antica mare“ ș.a. Vechimea apare aici ca trăinicie, ca rezistență la durată, totuși nu într-un sens cu totul deosebit de cel întîmpinat mai înainte. Căci atunci cînd poetul se adresează iubitei :

*Lasă-ți lumea ta uitată,
Mi te dă cu totul mie,
De ți-ai da viața toată,
Nime-n lume nu ne știe.*

*Vin' cu mine, rătăcește
Pe cărări cu cotituri,
Unde noaptea se trezește
Glasul vechilor păduri.*

această erupție a unui accent care amintește de vechimea, de trăinicia naturii, aruncă un reflex măreț asupra scenei de dragoste, țesută parcă din substanța cea mai fragilă, și degajă în simțirea noastră o undă de încredere în viață.

În *Sara pe deal* iubirea poetului se desfășoară în perspectiva vieții omenești de multe veacuri, aici — în ambianța naturii eterne. Poate deci că soarta noastră nu este un accident lipsit de însemnătate, poate că iubirile nu sînt atît de pieritoare, poate că nu sîntem făcuți din spumă, din ceață, și poate că existența noastră nu este un simplu vis dacă mărturiile omenirii trecute și ale naturii eterne în jurul nostru ne asigură mereu de trăinicia vieții. Cugetul de atîtea ori îndurerat al poetului, de atîtea ori asaltat de îndoieli regăsește această mîngiere

supremă grație darului său de a cuprinde întregurile mari ale lumii și ale vieții.

Lumea lui Eminescu este vastă, granițele ei se confundă cu ale cosmosului întreg, cultura este veche, natura este eternă. Aceeași pornire de a îndepărta limitele se vedește la Eminescu și în pictura sentimentelor omenești. Adâncimea este una din însușirile universului moral al lui Eminescu. Într-o cercetare asupra *Epitetului eminescian* am arătat că epitetele „adânc“, „profund“, adâncit“, printre cele mai caracteristice ale poeziei lui Eminescu, desemnează fie dimensiunile fizice ale naturii, fie expresia omenească, fie o anumită calitate a sentimentelor. Se înțelege că epitetul „adânc“, aplicat aspectelor naturii, ca, de pildă, în legăturile de cuvinte „adâncile ape“, „genunea cea adâncă“, „adâncile dumbrăvi“, „codri adânci“ etc. aparține aceleiași tendințe de a extinde imaginea lumii văzute, observate și mai sus. Faptul nou pe care doresc să-l pun în lumină provine din asocierea epitetului „adânc“ cu expresia omenească sau cu alte manifestări expresive ale omului (de pildă, glasul său), sau cu notația sentimentelor omenești. Zugrăvind chipul Cezarului în *Împărat și proletar*, poetul zugrăvește „zîmbirea lui deșteaptă, adâncă și tăcută“. Ochii Luceafărului lucesc „adânc, himeric“. Ni se evocă „noaptea adâncă“ a ochilor, „adâncul glas de aramă“ etc.

Prezența unui plan în adâncime, perspectiva care se afundă către regiunile mai ascunse ale sufletului este o caracteristică permanentă a evocării omului în poezia lui Eminescu. Tot astfel simțirile omului par a veni din regiuni îndepărtate. Demonul din *Înger și demon* simte la apropierea iubitei o „mulțămire adâncă“. Poetul își mărturisește „jalea adâncă“, dorul lui „atît de adânc“, și într-unul din sonete el exclamă :

*Tu nici nu știi a ta apropiere
Cum inima-mi de-adânc o liniștește,
Ca răsărirea stelei în tăcere.*

Un psiholog s-ar putea întreba ce anume calitate a sentimentelor omenești desemnează termenul „adânc“? Poate nu altceva decît faptul că simțirile adânci sînt cele care se leagă de straturile cele mai stabile ale organizației noastre și ne angajează în întregime; au ceva hotărîtor în ele. Vastul orizont al lumii lui Eminescu cuprinde în el și viața sufletească. Evocînd omul în reacțiile lui fundamentale și decisive, poezia

lui Eminescu determină reacții corespunzătoare în sufletul cititorului său. Puterea ei răscolitoare provine și din această pricină. Lectura lui Eminescu a fost pentru toate generațiile apărute de la moartea lui un eveniment capital. Prin Eminescu, gândirea și sensibilitatea românească au trăit o extindere a orizontului lumii, al cugetării și al simțirii care ne-au transformat în mod esențial. Fără el am fi cu toții altfel și mai săraci.

Prima îmbogățire sufletească, prin Eminescu, au simțit-o contemporanii lui, tinerii care găseau în poeziile sale prilejul acelei îndepărtări a limitelor, acea vastă perspectivă asupra lumii și vieții, acea creștere și eliberare interioară în care culminau îndemnurile de progres ale secolului al XIX-lea, continuate de noi, astăzi. Tinerii contemporani ai lui Eminescu au fost martorii dramei lui, au trăit momentul în care s-a răspândit vestea despre înnoptarea minții geniale a poetului. Emoția a fost mare, în țară, în acel iunie al anului 1883. Caragiale varsă lacrimi de durere la auzul veștii grozave. În anul următor, sănătatea poetului pare că se ameliorează, și, prin decembrie, Vlahuță îl vizitează la Iași. Cu câteva luni înainte apăruse, în *România liberă*, oda lui Vlahuță : *Lui Eminescu*. Această poezie prezintă interesul istoric de a fi înregistrat felul reacțiunii publice față de drama lui Eminescu. Poetul este prezentat ca o victimă a geniului, dar și a epocii sale, ca un martir care a luat asupra-și plînsul și durerea tuturor. Perspectiva socială nu lipsește deci din înțelegerea poeziei lui Eminescu, așa cum o vedește oda lui Vlahuță. Această odă fixează apoi imaginea unui Eminescu trăind într-o „zodie tristă,” sub năvala unui „potop de negre gânduri”, copleșit de durere, dar și de răzvrătire. Ceea ce s-a numit timp de zeci de ani „pesimismul lui Eminescu” s-a format în mare măsură sub influența interpretării lui Vlahuță. Dar despre marea extindere a imaginii lumii în poezia lui Eminescu, oare oda lui Vlahuță nu ne spune nimic? Ba da, atunci cînd poetul evocă „împărățiile nețărnumite” ale gândirii marelui său înaintaș. Dar cu toată această trăsătură în tablou, imaginea totală este făcută din tonuri întunecate. Cîntărețul odei acordă lira sa în tonul minor :

*Și te-nțeleg, te simt aproape,
Cu-aceeași suferință-n față,
Cu ochii gînditori și galeși
Sătul de trudnica-ți viață.*

Am mai avut prilejul să-l cunosc pe Alexandru Vlahuță după primul război mondial, cînd mă duceam să-l vizitez, împreună cu alți ucenici în ale literaturii, în modesta lui locuință din strada Visarion. Era un om îmbătrînit înainte de vreme, gîrbov, cu fața brăzdată de cute adînci, cu priviri melancolice, gata parcă să elibereze efuziunea lacrimilor. Părul lui, bogata lui coamă rebelă se revărsa peste fruntea-i chinuită ca o şuviță de catran pe care o ascundea pe jumătate ; şuvița asemănată odată de Iorga cu pana corbului fatidic al lui Edgar Poe veghind pe creștetul poetului. Vlahuță ne primea cu prietenie, cu simplitate, cu bunăvoință. Era bucuros să spună fiecăruia din noi un cuvînt de prețuire și încurajare. Ne găseam lîngă prietenul lui Caragiale, al lui Delavrancea, al lui Gherea, al lui Nicolae Grigorescu și eram fericiți să ascultăm din gura lui amintiri despre toți aceștia. „Caragiale — ne spunea el — a fost un mare scriitor, dar povestitorul oral, improvizatorul depășea în el pe scriitor.“ Și își amintea atunci de invenția nesecată a discursului lui Caragiale, de aparițiile lui subite și surprinzătoare, ca aceea cînd, așteptat pentru a fi sărbătorit cu prilejul zilei sale de naștere, Caragiale vine într-un tîrziu, cu figura ostenită a unui om apăsător de o durere și începe să povestească nașterea unui prunc într-o locuință sărăcăcioasă dintr-o suburbie a Ploieștilor, copilăria lui plină de lipsuri, învățătura întreruptă de grelele nevoi ale familiei, viața lui de gazetar pe la foile boierilor conservatori, disprețul cu care a avut de atîtea ori de luptat mîndria și geniul lui. Ce era de sărbătorit într-o astfel de existență ? Ce bucurie putea produce în sufletul aceluia care și-o amintea ? Invitații lui Vlahuță veniseră pentru o adunare veselă, dar s-au ivit lacrimi în ochii multora, și seara a continuat cu melancolie.

Am păstrat despre Vlahuță amintirea unui om stăpînit de cultul prieteniei. Este știut, de altfel, că o mare parte a activității lui a consacrat-o proslăvirii prietenilor săi, lui Eminescu, lui Grigorescu, lui Delavrancea. Invidia sau, cel puțin, impaciența față de meritul străin, destul de deseori observată de psihologi, nu se ivea deloc în sufletul curat și drept al acestui

scriitor a cărui operă va trăi prin valoarea ei etică. A fost, față de contemporanii mai înzestrați decît el, o admirabilă violină a doua, voce caldă în acompaniament, și, cu acest rol, a secundat el și gloria lui Eminescu, pentru a o transmite noilor generații. A transmis-o însă în felul său, așa cum s-a format într-un moment în care rolul social al scriitorilor era așa de puțin recunoscut încît viața lor se desfășura oarecum în marginea societății, cotind cu greutate printre potențați și îmbuibăți. Zugrăvind imaginea unui Eminescu apăsător de trudnicia vieții lui, „rîvnind pe cel ce nu există“, Vlahuță intona propria lui elegie. Iar această elegie răsuna atît de potrivit cu sensibilitatea scriitorilor și intelectualilor vremii, încît s-a stabilit pentru o epocă întreagă portretul în tonuri întunecate al marelui poet.

Astăzi figura lui ne apare altfel. După aproape șaiszeci de ani de la moartea lui, avem o perspectivă suficientă pentru a-l înțelege, în cadrul larg al întregii culturi românești. Îl vedem venind de departe; Eminescu este un călător al drumurilor lungi. Pe sandalele lui stă praful veacurilor. L-au împins spre viață forțele multă vreme zăgăzuite ale poporului român, eliberate în secolul trecut de trezirea claselor profunde ale societății către conștiința libertății sociale și naționale, dar care au ajuns abia în el la explozia lor măreață. Au contribuit să-l formeze vechea noastră cultură, scrisă și populară, pe care el a cunoscut-o ca puțini alții în vremea lui, și întreaga cultură mondială asimilată în mod adînc în el. Stă pe o culme. N-are ochii galeși. Are priviri de vultur și de demon. Pătrunde pînă la taina originilor, pînă în infinitul cosmic. În jurul lui se întinde lumea vechimii. A venit de departe și știe să-și amintească de locurile plecării lui. Înțelege fiecare lucru, fiecare eveniment în legăturile lor cu întregimea lumii și a vieții. Deasupra minții lui de poet și cugetător străjuie eternitatea. Poate deveni deci sarcastic sau plin de milă față de tot ce este agitație stearpă, minciună sau josnicie. Disprețul flutură din cînd în cînd pe buzele lui. Deci, cu toate că a îndurat sărăcia mai tot timpul și a trebuit să-și agonisească existența în situații subalterne, deși este singur și bolnav, cu toate că n-are nici o bucurie, că pe trupul lui apar răni și mintea lui trăiește mai multe rupturi de echilibru, ne este greu să-l considerăm pe Eminescu drept o victimă. În sufletul lui triumfă energia intelectuală și artistică a unui popor întreg. Are o

conștiință clară a superiorității lui. Știe că este Luceafărul.

Rămîne deci aliatul nostru de-a pururi, însoțitorul nostru în toate momentele în care poporul nostru, dînd noi lupte pentru libertate, pentru afirmarea lui în rîndul celorlalte popoare libere ale lumii, are nevoie să-și cunoască puterile și valoarea lui, așa cum i le vedește unul din fiii lui cei mai geniali. Ne găsim într-un astfel de moment al luptelor pentru libertate, și adîncul, puternicul spirit al lui Eminescu apare ca un aliat al luptelor noastre. Este mărturia cea mai clocventă pe care o putem invoca pentru drepturile poporului român de a trăi liber de opresiunea și exploatarea exercitate dinlăuntrul sau dinafara granițelor lui. Eminescu a avut, în dezvoltarea poporului nostru, rolul de a-l fi înzestrat cu încrederea în forțele lui intelectuale și morale. Pentru prima oară, citindu-l, lăsîndu-se pătrunși de puterea răscolitoare a cîntecului lui, românii au dobîndit conștiința de a fi dat lumii întregi, literaturii universale, pe unul din cei mai mari poeți ai ei. Dacă Eminescu a putut apărea este un semn al vocației întregului popor. Și, de fapt, pe urmele lui, pe drumurile tăiate de zborul minții lui geniale, în zarea largă deschisă de mîndrele-i priviri, au putut apărea, în ultima jumătate de secol, spirite îndrăznețe și fecunde. Efortul nostru mai nou de cultură s-a desfășurat în lumea lărgită pentru noi de Eminescu. Dar dacă vocația noastră culturală este astfel dovedită și ne dă dreptul de a aspira spre îmbogățirea întregii culturi a lumii, avem atunci îndreptățirea să trăim cu demnitate, liberi de exploatare și de împilare. Pășim deci alături de Eminescu în luptele zilei de azi. Vom păși multă vreme alături de el.

EMINESCU ÎN TIMP

La fiecare 15 iunie Eminescu adaugă încă un an existenței lui de-a pururi. Crescînd, el se dezvoltă și se schimbă fiindcă acesta este destinul unui mare poet. Fondul concepțiilor lui nu rămîne imobil, nu se poate reduce la un singur cuvînt sau o frază care l-ar putea reprezenta, chiar dacă opera lui ar fi pierdută pentru noi. Adîncimea poetică este limitată și inepuizabilă, și de aceea opera marilor poeți călătorește în timp, trezind mereu un alt fel al interesului, un interes nou.

Există două moduri ale istoricității literare : legătura operei cu timpul ei, a aceleiași opere cu timpul nostru. Poetul reprezintă timpul său, stările, luptele, năzuințele acestuia, dar totodată el poate da un răspuns timpului de azi. Mesajul poetic nu se istovește odată cu vremea care l-a provocat ; din adîncimea lui se lămuresc tot alte și alte înțelesuri, adresări noi, prinse de epocile succesive, bucuroase să le răspundă. Așa s-a întîmplat cu toți marii poeți ai lumii, figuri în veșnică schimbare, în palingenezie neîncetată.

Iată-l pe Rabelais. După o sută și mai bine de ani de la apariția cărții lui înțelesul acesteia este aproape pierdut pentru clasicii francezi. La Bruyère (*Des ouvrages de l'esprit*, 43) scrie : „Rabelais este de neînțeles ; cartea lui este, orice s-ar zice, o enigmă inexplicabilă, o himeră cu chipul unei femei frumoase și cu picioarele și coada unui șarpe sau ale altui animal încă mai diform ; o unire monstruoasă a unei morale fine și ingenioase și a unei corupții impure.”

Se vede bine că reprezentantul clasicismului francez îl judecă cu criteriile civilizației de curte, cu metrul conveniențelor

și al bunului-gust. După aproape alte două sute de ani romantismul îl vede altfel pe Rabelais. Victor Hugo (în *William Shakespeare*, I, II, XII) îl aseamănă pe Rabelais cu Luther, recunoaște în el pe titanul care răstoarnă teocrațiile : „În timp ce Luther reforma, Rabelais batjocorea. Cine și-a atins mai bine scopul ? Rabelais batjocorește pe călugăr, pe episcop, pe papă... Papalitatea murea de indigestie, Rabelais îi face o farsă. Farsă de titan. Veselia pantagruelică nu este mai mică decât voioșia jupiteriană... Cine a citit pe Rabelais are în fața ochilor această confruntare severă, masca teocrației privită fix de masca comediei.“

Este interpretarea romantismului democrat și libertar. Sîntem departe de incomprehensiunea clasicilor. Balzac îl va numi pe Rabelais „cel mai mare spirit al epocii moderne“. Critica modernă explică uneori condițiile de apariție ale marilor poeți și ale operelor lor. Mai puțin tratată este problema receptării lor succesive sau simultane, dar din diferite puncte de vedere, din unghiul unor tendințe variind după clase sociale, curente literare etc.

S-ar putea întreprinde, în acest spirit, o cercetare interesantă asupra receptării lui Eminescu. Maiorescu oferea contemporanilor interpretarea lui idealistă : „Cu melancolie impersonală (Eminescu) își căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării și a poeziei. De aci *Luceafărul* cu versurile de la sfîrșit“.

Dobrogeanu-Gherea dorește să înfățișeze „însemnătatea și înțelesul social al operei lui Eminescu“ : „Pricina de frunte a curentului decepționist în literatura noastră este păcătoșenia civilizației burgheze introdusă la noi după 1848 — scrie Gherea. Sărăcirea țăranilor, corupția claselor mai luminate, alergarea după bani, lipsa de idealuri, intrigile, nimicirea caracterelor sînt atîtea și atîtea lucruri pe care nu s-au așteptat bătrînii liberali să le vadă, ca urmare a întemeierii civilizației burgheze apusene la noi... A fost dar de ce să se deznădăjduiască un poet cu inima simțitoare, în care aceste ticăloșii loveau ca ciocanele în ilău.“

Este cunoscută concluzia pe care o scoate Vlahuță : „Eminescu a fost toată viața lui adevăratul tip al proletarului intelectual în civilizația noastră burgheză“.

Perpessicius a dat în volumul al III-lea al ediției sale critice o serie de extrase din critica eminesciană care ar putea oferi

prima temelie a unui studiu asupra receptării lui Eminescu în timp.

Continui a spicui din acest material. Ion Slavici a scris în 1909 : (Eminescu) „a cuprins întreaga viață sufletească a poporului român“. Caracterizarea revine la Iorga, care vede în poet „expresia integrală a sufletului românesc“. Este interpretarea națională, ba poate chiar naționalistă, care se substituie, după 1900, înțelegerii sociale anterioare a lui Gherea și Vlahuță.

În 1931 întâmpin o încercare de corectare a caracterizării, devenită tradițională, asupra așa-zisului „pesimism“ al lui Eminescu. Este a lui O. Densusianu, care scrie : „Ce putem crede mai în acord cu întreaga manifestație a sufletului eminescian ? Incontestabil că aducea anumite porniri de privire întunecată a vieții, de decepționism, însă nu suveran, nu doborât, pentru că nu trebuie să uităm : Eminescu avea și un fond însetat de lumină.“

Nu voi aminti aci propria mea interpretare de acum aproape treizeci de ani decît pentru că astăzi aş modifica-o, cum am făcut-o de altfel în studii ulterioare. Scriam în *Poezia lui Eminescu*, 1930 : „Subita răsturnare de perspectivă (produsă de Eminescu) 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.“ Simțeam de pe atunci nevoia să mă despart de decepționism, de pesimism, scriind : „Din poezia lui Eminescu s-a răspîndit astfel o contagiune necesară, în lipsa căreia tînărul de altădată ar fi rămas școlarul neștiutor din ajun, dar pe care bărbatul de mai tîrziu a trebuit s-o întreacă“.

Imaginea lui Eminescu a evoluat puternic prin studiul și publicarea postumelor în lucrările lui G. Călinescu și Perpessicius. A ieșit la iveală un Eminescu titanic, revoluționar, cioplitor al unor blocuri uriașe, din care poeziile publicate în timpul vieții înfățișează numai cîteva aspecte.

Asistăm astăzi la transformarea cea mai profundă a imaginii eminesciene din cîte s-au succedat din momentul în care s-a produs prima ei întipărire. Socialismul vede un alt Eminescu. S-a renunțat la interpretarea idealistă a lui Eminescu, ca un fenomen poetic desprins de condițiile lui de timp. A învins înțelegerea socială a lui Gherea și Vlahuță. Dar caracterizarea

lui Eminescu ca un poet pesimist, comună celor mai mulți dintre scriitorii trecutului, este și ea nesatisfăcătoare astăzi. Socialismul vede în cel mai mare poet al poporului nostru pe luptătorul pentru dreptate, pe satiricul vechii orînduiri, pe poetul patriot, pe pictorul naturii și pe cîntărețul tradițiilor naționale, pe poetul care urmărește în creația sa „adevărul”, mintea cea mai bogată și mai adîncă a epocii sale, stăpîn pe vastele perspective ale gîndirii și ale culturii, în contact neîntrerupt cu toate sursele inspirației populare, unul dintre ziditorii hotărîtori ai inteligenței și sensibilității românești din secolul al XIX-lea. Altădată era prezentat un Eminescu întors către trecut. Astăzi atrage atenția chipul poetului orientat către lumea ce vine, mesajul său adresat viitorimii. Ne găsim într-un moment în care accentele sînt altfel repartizate, ca în trecut, asupra diferitelor creații eminesciene. Bucăți rămase neobservate de critica și filologia eminesciană anterioară dobîndesc astăzi însemnătate deosebită, ca de pildă poezia *Aducînd cîntări mulțime*, în care scînteiază noua imagine a lui Eminescu, trimițînd chemarea sa către noi :

*Aducînd cîntări mulțime
Și mai bune și mai rele,
Mă întreb cu îndoială
Cine cantă la ele ?*

*Cată cei ce noaptea, ziua,
Își muncesc sărmana minte —
Plebea multe știutoare
Pentru pîne, pentru linte ?*

.
*Sau acei care-și pun osul
Carul statului de-l mișcă ?
Ah ! prea știi mai dinainte
Tot ce-i doare și ce-i pișcă.*

*Eu nu pot să le dau lefuri,
Nici onori, nici pensiiune.
Nu-s în stare nici să judec
Merite pentru națiune.*

*Toți acei ce-n astă lume
Vor ceva... mă lese-n pace,
Eu nu voi nimic, nimica,
Decît pace, pace, pace.*

*Și de-or trece pe-aste șiruri
Ochii cei cuminți de fată
Sau a junelui privire
De visare îngrecată¹*

*De vor trece într-o viață
Doruri multe-ndefinite ;
Or priviri sub flori albastre
Aste pagine citite,*

*Și dureri scînteietoare
Și tablouri înfocate
Vor pătrunde tremurînde
Aste suflete curate.*

*De la voi se-ndreaptă cartea-mi,
La voi, inimi cu aripe.
Ah ! lăsați ca să vă ducă
Pe-altă lume-n două clipe.*

1959

¹ Arhaism pentru : îngreunată, rămasă grea.

CARAGIALE ÎN LITERATURA LUMII

Difuzarea mondială a operei lui Caragiale, tradusă în multe limbi și jucată în numeroase teatre ale lumii, „din Japonia până în America de Sud“, cum zicea raportul citit la ultima adunare a scriitorilor, pune problema locului deținut de această operă în literatura universală. Interesul ce i s-a arătat dovedește îndeajuns că, răsărite și trăgându-și seva din împrejurările societății în care au apărut, teatrul și proza marelui scriitor alcătuiesc o producție asimilabilă de toate popoarele, legată de curentele generale ale literaturii. Caragiale este unul din scriitorii mai mult studiați de critica românească. S-au spus multe lucruri despre ce este el pentru noi. Trebuie arătat însă ce este și ce poate deveni din ce în ce mai mult pentru cititorii și spectatorii altor popoare. Locul lui Caragiale în literatura universală se constituie astfel ca un capitol nou al criticii. Este probabil că numeroase contribuții vor veni în curînd să-l îmbogățească. Cîteva indicații pot fi încercate de pe acum.

Caragiale este un mare scriitor român, dar și al spațiului sud-est european. În această parte a lumii, și în condițiile unei asupririi exercitate deopotrivă de stăpînirea străină, ca și de cea internă, s-a dezvoltat un tip omenesc a cărui cunoștință de oameni și al cărui umor au constituit, într-o lungă perioadă, aproape singurele mijloace de luptă și de salvare personală. Omul trăind în piața publică, în veșnică acțiune de adresare cunoșcărilor și chiar simplilor trecători, știind să vorbească fiecăruia în graiul lui, vesel, dar uneori umbrat de melancolie, „făcînd haz de necaz“, cum se zice în limba noastră.

profesînd respectul pentru autoritate spre a-i putea spune mai bine crudele adevăruri meritate, întocmind cîte un apolog transparent și făurînd maxime vrednice a fi reținute, acest om mobil și spiritual, virtuos al epigramei și anecdotei, este o figură cunoscută a Orientului și a Balcanilor. Popoarele acestui spațiu i-au immortalizat figura în Nastratin Hogeale ale cărui snoave și năzdrăvăanii au fost culese și răspîndite, la mijlocul veacului trecut, de Anton Pann. Caragiale a adus, la rîndu-i, în scrierile, ca și în figurația lui publică, de care toți contemporanii își amintesc cu încîntare, hazul, mimetismul, darul observației ascuțite, aciditatea unei lungi serii de înaintași. Caragiale era conștient de descendența lui. Într-una din fotografiile lui i-a plăcut să apară șezînd turcește pe covor, cu tichia balcanică pe creștet, cu capul ridicat, gata să lanseze invectiva. Dramaturgul era el însuși actor, dar în decorul vieții publice căreia, în timpul existenței sale, i-a dat o animație păstrată în ecourile ei pînă azi. Străinii înregistrează, fără îndoială, acest farmec cuceritor al marelui scriitor român, vizibil în operele lui.

Legat de regiunea lumii în care a apărut, mai întîi prin caracterul lui, Caragiale a dat unei societăți în plină transformare replica ei artistică. Marea însuflețire a patrioților de la 1848 lăsase loc politicianismului burghez și liberal care, continuînd a afișa marile principii de altădată, le utiliza acum în scopuri de chiverniseală personală. Agitația politicianistă acoperea într-un mod destul de transparent nulitatea oamenilor, imoralitatea lor. Roia o lume întregă de retori și demagogi, de agenți guvernamentali, de funcționari parazitari, de jurnaliști incuți și veroși, o clientelă înjosită, vîînd beneficiul numai prin invocarea legăturilor cu mai-marii zilei. În fața lor, țara adevărată apărea prin țărani exploatați de boieri și de arendașii lor, bătuiți la scara conacului, sau prin tîrgovețul îndobitocit și perplex în mijlocul neînțelesei comedii publice: „Cetățeanul turmentat” al *Scrisorii pierdute*, personaj sintetic și simbolic, care introduce în țesătura piesei un accent tragic, discret, dar săgetător.

Între „comedii” și „momente” au trecut două-trei decenii. Micii negustori, membri ai „gărzii civice”, silabisind articolele în stil neologistic din jurnalele politice ale zilei, trăiau încă în relații patriarhale în casele lor de la marginea orașului, în cartierele vagi, de unde deplasarea pînă la teatrele sau balu-

rile din centru lua caracterul unei aventuri, în mijlocul unor familii strașnic păzite de șefii lor, de altfel ușor înșelați. Este o lume ridicolă, dar înduioșătoare prin naivitatea ei. Fiii și nepoții acelora au pătruns în cetate; sînt politicieni, moșieri sau simpli paraziți, fac parte din *high-life*, doamnele primesc la *jour fixe* și organizează cîte un *five o'clock tea*, vorbesc franțuzește, tinerii sînt cronicari mondeni și se bat în duel, cu toții ascultă conferințe despre „progresul artelor, al literelor și al științelor”, au stabilit legături profitabile și cresc acasă o nouă generație de copii răsfățați și prost-crescuți: personalul politic de mîine. Naivii au devenit șireți. Este un tablou extraordinar, împlinit din zecile de imagini ale „momentelor”. Cînd se vor produce războaiele țărănești din 1907, revulsia din adîncuri a țării adevărate, Caragiale va face încă o dată rechizitoriul lumii, dar nu prin imagine artistică, ci în forma analizei politice de o deosebită luciditate în articolul: *1907, din primăvară pînă în toamnă*. Caragiale ne-a pus atunci în mîna cheia operei lui, una din cele mai însemnate ale realismului european. Balzac ilustrase curentul în Franța regelui burghez; Dickens, în Anglia victoriană; Gogol, în Rusia țaristă; Caragiale, în România politicianismului liberal. A făcut-o introducînd în sinteza lui de artă elemente ale literaturii vremii de care se leagă prin multe fire.

Era un om de teatru. Venise pe lume într-o familie de actori. Fusesse sufleur și copist de roluri. Trăise pe scenă și luase parte la toate spectacolele vremii. Cunoștea anecdotele actricești și partea tehnică a meseriei. Observase pe „maestro” la pupitru, indicînd pe solist sau pe *tutti*; distingea timbrele tuturor instrumentelor și, ascultînd corul sau pe cîntăreți, prevedea momentul cînd se vor întoarce la „dominantă”, încheind aria. Metaforismul lui conține cu *tertium comparationis* multe elemente împrumutate teatrului liric și dramatic. Cunoștea perfect tot repertoriul, pe Shakespeare, pe clasici și pe romantici. Dar trăia în vremea vodevilului francez al secolului al XIX-lea, care își dăduse marile lui succese în Scribe și Labiche. El însuși este un mare tehnician al scenei, ca aceștia. O piesă de teatru este, pentru el, ca elaborarea treptată a soluției unei probleme. Personajele sînt aduse pe scenă prin dezvoltarea logică a situațiilor, dar autorul știe să introducă episodul care întîrzie efectul și sporește tensiunea dramatică, eliberată apoi în marele hohot de rîs prin care asistența

salută adunarea tuturor personajelor la rampă. Este un mare constructor, un adevărat model, mai ales pentru vremea noastră care pare a pierde arta compunerii dramatice.

Dar dacă vrem să aflăm sectorul în care Caragiale manifestă toată puterea artei lui, trebuie să-i ascultăm personajele vorbind nu numai în teatru, dar și în proza lui narativă. Aceasta din urmă ține de altfel, la Caragiale, tot de teatru, fiindcă scriitorul compune schițele și nuvelele lui tot ca pe niște scene dramatice, reducând substanța lor aproape numai la dialog. Spațiul în care se mișcă personajele *Momentelor* este aproape vid, nu trec prin el vuietele naturii și nu-l umple, ca la Balzac, obiectele civilizației materiale. Întocmai ca pe artiștii clasici, pe Caragiale nu-l interesează decât *omul* care vorbește, ducând în formele expresiei lui atestarea categoriei sociale, a profesiei, a părții de țară de unde provine. Atitudinea stilistică, surprinderea tuturor notelor însoțitoare în comunicarea cuiva, are o deosebită forță și finețe în scrisul lui Caragiale. Ascultându-și personajele, el surprinde „clișeu”, locul comun, frazeologia convenită, și le notează cu o satisfacție amuzată și poate amară, deopotrivă cu a lui Flaubert în romanele realiste sau compunând curiosul lui *Dictionnaire des idées reçues*. Critica limbajului, o preocupare stăruitoare în întregul realism, a dat mari rezultate la Caragiale.

Este un artist direct, urmărind să provoace în cititorul lui vivacitatea senzației nemijlocite. Într-un rînd persiflează categoriile generale ale vechilor retorice și poetice, care prezentau pentru arta literară primejdia de a încuraja, în locul impresiei cuceritoare a vieții, pe aceea palidă, legată de expresia convențională, transmisă de tradiție. Este, desigur, un om instruit; dispune de toate ideile generale ale culturii, dar el vrea să fie numai artist. Nu este un doctrinar; este un creator de viață. Persiflează și așa-zisa „analiză psihologică”, aceea care, introdusă în narațiune, suspendă mișcarea vieții, dînd narațiunii încremenirea compozițiilor statuare unde Hercule ridicînd măciuca spre a zdrobi hidra din Lerna ne face să așteptăm de veacuri ca măciuca să coboare. Și totuși, ca un artist care a traversat toată epoca naturalistă, i s-a întîmplat și lui să ne dea cîte o analiză psihologică, în termeni ai reflecției, ca în *O făclie de Paști*, după cum aceluiași curent îi aparține tematica eredității în *Păcat*, a demenței în drama *Năpasta*, care

prezintă, de altfel, și interesul că înfățișează una din puținele cufundări în lumea satelor, rare la artistul îndeosebi observator al lumii urbane.

Rare, dar nu inexistente. Și este interesant de comparat imaginea vieții rurale la Caragiale cu aceeași imagine la contemporanii lui. Nu mai avem de-a face aici cu lumea scăldată în lumină a lui Creangă, unde oamenii își trăiesc cu bucurie destinul lor și unde există locul și condițiile prielnice pentru a se forma o personalitate armonioasă și plină de vigoare. Nu este nici lumea sătească a lui Vlahuță și Delavrancea, descrisă din interiorul ei, cu participare elegiacă sau idilică. De altfel, în afară de nenorocita victimă a justiției din *Năpasta*, Caragiale n-a dat tipuri propriu-zise de săteni, ci mai mult o burghezie rurală, ciudați strângători de grâne, veniți nu se știe de unde, pe cîrciumarul care trăiește în singurătatea vizuinii lui, trăind teroarea mediului ostil sau pe aceea a apariției posibile a posesorului unor bunuri uzurpate. Sînt figuri dezintegrate în mediul lor, singurii la care se așază ban peste ban într-o lume a sărăciei și a nevoii. Le învăluie o lumină scăzută și în jurul lor plutește urîtul.

În altă parte a operei lui, Caragiale ne apare ca povestitor de tipul Renașterii, din descendența lui Boccaccio. Îi place atunci să ne deschidă poarta către o lume a Orientului, cu lungi plutiri pe mări, în corăbii care transportă mărfuri și pe călători către locurile sfinte, pe pelerin și pe călugăr. Revin sub pana lui motive, tratate deopotrivă de povestitorii celor două emisfere, ca acel Abu-Hasan care trăiește într-o zi miracolul schimbării lui de condiție, devenind dintr-un sărman al cetății lui om puternic și bogat, un stăpînitor al lumii ca Christopher Sly al lui Shakespeare. Într-o zi i-a ieșit în cale *Belphagor* al lui Machiavelli și, adaptîndu-l vechilor împrejurări ale țării, făcîndu-l să trăiască în vremea fanarioților, scrie una din operele lui cele mai puternice : *Kir Ianulea*, viziune a epocii de penetrație grecească, cînd se puneau temeliile unei părți întinse din burghezia locală, rezervor al unui personal politic din rîndul căruia se va desprinde figura deputatului în toate parlamentele : Agamiță Dandanache — un nume de o deosebită expresivitate, cum sînt toate numele personajelor carageliene, fiindcă fiecare element al lui conține o trăsătură caracteristică : diminutivul înjosit al falnicului străbun *Agamemnon*, cuvîntul

trivial-familiar de proveniență turcă *dandana* (încurcătură), sufixul ipocoristic grecesc *-che*.

A povestit și câteva basme, după ce persiflase pe acele ale unor scriitori manierați ai vremii, întocmite prin tratarea lirică, edulcorată, a temeii populare. Într-unul, în *Calul dracului*, în schema tradițională scriitorul toarnă o materie de viață observată cu obișnuita lui penetrație, evocându-ne pe baba cerșetoare la o răspîntie de drumuri, pe băietanul sărman și rătăcitor care găsește un culcuș de o noapte lîngă ea. Este o scenă din inima țării vechi și umile, și din drumurile ei. Dar cînd băietanul, un pui de drac, este luat în cîrcă de baba vrăjitoare, transformată într-o femeie tînără de o răpitoare frumusețe, se clădește pentru noi un simbol cu multe planuri în adîncime. Și povestitorul arată mare forță poetică în evocarea unei nopți de vară, plină de chemările iubirii, pe care nu ezit s-o alătur de unele scene ale *Visului unei nopți de vară* a lui Shakespeare.

Era un scriitor dintre cei mai scrupuloși, un mare artist al verbului. Citindu-l și recitindu-l, îți dai seama că actul creației literare era dublat la el de reflecția neconținută asupra mijloacelor, de cumpănirea fiecărui cuvînt, a fiecărui semn grafic. Telegrafia cu îngrijorare din străinătate, cînd i se tipărea vreo bucată, pentru a cere mutarea unei virgule. Omul atît de spontan era un artist migălos și chinuit. Comicul lui, care izbucnea cu ușurință între prieteni, devenea, în scris, o problemă complicată de calculare și convergență a efectelor. Alăturarea de Flaubert se impune încă o dată. Era, de altfel, în toate chipurile o natură adîncă, una din acele care cere să i te oprești în față și care îți pune întrebări. Veselia carageliană are ecoul prelung. Coboară pînă într-un fond al reflecției și pînă într-un strat al melancoliei. Și în această privință este caracteristică scena cînd un vorbitor ridicînd paharul, la o masă de sărbătorire, pentru a bea în cinstea „marelui umorist“, a primit din partea scriitorului replica : „Eu sînt un sentimental, domnule“.

A fost un scriitor reprezentativ pentru cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea românesc, fixat adînc în țesătura de curențe, de motive, de procedee ale întregii literaturi europene. Este un mare realist al veacului său, cu deschideri către Orient și către Occident, către scena comică a francezilor și către lumea de motive a Renașterii, o apariție literară expresivă

pentru însăși așezarea țării noastre între cele două părți ale
continentalului, acea așezare prin care literatura ei obține unul
dintre timbrele-i specifice. Pentru că acest timbru a fost înre-
gistrat în opera lui Caragiale se explică interesul general ce
i se arată și universalitatea ei în devenire.

1962

ION CREANGĂ

Ion Creangă împlinește la 1 martie ¹ 120 de ani. Este o vîrstă frumoasă pe care n-o ating mulți scriitori. Nenumărați mînuitori ai condeiului din generația lui Ion Creangă s-au transformat în năluci de fum și ceață, în timp ce el, autorul *Amintirilor*, al *Soacrei cu trei nurori*, al lui *Harap Alb*, al lui *Ivan Turbincă*, al lui *Moș Nichifor Coțcariul* și al atîtor altor basme și povestiri, ne adună mereu în jurul lui pentru a-i asculta rostul lui cel dulce și înțelept. Este adevărat că nu-l mai întîlnim în carne și oase rătăcind pe străzile Iașului, în hainele lui preoțești sau în cele de tîrgoveț cînd a lepădat rasa preoțească și potcapul ; nu mai auzim că a tras cu pușca în ciori și că a fost la teatru înfrîngînd canoanele ; nu-l mai vedem pe prispa bojdeucii din Țicău răsفățindu-se în lungă-i cămașă țărănească cu rîuri și deșertînd dintr-o dată o cofiță de vin amestecată cu apă, nici așteptînd necăjit mușteriii în debitul de tutun care i se concesionase pe strada Primăriei după ce a trebuit să iasă din tagma preoțească, nici înfruntînd consistoriul și sinodul în numele „demnității de om“, al „independenței, sincerității și onestității“. Nimeni nu va mai fi elevul lui în școala primară ieșană, unde aplica metode pedagogice atît de inteligente și atît de originale. Nimeni nu-l va mai vedea înaintînd pe străzi, întîrziind în fața unui pahar de vin la „Bolta rece“, dispărută și ea, în tovărășia unui tînar cu plete stufoase, cu ochii adînci, fratele Mihai, Mihail Eminescu. A dispărut omul atît de original și atît de viu, sau, mai degrabă, a rămas numai aminti-

¹ 1957 (n. ed.).

rea uneia dintre figurile boemei ieșene, care, după 1870, dădea un caracter atît de atrăgător societății intelectuale a vechii capitale a Moldovei, dar s-a menținut în toată prospețimea ei o operă nu prea întinsă, dar atît de bine clădită, cu puteri de seducție atît de neatinse de vreme încît simțim mereu îndemnul să ne apropiem din nou de ea.

S-a întîmplat cu această operă un lucru de mirare, vrednic să fie meditat. Printr-unele trăsături ale figurii sale de scriitor, Ion Creangă stă într-un anumit interval al drumului care duce de la folclor la creația cultă și individuală. Ne întrebăm mereu cine sînt autorii basmelor, ai colindelor, ai baladelor populare, ai doinelor ? Sînt fapte de invenție, tîlcuri și expresii atît de surprinzătoare în toate acestea încît ne spunem că, desigur, un artist cu o mare înzestrare le-a născocit și am dori să cunoaștem pe acest artist. Știm apoi că toate creațiile poporului, transmițîndu-se din gură în gură, s-au îmbogățit în fiecare din aceste etape, dar că unele din ele au fost desigur mai fecunde, au avut la îndemîină dotația unui artist mai mare.

Am dori să-l cunoaștem și pe acesta deoarece impresiile noastre literare nu se desăvîrșesc decît atunci cînd ajungem să ne reprezentăm omul și epoca prin opera scriitorului. Mi se pare că împrejurarea aceasta a devenit foarte rară în multe din literaturile străine unde distanța dintre creația originală a folclorului și transcripția ei s-a lîngit din cale-afară și unde aceeași creație a încetat de multă vreme să mai fie îmbogățită. La noi însă, în literatura română a secolului al XIX-lea, ne-am bucurat de privilegiul de a dispune în cîteva cazuri de cunoașterea destul de apropiată a cîtorva din verigile intermediare ale lanțului de povestitori populari care ne înfățișează într-o formă oarecum concretă, procesul de clădire prin secole al basmelor, al snoavelor. A fost cazul lui Anton Pann, al lui Ion Creangă, într-o măsură mai restrînsă al lui Petre Ispirescu. Toți acești scriitori sînt natuiri populare care prin felul lor mintos, prin prezență de spirit, prin jovialitate ne fac să ne reprezentăm destul de limpede cum vor fi fost înaintașii lor din toate secolele anterioare, primii creatori ai folclorului și continuatorii lor cei mai înzestrați. Un Ion Creangă, un Petre Ispirescu, un Anton Pann vor mai fi existat în Moldova, în Muntenia, în celelalte regiuni românești și cu multe sute de ani înainte, dar felul lor uman și temperamen-

tul a devenit evident pentru noi abia prin amintirile lor stră-nepoți din secolul al XIX-lea.

Cînd apărea Ion Creangă adus de Mihail Eminescu în cercul „Junimii” pentru a-și spune snoavele lui, rîsul asistenței era atît de puternic încît se cutremurau pereții, după cum își amintește Iacob Negruzzi. Domnii de la „Junimea”, care vorbeau franțuzește și nemțește între ei, aveau cultură și gusturi delicate, consimțeau să primească această baie de umor popular ca într-o societate de bărbați care, chiar cînd sînt foarte binecrescuți, acceptă să descindă pentru o clipă de la nivelul convenienței. Înțelegem bine ce se petrecea în aceste cazuri la „Junimea” cînd citim în *Amintirile* lui Iacob Negruzzi această însemnare semnificativă; „Și cînd aducea în «Junimea» — scria Negruzzi — cîte o poveste sau o snoavă și mai tîrziu cîte un capitol din *Amintirile* sale, cu cîtă plăcere și haz ascultam sănătoasele produceri ale acestui talent primitiv și necioplît”. Sănătoase? Da. Dar primitiv, necioplît? Să vedem.

S-a întîmplat ceva ciudat în momentul cînd, după stăruințele lui Eminescu, Creangă a început să aștearnă pe hîrtie basmele și povestirile sale. A apărut un scriitor foarte scrupulos, supraveghind toate detaliile expunerii sale, trăind „chinurile stilului” — „*les affres du style*”, despre care vorbise cam în aceeași epocă Gustave Flaubert. Înainte de a-și încredința operele tiparului el le citește cu grai viu, după cum făcea și Flaubert, pentru a prinde cu urechea justetea sandențelor și pentru a urmări pe figura femeii lui, Tinca Vartic, efectul povestirii sale. După ce operele lui apar în *Convorbiri literare* nu le consideră deloc ca niște producții încheiate de care s-ar putea dezinteresa, ci le recitește și le amendează, purtat de aceeași dorință de perfecțiune care nu putea fi nicidecum a unui talent primitiv și necioplît. Ciopleala schiței primitive s-a făcut, mai întîi, în mintea sa, a continuat pe manuscrise și pe textul tipărit, cu îndîrjirea unei conștiințe artistice atît de delicate încît povestitorul care s-a hotărît tîrziu să încredințeze hîrtiei o parte, desigur restrînsă, a depozitului imaginației sale a continuat să fie mai preocupat de desăvîrșirea operei sale decît de spori-rea ei.

Creangă a scris într-o epocă scurtă, abia opt ani, de la 1875 la 1883, și a manifestat aceeași conștiință de artist care a fost a generației sale, a lui Eminescu, a lui Caragiale, a lui

Slavici — generația clasicilor români. Ceea ce a rezultat a fost o operă de un perfect echilibru. Compoziția fiecăreia din bucățile sale este desăvârșită, manifestă o convergență fără lacune a tuturor efectelor, se exprimă pe alocuri în fraze de structură savantă, cu multe determinări pe care le ritmează și le încheie adesea în unități metrice ușor de identificat, în clauzule ca ale istoricilor și ale oratorilor antichității. Își individualizează imaginile și transcrie cu mare adevăr vorbirea personajelor în dialoguri. Țara veche trăiește aievea în atâtea din povestirile lui, și atitudinea lui față de trecut, în *Amintiri din copilărie*, arată cea dezinteresare a memoriei, cea pornire de a recuceri trecutul care nu este a omului primitiv. Nu, nu, n-a fost nici primitiv, nici necioplit. A fost un mare artist, unul din cei mai mari ai literaturii noastre.

Deci, desprins din lungul șir al talentelor populare care au creat, în timp de veacuri, folclorul țării, făcându-ne să înțelegem prin temperamentul lui felul de a fi al acelor binecuvântați creatori ai trecutului, el nu s-a desprins din rîndurile lor pentru a-i anula, ci pentru a-i încununa. Sute de ani de mînuire a expresiei artistice au dus, în cele din urmă, la putința folosirii ei cele mai riguroase. Momentul acesta a devenit vizibil și uimitor prin rezultatele lui la Ion Creangă, într-o măsură superioară lui Anton Pann, lui Petre Ispirescu. În Ion Creangă poporul a devenit artist suveran.

Este o împrejurare la care reflectăm neîncetat, observînd procedeele de compoziție, mijloacele de stil, construcția personajelor și a situațiilor, răsfrîngerea realității contemporane în opera sa, înmulțind adică notele menite să întregască studiul care ne lipsește încă, acela despre arta literară a lui Ion Creangă, unul din cei mai desăvârșiți artiști literari români.

REVIZUIRE CRITICĂ

Al. Macedonski : sub acest titlu d-l Eugen Lovinescu publică o bucată de critică literară în al III-lea volum al *Criticilor* sale.

Tocmai mă pregăteam să public și eu un studiu, cu același titlu și cam de aceeași natură, când îmi căzu, din întâmplare, în mână cartea d-lui Lovinescu.

Împrejurarea aceasta mă întârzie în hotărîrea mea. Bucata d-lui Lovinescu aduce atîta patimă și denaturare a adevărului în detrimentul d-lui Macedonski încît socotesc de a mea datorie să-mi curăț calea.

D-l Lovinescu începe prin a caracteriza personalitatea poetului și sfîrșește prin a analiza (?) ultiul volum al acestuia : *Flori sacre*.

Țin să atrag, de la început, luarea-aminte cititorilor că procedeul d-lui Lovinescu nu e leal ; cînd publici un studiu cu titlul pe care cel al domniei sale îl poartă, ești obligat să privești întregul operei, cum de altfel d-l Lovinescu procedează cu prietenii săi „literari“, iar nu s-o judeci fragmentar ; în cazul acesta cititorul pune în cumpănă, de la început, buna-credință a celui ce scrie. Procedeul d-sale nu e admisibil nici ca metodă științifică ; personalitatea unui poet e fatal denaturată cînd o consideri doar sub una din manifestările sale multiple, și în chipul acesta nici o judecată serioasă nu poate fi statornicită.

Dar să vedem cum debutează d-l Lovinescu :

„De fapt, noi toți ce am trecut prin școala bunului-simț — scrie d-sa — am crescut în cea mai deplină nrecunoaștere a acestui poet“.

Așadar, d-l Lovinescu a trecut prin școala bunului-simț și acolo a învățat nrecunoașterea *deplină* a d-lui Al. Macedonski.

Tristă școală aceea care te învață nrecunoașterea unui om ce și-a jertfit întreaga viață pentru frumos, care a pățimit respectându-se sufletește și dând întrupare visului său de artă. Tristă școală !

Dar d-l Lovinescu trece cu seninătatea superbă a unui zeu care prigonește pe un muritor căutînd să întunece obiectul studiului său cu afirmațiuni de felul acestora : „...așa l-am cunoscut : cu atitudini plastice, cu efebi geniali, cu o amărăciune în suflet ce-l făcea nedrept cu tot ce e talent în această țară“. Se vede că d-l Lovinescu n-a urmărit activitatea d-lui Alex. Macedonski, căci altfel ar fi văzut în prefața volumului de *Poesii* de la 1882 că nutrea o mare admirație pentru înaintașii săi : V. Alecsandri, Bolintineanu și Eliade Rădulescu ; iar dacă mai conștiincios ar fi răsfoit și colecția *Literatorului* ar fi dat peste articole care scoteau la iveală, cu mult entuziasm, talentele, pe atunci tinere, ale d-lor Duiliu Zamfirescu, Traian Demetrescu ș.a.

Dar d-l Lovinescu nu controlează și se lasă pe aripile legănătoare ale afirmațiilor fără temei, căci iată ce spune d-sa : „era deci firesc ca idealul d-lui Macedonski să fie potrivit : modernismul exagerat, exotismul, cultura franceză în ce are ea mai putred, prețiozitatea de formă...“ Ne oprim căci ne e frică ca gloria d-lui Macedonski să nu fie întunecată în adevăr...

Ne izbim iar de o completă necunoaștere de cauză. D-l Macedonski a cultivat în prima epocă a activității sale poetice poezia socială în care s-a dovedit cu o originalitate deplină. În a doua parte a cultivat un gen de poezie în care „Parnasul contemporan“ și-ar fi putut vedea un admirator.

Totdeauna a reprezentat curentul neolatin, în speță francez, așezîndu-se astfel în tradiția înaintașilor săi : Eliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Sihleanu, Cîrlova, Depărateanu, Bolintineanu și Alecsandri ; cît despre exotismul unora din poeziile sale cine i-ar putea face un cap de acuzație : Leconte de Lisle are totdeauna motive de inspirație exotică ; J-M. Heredia,

de asemeni ; și nu arareori Gautier și Banville — pentru a ne mărgini la poezia franceză.

D-l Lovinescu mai aduce încă o vină poeziilor de care se ocupă : prețiozitatea formei. Îmi place să cred că d-l Lovinescu a greșit termenul. Nu prețiozitate de formă, d-le Lovinescu, ci forma superioară prin rigoarea cu care controlează elementele formale ale versului și prin multiplicitatea ritmului.

Pentru aceasta francezii îl slăvesc pe Victor Hugo și-l numesc „*le forger des rimes*“ ; în speță, d-sa socotește „poetul“ bun de decapitat.

D-l Lovinescu însă pășește mai departe menținându-și seninătatea și crede că d-l Macedonski a fost, cum a voit să fie, pentru a se găsi în opoziție cu Eminescu. Las pe fiecare să judece seriozitatea unei astfel de afirmări.

În sfârșit, d-l Lovinescu ajunge la *Flori sacre*. M-aș fi așteptat la o vedere generală, la o considerațiune critică cu oarecare greutate ; în locul lor, d-l Lovinescu, potrivit metodei sale critice, se agață de o construcție și de câteva cuvinte ; e însă *indulgent* cu *Noaptea de decembrie*.

După acestea se pronunță astfel : „Mi se spune că în acest «drumeț pocit» poetul a zugrăvit pe Eminescu, după cum se zugrăvește singur în «emir»“. D-l Lovinescu adaugă că nu știe dacă e adevărat, se folosește însă de prilej pentru o invectivă : lucrul e semnificativ pentru felul d-sale de a fi.

În totul ar fi fost de dorit mai multă înălțime sufletească și mai multă pătrundere critică.

D-l Lovinescu termină spunând că d-l Macedonski e un poet care nu merită : „*Ni cet excès d'honneur, ni cette indig-nité*“...

Ce bun e d-l Lovinescu !

Și acum vrem să facem o faptă bună. Pentru că d-l Lovinescu trece cu ușurință asupra patruzeci de ani de activitate literară, pentru că nesocotește influențele puternice pe care le-a născut și care se perpetuează încă în poezia noastră, pentru că trece nebagător de seamă pe lângă frumuseți eterne, vom ajuta puterea d-sale de discernământ citind din aprecierile pe care spirite eminente din Franța le fac asupra operei d-lui Al. Macedonski :

Antologia poezilor lirici francezi din Franța și din străinătate, publicată de I. Fonsny și I. van Dooren și prefatăată de

G. Lanson, caracterizează pe d-l Al. Macedonski în chipul următor : „D-l Macedonski e un talent tumultuos, un suflet inspirat, cu stil original și puternic, de un lirism arzător și nervos, adeseori cu atitudini epice”.

Paris journal din 28 iunie 1913 vorbește de d-l Al. Macedonski în termenii următori : „Autor al lui *Calvaire de feu*, măreață epopee a simțurilor, pe care Richopin, Tailhade, Péladan, Georges Eekhoud, Jules Bois o clasează în rîndul operelor de primul rang, d-l Al. Macedonski a colaborat la numeroase periodice și cotidiene din Paris etc”. spre a nu cita decît cîteva...

Socotim că d-l Al. Macedonski e nemîngîiat. La atîtea confirmări celebre a marelui său talent lipsește una singură : a d-lui Lovinescu.

1916

ALEXANDRU MACEDONSKI CA POET

Deși opera poetică a d-lui Alexandru Macedonski și-a fixat, prin trecerea timpului, perspectiva sa istorică, judecata critică obiectivă nu și-a spus încă cuvîntul.

Adversitățile vieții s-au întins de la om la poet. Neamiciția s-a improvizat adeseori în critică literară. Și astfel cititorul de acum douăzeci de ani, înzestrat cu o anumită intuiție de artă, a putut asista la negarea susținută a unei opere care, pentru el, suflet cinstit și înțelegător, prețuia cît o asemenea operă poate prețui.

...Dar forța tradiției e tiranică. Ce a spus o generație trecută o repetă generația care urmează pentru simplul motiv că lucrul a mai fost spus.

(Grozav l-ar supăra pe om atacul la comodele lui obișnuințe intelectuale !)

Astfel — cel puțin pînă acum — onoarea cuvîntului cinstit asupra operei d-lui Macedonski n-a căzut asupra generației noastre. Nu facem nici o imputare. Vina e în natura lucrurilor pe de o parte, pe de alta — poate — în temperamentul d-lui Macedonski.

E neîndoios că d. Macedonski pășea în arena noastră literară în numele unei noi forme de artă. În asemenea împrejurări se impunea o atitudine mai războinică. Era ceva îndrăzneț, nou, aproape strident în tot ce făcea poetul. Reacțiunea a fost de zece ori mai puternică. Lupta a fost sîngeroasă ; v-ați convinge dacă aș face biografia sa.

Poate că nu s-ar fi întîmplat astfel dacă procedeul ar fi fost altul : o infiltrare înceată și persistentă... Dar pentru

aceasta ar fi trebuit să schimbăm omul. D-l Macedonski n-a fost niciodată un om practic. A fost însă întotdeauna un luptător. Cine l-ar putea învinui pentru aceasta ?

Încercarea de față n-are pretenția ultimului cuvânt asupra operei poetice a d-lui Macedonski. Germanii izbînzii îi poartă opera în sine. Cînd adversitățile vieții vor dispărea, cînd *omul* va trece pragul micimilor terestre, ea se va înălța luminoasă și vastă.

Această convingere senină se ridică din toată cugetarea poetului. Intuiția noastră ne-o confirmă.

În alte țări sarcina celui ce vrea să vorbească despre un poet, mai ales cînd acel poet își are un loc fixat în istoria literară, e cu mult ușurată prin aceea că găsește în urma sa o mulțime de studii, de încercări, de observații. În asemenea împrejurări rolul criticului e mai degrabă eclectic sau cel mult *ponderativ*. El stabilește între considerațiile extreme o medie care echivalează cu condiția progresului în ordinea judecăților critice.

O asemenea operație e greu de făcut la noi ; în speță, față de opera d-lui Macedonski. Am văzut cum neamiciția a luat mai totdeauna haina criticii literare. Ce putem alege ? De ce observații anterioare ne putem folosi cînd unul din criticii noștri literari se întreba cu o admirabilă candoare : „Ce cîntă în special d-l Macedonski ?”

Așadar critica de pînă acum n-a putut surprinde nici tema fundamentală a poeziei d-lui Macedonski ? Ce departe ne aflăm de eclecticism și de echilibrarea judecății ce ar rezulta din acesta.

Oricum, o asemenea sarcină ne-am luat-o noi. Extinderea sociabilității noastre, a puterii noastre de simpatie pînă la sfera unui lucru, și înțelegerea acelui lucru, mi se pare că se condiționează reciproc. În ce privește opera d-lui Macedonski stăpînim unul din factori ; să ne apropiem și pe cel de al doilea.

Nu cred să existe multe personalități poetice care să fi evoluat atît de pronunțat ca d-l Macedonski. E aci semnul unui suflet mobil sau al unei mari receptivități ? Desigur că nu ne aflăm în fața unei rele însușiri. Aș putea afirma con-

trariul : tocmai lipsa unei evoluări, a unei închegări a sufletului în rigiditatea unei forme fixe e o însușire direct condamabilă. Ea dovedește sărăcie sau strîmtețe sufletești. Dacă e adevărat că ne apropiem doar acele însușiri pe care într-o anumită măsură le găsim latente și în sufletul nostru, apoi o largă simpatizare, o vastă putere de acomodare e tocmai semnul superiorității noastre sufletești. Firește că această putere indefinită de înnoire se aplică nu fondului intim, ci chipului de a exterioriza un fond intim permanent. Altfel receptivitatea noastră ar deveni frivolitate. Un fond intim în perpetuă schimbare ar semăna unui teren nisipos și mișcător pe care nici o zidire nu s-ar putea ridica.

Cu aceste fericite restricții mi se pare că se prezintă în-fățișarea neconținut primenită a d-lui Macedonski.

În adevăr poet social, estet decadent sau parnasian, d-l Macedonski a fost totdeauna același suflet adînc iubitor de viață și credincios în izbînda ei. Suflet sănătos, nutrit la izvoarele culturii greco-latine și ale marilor literaturi moderne, d-l Macedonski a iubit viața în realitatea ei cea mai aprigă, cu bogăția ei de senzații, cu adversitățile ei de tot felul, dar cu încrederea statornică în victoria supremă. Cu coeficientul covîrșitor al robusteții clasice, un adevărat suflet modern, așa cum apare el din cugetarea lirică a unui Nietzsche sau din poezia unui Verhaeren.

În aceste cîteva cuvinte mi se pare că stă tot secretul poeziei d-lui Macedonski.

El însuși l-a exprimat de nenumărate ori :

Ce a-nflorit reînflorește, ce a cîntat va mai cînta...

e convingerea admirabilă cu care se încheie poema sa *Stepa*, Iar *Mînăstirea* termină cu versurile :

*...Că din iarna-nghețătoare naște caldă primăvară
Și că giuligiurile morții sunt drapări de-nvingători.*

În *Lewki* spune :

*...Și din trunchiul mort cum naște viața verdelui lăstar
Din coșciug închis aproape iese zbor de biruință.*

Sufletul său i se pare „rază, cîntec și magie“. Un suflet puternic, vesel, iubitor de viață, *dumnezeirea* cu umilințele ce

ni le impune, cu tainele, cu ignoranța misterelor ce rezultă, cade în fața sufletului furtunos și tânăr pe care-l aduce poetul.

El va iubi știința, revolta, inteligența iscoditoare, iar nu cea contemplativă : însușiri ce se concentrează în simbolicul *Satan*, îngerul răsculat, forța motoare a oricărui progres :

Cînd ai lipsi ar fi tăcerea, și nemișcarea, și robia...

îi spune poetul.

Și în altă parte :

*Oh !... singur rodnic peste tot, căci spargi a
cerurilor boltă*

Și plumb topit, în ea tînjești a vieții aprigă revoltă.

Cu o asemenea iubire pentru viață, cu toate contradicțiile ei, poetul va constitui acel ideal plastic al omului care apare în opera sa, după cum în templele grecilor, acei adoratori ai Soarelui, ai Forței și ai Iubirii, apăreau statuile de o splendidă plasticitate ale lui Apolo, Ares și Afrodita.

Turnați acest puternic conținut sufletească în tiparele unui ritm multiform, ale unei neîntrecute perfecțiuni formale, dați-i viață exterioară prin forța unei puternice imaginații vizuale și veți obține poezia d-lui Macedonski.

Generațiilor viitoare le vor apărea luminoase aceste însușiri. Ele vor veni să se înprospăteze sufletește la rodnicia poeziei d-lui Macedonski. Iar dacă fața lumii se va schimba, dacă alte idealuri vor veni să domnească, poezia d-lui Macedonski va rămînea ca o mărturie că în secolul al XX-lea mai trăia pe malul Dunării marele suflet latin : minunata plăsmuire activă și iscoditoare, vie și puternică. Pînă atunci ar fi bine ca cel puțin critica literară să le înțeleagă.

1916

CEVA DESPRE MIRCEA DEMETRIAD

Căutînd exemple noi de cenestezii pentru un studiu în pregătire asupra metaforei am deschis antologia d-lui N. Davidescu : *Din poezia noastră parnasiană*, 1943. Această interesantă publicație — în care numai titlul este discutabil, deoarece cel puțin unii din poeții întruniți în cuprinsul ei, un M. Demetriad, Al. Obedenaru, Al. Petroff, Iuliu C. Săvescu, grupați în cenaclul lui Macedonski și oprindu-se în fața unor anumite modele franceze, alcătuiesc un prim grup al *simbolismului* românesc — conține versiunea *Sonetului vocalelor* al lui Rimbaud în traducerea lui Mircea Demetriad. Lucrarea nu este o traducere, ci o adaptare care ține seama și de implicațiile proprii graiului nostru, așa încît cenesteziile lui Rimbaud nu sînt totdeauna și acele ale lui Demetriad. Dar despre acestea voi avea ocazia să mă opresc mai pe îndelete în studiul asupra metaforei.

Culegerea pe care antologia d-lui N. Davidescu o dă din versurile lui Mircea Demetriad conține un material spicuit în revistele vremii începînd de la 1890 și în manuscrisele încredințate autorului antologiei, adică poeziile pe care impenitentul noctambul, profesînd în fiecare noapte un curs de poezie modernistă în vechile cafenele literare ale capitalei, n-a mai găsit îndemnul să le tipărească vreodată într-un volum. Se găsește printre aceste poezii uitate, dar pe care istoria literară va trebui să le studieze și să le valorifice din nou atunci cînd se va scrie istoria mișcării simboliste în literatura noastră, un sonet datînd din 1890 care poate fi privit drept

unul din punctele de plecare ale poemului *Noaptea de decembrie* al lui Al. Macedonski, apărut pentru întâia oară în *Forța morală*, II, 1902, 10, desigur după *Meka și Meka*, propriul poem în proză al lui Macedonski, publicat în *Românul* din 13 ianuarie 1890 (*Opere*, I, p. 433) ; o coincidență de opere și date care dovedesc emulația celor doi poeți. Este vorba de sonetul *Spleen* (publicat în *Biblioteca „Familiei“*, februarie 1890), un titlu folosit și de Baudelaire, și ales poate tocmai pentru prestigiul cu care se investise în această mai veche întrebuințare a lui. Iată sonetul :

*Ale mele zile sunt pustiuri cari
Rătăcesc în ele roze caravane ;
Cîte visuri blonde, albe, suverane,
Cîți emiri fatidici, dar cu mușchii tari*

*Călărind pe negri, nobili armăsari,
Și cămile cîte au trecut dușmane
Prin nisipu-n flăcări și cu doruri vane,
Eldorado,-n fine, ca să le răsari ?*

*Însă după zile, zile au urmat,
Și cîți lei de-orgoliu au răcnit sub soare ?
Ocean de sînge, aur și vîltoare ;*

*Iar pustiul crește și pustiu-i unul,
Pe cînd caravana cîte-a spulberat
Sau le-a prins în munții de nisip simunul !*

Simbolul emirului și peisajul pustiei sînt reținute, dar Macedonski mai trebuia să dubleze simbolul emirului cu acel al „drumețului pocit“ și să-i implice într-o povestire desfășurată în cadrul larg orchestrat de el al deșertului, pentru a obține una din poemele sale cele mai mărețe : *Noaptea de decembrie*. Vechiul lui poem în proză îi dădea materia acestei completări. Președintele meu colaborator la *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944, d-l Vladimir Streinu, numește poemul lui Macedonski *mirific*, dar se întreabă „ce poate însemna... acea *iasmă* pe care poetul-emir o vede întrînd în accesibila Mekă, decît că visul lui era o cetate a opulenței, un ideal prac-

tic de bogăție și putere care stă la îndemîna și a unei ființe ordinare". Acesta să fie oare simbolul *Noapții de decembrie*?

Cred că părerea trebuie neapărat rectificată căci Meka în care intră „drumețul pocit” nu este aceea către care năzuise emirul. Despre idealul acestuia din urmă poetul ne spune răspicat : „Dar visu-i nu este un vis omenesc” (v. 201). „Drumețul pocit” își făcuse un ideal practic și material, pe cînd emirul nutrise unul transcendent și inaccesibil, și tocmai din această pricină cel dintîi pătrunde în Meka, pe cînd cel de al doilea moare privind în depărtare porțile de topaze și turnurile de argint ale cetății visate de el. Meka emirului este simbolul visului de poet al lui Macedonski, prin care ființa sa practică naufragiase, fără să-i încovoiaie voința de artă, cea intransigență a conștiinței sale estetice care, desigur, nu era a unui om ordinar.

Mai găsesc printre versurile lui Mircea Demetriad, alături de cîteva poeme originale puternic bătute în efigie, patru traduceri din seria celor douăsprezece sonete întrunite de Gérard de Nerval sub titlul *Les chimères*. Faptul că între 1895 și 1905 Mircea Demetriad a migălit asupra versurilor ermetice ale lui Gérard de Nerval dă măsura gustului foarte înaintat al poetului român, adevărat deschizător de drumuri. Căci într-o vreme în care istoria literară franceză cunoștea atît de puțin pe Nerval, încît F. Brunetière în *L'évolution de la poésie lyrique française*, 1893, nu-i acordă nici măcar o mențiune, însemnătatea sa fiind recunoscută abia în urmă de tot, cînd *Les chimères* începe să treacă drept „una din operele mai înalte și mai originale ale poeziei franceze” (M. Arland), scriitorul român se lasă furat de seducția lor misterioasă și încearcă transpunerea lor în românește.

N-aș putea spune că tălmăcirile lui Mircea Demetriad sînt impecabile. Unele epitete evocatoare ale textului francez dispar în versiunea românească. Alteori sînt neglijențe inexplicabile, ca, d.p., cuvintele *strălucind și cheamă*, în sonetele *Myrtho și Horus*, de două ori la rimă. Alteori înțelesul nu pare a fi bine sesizat, ca în sonetul *Anteros*, unde „*tête indomptée*” dă „cap plecat”, adică tocmai contrariul expresiei franceze. Nici rimele lui Demetriad nu sînt prea bogate, traducătorul cedînd adese facilității participiilor trecute. Dintre cele patru traduceri ale lui Demetriad cea mai bună este aceea a celui mai

renumit dintre sonetele lui Nerval : *El desdichado* (sp. : dez-nădăjduitul), lucrat după tehnica integrității de sugestii consecutive, greu de urmărit în înălțuirea lor logică, dar covârșitor prin unitatea atmosferei care se degajează din ele. Iată sonetul *El desdichado* în ambele versiuni :

*Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie.
Ma seule et oïe est morte, — et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.*

*Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie.
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.*

*Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine ;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...*

*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.*

★

*Eu sunt nemîngîiatul, sunt văduv-ncruntat,
Prinț al Acvitaniei cu turnul în ruinare :
Mi-e singura stea moartă și lutu-mi constelat,
Melancolia poartă, pe veci, un negru soare.*

*În noaptea mormîntală tu, ce m-ai mîngîiat,
Redă-mi Pausilipe, Italia, a ei mare
Și floarea ce-o plăcuse ăst suflet dezolat,
Și viața ce cu roza se-mbină-n sărutare.*

*Amorul sunt sau Phoebus ? Lusignan ? Byron ?
Mi-e fruntea de sărutul reginei roșie încă ;
Visat-am unde-noată sirena-n gol de stîncă.*

*Trecui în două rînduri nenvins prin Acheron :
Pe-a lui Orfeus liră cîntînd, meren nainte,
Cu țipetele zînei, suspinurile sfintei.*

Două inadvertențe, poate numai erori de lectură sau de transcriere, cată a fi corectate. În v. 8 al versiunii românești este de citit *vița* și nu *viața*. În v. 9 nu este vorba de Byron, ci de *Biron*, desigur numele cunoscutei familii nobiliare franceze, care, la interval de două secole, a dat istorici două victime tragice : pe Charles, duc de Biron, mareșal de Franța, care, conspirînd cu ducele de Savoia, este decapitat la Paris în 1602, și pe urmașul lui, celălalt duc de Biron, care, după ce servește revoluția franceză, este dus la ghilotină în 1793. Amintirea lui Biron este în sonetul lui Nerval un simbol cu puteri răscolitoare, după cum aceea a lui Lusignan, ilustra familie feudală stăpînind în La Marche și L'Angoumois, dar și în insula Cipru (1192-1489) și al cărei castel francez fusese, potrivit legendei, clădit de zîna Melusina, este un simbol radiind un farmec misterios.

AL. VLAHUȚA

Am deschis cartea poetului Vlahuță cu pietate. Fiindcă ne întovărășisem și noi mulțimii numeroase care își împărțise amintirea lui în ziua aceea de solemnitate și de moarte, desprinzându-ne convoiului — ne-am gândit să continuăm ceremonia în încăperea noastră. Era chipul de a-l slăvi, trist, respectuos. Mulți vor fi făcut-o în aceeași zi, în vreme ce umbrele se lăsau peste înălțimea de la Șerban-vodă; iar din această confruntare cu realitatea, de acum definitivă, figura lui Al. Vlahuță va fi apărut altfel.

Îmi amintesc impresia de tragică surpriză pe care mi-a produs-o vederea bustului în bronz al unui prieten dispărut. În mobilitatea neîntreruptă a chipului care vorbește, râde, se miră sau se înduioșează, fizionomia adevărată și întipărirea caracterului aceluia nu ni se dezvăluise niciodată. Artistul însă prinsese figura sa într-o clipă de liniște profundă, și sub strălucirea mată a bronzului ghiceam pentru întâia oară sufletul dispărutului. Vrem, astfel, să-l privim pe Al. Vlahuță în eternitatea bronzului.

Al. Vlahuță este unanim arătat ca un urmaș al lui Eminescu. Lucrul este numai în parte adevărat. El însuși a căutat să rectifice opiniunea aceasta, veche de treizeci de ani, insistând asupra atitudinii menite să-l deosebească de maestrul său. Nihilismului sufletească al muzicii eminesciene, Vlahuță i-a opus optimismul creator și lupta socială. Erau, aci, simple

deosebiri de concepție, incapabile să scindeze o continuitate poetică. Astfel, în ciuda unei concepțiuni suprapuse, teme, armonii și un vocabular înrudite motivau, cu privire la versurile lui Vlahuță, o părere stăruitoare.

Deosebirile și apropierile însă nu se pot întemeia suficient nici pe divergența concepțiilor, nici pe identitatea unui material plastic. În adâncurile personalității lor trebuie să căutăm limitele ce separă pe cei doi poeți.

Eminescu a fost un intuitiv, și Vlahuță un intelectual. Și puternicile explozii de sentiment și perspectivele de infinit care în poezia lui Eminescu concentrează ființa noastră într-o clipă de atenție supremă, vecină cu extazele grației — sînt absente din versurile lui Vlahuță. În cadențele sale urmărim totdeauna jocul unei idei. Vlahuță are totdeauna o țintă, și această țintă este totdeauna o convingere pe care vrea să ne-o împrumute. Pentru sine imaginile sensibile sînt simple pretexte. Ele nu-și ajung cu înțelesul lor propriu, direct și intuitiv. El nu luminează adâncurile creației cu strălucirea imaginilor. El nici nu cată înspre adînc. Plecînd de la o imagine ocazională Vlahuță toarce în plan un fir a cărui desfășurare logică o putem urmări cu ochii minții. E firul unei cugetări.

Bătrînețea se va strecura pe această cale printre filele cărții lui Vlahuță. Astăzi, și ani mai tîrziu, ne vom lăsa tot mai puțin mișcați de frumoasele declamații ale adolescenței noastre. Tot mai rar vom apostrofa Divinitatea chemînd-o la luptă piept la piept ; la răstimpuri tot mai mari vom scruta dreptatea lumii. Ideile alcătuiesc partea cea mai mobilă a ființei noastre ; ideologia unei epoci e aproape o modă. Al. Vlahuță a creat, în mai multe privințe, o astfel de ideologie. Vom vedea că în aceasta stă condiția marelui său succes și influențe.

Cît despre totalitatea operei sale poetice viitorul va alege și va păstra tocmai bucățile mai străine de rostul istoric al personalității sale : atît e de adevărat că marea realizare artistică e un accident fericit în viața noastră sufletească.

La o nouă citire a lui Al. Vlahuță zelul nostru admirativ pentru acest înaintaș s-a distribuit altfel.

Al. Vlahuță a fost un inventator social. Importanța sa culturală trece înaintea importanței sale poetice. Am spus că Vlahuță a inițiat o ideologie ; după ce, sub influența lui Emi-

nescu, se plînsese inanitatea existenței, sub înrîurirea lui Vlahuță s-a vorbit multă vreme de absurditatea inconceptibilă a morții și de farmecele vieții. Cerna, care venea la viața literară tocmai în această epocă, trebuie să se fi resimțit de concepția pe care mai târziu o va fi sporit cu panteismul generos al lui Goethe. Cred că explicarea evoluției poeziei noastre filozofice trebuie să încerce și această ipoteză. Oricum, avem încă o dată prilejul de a verifica însușirea pe care o socotim dominantă în personalitatea lui Vlahuță : intelectualismul ! Vlahuță n-a creat o armonie sau un vocabular poetic nou ; el a produs numai o mișcare de idei.

În conținutul inspirației literare de la 1900 încoace, Vlahuță are de asemeni un rol însemnat. El este unul dintre acei care au determinat în literatura noastră curentul de simpatie socială îndreptat către clasele de jos ; G. Coșbuc și N. Iorga sînt ceilalți. Rămîne de apreciat proporția influenței fiecăruia ; ceea ce e sigur e că Vlahuță n-a lucrat nici în felul lui Coșbuc, a cărui operă de inspirație atît de omogenă îți dă impresia unui atac în masă (versurile lui Vlahuță, în această privință, nu sînt nici cele mai multe, nici cele care și-au dobîndit un renume mai mare) ; el n-a putut folosi, în sfîrșit, nici mijloacele d-lui Iorga, al cărui retorism înflăcărat nu l-a putut ajunge niciodată. Desigur, însă, că influența sa personală cu minunatul său dar de a primi, cu fermecătoria sa convorbire plină de mișcare, căldură și inteligență, nu va fi fost mai puțin rodnică.

În sfîrșit Al. Vlahuță a creat corpul de doctrină socială a literatului român. El l-a prezentat pe acesta ca un inadptat, pierdut într-o burghezie stupidă și nesimțitoare ; el a formulat tristețile sale sociale și revendicările lui. Poetul care, înainte vreme, dubla de obicei un individ care împlinea și un alt rol în societate, se integrează, în acest moment al vieții noastre sociale, într-o nouă categorie de un caracter oarecum profesional. Al. Vlahuță devine cuvîntătorul acesteia. El răspîndește o nouă monedă. Timp de mai bine de un veac literatul român a parafrizat poezia *Liniste*, pe care Al. Vlahuță o dedică amicului său Delavrancea.

VLAHUȚĂ, AUTOR DE MAXIME

Dicționarul de maxime (proiectat) m-a dus și la domeniul românesc. Poate nu-i voi putea da întinderea pe care o ocupă în literaturile hrănite din izvoarele antichității și umanismului. Spiritul clasic, cu înclinarea lui către formulările concise, de care au uzat filozofii cînd au concentrat rezultatele unor lungi experiențe, poeții și istoricii cînd au extras sensul general al unei situații și au dat un sfat sau un avertisment, oratorii în punctele culminante ale demonstrației lor — a înmulțit maximele și sentințele. Sociabilitatea cultivată a dat și ea o bogată recoltă de acest fel. Așa au apărut și proverbele popoarelor, foarte numeroase în limba română. Culegerea lui Zanne, care ar trebui retipărită cu adaosurile cercetării noi, ne dă o idee despre enormul material al reflecției generalizatoare, în forme concise sau figurate, pe care limba o pune la dispoziția întregii comunități.

Apelul la proverb este o caracteristică a rostirii românești, observată în multe împrejurări, și căreia I. Creangă și Anton Pann i-au dat o întrebuințare literară atît de fericită. Acel care întrebuințează proverbul, întrerupîndu-și comunicarea știrilor personale, invocă experiența secolelor și se pune sub pavăza comunității. Nu sîntem mai tari, mai siguri pe noi, mai liniștiți în cele ce spunem, dacă împreună cu noi se rostesc veacurile și mulțimile? Dar tocmai fiindcă citatul popular, proverbul, ocupă un loc întins în rostirea noastră, maxima ca gen literar a fost mai puțin cultivată. Din operele cronicarilor, apoi ale tuturor scriitorilor români, începînd cu primele de-

cenii ale secolului trecut, voi scoate desigur un material interesant, dar va trebui să ajung la finele aceluiași secol pentru a afla autori de maxime individuale. Unul din aceștia a fost A. Vlahuță.

Recitirea întregii opere a scriitorului, al cărui centenar s-a împlinit de puțină vreme, mi-a arătat încă o dată că paginile de reflecție sînt printre cele mai rezistente în opera lui. Vlahuță a fost un om de idei, un intelectual înclinat să asocieze totdeauna impresia și evenimentul particular cu reflecția asupra lor, așa încît chiar cînd narează sau compune liric, expunerea sa se suspendă sau culminează într-o maximă. Unele din aceste maxime au intrat în circulația generală și puteau fi auzite, mai ales pe vremuri, adaptate la situațiile cele mai felurite.

Scriitorul, cunoscîndu-se bine, a dat o urmare mai întinsă darului său, notînd, la răstimpuri, maxime variate, ca acele publicate sub titlul *Fărmături* în volumul *File rupte*. Am recitit aceste maxime cu plăcerea de a-l găsi pe Vlahuță întreg în ele. Simpatia cu suferința care l-a făcut, în atîtea momente ale carierei sale, să-și unească glasul cu acel al revendicării populare, generozitatea și discreția naturii sale, întregul fel al sensibilității lui apar limpede în aceste scăpări de gînduri, uneori mai limpede chiar decît în poezii. Cînd Vlahuță notează : „Norocul e o întîmplare, fericirea o vocație“, nu ne putem împiedica să ne spunem că Vlahuță nu și-a recunoscut această vocație și să ne reprezentăm melancolia lui persistentă. Poetul a crezut totdeauna în unitatea esențială a binelui și frumosului, în rădăcina lor comună, cum ne arată și însemnarea : „Ce este bunătatea ? O frumusețe pe care o percepi direct cu sufletul“. O admirabilă mărturie pentru sinceritate cuprinde reflecția : „Ia seama, tu care te crezi puternic pentru că știi să te ascunzi. Are să vie o vreme cînd ai să te cauți și n-ai să te mai găsești“. Dar este oare atît de ușoară sinceritatea ? Sinceritatea este un dar, o nobilă înzestrare, ne învață Vlahuță : „Sinceritate ! Ce ușor întrebuițăm noi vorba asta. Ca și cum ar sta la voia noastră să fim sinceri. Vai, nu e nimic mai delicat pe lume, nimic mai volatil ca duhul acesta sfînt al sincerității“. Se exprimă aci o conștiință plină de scrupule delicate în veșnica acțiune a investigației de sine ; și sîntem fericiți să aflăm că această conștiință era a poetului. Acesta e un generos : „Raza de soare care te încălzește pe tine

nu ți-e împruțată prin faptul că se mai încălzește la ea și vecinul tău“. Fericirea adevărată stă în iubire, în dăruirea de sine : „Fericirea adevărată n-o are, nu poate s-o aibă decât acela care-o dă... Și ca s-o dai, nu e nevoie s-o ai ; iar ca s-o ai, trebuie să-ncepi prin a o da.“

O mare iubire de oameni, o putere de a pricepe suferința, care este desigur cea mai mare în acel ce-o încearcă, se exprimă în cugetarea : „Nimeni n-a iubit ca mine, nimeni n-a suferit cît am suferit eu. ...Toți zicem așa. Și toți avem dreptate“. Ingenioasă este și observația : „Adevărul așteaptă. Numai minciuna e grăbită“, desigur pentru că minciuna e ajunsă din urmă de demascarea ei. Luptătorii știu că : „Jertfele oamenilor sunt florile care se aruncă în calea dreptății“. Iubește tăcerea, mediul germinațiilor, și detestă zgomotul, și mai ales forma cea mai hidoasă a lui : „Tot ce creează tace. Natura-și deschide florile ei în tăcere. Numai distrugerea vrea gălăgie. Nu e războiul cel mai mare zgomot pe care-l face omul pe pămînt ?“ Nu-l înspăimîntă zgomotul puterii brutale, căci : „Adevărata măsură după care se judecă orice putere : cît bine a făcut pe lume, nu cît zgomot a făcut“. Puține alte pagini mai pure, mai delicate, au fost scrise în epoca în care Vlahuță lăsa să cadă din pana sa aceste însemnări și altele încă.

Fărmăturile lui Vlahuță nu sînt prea numeroase. Un fervent al scriitorului a avut ideea să le sporească cu alte reflecții, formulate lapidar, din restul operei lui, și astfel a luat naștere micul volum : *Gînduri* — din 1927. Această culegere ar putea fi încă adăugată cu tot ce ar aduce lectura întregii opere, cu preocuparea de a reține tot ce apare ca formulare aforistică în nuvele, în poezii, în articole. Mă gîndeam la posibilitatea unei astfel de lucrări, cînd prin bunăvoința unei colege din învățămîntul mediu, Emilia Milicescu, mi s-a deschis un nou izvor al literaturii de maxime ale lui Vlahuță, necunoscut pînă acum. Mi-a fost dat deci să examinez un album din acele pe care fetele de altădată îl prezentau prietenilor de cele două sexe, cerîndu-le să noteze acolo gînduri menite să-i reprezinte și a căror recitare ar fi putut să le fie plăcută într-un viitor îndepărtat : un album de *suveniruri*, așadar, cum nu știu dacă multe fete mai păstrează astăzi, cînd vechile deprinderi romantice par cu totul perimate. Aceste deprinderi erau condiționate de viața claustrată a femeii de altădată și nu și-ar

mai avea locul în zilele de azi, cînd femeia ia o parte atît de întinsă la viața publică și profesională.

Albumul comunicat mie are cîteva sute de pagini cu marginile aurite, strînse între copertele de piele cu ornamente metalice, pierdute în parte. Este un codice foarte interesant ca document de epocă și nu mai puțin ca document literar, fiindcă printre colaboratorii lui, colege ale posesoarei albumului și poeți de ocazie care își datează compunerile încă din 1871, se găsește și un autor pe cale să devie celebru : Alexandru Vlahuță, învățător, apoi profesor la Tîrgoviște în anii 1879—1884.

Albumul a aparținut Elenei Grecescu, sora Matildei, care moare în 1882 inspirînd poetului elegia *Dormi în pace*. Vlahuță continuă să frecventeze casa Grecescu și după moartea Matildei, care-i devenise logodnică, aflînd acolo un prieten de o viață în Cristu Grecescu, fratele celor două surori, și, după cît se pare, o nouă simțire delicată pentru Elena, devenită mai tîrziu doamna Cantuniari. Fiul acesteia, Constantin Cantuniari, a păstrat vechiul album și l-a pus acum la dispoziția Emiliei Milicescu, harnică strîngătoare de documente literare.

Am răsfoit cu atenție paginile albumului, nu numai pentru interesul prezentat de el în legătură cu un episod puțin cunoscut din viața lui Vlahuță, dar pentru că el cuprinde și bucăți inedite ale acestuia, poezie și proză, apoi un număr de maxime, care vin tocmai în întîmpinarea preocupării de acum. Voluminosul caiet legat în piele roșie va trebui bine studiat, fiindcă el pune în lumină pe Vlahuță din faza lui preeminesciană, dar cu tendințe spre lirica reflexivă, păstrate și mai tîrziu. Deocamdată voi transcrie cîteva maxime, interesante pentru calitatea lor de inedite, dar și pentru că ele ne arată în Vlahuță, tînar de douăzeci și ceva de ani, un gînditor format, stăpîn pe mijloacele sale de expresie. Transcriu cu ortografia de azi, adăugînd în paranteze constatări și reflecții editoriale :

„Rar și anevoie putem înțelege semnele ce ni le face cineva din depărtare. Totdeauna să cătăm să le dăm o tălmăcire — falsă, contrară de multe ori — dar trebuie să le-o dăm. Așa că, de la începutul lumii, mintea omenească s-a zbuciumat veșnic în fața a mii de semne ce neconținut îi face firea de departe, căci depărtate sunt de priceperea omului și

semnele cari se fac sub craniul lui ca și cele cari se fac dincolo de stele.“

Sub titlul : *Din cugetările unui nebun* :

„Prevederea așterne poduri mari peste râuri mici“.

„În orice om e un atelier misterios. În el fiecare oră clădește și dărimă. Ochiul cel mai pătrunzător nu-i poate citi ideile în cartea faptelor, și foarte rar îi poate citi sentimentele în cartea ideilor.“

„Prudența, pătrundă cât de mult, nu-și ia curajul niciodată ca să spună ce fel e, pe unde n-a pătruns încă.“

„Nu judeca conținutul după continent, nici totul după parte.“

„În orice om e prostie — spiritul constă în a ști să-și ascundă prostia.“

„Razemă-ți totdeauna speranțele pe rațiune. Vai ! — când îți vei rezima rațiunea pe speranțe !“

„Prudența ține capitalul în ceea ce cugetă și dă numai interesul — în ceea ce vorbește.“ (Semnate : *A. V., Tergovistea 1880 Fevruar 8*. Ciclul acesta de maxime, variații pe tema prudenței, poate avea și unele izvoare pe care deocamdată nu le pot identifica. După o linie orizontală, sub același titlu și deasupra aceleiași iscălituri, urmează :)

„Foarte puține femei au scris despre bărbați — pentru că în peana lor ele cată întotdeauna să ingemeneze frumosul cu frăgezimea. Dar toți scriitorii (bărbați) au scris despre femeie. În genere însă ei au scos din penele lor femei slabe, înșelătoare, ușoare etc. — umbre de femei. De aci aceste noțiuni legate mai totdeauna cu noțiunea de femei.“

„Cine citește însă istoria scrisă de mîna împrejurărilor de toate zilele se convinge de adevărul că bărbații sunt de mii de ori mai înșelători decît femeile, că în ei găsesc de cele mai multe ori o slăbiciune de copil — și o ușurință de nebun.“ (Generos pentru femei !)

„Nimic nu e mai periculos pentru un tînăr decît laudele și admirarea peste măsură a celor ce-l înconjoară. E un fel de otravă dulce pe care el o bea cu o nedescrisă sete. Capul i se împle de fel de fel de visuri. De e pitic se crede gigant. De e gigant se crede Dumnezeu. Energia, spiritul de muncă, ambițiunea de a ajunge la nivelul laudelor ce i se dau — adorm ametește de periculosul opium ce ia pe fiecare moment. Mai tîrziu cade, grozava cădere a somnorosului ridicat în nori,

și nu știe mîna care l-a trîntit, și cînd o știe, n-are curajul s-o spună. Cunosc foarte puțini tineri cari s-au scuturat de visurile nebune și primejdioase ale tinereții și cari au găsit în laude o încurajare — un impuls binefăcător. Cunosc mii pentru cari laudele au fost o prăpastie.” (Reluarea temei prudenței, cu preocuparea de a tempera delirul grandomaniei. Modestul, rezervatul Vlahuță al maturității a cunoscut exce-sele sentimentului de sine măcar în alții.)

„Omul nu e liber — dar are un drept care e aproape *libertate*: a-și lărgi închisoarea cît poate. Nu va reuși să o *despăreteze*, dar va ajunge să o facă atît de largă încît foarte rar să-și aducă aminte că nu-i liber... abia zăbind păreții.” (E vorba de libertatea voinței ca problemă psihologică și morală. Determinismul voinței poate fi lărgit, desigur prin efort, prin educație.)

„Nimeni să nu se teamă de omul care se teme de orice ; oricine să aibă groază de omul ce nu se teme de nimic.”

„Înainte de a ne lua o hotărîre trebuie să ne sfătuim și cu temerile noastre — căci de cele mai multe ori acestea au mult mai bune vederi decît rîzătoarele speranțe.” (Urmează o pagină de însemnări fără caracter de maxime, descriptiv-simbolice și confesiuni lirice în care se întrevede sentimentul pentru dedicatară. Semnat : *Amelm*. Scrisul lui Vlahuță.)

În genere se poate spune că tînărul Vlahuță e un gînditor format, o natură serioasă și cumpănită, cum a rămas totdeauna, dar preocupat mai mult de a-și găsi propriile lui norme de conduită decît de a pricepe soarta altora și de a elabora principiile iubirii și ale solidarității umane. Maximele tinereții nu au parfumul moral al celor compuse de Vlahuță în epoca maturității, dar însemnătatea lor pentru cunoașterea scriitorului în epoca formației lui nu poate scăpa nimănui.

NOTE

Anton Pann

Apare în volumul *Anton Pann* (Conferință ținută în cadrul Uniunii Scriitorilor din R.P.R., la 26 noiembrie 1954 și în cadrul Societății de științe istorice și filologice, filiala Iași, la 14 decembrie 1954), Buc., 1955; în *Literatură universală și literatură națională*, E.S.P.L.A., Buc., 1956, p. 141—165; apariții postume în: *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 49—66; în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefată și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 1—30.

Reproducem textul din volumul *Literatură universală și literatură națională*.

Spicuim din recenzia lui Al. Săndulescu intitulată *Un luminos portret al lui Anton Pann*, apărută în *Gazeta literară*, an. II, nr. 39 (81), 29 sept. 1955, p. 4:

„Evocînd atmosfera orientală a Bucureștilor din pragul veacului trecut [...] prof. T. Vianu reînvie pentru un moment epoca, slujindu-se de ample descriții, în care pitorescul se împletește cu întâmplările crude ale vremii. [...] Autorul re-compune tabloul din elementele pe care i le oferă însuși Anton Pann. [...] Tudor Vianu face o interesantă expunere biografică în cadrul căreia îl descoperim pe Anton Pann, marele poet popular, înzestrat cu cultura vechilor înțelepți moștenită prin oralitatea folclorică. [...] Fizionomia lui Anton Pann devine și mai proeminentă pe măsură ce autorul îi pre-

cizează locul în istoria literaturii române și universale. [...] Imaginea vieții lui Anton Pann este întregită de o cuprinzătoare trecere în revistă a operei, ceea ce face ca lucrarea să capete însușirile unui studiu în care erudiția unanim apreciată se îmbină cu finețea și precizia observațiilor critice. [...] Evocarea academicianului Tudor Vianu își sporește valoarea și prin stilul de o distinsă sobrietate, niciodată pedant, totdeauna plin de culoare și chiar de o caldă familiaritate atunci când subiectul o cere. Erudiția autorului se comunică în formulări clare, lămuritoare, iar observațiile sînt notate cu iscusința și eleganța unui pasionat mînuitor al cendeiului.“

Alecsandri ca descriptiv

Apărut în *Gîndirea*, an. VI, nr. 6—8, iulie—septembrie 1926, p. 236—239. Retipărit—postum—în volumul *Scritori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefată și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 31—42.

Reproducem textul din *Gîndirea*.

Alexandru Odobescu

Studiu introductiv la : Al. Odobescu : *Opere*, vol. I—II. Ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu. E.S.P.L.A., Buc., 1955. În volum : *Alexandru Odobescu*, E.S.P.L.A., 1960 (Mica bibliotecă critică). Postum apare în : *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 67—126 ; în *Scritori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefată și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 56—168.

Reproducem textul din volumul *Alexandru Odobescu*, 1960.

Cităm din recenzia lui Liviu Călin publicată în *Gazeta literară*, nr. 23 (325), 2 iunie 1960, p. 2 :

„Fără a ignora portretul spiritual al lui Odobescu, Tudor Vianu se oprește mai cu seamă asupra operelor sale principale. Ca prefată, a fost intitulat *Al. Odobescu — pașoptist și umanist*. Sînt coordonate care definesc și solicită atenția.

Ceea ce preocupă îndeosebi pe Tudor Vianu este latura

umanist-științifică a operei prezentate. Pentru aceasta întreprinde ample analize și când ajunge la *Istoria arheologiei* subliniază importanța lucrării «cu puține analogii în epocă». La un scriitor cu asemenea sensibilitate, aplicația științifică e de-a dreptul uimitoare. Și, coborînd în secolele Renașterii, Tudor Vianu îl apropie de Lorenzo de Medici și Rabelais. *Pseudo-Kyneghetikos* vine și el cu o mare contribuție în sprinul apropierii de mai sus.

Cîteva indicații certifică receptivitatea lui Odobescu la valorile culturii umaniste în anii primelor sale studii, ca și pasiunea sa de cercetător și iubitor al tradițiilor și folclorului românesc, cărora le-a consacrat cîteva cunoscute articole. Tudor Vianu le comentează cu evidentă voluptate, și când este vorba de *Cîteva ore la Snagov* procedează el însuși ca memorialistul său. Se simte participarea autorului, care interpretează nu numai cu mintea ci și cu sensibilitatea.

Sub titlul *Un studiu remarcabil*, Mihai Drăgan scrie în *Tribuna*, an. IV, nr. 22, 2 iunie 1960, p. 2 :

„Urmărind cu consecvență punctarea celor mai definitorii trăsături și momente din viața și opera scriitorului analizat, acad. Tudor Vianu ne-a dat o «micromonografie» remarcabilă prin firul ei sintetic unificator, în care documentarea, judicios selecționată, pune în lumină mai întîi aspectele puțin relevate (sau ignorate) pînă azi, cum ar fi concepția înaintată despre artă, istorie și arheologie a lui Al. Odobescu, rezultantă a vederilor sale de esență patruzeciostistă.

[...] Paginile consacrate tratării celei mai de seamă opere odobesciene, *Pseudo-Kyneghetikos*, sînt puține ca număr, dar adună în formulări concise observații deosebit de prețioase prin stabilitatea și ineditul lor. Se pune astfel în lumină umanismul scriitorului, subliniat apoi energic și prin explicarea largă a preocupărilor istorice și arheologice, în special, ale lui Odobescu, personalitate științifică și literară cu puține analogii în epoca sa.

Un merit incontestabil al acestui studiu monografic este strînsa lui organicitate, îmbinare într-o proporție bine echilibrată a problemelor legate de opera literară și științifică cu acelea ce țin de manifestările civice ale lui Odobescu.”

Spicuim din recenzia lui B. Octavian din *Viața românească*, an. XIII, nr. 9, septembrie 1960, p. 163—164 :

„Cercetător de înaltă ținută și evocator pasionat al faptelor și figurilor culturale ale trecutului național și universal, Tudor Vianu a formulat poate cea mai autentică definiție a umanistului, atunci când, într-un articol destul de recent, l-a denumit pe acesta «poet al culturii». Starea poetică, fiind deopotrivă comună atât creatorului cât și cercetătorului, deși de fiecare dată de o factură deosebită, nu există date culturale aride decât pentru necunoscător, iar referințele bibliografice sînt total lipsite de farmec numai pentru acela pentru care însăși sursa lor nu spune nimic. În acest sens, întreaga activitate a umanistului Tudor Vianu, dezvăluind poezia exegezei și a bibliografiei, constituie un convingător exemplu. [...]

Fie că sînt analizate cu rigoarea și competența, de mult cunoscute, *Scenele istorice* sau *Pseudo-Kyneghetikos*, *Istoria arheologiei* sau *Tezaurul de la Pietroasa*, precum și viața și activitatea depusă în cadrul diferitelor funcțiuni publice deținute, de fiecare dată autorul este preocupat îndeosebi să scoată în lumina cuvenită felul în care Odobescu, într-o epocă în care «societatea românească s-a schimbat și vechile idealuri revoluționare au fost neconținut trădate», a știut să îmbine în permanență umanismul cu pașoptismul într-o originală sinteză. [...]

Bogăția informației și profunzimea analizei, conciziunea și lapidaritatea stilului constituie calități fundamentale, de mult cunoscute, ale artei exegetice a lui Tudor Vianu. Prezența lor în compunerea schiței monografice consacrate lui Alexandru Odobescu face din această lucrare încă un model de cercetare științifică despre care se poate spune, folosind cuvintele autorului, că este «o manifestare a temperamentului său iubitor de artă, de natură și de popor», «o formă a vieții».

B. -P. Hasdeu, poetul

Apărut în *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, Buc., 1946, p. 84—94 ; postum — în : *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 127—135 ; în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită

de Cornelia Botez. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 43—55.

Reproducem textul din volumul *Figuri și forme literare*.

Despre studiile din volumul *Figuri și forme literare*, Alexandru Piru scrie în *Națiunea*, an. I, nr. 73, 21 iunie 1946, p. 2: „Într-o epocă de dezorientare ca aceasta prin care trecem, ele aduc contribuții serioase și sistematice, în vederea delimitării exacte a domeniului literaturii, recomandându-se de la sine tuturor iubitorilor de idei”.

Volumul *Studii de literatură română*, apărut la scurtă vreme după moartea lui Tudor Vianu, este recenzat pios de Edgar Papu în *Gazeta literară*, an. XII, nr. 30 (693), 22 iulie 1965, p. 2. Cu acest prilej, recenzentul creionează un succint — nu de aceea mai puțin pătrunzător — portret moral al marelui dispărut:

„După cum deslușește autorul în scurta sa prefață, datată 25 apr. 1964, prefață citită de noi cu emoția cu care luăm cunoștință de ultimele scrieri ale unei minți ce n-a încetat să gândească nici în pragul morții, studiile adunate, deși concepute la intervale mari unele de altele, prezintă o certă unitate. [...] De aceea — după noi — unitatea volumului este îndeosebi de ordin etic, oglindind unul din cazurile cele mai exemplare când cinstea, sinceritatea, buna-credință, contribuie să adâncească și să consolideze munca teoretică a unui savant. Prin încrederea pe care ne-o inspiră, ideile acestui om produc întotdeauna o dublă bucurie, mai întâi, aceea de a fi subtile, ingenioase, interesante, iar în al doilea rând, de a ni se impune și ca adevărate.”

E. Papu subliniază noutatea și importanța demersului întreprins de Tudor Vianu în lucrarea despre Hădeu:

„În studiul consacrat lui *B.-P. Hădeu, poetul*, el arată că fiecare epocă își are nu numai literatura ci și istoria ei literară. La noi s-a impus pînă nu demult o istorie literară văzută prin optica «Junimii», după care s-a călăuzit mai tot învățămîntul nostru mediu și superior. De îndelungată vreme conștient că noi reprezentăm o altă epocă, și în consecință trebuie să avem o altă istorie literară, Tudor Vianu a privit drept o datorie patriotică faptul de a pune în plină lumină și unele figuri contemporane, care nu se integrau în acel curent. Trebuie adăugat că o atare tendință democratică, de

valorificare a tuturor resurselor naționale, s-a precizat actualmente și în alte țări. Bunăoară în Franța, pînă în ultima vreme, istoria literară a veacului al XVII-lea nu era alta decît istoria lui Boileau și a Academiei. Această întîrziere a determinat recent campania de reabilitare a unor scriitori cu caracter popular din acest secol, care nu intrau în sfera clasicismului. Cu același gînd generos studiază și cercetătorul român figurile contemporane dar străine «Juni-mii», cum ar fi Hasdeu.

Același Edgar Papu, într-un studiu mai amplu, intitulat *Tudor Vianu și literatura română* (publicat în volumul *Din luminile veacului*, Buc., E.P.L., 1967, p. 42—59), revine asupra contribuției lui Tudor Vianu cu privire la valorificarea poeziei lui B.-P. Hasdeu :

„Iată, bunăoară, lirica lui Hasdeu (în studiul *B.-P. Hasdeu, poetul*), pe care Tudor Vianu vrea și reușește s-o scoată la lumină și s-o valorifice. Obiectivitatea criticului îl împiedică, însă, de a trece cu vederea și scăderile ei. Aci acționează în chipul cel mai fin ierarhizarea între merite, care-l fixează definitiv pe scriitor într-un anumit registru de valoare, și lipsuri, care doar știrbesc ceva din integritatea acelui registru. Pe la începutul studiului, cînd calitățile poeziei lui Hasdeu au fost numai formulate, fără a se ajunge încă la o privire dezvoltată a lor, defectul ei principal se vede exprimat fugitiv și reticent, pentru a nu neutraliza aserțiunea despre caracterul pozitiv al ansamblului, care rămîne cu mult mai important. Criticul spune acum numai că Hasdeu «depășește uneori norma unui gust măsurat». Consemnarea defectului este exprimată în termeni ocoliți și eufemistici, fiind și această formulare atenuată prin semnalarea frecvenței reduse a părții negative (*uneori*). Către sfîrșitul studiului, însă, cînd s-a depășit simpla enunțare a intenției și după ce un lanț de demonstrații pertinente ne-a cîștigat definitiv pentru teza caracterului valoros al obiectului studiat, același defect, atins reticent la început, este exprimat din nou în termeni preciși și tari : la această etapă el nu mai amenință să ne zdruncine convingerea obținută. Iată cum se exprimă acum : «Alteori, există în lirica lui (a lui Hasdeu, n. n.) căderi în trivialitate și chiar eclipse ale decenței». Singurul element de atenuare este numai *alteori*, care corespunde lui *uneori* din prima fază ; toți ceilalți termeni se arată mai neconcesivi și mai

duri. Proporția, însă, se păstrează aceeași ca și la început între planurile ierarhice stabilite, fiindcă și dezvoltarea aspectelor pozitive a luat o amploare asupra căreia nu mai poate acționa aminuța frază de vestejire. Un spirit care manevrează atât de subtil nuanțele de gândire și relațiile între judecăți, cum este Tudor Vianu, ne arată că adevărul are mai multe dimensiuni și că el nu se dovedește valabil numai prin ce spune, ci și prin *cum* și *cînd* spune.”

„Junimea”

Acest studiu reprezintă capitolul redactat de Tudor Vianu din *Istoria literaturii române moderne*, Casa Școalelor, Buc., 1944, lucrare scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu. Republicat — postum — în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez, Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. II, p. 5—251; în *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1971. Sub titlul *Lirica lui Eminescu*, Tudor Vianu publică în *Universul literar și artistic*, nr. 25, 24 iunie 1939, p. 1 și 7, un text care va fi reluat în capitolul despre Eminescu din *Istoria literaturii române moderne*.

Reproducem studiul după ediția din 1944 a *Istoriei literaturii române moderne*.

Din ecourile critice stîrnite de această istorie literară, menționăm cronica lui I. Biberi în *Democrația*, an. I, nr. 2, 15 oct. 1944, p. 6. Recenzentul analizează contribuția lui Vianu, prin contrast cu cea a lui Șerban Cioculescu, care îi apare ca o suită de micromonografii. „Supunîndu-se la obiect, care cuprindea un curent literar bine conturat, «Junimea», domnul Tudor Vianu a dat o contribuție unitară ca dezvoltare. Expunerea d-sale nu prezintă o galerie de portrete ci o desfășurare. Firul continuității este menținut, atmosfera grupării, de altminteri, remarcabil reconstituită, este prezentă, iar marii creatori tîrăsc după ei, în constelație, pulberea scriitorilor de a doua mînă. Domnul Vianu are grija constantă de a raporta scriitorii la momentul istoric și la curentul general care i-a cuprins. Deși de formație filozofică și familiar problemelor și preocupărilor de caracterologie, nu

a căzut în psihologism. Călăuzit de biografie, autorul creionează fizionomii, dar mai cu seamă definește situații literare.”

Din cronica literară semnată în *Viața românească* (an. XXXVI, noiembrie 1944, p. 80—88) de Petru Comarnescu, la *Istoria...* celor trei autori, reproducem pertinenta judecată asupra contribuției lui Tudor Vianu: „Contribuția d-lui Tudor Vianu implică un avantaj pe care numai rareori la noi și chiar în străinătate îl au istoriile literare. D-sa venind din lumea filozofiei, vibrația și semnificația ideilor, expunerea abstractă, judecata ideologiilor și curentelor vor cunoaște altfel de înfățișări și funcțiuni. Apoi, chiar în filozofie, când pune o problemă, d-l Vianu procedează adesea istoric, stabilind, în prealabil, șirul de păreri emise de-a lungul vremurilor, grupînd și comparînd temeinicia celor mai reprezentative. Filozof, avînd în obișnuință, aproape de la începutul activității sale, perspectiva și metoda istorică, d-l Tudor Vianu era deplin indicat, fiind și estetician, să contribuie la o istorie literară și mai ales la acele manifestări în care ideea și sensibilitatea se condiționează reciproc, în care ideologia și arta se ajută într-o măsură covârșitoare, așa cum a fost în cazul «Junimii». În timp ce foarte mulți critici literari rămîn la intuiții, impresii, sugestii, d-sa stăpînește arta analizei, comparației, sintezei, definiției, adîncind și cuprinzînd fenomenele artistice.

În special, din contribuția la primul volum al noii *Istории literare*, găsim exemplar studiul despre Titu Maiorescu, ade-vărată monografie caracterizatoare, în care se întreprinde istoria ideilor și se face analiza dezvoltării unei concepții într-un mod magistral, prin trăsături și leir-motive esențiale. Ne sînt arătate originea hegeliană a esteticii maioresciene, hegelianismul acela moștenit din momentele-i de disoluție și care se va încrucișa la criticul român cu doctrina schopenhaueriană și cu anume rădăcini realiste, care explică nu numai caracterul practic și concret al activității sale, dar și circumscrierea formelor literare la fenomene particularizate, prin împrejuriări în timp și spațiu. Din această dialectică, între universalismul abstract și realismul particularist, junimismul își va alcătui, cu vremea, cele două orientări, tipice, una legată de genialitatea și aristocrația spiritului; cealaltă, legată de realismul popular. Dar însuși gustul criticului se zbătea între

aceste orientări, Maiorescu fiind într-adevăr un eclectic în aprecierile sale concrete

D-l Tudor Vianu urmărește evoluția pragmatismului critic al cîrmuitorului «Junimii» datorită căruia s-a format la noi o stare spirituală de criticism, el fiind legiuitorul. «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 romantic în toată firea lui Maiorescu; împreună cu slaba lui aptitudine metafizică, intensă dezvoltare pe care o dobîndește virtutea lui pragmatică, organizatoare, legiferantă. Maiorescu este un legiuitor.» Această definiție vine după ce ni se arătase că dacă nici chiar ideile sale critice nu fuseseră rostite la noi cel dintîi de către el, în schimb el este acela care le-a impus printr-o vehemență critică și printr-o viguroasă formulare.

Maiorescu nu a fost un tradiționalist refractar progresului și libertății, chiar dacă a întrebuințat metode de Restauratie și a fost un conservator.

«Nu punerea de acord a formelor cu vechiul fond de cultură al poporului va dori el, ci înălțarea acestui fond pînă la punctul în care să poată umple formele goale și iluzorii la început.» Dacă adîncim sensul acestei juste observații, atunci afirmația d-lui Vianu că «Maiorescu a afirmat cel dintîi principiile curentului devenit biruitor în urmă prin *Sămănătorul* și *Viața românească*» nu ne mai pare atît de discutabilă în privința *Vieții românești*, a cărei doctrină, printre altele, se deosebește față de sămănătorism tocmai prin dinamism universalist și prin progresia față de anumite forme sociale și culturale necesare, ale unui fond în devenire. Apropierea lui Maiorescu de folclor, de țărănime, de realismul popular dar totodată și dialectica dintre universalism și particularism, pe care nu a părăsit-o — chiar dacă eclecticismul său varia accentele și orientările — pot, într-adevăr, dezvălui anumite poziții înrudite cu ceea ce a urmat în cultura română, chiar dacă izvoarele directe sînt altundeva. Remarcăm că, în genere, noile istorii literare urmăresc uneori mai mult atmosfera ideilor decît istoria propriu-zisă a ideilor, stabilind asemănările mai mult decît înrudirile reale; succesiunile mai mult decît cauzalitatea. (D-l Cioculescu susține, în aceeași lucrare, că originea esteticii sămănătoriste se află în conferința lui Odobescu, rostită în 1872 la Ateneu, iar d-l Vianu o află la

Maiorescu, răspunzător și de principiile... *Vieții românești*, ceea ce este excesiv și va trebui discutat.)

Dintre ceilalți junimiști, P. P. Carp și Iacob Negruzzi ne par semnificativ portretizați și, desigur, A. D. Xenopol, căruia criticul-filozof îi aduce toată înțelegerea. Caragiale și Creangă sînt, de asemenea, viguros și semnificativ portretizați de d-l Vianu, care le așează, alături, un tablou de egală importanță al lui Slavici, dîndu-și totuși seama că trecerea prozatorului ardelean în rîndul marilor artiști ai «Junimii» este cu totul discutabilă și nereușind pînă la urmă să ne convingă că a procedat cu destul temei.

Dar dacă Maiorescu, Xenopol, Caragiale, Creangă sînt magistral surprinși și cuprinși în mici monografii junimiste, nu tot la fel putem spune că este cazul lui Eminescu. D-l Tudor Vianu insistă asupra prozei eminesciene și asupra formației lui spirituale, dar poezia și chiar ideologia lui Eminescu sînt insuficient cercetate în acest volum. Pentru «amănuntele interpretării» liricii eminesciene, d-l Vianu trimite pe cititorul istoriei literare la volumul său *Poezia lui Eminescu*, dîndu-și seama de tratarea sumară tocmai a ceea ce este mai însemnat în toată creativitatea românească. Iar pentru ideologia și concepția de gînditor și poet a lui Eminescu noi am îndruma pe același cititor la paginile din *Littérature Roumaine* a d-lui Bazil Munteanu, unde se ating dificultățile capitale ale atitudinii intelectuale eminesciene, în primul rînd contradicția dintre credința-i în neant și activismul social, dintre pesimismul universal și optimismul naționalist. Chestiunea nu este firește epuizată, dar faptul că Eminescu nu credea în rațiune ca Maiorescu, deși iubea ideile, explică, în parte, incongruențele atitudinii sale. Este o lipsă serioasă neluarea în temeinică cercetare a concepției eminesciene, căci tocmai d-l Vianu ar fi fost indicat s-o facă, după atîția străluciți și mai puțin străluciți cercetători ai lui Eminescu. De asemenea, măcar pentru lirica lui, s-ar fi putut da citatele caracteristice și îndeplini analizele de amănunt, netrimîndu-se cititorul la alți autori sau la volumul însuși al celui care s-a ocupat de el. Față de d-l Vianu, regretul nostru este mai mare decît obiecția adusă.

Altă observație privitoare la contribuția d-lui Tudor Vianu este aceea că d-sa cercetează cu devoțiune și competență operele autorilor, dar nu le ierarhizează îndeajuns cri-

tic. Dacă menționează perfecția unei nuvele a lui Caragiale, în schimb se ferește de a valorifica accentuat opere de însemnătatea *Scrisorii pierdute*. Iar generalitățile atât de substanțiale asupra lui Eminescu îi lasă totuși în umbră operele. Istoriile literare trebuie să recomande, să impună anumite opere, să le urmărească gradele de desăvârșire și în ce măsură arta le este suficientă.

Dintre scriitorii mai puțin însemnați, N. Gane apare într-o lumină prietenoasă, găsimu-se prefigurări sadoveniste în opera sa, precum la Bodnărescu se remarcă prezența «muzicii eminesciene», prevestindu-se ceea ce va fi în curînd cîntecul celui mai mare poet român al veacului trecut. Dar nu numai Samson Bodnărescu se arată poet interesant «mai cu seamă în mica poezie lirică», ci și N. Beldiceanu, căruia i se găsesc unele anticipații argheziene și căi spre noile tehnice ale poeziei, datorită versificației sale poliritmice.»

Istoria literaturii române moderne a mai fost recenzată și de C. D. Papastate în *Ramuri*, an. XI, număr unic, 1945, p. 65—70.

O judicioasă apreciere asupra capitolului consacrat *Junimii* de către Tudor Vianu în *Istoria literaturii române moderne*, găsim în monografia lui Ion Biberi: *Tudor Vianu*, Editura pentru literatură, Buc., 1966, p. 187—188 :

„Este, credem, contribuția personală cea mai însemnată a operei critice și istoric-literare a lui Tudor Vianu, această prezentare a figurilor lui Maiorescu, Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale. În aceste analize, istoricul literar se vedește în plinătatea mijloacelor sale. Prin progresia lentă și menajată a expunerii, împlinind o desfășurare organică, logică și amplă, prin claritatea acestei expuneri, prin perspectiva deschisă de considerațiile sale generale și prin precizia plină de ascuțime a definițiilor sale rezumative, Tudor Vianu se afirmă a fi un mînuitor abil și informat al metodelor istoriei literare : înfățișarea biografiei autorilor principali, deopotrivă faptică și morală, a formației lor mentale și a influențelor suferite, este completată prin portrete creionate cu siguranță, pregătind analiza operelor, a judecăților de valoare, a inserției și situării operelor în orbita largă a literaturii naționale ; rolul jucat de autorii analizați în cadrul vieții literare reiese din evocarea atmosferei culturale și literare a

epocii, din atitudinea lor mentală, față de viața literară națională și europeană. Metoda cercetării este suplă, adaptată fiecărei figuri cercetate; ea îmbrățișează cu egală siguranță pe teoreticianul sever, pe poetul romantic, pe povestitorul popular și pe dramaturg. Adaptării metodei îi urmează, în economia generală a lucrării, și o proporționare îngrijită, sub raportul amplitudinii examenului și a spațiului tipografic atribuit marilor creatori, față de figurile secundare. Vor trebui semnalate cu deosebire, după expunerile analitice, pasajele sintetice, de formulare concentrată, a capitolelor consacrate marilor scriitori.“

Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu

Apărut în *Viața românească*, an. XVII, nr. 1, ian. 1925, p. 61—73. În volumul *Fragmente moderne*, Editura Cultura națională, Buc., 1925, p. 121—142; *Arta și frumosul*, Societatea română de filozofie, Buc., 1931, p. 157—177; postum în: *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 136—146. Republicat în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 369—387.

Cităm o caracterizare marginală datorată lui Pompiliu Constantinescu (*Sburătorul*, an. IV, nr. 3, 1926, p. 39). Textul, revăzut și pe alocuri modificat, a fost republicat în volumul *Mișcarea literară*, Editura Ancora, 1927, și figurează și în ediția de *Scrieri* ale lui Pompiliu Constantinescu, Editura Minerva, vol. V, 1971, p. 156—157. Transcriem din versiunea inițială a recenziei, așa cum a apărut ea în *Sburătorul*. Criticul este preocupat de a distinge trăsăturile definiției ale personalității intelectuale a lui Tudor Vianu:

„Scrișul d-lui Tudor Vianu este totdeauna interesant. Spirit hrănit cu o nobilă substanță filozofică, d-sa e un iubitor de idei generoase, chiar când își exercită curiozitatea intelectuală în domeniul criticii literare. De fapt, preocupările sale ideologice ne opresc să-l considerăm drept critic, fiindcă investigațiile ce face asupra operelor plastice și mai ales literare cuceresc prin abstracțiunea abil minuită, și totuși evazivă în concluziile de valorificare estetică. O carte de

poezii sau de nuvele, un roman chiar — e pentru d-sa un pretext de a degaja o idee generală, în jurul căreia brodează interesante asociații speculative; e un spirit metodic ce lucrează cu relațiuni cerebrale, cu forme sintetice în loc de pătrunderi analitice. Din totalitatea impresiilor sugerate de operă, d. Vianu extrage una mai pregnantă, de obicei o problemă tehnică, prinzînd de pînza ei agrafa sigură a unei idei abstracte. Nu e însă un spirit cu armură dialectică, căci în raporturile colaterale față de critica literară, fără a părăsi inițial terenul datelor concrete — arta multiplicată individual în opere — se unifică în cîmpul comun al teoretizărilor estetice. Spre această comprehensiune metodică pentru abstracțiuni își îndreaptă cercetarea predilectă d. Vianu, dovedind o intelectualitate elastică, evitînd dogmatismul steril, între un raționalism ponderat și un individualism temperat de justificarea criticistă a tuturor curentelor artistice. [...]

Pe măsură ce d. Vianu se abandonează mai liber abstracțiunii — putem aprecia mai stăruitor ușurința cu care d-sa se orientează în mijlocul speculațiilor, îi întrezărim simpatia pentru ideologie și seriozitatea informației în mișcarea contemporană a esteticii apusene, mai ales germane (*Spiritul nou în estetică; Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*).

Vînjos în expresiune, uzînd un stil tern, dar cu virtuți de precizie — atitudinea d-lui Vianu păstrează însă o prudență puțin stînjenitoare a avîntului interior. Conciliant, grav, fără a fi pedant, d-sa are o circumspecție meditativă, deseori excesivă. De aci un aer de gravă încruntare de sprîncene, acolo unde ar trebui reliefată mai degrabă o soluțiune. Desigur, aceasta nu e poză, ci preocuparea reală de spirit meditativ; totuși, în scrisul d-sale e prea multă prudență timidă; simți instinctiv că ideile sînt susceptibile de mai multă adîncime.

Între acei care se ocupă cu speculațiile estetice, d. Tudor Vianu e spiritul cel mai serios informat și e singurul care nu naufragiază în domeniul abstracțiunilor; o excepție fericită o prezintă adesea d. L. Blaga; în cultura noastră, saturată de afinități cu literatura franceză, d. Vianu e și un distins reprezentant al influenței spiritului german.“

Acest studiu a fost ținut ca prelegere la Facultatea de filozofie și litere din București, cu prilejul centenarului lui Titu Maiorescu (1940). A fost publicat în *Viața românească*, an. XXXII, nr. 4, aprilie 1940, p. 13—26. În volum : în Tudor Vianu, *Trei critici literari* (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu), Buc., 1944, col. B.P.T. (seria veche), p. 3—36 și în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965. Retipărit în *Scruturi români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 316—338.

Reproducem textul din volumul *Trei critici literari*, 1944.

Redăm mai jos opinia pătrunzătoare și elogioasă a lui Edgar Papu exprimată în articolul *Trei critici români*, publicat în *Democrația*, an. II, nr. 35, 15 iulie 1945, p. 2 :

„Lucrarea este consacrată lui Titu Maiorescu, lui Mihail Dragomirescu și lui Eugen Lovinescu. Se întrevede, însă, că firul călăuzitor, care a determinat și o mare parte din restul activității autorului, pleacă de la primul critic consemnat. Din generația ce n-a mai apucat să-l audieze la cursuri pe Maiorescu, d. prof. Vianu este cel mai profund cunoscător al marelui critic. Adesea acuitatea investigației sale este mai pătrunzătoare chiar decât a multor elevi direcți ai lui Maiorescu. Faptul că îndrumătorul «Junimii» apare printre primii esteticieni europeni, care aduc psihologizarea hegelianismului, se cuprinde într-o constatare ce merită a fi reținută cu deosebite. O altă calitate prețioasă a lui Maiorescu, surprinde d. prof. Vianu, este dozarea și completarea reciprocă între activitatea esteticianului și aceea a criticului. Unei asemenea calități excepționale i se acordă deplina aprobare din partea comentatorului. Ea caracterizează de altfel și propria d-sale metodă.“

Adrian Marino (*Trei critici literari văzuți de T. Vianu*, în *Revista Fundațiilor regale*, an. XII, nr. 3, martie 1945, p. 709—711) are următoarea opinie :

„Mica plachetă care-și propune să evoce sintetic, dar atât de substanțial și de întregit, personalitatea critică a lui Titu

Maiorescu, M. Dragomirescu și E. Lovinescu (*Trei critici literari*, Buc., B.P.T., nr. 1550—51) ne poate încă o dată documenta pe deplin asupra tuturor metodelor și perspectivelor de valorificare proprii d-lui Tudor Vianu, asociate ca întotdeauna unui subliniat și interesant spor de cunoaștere erudită, cu care studiile acestui estetician ne-au obișnuit de multă vreme. Îndreptată principial spre clasicitate, filiația riguroasă de idei, reconstituirea calmă și precisă a tabloului ideologic legat de epoca respectivă, analizînd sistematic întreaga serie de note esențiale întrevăzute, pagina d-lui Tudor Vianu clarifică și informează în același timp, într-o dialectică discretă și occidentală.

Prin formație, aplecări temperamentale și unitate de preocupări, cercetătorul și-a cucerit treptat un domeniu propriu de investigație, care astăzi, oricît s-ar nega acest lucru, nu-i poate fi disputat decît cu destulă greutate. În materie de stabilire a izvoarelor ideologice, filiații, încadrări în curente estetice, tipologii, analize și portretizări classiciste, d-l Tudor Vianu rămîne specialistul universitar necontestat al culturii române, care avea nevoie și de o astfel de perspectivă erudită, menită să fundamenteze, sau numai să sprijine incursiunea pur impresionistă, reacțiunea strict estetică, de o necesitate generală la fel de esențială.

Pus în fața figurii atît de lineare a lui Titu Maiorescu, ce putea spune cu adevărat interesant și inedit d-l Tudor Vianu, cu stăpînirea știutelor sale mijloace de investigație? În afară de portretizarea generală în pagini rotunjite, luminoase, stilizate academic, d-l Tudor Vianu ne va demonstra că Titu Maiorescu aparține curentului idealismului estetic, de nuanță hegeliană, de la care va deriva ulterior o variantă proprie, printr-o trecere spre psihologism. *Ideea* lui Maiorescu, manifestată în materie sensibilă, încetează de a mai fi logosul universal, conținutul spiritual al lumii, ca la Hegel, devenind treptat «conținutul limitat al conștiinței umane, cu latura ei afectivă».

Menținîndu-se pe linia documentară, cercetătorul descifrează cu aceeași ușurință întregul complex de reflexe schopenhaueriene, transcenderea existenței diurne prin contemplația estetică, starea de subiect cunoscător pur a contemplato-

rului, imaginea geniului etc., toate aceste aspecte specific schopenhaueriene bucurându-se de aceeași cercetare sistematică, precisă, informată, de fericită formulare ideologică.“

Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu

Publicat în *Preocupări literare*, VII, nr. 12, decembrie 1942, p. 605—608. Apare ca anexă la volumul *Trei critici literari* (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu), Buc., 1944, colecția B.P.T. (seria veche), p. 85—91 și — postum — în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965.

Reproducem textul după volumul *Trei critici literari*.

Înțelegerea lui Maiorescu

Apărut în *Viața românească*, an. XVI, nr. 8, aug. 1963, p. 52—59. În volum apare—postum—în : *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 194—203. Reprodus în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefată și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 388—405.

Reproducem textul din *Viața românească*.

Înțelegerea lui Maiorescu se înscrie printre cele dintâi încercări de reevaluare a personalității lui Titu Maiorescu în contextul culturii noastre noi, după o perioadă de mai bine de un deceniu în care contribuția maioreșciană fusese judecată sumar și unilateral din unghiul sociologismului vulgar. Însemnătatea acestui ultim studiu al lui Tudor Vianu despre Titu Maiorescu o relevă Ion Biberi în monografia sa *Tudor Vianu*, E.P.L., Buc., 1966, p. 171—173. :

„Rezerva manifestată în literatura noastră, două decenii mai târziu, impunea însă o nouă judecată asupra lui Maiorescu, o «judecată bine cumpănită, vrednică de a fi transmisă fondului de idei generale ale generațiilor viitoare». La această reevaluare, contribuția lui Tudor Vianu a fost, credem, de însemnătate hotărâtoare (vd. discuția : *Înțelegerea lui Maiorescu*, din *Studii de literatură română*, ms. p. 303 și urm.). Studiul este un model de gândire obiectivă și clară, de atență și pătrunzătoare discriminare între trăsăturile caduce ale omului și rolul de călăuzire cardinală a vieții literare a timpului său.

Autorul pune cu hotărâre problema: «aparține acest scriitor părții valabile a tradiției noastre de cultură? A însemnat contribuția lui un moment al progresului în diferitele domenii în care s-a produs?» (Ms., p. 303).

Desigur, constată autorul, nu putem nici accepta, nici repudia total, fără discriminări, o atare operă. Opera lui Maiorescu prezintă, de bună seamă, «aspecte neacceptabile», dar alături de acestea se cuvine să recunoaștem «că prezintă alte aspecte de o înaltă valoare și care se orînduiesc pe linia progreselor noastre în secolul trecut». (Ibid., p. 307.) Aprecierea critică va trebui să fie selectivă și discriminatorie. Postulînd principiul «asimilării creațiilor de cultură», ce «presupun un îndoit proces de asimilare și însușire, de alegere» (ibid., p. 308), Tudor Vianu face o seamă de constatări de fapt: alături de laturi care nu apar ca «asimilabile» în această operă, îndeobște răsfrîngerii ale atitudinii politice conservatoare a lui Maiorescu, activitatea acestuia alcătuind «unul din factorii de frînare a progresului social, în epoca în care s-a exercitat» (ms., p. 317); alături de acțiunea de delimitare a influenței scriitorilor generației de la 1848; alături de pasivitatea și lipsa de perspicacitate în privința rolului social al muncitorimii orașelor, ca și a formulei generale a personalității sale, «vădind ceva închis», «opus [...] progresului», Titu Maiorescu prezintă «multe alte aspecte, de o valoare netăgăduită, în opera și acțiunea lui» (ms., p. 317), contribuții efective pe care Tudor Vianu le enumeră în nouă puncte, ajungînd la concluzia generală: «*nu este cu puțință a scrie istoria literaturii și a culturii românești, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fără a ține seamă de contribuția lui. [...] Influența lui Maiorescu a lucrat în sensul temeiniciei; a descurajat mediocritatea și a făcut imposibilă farsa culturală. [...] Admirăm și astăzi rolul lui criuc, sobru și incisiv [...]. Acțiunea criticii culturale a lui Maiorescu a fost salutară [...]. Direcția progresului nostru a trecut și prin Maiorescu*» (ms., p. 318). Sublinierile sînt ale textului.) În aceste condiții, continuă Tudor Vianu, «*lucrarea de cumpănire care se exercită față de scriitorii noștri din trecut, a căror operă conține măcar o latură pozitivă, nu i se poate refuza nici lui Maiorescu*» (ms., p. 319, subl. în text).

Înțelegem să subliniem deopotrivă semnificația psihologică, prin referință la personalitatea lui Tudor Vianu, tălcuitor etic, revelant pentru atitudinea sa critică, și însemnătatea literară în cadrul culturii românești a acestei intervenții într-o discuție desuțată să stabilească definitiv rolul jucat de Titu Maiorescu în viața noastră culturală: semnificație psihologică, în adevăr, de echilibru între atitudini contradictorii, de judecată cumpănită și dreaptă, mărturie a unei structuri mentale; semnificație etică, răsfrângere a simțului de responsabilitate critică față de judecățile de apreciere a unui om de cultură, care înțelegea să apară ca un adevărat justițiar, într-o gravă discuție litigioasă; semnificație literară, în sfârșit, rezultat al unei cunoașteri amănunțite a faptelor de cultură și al simțului istoric. Intervenția se integrează într-o activitate susținută, avînd aceleași semnificații; vom putea, cîntărind bine cuvintele, asemăna rolul jucat de Tudor Vianu în viața culturală din perioada dintre cele două războaie, și mai ales în România socialistă, cu acela revenind lui Titu Maiorescu pentru epoca «Junimii».

În legătură cu atitudinea lui Tudor Vianu față de personalitatea lui Titu Maiorescu și față de junimism în genere merită a fi reprodusă opinia lui Pompiliu Marcea din studiul introductiv la volumul I din Tudor Vianu, *Scritori români*, Editura Minerva, col. B.P.T., Buc., 1970, p. XVII—XVIII:

„Este ușor de bănuț că preocuparea perseverentă a lui Tudor Vianu de «Junimea» și de Maiorescu, în special, se datorează unei evidente comuniuni spirituale. Studiile sale despre acest subiect sînt îndeajuns de grăitoare. Dar încărcat de semnificații este mai ales tonul adoptat. Este un ton de zile mari, festiv, expresie a unei dispoziții sărbătorești ce se transmite cu fiecare pagină, cu fiecare frază și care, neavînd nimic din apologetismul lui S. Mehedinți sau Rădulescu-Pogoneanu, impune, dimpotrivă, prin respectul și ținuta înaltă cu care abordează obiectivul. Chiar atunci cînd constată limite sau idei depășite (v. studiul *Ideile estetice ale lui Maiorescu*), tonul nu părăsește niciodată ținuta înaltă a argumentării. Studiul *Înțelegerea lui Maiorescu* din 1963 (*Viața românească*, nr. 8) nu este un simplu fapt publicistic, ci un act cultural de o excepțională importanță, merit să redea culturii române pe unul din chipurile ei cele mai luminoase, victimă, atîta

vreme, a ignoranței agresive. Se poate afirma cu certitudine că alături de studiul lui G. Călinescu, publicat în *Contemporanul*, și de cel al lui Liviu Rusu din *Viața românească* (nr. 5/1963), cel al lui Tudor Vianu a marcat un moment decisiv al receptării lui Titu Maiorescu de către epoca noastră.

Faptul că nimic din ceea ce Tudor Vianu a scris despre Maiorescu n-a lăsat în afara volumelor editate este, în sine, elocvent. Construcția temperamentală, formația intelectuală, natura preocupărilor, conduita critică au aderat, în mod firesc, la un asemenea subiect. Însumând particularitățile personalității și operei lui Tudor Vianu : spiritul de sistem, guvern timer de rațiune, simț al măsurii, gust sigur, verificat printr-un larg orizont cultural, obiectivitate, pledoaria pentru ideile ce au o valoare universală, și care pornesc dintr-un «entuziasm impersonal», gândul ne duce îndată la fondatorul criticii și esteticii românești : Titu Maiorescu. De altfel, într-o excelentă lucrare, *Titu Maiorescu și posteritatea critică*, Eugen Lovinescu trece pe Tudor Vianu printre continuatorii criticii maioresciene. Încă din 1935, recenzînd culegerea *Idealul clasic al omului*, George Călinescu, cu obișnuita-i intuiție, atrăgea atenția asupra matricei intelectuale a lui Vianu : «În vremurile acestea de lecturi disparate și fără sistemă, cărțile domnului Vianu odihnesc spiritele, redau încrederea în intelectul uman și în pagina tipărită. Ele sînt o demonstrație de disciplină intelectuală înaltă, cum de la Maiorescu prea puțin s-a văzut» (*Adevărul literar și artistic*, 1935, 31 martie). Nu trim convingerea că de s-ar fi născut cu cincizeci de ani mai înainte, autorul *Idealului clasic al omului* s-ar fi numărat printre criticii «Junimii». Spiritul grupării ieșene trece, prin Tudor Vianu, în vremea noastră.“

Personalitatea lui Eminescu

Apărut în : *Mișcarea literară*, an. II, nr. 9, 10 ian. 1925, p. 1. În volum : *Fragmente moderne*, Cultura națională, Buc., 1925, p. 113—120 ; *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 204—207.

Reproducem textul din volumul *Fragmente moderne*.

După 40 de ani de la publicarea acestui prim studiu, Tudor Vianu participă la manifestările închinare comemorării a 75 de ani de la moartea poetului, prilej cu care

revine pentru ultima oară asupra uneia dintre temele sale pre-dilecte.

La sesiunea științifică a Academiei și a Uniunii Scriitorilor, Tudor Vianu ține comunicarea intitulată *Insemnătatea operei poetice și literare a lui Mihai Eminescu și permanența valorii ei artistice*, comunicare reprodusă parțial în *Contemporanul*, nr. 24, 12 iunie 1964, p. 7. Redăm câteva fragmente din acest text :

„În opera lui rețrăiește, deopotrivă, trecutul istoric, realitatea populară, avântul cugotării, dar nu ca niște tendințe separate, prezente în diferite părți ale operei și susceptibile de a fi disociate, ci ca un întreg solidar, înzestrat cu o expresivitate multiplă, dar totuși unitară. Eminescu este în același timp poetul istoric, popular și filozof al literaturii noastre. Iată primul motiv al însemnătății lui pentru noi, al mării lui însemnătăți naționale. [...]

Cîntecul eminescian urcă din mari profunzimi ale simțirii și ne obligă pe noi să coborîm către ele. Nu întîmpinăm în scrisul lui nici o urmă de convenție, nici o înlănțuire de cuvinte care să nu fi rezultat dintr-o lectură atentă și exactă a poetului în sine însuși.

Confidența lui atît de călduroasă, sinceră și adevărată a provocat un act asemănător de mărturisire în toți cititorii lui și a fost atunci, în momentul în care cîntecul lui s-a făcut auzit mai întîi, ca o rupere de zăgazuri, ca o revărsare de ape mari, cum cititorii români nu mai trăiseră înainte. Momentul eminescian a fost unul din cele mai însemnate în evoluția afectivă a poporului nostru. [...]

Fără Eminescu nu putem înțelege bine, ca pe niște produse ale culturii românești, nici pe Xenopol, nici pe Sadoveanu, nici pe Iorga, nici pe Pârvan, nici pe Arghezi. Avîntul spiritual al lui Eminescu s-a propagat în aceștia și în alții, lărgind orizontul lumii pentru noi toți.“

Un articol apărut în aceeași vreme (*Eminescu*, în *Lucceafărul*, nr. 12, 6 iunie 1964, p. 1) ilustrează aceeași caldă piete a lui Tudor Vianu față de personalitatea poetului și de rolul său istoric. Cităm un fragment semnificativ :

„Ceea ce stabilește însemnătatea lui Eminescu pentru români este faptul de a fi întrunit, în opera lui, direcția națională și populară cu perspectivele cele mai întinse ale

cugetării filozofice. Este un poet de concepție care își trimite gândul lui către începuturile și finalitățile lumii, răsfrânge întreaga dezvoltare a istoriei universale și înțelege locul poporului său în lunga și tragică experiență a oamenilor. Poezia lui Eminescu cuprinde o filozofie a istoriei, o cosmologie și o eschatologie. Versurile, narațiunile, scrierile lui politice au lucrat deci ca un factor extraordinar de lărgire a orizontului lumii, pentru toți contemporanii și urmașii lui, astfel încât în spațiul mundan mult lărgit s-au putut înscrie alte avânturi curajoase ale cercetării și meditației. N-a fost totuși un poet filozof, în sensul didactic al secolului al XVIII-lea, fiindcă înțelegerea dimensiunilor universului se aliază la el cu percepția cea mai delicată a lumii văzute și auzite și cu o încredință atât de caldă, urcând din centrul adânc al organizației emotive a omului, încât mărturisirea lui provoacă pe a tuturor cititorilor săi, într-o revărsare de simțiri care a dat caracterul unei adevărate crize de adolescență primului răsunet al operei sale. Cîntecul eminescian, imposibil de confundat cu un altul, lucrează cu puteri magice asupra cititorilor săi și duce cu sine mesajul gânditorului, al pictorului naturii, al rapsodului iubirii, al patriotului ardent.

În literatura europeană a secolului său, Eminescu ne apare ca un romantic. În primele sale poeme, în *Înger și demon*, în *Strigoi*, ne întâmpină încă teme byroniene și acel amestec de pasiune libertară și de dezabuzare sceptică caracteristice operei marelui înaintaș. În *Memento mori*, el ne-a dat o adevărată legendă a secolelor, ca aceea a lui Hugo. Poetul cunoștea foarte bine antichitatea clasică, vibrase cu romanticii germani și aparținea momentului în care pesimismul schopenhauerian găsisese o audiență atât de largă. Uneori a fost rînduit alături de marii poeți ai jalei universale din secolul al XIX-lea, alături de Leopardi, Lenau, Vigny. Pesimismul acestora ne apare însă mult mai amar, mai nemîngîiat, în timp ce Eminescu cunoaște consolările naturii și ale iubirii în seria micilor sale elegii începînd cu *Floare albastră*, simțirea virilă a patriei în *Scrisorile* sale și mîndria cugetării lui în *Hyperion*, aceste ultime trăsături apropiindu-l de Leopardi.

Poet, filozof, dar și învățat, Eminescu a fost una din personalitățile cele mai complexe ale secolului său și operele lui, traduse în multe țări, au fixat locul său în literatura lumii, ca pe acel al unui geniu romantic, a cărui seducție

dulce și amară cucerește astăzi sensibilitatea oamenilor în multe limbi.“

Cităm parțial un ultim text (*Eminescu*, din *Gazeta literară*, nr. 24, 11 iunie 1964, p. 3), transmis de posturile noastre de Radio la deschiderea ciclului de emisiuni „Eminescu“ :

„Eminescu a însemnat cel dintâi succes deplin al puterii de creație artistică a poporului român. Desigur, toți scriitorii români de seamă, din epocile precedente, aduseseră câte o contribuție originală literaturii românești și, prin urmare, literaturii lumii. Cred că prețuirea atât de generală și atât de întemeiată acordată lui Eminescu nu trebuie să întunece pe aceea datorată înaintașilor lui. Eminescu însuși ne-a orientat în această privință când în *Epigonii* a evocat comorile de frumusețe, de duh și înțelepciune cuprinse în operele scriitorilor mai vechi. Cultul lui Eminescu nu trebuie să fie nici exclusivist, nici fanatic. Fiindcă legăturile noastre cu el sînt atât de puternice, să nu uităm închinarea ce i se cuvine unui Miron Costin, unui Ion Neculce, unui Dimitrie Cantemir, lui Ion Eliade Rădulescu, lui Grigore Alexandrescu, lui Vasile Alecsandri, lui Dimitrie Bolintineanu și atîtor altora. Fără de toți aceștia n-ar fi fost el. Un mare poet se constituie din substanța tuturor cuceririlor anterioare ale puterii de expresie, peste care geniul ultimului venit adaugă contribuția lui hotărîtoare. Eminescu n-a uitat să aducă predecesorilor lui ofranda recunoașterii și a recunoștinței. Să nu uităm nici noi a le-o aduce.

Dar oricît de însemnată a fost creația vechilor scriitori, simțim lămurit cînd, după șirul lor, ajungem la Eminescu, că pătrundem, odată cu el, într-o lume mai vastă și că din opera lui iradiază puteri mai răscolitoare. Căror însușiri li se datorește această impresie, sporită prin alăturare și comparație ?

Mai întîi adevărului și intensității simțirii. Există o mare primejdie care amenință pe orice poet, primejdia convenționalului, a reluării procedeeelor experimentate printr-o fază anterioară a creației literare. Cînd un poet nu izbutește să coboare destul de adînc în sine și să organizeze în forme ale expresiei rezultatul acestei incursiuni în straturile lui profunde, atunci el se mulțumește cu reluarea mijloacelor stabilite de

tradiție sau de moda zilei, Eminescu a ocolit biruitor această primejdie. Mai ales după faza începuturilor el nu mai seamănă cu nimeni din trecut și cu nimeni dintre contemporani. Înlăturînd formula literară, el ajunge să se exprime pe sine însuși. Noutatea lui Eminescu nu este însă afișată ca atare. Eminescu este nou, fără să aibă trufia noutății. Este nou fiindcă are ceva de spus, ceva adevărat și convingător, cules de cercetarea de scafandrier a simțirii sale.

Puterea poeziei lui Eminescu provine apoi din vastitatea concepțiilor lui. Orizontul lui Eminescu a fost unul din cele mai întinse. A explorat lumea, istoria și societatea pînă la limitele lor cele mai îndepărtate. Mintea lui genială a pătruns pînă la originile lumii și a zburat pînă la sferele ei cele mai înalte, s-a afundat în trecutul cel mai neguros al istoriei și a simțit pulsația de viață a straturilor celor mai adînci ale poporului său, ale poporului nostru. Cititorii lui, din primele momente ale creației sale, și de-atunci încolo neconținut, au simțit cum universul se deschide larg pentru ei, și cum, prin poezia lui, conștiința lor națională și socială s-a precizat și s-a adîncit. Scriitorii generației de la 1848 l-au precedat în această din urmă privință. Eminescu i-a continuat, i-a întregit și a dat o expresie artistică superioară îndemnului și aspirației lor comune.

A făcut-o în forme de limbă prin care puterea de expresie a acestora a crescut considerabil. Înlăturînd vocabularul convenit și frazeologia poetică anterioară, și-a căutat cuvintele în limba poporului și le-a adăugat acestora elementele de lexic ale culturii celei mai înalte. Limba poetică a lui Eminescu nu este poate cea mai bogată pe care a scris-o vreodată un scriitor român, dar este una culesă din izvoare foarte deosebite. Geniul lui poetic a știut apoi să dea înțelesuri felurite aceluiași cuvînt, încît nu numărătoarea cuvintelor este hotărîtoare pentru aprecierea limbii lui Eminescu, ci observația puterii lui de a îmbogăți sensurile cuvintelor și de a le diferenția cu cea mai mare finețe. Cuvintele și legăturile de cuvinte ale lui Eminescu nu exprimă apoi aspecte ale realității tipizate prin repetarea exprimării lor, ci totdeauna aspecte noi, simțite de el pentru întâia oară în forma particulară a manifestării lor. Nu există notație a lui Eminescu sub care să nu simțim o reacțiune personală în fața lumii. N-a fost, în fine, un poet de teme, dezvoltate prin mij-

loace retorice. Compunerea poetică a fost pentru el un act de viață și de aici pornește căldura umană care ne învăluie când îl citim.

Dar deși adevărul, firescul și spontaneitatea expresiei sale au fost dintre cele mai mari, Eminescu a supravegheat-o și a elaborat-o cu scrupulul artistic cel mai atent. Ne stau mărturie pentru aceasta cele cincisprezece mii de pagini ale manuscrisului său din care s-a distilat substanța celor vreo sută de poezii cu înrîurire atât de puternică asupra contemporanilor și a posterității. Cu Eminescu și cu alți doi dintre scriitorii generației lui, cu Creangă și Caragiale, începe o fază nouă, artistic superioară, a literaturii române. Prin toți aceștia, nivelul exigenței artistice a cititorilor s-a fixat mai sus și prin virtuțile verbului lor literatura a putut exercita o influență mai mare asupra publicului și a găsit calea de a adresa omenirii întregi un mesaj al poporului român.

Poet național și universal, Eminescu rămîne de asemenea confidentul și duhovnicul intimității noastre. Ii deschidem mereu cartea și-l ascultăm mereu.“

Poezia lui Eminescu

Fragmente din această operă au apărut în *Revista de filozofie*, vol. XIV, nr. 3, iulie—septembrie 1929, p. 258—270 (*Eminescu și etica lui Schopenhauer*) și în *Gîndirea*, nr. 8—10, august—octombrie 1929, p. 273—277 (*Voluptate și durere*); nr. 11, noiembrie 1929, p. 353—357 (*Pesimism și natură*); nr. 12, decembrie 1929, p. 389—397 (*Luceafărul*); nr. 1—2, ianuarie—februarie 1930, p. 1—5 (*Armonia eminesciană*); *Viața românească*, an. XXI, nr. 11—12, noiembrie—decembrie 1929, p. 11—21 (*Atitudini și motive romantice*). În volum: *Poezia lui Eminescu* (Cu o prefață a autorului), Buc., Cartea Românească, 1930 (Colecția „Gîndirea”); postum — în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965; în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 169—267.

În presa vremii, *Poezia lui Eminescu* a fost viu dezbătută. Dintre cronicile și recenziile care s-au scris pe marginea acestei cărți ne oprim asupra câtorva.

Alexandru Dima recenzează cartea în revista *Datina*, an. VIII, nr. 4—6, aprilie—iunie 1930, p. 102—103. După ce se exprimă critic la adresa exegeților care „nu s-au mulțumit numai să-l explice pe Eminescu, ci au căutat să găsească în opera lui justificarea propriilor idei și atitudini culturale”, recenzentul relevă apreciativ, în privința studiului lui Vianu, tocmai abordarea științifică „fără nici un gând de a face din Eminescu «o idee-forță» a prezentului”. În încheierea articolului său, Al. Dima scrie: „Pentru studiile eminesciene ce vor urma, volumul de față cuprinde astfel mai întâi o indicație de metodă de care e timpul să se țină seamă”.

Al. Philippide scrie despre *Poezia lui Eminescu* în *Adevărul literar și artistic*, an. IX, nr. 495, 25 mai 1930, p. 7. Recenzentul se oprește mai cu insistență asupra distincției operate de Vianu între conceptele „farmec dureros” / *Sehnsucht*, pe de o parte, și „farmec dureros” / dor, pe de altă parte, afirmînd în continuare: „Credem că aici este exprimată pentru prima oară deosebirea care există (deosebire de nuanță, în aparență, însă, în realitate, foarte profundă) între Eminescu și romanticii germani”.

Pompiliu Constantinescu se ocupă și el de cartea lui Tudor Vianu (alături de cea a lui Cezar Papacostea — *Filozofia antică în opera lui Eminescu*) în cadrul obișnuitei sale cronici din *Vremea* (nr. 118, din 19 iunie 1930). Textul acestei cronici a fost republicat în volumul *Crîtice*, Editura Vremea, 1933, p. 151—163 și figurează în *Scrierile* lui Pompiliu Constantinescu, Editura Minerva, vol. V, 1971, p. 159—166. Reproducem cîteva fragmente referitoare la studiul lui Tudor Vianu:

„Un mare creator de valori artistice își răsfrînge icoana pe două căi paralele în spiritualitatea unui popor: în influențele repercutate asupra urmașilor și în oglinzile multiple ale interpretării critice.

Această permanentizare îi menține continua revalorizare care fecundează cu sugestiile ei forțele latente de creație ale

unei literaturi. De o parte acționează asupra creației de artă pură, alimentată din izvoarele primordiale ale unui geniu dominator, de alta întreține o comprehensiune care se vrea deplină, căutînd să refacă succesiv și mental o hartă spirituală și expresivă. [...]

În prefața studiului său despre *Poezia lui Eminescu*, d. Tudor Vianu se plînge pe drept de lipsa comentariilor estetice mai ample asupra operei marelui poet, despre care știm pe cine a iubit, cîte cafele negre lua zilnic, cîte accese de subit romantism ambulatoriu a avut, ce profesii modeste și pline de penibile peripeții a schimbat în cursul unei existențe scurte și de un mișcător dramatism. D. Vianu atribuie sărăcia studiilor estetice asupra lui Eminescu unei insuficiente metode de cercetare critică: «În cele patru decenii, de cînd e așteptată caracterizarea lui Eminescu, studiile literare au stat sub zodia disciplinei istorice». E în această explicare o bună parte de adevăr, dacă privim fenomenul sub un aspect mai global; dar nu trebuie să uităm că aceia care au furnizat cel mai prețios material biografic au fost în genere spirite modeste, cărturari străini de problemele critice, unii chiar de ale literaturii, prieteni întîmplători, foști colegi și admiratori zeloși — dar diletanți, impresionați de ciudăteniile omului sau entuziasmați de inteligența lui excepțională. Cam în aceeași zonă de înțelegere au rămas și un Gheorghe Panu, un Slavici și Iacob Negruzzi, scriitori care, în amintirile lor, nu și-au pus și problema mai adîncă a caracterizării geniului eminescian, dintr-o lipsă de aderență cu spiritul lui și nu din vina unei metode de cercetare. Alături de referințele biografice, au existat și cîteva încercări de apropiere de țesătura intimă a sensibilității și gîndirii eminesciene. Cea dintîi intuiție a valorii ei a avut-o Titu Maiorescu, în prefața la ediția *Poeziilor*, ca și în studiul *Criticilor sale*. Metoda istorică nu mai e singura cale de înțelegere în interpretarea maioreșciană; ea este primă prezentare estetică a eminescianismului; desigur că astăzi nu ne mai poate mulțumi, purtînd cu sine insuficiențele unei lipse de perspective în timp a înțelegerii și ale unei metode estetice rămasă în faza principiilor generale. Interpretarea lui Maiorescu apare didactică în parte, cînd nu este o rețea de generalități, o zugrăvire tipologică a personalității poetului în cadrele romantismului, cu fizionomia

redușă la notele de pesimism și fixată în portretul convenit al geniului din filozofia schopenhaueriană. [...]

După el, Gherea a încercat o nouă interpretare cu altă metodă și cu alte țeluri; spiritul generalizator, în sensul sociologic de data aceasta, l-a împiedicat și pe el să ne dea interpretarea adevărată a lui Eminescu. Dogmatismul lui s-a complicat cu un temperament combativ de propovăduitor al unei arte socialiste, de viziune optimistă asupra lumii. Ca și în articolele despre Coșbuc și Caragiale, metoda lui sociologică aspiră și în studiul asupra lui Eminescu la o împletire de general și individual, de istoric, de psihologic și estetic. Lacunele criticii lui Gherea provin nu numai din metodă; ele se datoresc unei intenții apriorice de a contraface psihologia poetului pe schema unor teorii care făceau abstracție de atmosfera morală a romantismului filozofic și poetic german, în care el se formase. [...] Metoda estetică n-a paralizat sub ofensiva istorismului, căci pe urmele lui Maiorescu, d. Mihaıl Dragomirescu reia în *Critica științifică și Eminescu* principiile critice ale întemeietorului «Junimii», ducându-le pînă la consecințele lor absolute și absurde. D. Dragomirescu n-a împins totuși cu nimic mai departe înțelegerea proprie a lui Eminescu; a stabilit numai cîteva idei generale pe care le-a reluat în încercările sale ulterioare de a stabili o altă «știință», peste aceea a lui Gherea, știința literaturii. În Eminescu, d-sa s-a căutat pe sine și nu sensul poeziei pe care-l căutam noi: critica sa a fost un act de simplu narcisism pretins «științific», dogmatizat apoi în labirintul zadarnic al unor sterpe formule tripartite din care s-a născut o monstruoasă concepție medievală despre critica literară. Dar nu intenționăm a discuta aci ideile «științei literaturii»; menționăm că studiul amintit n-a adus o lămurire nouă a eminescianismului în sine. [...]

În epoca sămănătoristă, Eminescu ia o nouă strălucire, printr-o latură restrînsă a operei lui, proza politică, e considerat spiritul tutelar al mișcării. Ilarie Chendi îl interpretează și în legătură cu tradiția poeziei populare și a materialului folcloric, utilizat de fapt ca simplu motiv poetic, depășit și în expresie și în problematica internă; dintr-un izvor autohton și limitat, Eminescu a scos, prelucrate prin geniul lui, valori de artă europeană, în cercul marii poezii romantice. Interpretarea lui Chendi e simplistă și e mai mult

o cercetare de izvoare autohtone decît o valorizare critică. Eminescianismul e mutilat, dacă îl socotim ca pe un fenomen local; din materialul elementar poporan el n-a luat decît lespezile pentru un edificiu clădit după legile proprii ale geniului său poetic. Poezia lui impune prin depășirea oricărei tradiții locale și prin integrarea ei în lirica universală. [...]

D. Tudor Vianu mărturisește în prefața studiului său dificultatea de a caracteriza poezia lui Eminescu; pentru a merge spre o relativă biruință, adoptă o metodă mixtă, de interpretare estetică și raportare de surse istorice, de teme și ideologie, căutînd să integreze eminescianismul în aerul firesc al ambianței sale universale. Credem că d. Vianu merită toate elogiile pentru efortul său, însă interesul capital al studiului prezent cade pe elementele noi de izvoare tematice și ideologice descoperite în Eminescu și pe lămurirea cîtorva caractere comune și diferențiale din filozofia și ideea romantismului eminescian. Cercetătorul abstract, spiritul orientat în problematica filozofică primează pe critic. D. Vianu rectifică unele erori de înțelegere conceptuală a pesimismului eminescian, rău înțeles de Gherea, descoperă liniile complexe ale adevăratei psihologii romantice ale poetului, completează sursele din etica lui Schopenhauer, sporindu-le cu ecouri de filozofie antică și diferențiază precis felul sensibilității pasive a pesimismului eminescian, integrat în natură, spre deosebire de individualismul revoltat, izvorit din conștiința intelectuală a pesimismului apusean. D. Vianu plutește încă în generalitate, se orientează în ideologie și istorism de bună calitate, fără însă a pătrunde cu intuiția critică în particularul univers al farmecului eminescian. Studiul său completează în linii mari, sigure, fizionomia problematicei din poezia lui Eminescu cu virtuozitate remarcabilă, dar se oprește în pragul acelei recreeri din adîncuri a valorii ei expresive. Ultimul său capitol, tratînd despre *Armonia eminesciană*, este și cel mai șters, cînd de la înțelegerea elementelor conceptuale ale poeziei vrea să treacă la înțelegerea farmecului ei intim. Cu aceasta nu micșorăm cu nimic importanța studiului său, îi precizăm numai natura; mai exact s-ar fi putut intitula «filozofia poeziei lui Eminescu» decît «poezia» lui. Eseul d-sale se menține pe planul elevat al ideilor, dar n-aduce și interpretarea expresiei lor poetice. Să reluăm metodic cele cîteva limpeziri de conceptualitate ale

eminescianismului pe care d. Vianu le desfășoară cu prestigiu necontestat. Combătând imaginea deformată a unui Eminescu optimist inițial și decepționat de neizbînda unor idealuri sociale, așa cum îl interpretase Gherea, d. Vianu conciliază revolta și scepticismul cu o categorie firească a simțirii romantice. D-sa crede că pînă în preajma anului 1870, producția poetică a lui Eminescu, în primele lui poeme retorice, s-a format în atmosfera romantismului francez. Anumite înrudiri tematice și amestecul de idealism și dezgust, iubirea contrastelor interne și de factură se pare că vin din frămîntarea romanticilor francezi, pendulînd între revoltă și oboseală. Din clipa în care Eminescu ia contact cu filozofia schopenhaueriană, sensibilitatea lui se fixează într-o definită «reacțiune morală quietistă și meditativă». Așadar, d. Vianu vede în prima fază a romantismului rebel eminescian mai mult o influență literară decît problematica unui spirit deplin format. Pasivismul simțirii poetului va fi rezolvat profund în epoca de maturitate. Prin aprofundarea lui Schopenhauer etica pesimismului eminescian își asimilează atitudini și rezonanțe care se vor prelungi în toată poezia sa, ca note fundamentale. Chiar temele ei economice au fost trecute prin același filozof. «Voința de a trăi» devine la Eminescu «dorul nemărginit», sublimat apoi în «dorul» poeziei populare. Prin intermediul lui Schopenhauer, Eminescu adoptă «structura statică a realității», însușindu-și concepția eleată a vieții, după cum descifrează d. Vianu în *Glossa, Cu mine zilele-ți adaugi și Te duci*. Împietirea de motive filozofice în care trecutul apare ca o existență iluzorie, prezentul fiind singura lui realitate, apare și în *Melancolie*, elegia depersonalizării — «nevroză» comună literaturii bîntuite de pesimism în lirica secolului trecut. Deși d. Vianu găsește un text din Epicet care utilizează chiar materialul figurativ al *Glossei*, crede că elementele eleate au fost resorbite de Eminescu prin Schopenhauer, care adaugă la ataraxia stoică o etică a ascezei, cum se vede și-n filozofia din *Rugăciunea unui dac*. E drept că referințele noi pe care d. Vianu le aduce din Schopenhauer pledează pentru o înrîurire mediată a filozofului german asupra pesimismului eminescian. Cunoștințele de sanscrită ale poetului se pare că l-au ajutat și ele să-și galvanizeze aspirația spre Nirvana, dar altotriurile cele mai puternice

ale ideologiei lui au crescut din adâncirea *Lumei ca voință și reprezentare*.

Pînă aci, d. Vianu s-a mișcat mai ales între confruntări de texte, elocvente de altfel, și în stabilirea de izvoare ideologice. Capitolele următoare ale studiului său aduc și o încercare de sinteză în explicarea eminescianismului; spiritul său, înclinat spre un proces de raporturi, stabilește, cu acest prilej, cîteva puncte de interpretare ale lirismului eminescian în legătură cu sensibilitatea autohtonă și cu fuziunea elementelor de cultură clasică în simțirea lui romantică. Capitolul *Pesimism și natură* respiră o îndoită preocupare: să interpreteze farmecul descripției interiorizate din poezia eminesciană și să stabilească integrarea pesimismului său într-o categorie de sensibilitate națională, prietenă cu natura; mîngîierea pe care poetul o găsește în elementele firii afirmă o adeziune cu un spirit cosmic și-l pune în legătură cu budismul. Diferențierea de pesimismul apusean o vede d. Vianu în această pasivitate, ca o calmare contemplativă a orgoliului rațiunii pe care un Vigny îl opune naturii impasibile. Observația e remarcabilă și putea fi adîncită cu o sumă de referințe din toți liricii pesimiști ai veacului trecut. Spunem aceasta fiindcă ni se par oțioase clasificările luminii de lună pe care d. Vianu le stabilește ca trepte de posibilă percepție a marii sugestivități de expresie eminesciană; peisajul lui e străbătut de fiorii unei transcenderi a materiei și nu poate fi înțeles decît într-o succesivă reintuire a stărilor ce exprimă. Înțelegerea poeziei eminesciene nu se poate avea ca o simplă înțelegere de evidențe raționale. D. Vianu consacră un capitol întreg interpretării *Luceafărului*, considerat ca o sinteză a puterii de creație eminesciană și de elemente ideologice variate. Cu dialectică subtilă, cu raportări de filozofie schopenhaueriană și de mitologie greacă, d. Vianu dovedește neîndoielnic profundul strat de păgînism și elementele demoniace care fuzionează în concepția *Luceafărului*; observația făcută de Maiorescu, ce afirmă cultul pentru clasicism de la primele opere ale poetului, o extinde d. Vianu ca pe un principiu central al înțelegerii artei eminesciene: «cine nu primește adevărul că în formula morală eminesciană au fuzionat adînc elementele romanticei germane cu ale înțelepciunii antice nu poate afla cheia unei înțelegeri adecvate a poetului nostru». Interpretarea aceasta a *Luceafărului* e cu

atit mai însemnată, opunându-se unei contrafaceri de circumstanță ortodoxizantă a d-lui Dragnea, care, cu o nesiană stăruință, căuta elemente creștine în poema lui Eminescu, conceput ca un ascet ignorant, cu o spiritualitate redusă la post și rugăciune.

Studiul d-lui Vianu nu este desigur decît o lămurire de izvoare și de motive poetice; interpretarea critică, de adîncire în farmecul eminescianismului stă încă nerezolvată; dar dintre toate ultimele contribuții asupra lui Eminescu, credem că este cea mai valoroasă, prin situarea în rețeaua de probleme născute din atmosfera de formație a poetului. Schema conceptuală: ății eminesciene e lucid prinsă în interpretarea d-lui Vianu; pentru înțelegerea structurii spirituale a lui Eminescu studiul său e plin de sugestii revelatoare, într-o cercetare de ansamblu, de motive și izvoare ideologice."

Sub titlul *Tudor Vianu, interpret al lui Eminescu*, Nichifor Crainic semnează o cronică în *Gîndirea*, an. X, nr. 6—7, iunie—iulie 1930, p. 244—246. Cronică începe prin a revendica abuziv lucrarea lui Vianu pentru spiritul revistei *Gîndirea*, în care, ce-i drept, cele mai multe capitole s-au publicat înainte de apariția volumului: „Cercul revistei *Gîndirea* e mîndru de această valoroasă carte. O socotim a noastră, deși ea este exclusiv a lui Tudor Vianu." N. Crainic polemizează apoi cu „critica raționalistă" și istoristă de tip pozitivist, căreia îi opune „metoda intuiției intelectuale" aplicată de Vianu. „Cealaltă metodă sau cealaltă latură a metodei lui Tudor Vianu se face vizibilă mai ales în capitolele *Voluptate și durere* și *Armonia eminesciană*, ce constituiesc lucrurile cele mai adînci ce s-au scris pînă azi despre poezia lui Eminescu. În ele stă valoarea specială a studiului de care ne ocupăm. Care e nota dominantă între expresiile poeziei eminesciene? Tudor Vianu o găsește întrupată în două cuvinte: *farmec dureros*. Iar farmecul dureros e perifriza *do-rului* nostru popular. [...] Cele două cuvinte ale expresiei *farmec dureros* sînt ca pozitivul și negativul electric. Ciocnirea lor dă explozia de lumină sub fulgerarea căreia străbatem pînă în adîncurile iraționale ale poeziei eminesciene. Spre deosebire de dorul poeziei populare, de dorul și melancolia romantică, dorul eminescian nu se îndreaptă nici către trecut, nici către viitor, ci către fuziunea prezentă și

întreagă. 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 infinită și totală, dar amestecată cu durerea că această năzuință nu poate fi îndeplinită niciodată.

Nu e greu de recunoscut în acest limbaj al lui Tudor Vianu limbajul propriu al misticii: «posesiunea infinită și totală». Firește, mistica poetică e circumscrisă în limitele naturale ale puterilor omenești. Ea e lovită fatal de durerea inaccesibilității. Singură mistica religioasă, transpusă în planul supranatural al grației divine, are privilegiul posesiunii infinite și totale. Dar în acest fel de a interpreta poezia lui Eminescu nu se descoperă metoda cea mai nouă de interpretare a poeziei practică de Henri Bremond, de J. Second și Charles du Bos? Tudor Vianu este, din acest punct de vedere, cel mai avansat dintre criticii noștri.“

Cronicarul formulează și unele rezerve: „poate că din cartea lui Tudor Vianu lipsesc două capitole întregitoare: unul privind influența folclorului în dublul ei aspect, de tehnică populară întrebuințată în unele din poeziile lui Eminescu și de motive transpuse în altele din poeziile sale, și un capitol privind arta poetică și în special funcția cuvintelor, ce joacă un rol covârșitor la Eminescu.“

Este evident că punctul de vedere al lui Nichifor Crainic este lipsit de orice acoperire obiectivă. Și în *Poezia lui Eminescu*, și în celelalte opere anterioare sau ulterioare, Tudor Vianu ni se înfățișează ca un spirit prin excelență raționalist și umanist, străin de orientările iraționalismului mistic și ale tradiționalismului etnicist proferate de *Gîndirea*. Colaborarea sa la revista lui N. Crainic n-a implicat niciodată o adeziune la programul ei manifest (e cazul și al altor valoroși colaboratori ai *Gîndirii*). Am reprodus fragmentar din opiniile exprimate de directorul *Gîndirii* în legătură cu lucrarea lui Tudor Vianu doar pentru a ilustra unul dintre aspectele recepției de care a avut ea parte și care nu este lipsit de interes pentru istoricul literar, mai ales pentru cel preocupat de problemele sociologiei lecturii.

O cronică scrisă pe un ton foarte personal publică în *Viața literară*, an. V, nr. 132, 1930, Eugen Ionescu, pe atunci un debutant. După ce salută metoda antipozitivistă a lui

Tudor Vianu, după ce formulează o seamă de obiecții (mai cu seamă la capitolul despre *Luceafărul*), Eugen Ionescu încheie: „Scrișă cu mult talent literar, *Poezia lui Eminescu* rămîne o carte drăguță și interesantă. Ingenioasă pe-alcouri, alteori retorică. Cîteodată superficială. Banală — ades — dar cuprinzînd sugestii interesante («farmecul dureros» identificat cu «voința de-a trăi»; «apa și lumina») care, însă, nu epuizează și nu soluționează, în nici un caz, problema poeziei eminesciene.

Încercare onorabilă, studiul d-lui Vianu nu rămîne totuși decît o încercare, cum au mai fost — cu stil sau fără.

Dar este poate indicarea unui drum bun. Și o poziție de reluat.“

În *Revista de filozofie*, vol. XV, nr. 3, iulie—sept. 1930, p. 347—348, *Poezia lui Eminescu* este recenziată de N. Bagdasar. Articolul este deosebit de elogios. „Studiul domnului Vianu trebuie socotit printre tot ce s-a scris mai bun și mai temeinic pînă acum asupra lui Eminescu. Din el se degajează nu numai competența amplă a autorului, ci, în aceeași măsură, o simpatie față de subiect, care-l face parcă să trăiască tot ce spune, determinîndu-l astfel și pe cititor să retrăiască aceleași stări. [...] În afară de aceasta, lucrarea domnului Vianu se caracterizează printr-o fermecătoare formă de expunere, ceea ce ne îndreptățește să îl așezăm printre cei mai buni mînuitori ai stilului românesc de azi.“

Un capitol aparte în ecourile critice prilejuite de acest studiu al lui Tudor Vianu îl constituie campania de o rară violență, ajungînd uneori pînă la injurie, dezlănțuită împotriva *Poeziei lui Eminescu* de către G. Bogdan-Duică, principalul reprezentant al „criticii istorice“ pozitive, critică ale cărei neajunsuri le releva Tudor Vianu în prefața cărții sale. Tribuna lui G. Bogdan-Duică este buletinul *Mihai Eminescu*, care apărea la Cernăuți sub direcția lui Leca Morariu. De asemenea, G. Bogdan-Duică atacă lucrarea lui Vianu și în revista orădeană *Cele trei Crișuri*. Tudor Vianu răspunde o singură dată, în *Gîndirea*, an. X, nr. 12, dec. 1930, p. 476—477. Reproducem în continuare cele mai importante piese din dosarul acestei polemici. Cititorului nu-i va scăpa, sperăm, caracterul obtuz al obiecțiilor aduse de către G. Bogdan-Duică lui Tudor Vianu, precum și stilul confuz și impropriu în care sînt formulate. N-am citat din seria articolelor lui G. Bogdan-Duică :

Amorul unei marmure (Explicare... „istorică”), Bul. Mihai Eminescu, nr. 6, 1931, p. 65—69 ; *Împărat și proletar* (Explicare... „istorică”), *idem*, p. 76—88 ; *Fragment estetic*, *idem*, p. 92—93 ; *Topas* (Între C. Papacostea și T. Vianu), Bul. Mihai Eminescu, nr. 7, 1931, p. 98—99.

Articolele reproduse *in extenso* în continuare ar putea trezi obiecția că ocupă un spațiu prea mare. Am procedat astfel din două motive : 1. revistele în care au apărut aceste articole sînt astăzi foarte dificil accesibile ; 2. poziția exprimată în ele (combătută implicit și explicit de T. Vianu) este astăzi puțin și superficial cunoscută : era deci nevoie să o lăsăm să se precizeze, nu numai la nivelul postulatelor ei generale, ci și la acela al aplicațiilor ei. La acest din urmă nivel, lipsa de justificare a mărunțului „pozitivism” preconizat, între alții, de Bogdan-Duică, iese și mai bine în evidență.

Metodologie eminesciană

Cu prilejul scrierii : Tudor Vianu,
„Poezia lui Eminescu“

I

1. Din prefață : Sub „zodia disciplinei istorice”, timp de 40 de ani, studiul poeziei lui Eminescu s-a mărginit la „detaliul împrejurărilor în mijlocul cărora ea s-a dezvoltat”.

Altceva va căuta dl. T. Vianu : Motivele, aspirațiile, caracterizarea poeziei considerate în totalitatea și complexitatea ei, temele cele mai reprezentative ale lirismului, tendințele definitive și ideale, sentimentul de viață, caracterizarea de mult așteptată, interpretarea unitară a poeziei.

A și găsit ceva : Însă, după „pregătiri numeroase, după un asediu răbdător ; după o măsurare îndelungă a puterilor și un avînt pornit de departe “ ? Poate...

Metoda *istorică* „multiplica zadarnicul cu inutilul”, reacțiunea filozofică estetică, pe care și d. T.V. o reprezintă, va fi productivă și utilă.

2. Surprinderea d-lui T.V. nu constă, firește, în bunele scopuri indicate de d-sa, ci în desconsiderarea ce-o arată metodei *istorice*.

La marginea unei păduri de pe deal curge, argintiu în soare și totuși răcoros, un izvor; te-ai apropii, admiri cristalul fluid, i-ascuți zgomotul și treci vesel de noua ta impresie; dar — de unde-a curs cristalul?; răspunsul este *istoria* izvorului!

În paginile unui volum curg versuri sonore și în ele curg simțiri și idei care niciodată nu te lasă indiferent, care ți se comunică profund; dar — de unde-a curs cristalul acesta în care ideile și simțirile au primit transparența lor uimitoare?; răspunsul să nu fie *istoria* versurilor?

Și de când *începe* istoria aceasta, a versurilor?

De mult, de mult; pentru că în orice moment poetul este tot ce-a fost în cursul devenirii sale; iar devenirea, fizică și sufletească, o explică biografia, operă istorică, fie fragmentară (ca și la Eminescu încă), fie completă (ca la Goethe, de pildă).

De aceea este de regretat că încă un spirit inteligent și vioi, dl. T.V., vorbește despre istorie, ca și cum ea ar fi a lui G. Gr. Pop (Conspect) sau a colecției de calomnii literare iscălite de dl. N. Iorga.

Totuși, pe ici, pe colea dl. T.V. face și d-sa — destulă istorie!...

3. Dacă Eminescu nu a fost încă *explicat* cât mai deplin s-ar fi putut — nu numai „caracterizat“, cum ar vrea dl. T.V. — *cauza este că încă nu s-a făcut destulă istorie, destulă biografie eminesciană.*

Biografia modernă este expunerea unui *proces* sufletească, de total; dar este și expunerea proceselor de părți.

De acord cu dl. T.V., „dreptatea cere în adevăr să privim pe poet sub aspectul „producției sale *închegate*“, „depline“, „definitive“¹; dar nu este mai puțin *drept* ca procesul pînă la închegare să fie cercetat *privitor la fiecare poezie*, la fiecare operă, precum, de ex., și dl. T.V. face (ne-complet) *privitor la Luceafărul.*

Ceea ce s-a încercat, se încearcă și se va mai încerca pentru *Luceafărul*, pentru ce nu s-ar încerca la *fiecare poezie*?

Să presupunem că cineva ar avea timp, răbdare și (mai ales) pricepere, ca din multele variante existente să fixeze

¹ Pagina 9 (nota Gh. B.-D.).

drumul făcut de simșirea, fantazia, cugetarea și limba lui Eminescu din fiecare creațiune, atunci din totalitatea analizelor acestora nu s-ar ivi nimic caracteristic pentru felul lui de-a fi poet? Pentru modul lui de recepție a lumii, a experienței, pentru combinarea lor cu instinctele sale, cu dorințele și cu idealele sale? Aceasta n-ar însemna o înțelegere mai deplină și a omului, și a poetului?

Eu unul aș fi foarte fericit să am prilejul și răgazul de-a face această lucrare și de-a pune astfel granițe *reale* explicațiilor și caracterizărilor uneori ipotetice, alteori voite și siluite, uneori fantastice, alteori (mai rar) chiar copilăroase.

Să înceteze deci critica metodei istorice, care nu este *una* în toți și în toate lucrările; să se destingă între *istoric* și *istoric*¹; și atunci nu vor mai apărea (precum se și cuvine) nici reflexiunile (de altfel moderate) ale d-lui T.V.!

Repetez așadar: dată fiind particularitatea surprinzătoare a lui Eminescu și unicitatea lui în literatura românească, noi, istoricii literari, cerem ca *tot procesul devenirii lui sufletești să fie studiat în toate amănuntele sale și concretizat în studii de inducție analitică, baze ale viitoarei sinteze perfecte*, pe care nici dl. T.V. nu ne-a dat-o.²

II

Istoria sau biografia lui Eminescu trebuie cultivată și din alte cauze privitoare la el și la opera sa, care așteaptă o *siguranță* de constatări definitive.

Dl. T.V. și-a dat seama de câte ori „încercarea (*sa!*) de-a pătrunde mai adânc în lumea motivelor și aspirațiilor“ lui Eminescu a șovăit?

Șovăiri în lucrări cu pretenții mari nu se pot admite.

Cercetările istorice-literare le și pot reduce!

¹ Să nu recidivăm deci mania unui M. Dragomirescu, care militând împotriva unui Aron Densusianu, Gherea sau chiar Grama (*Critica științifică și Eminescu. În contra metodei istorice în literatură*, ed. a III-a, 1925!), crede a fi pus la index istoria literară și ne debitează monstruoziități de ignoranță ca cele încondeiate în acest buletin *M. Eminescu*, an. I, p. 16—17! (nota redacției Buletinului *Mihai Eminescu*).

² Comunicând unui coleg universitar intenția de-a publica buletinul de față, am fost întrebat: „Dar ce mai este de spus despre Eminescu?“ Alt motiv ca biografie, istorie să se mai facă — mereu! (nota Gh. B.-D.).

Cu „se va fi (trezit)” (la p. 21), cu „dacă” (14) și mai des cu „poate”, nici dl. T.V. nu poate fi mulțămît.

De pildă :

P. 15 : „Operele străine, de care va fi vorba, n-au constituit *poate* niște izvoare literare ale lui Eminescu.” — Chestia se putea cerceta.

P. 16 : „Poporul împărat, despre care e vorba aci, este *poate* «le peuple souverain» al revoluției franceze.”

P. 21 : „Motivul dragostei pentru o piatră... *poate* să-i fi venit lui E. tot pe calea unei amintiri”. — „Mitul sculptorului Pygmalion... chemat *poate* de unele împrejurări personale.”

P. 29 : „Acestea și *poate* și alte atitudini romantice s-au întretesut adînc în creația de tinerețe a lui Eminescu.”

P. 34 : „Acesta este cazul tînărului din poema lui Eminescu, care nu este «demon» decît *poate* pentru că e privit din perspectiva «fiicei de rege» care îl iubește.”

P. 77 (despre „dorul” popular) : „Dar faptul că el ocupă un rol atît de însemnat în opera poetului se *explică* (deci, *siguranță!* Gh. B.-D.) prin aceea că el este tocmai punctul în care se întrunesc înrîuririle formației sale cu vîna care urcă din straturile inspirației populare și *poate* din amintirile depuse în sînge.”

P. 87 : „*Poate* că în poezia europeană pesimismul nu este decît consecința ultimă și fatală” etc.

P. 94 (despre cîntecul cornului) : „Ecoul lui a *trebuit* prin urmare să răsunе și în sufletul romanticului E. și modelele nu i-au fost *poate* necesare. Nu i-a fost *poate* necesar un model nici în felul în care face să urmeze cîntecul cornului.” — „Felul în care aceste două sunete (cornul și izvorul) se urmează are *poate* un înțeles mai adînc, căci el opune neliniștei umane pacea naturii.” În 7 rînduri 3 *poate* !!

P. 97 (despre apă + lumină) : „Acesta va fi *poate* gîndul care¹ a inspirat pe arhitecții care¹ au construit primele jocuri luminoase de apă.”

¹ Nevolnică repetare (estetistă !) a lui *care!* Ba acest pripit scris al lui T. V. e în stare să ne mai debiteze podoabe stilistice ca acestea : „Atît de intim sînt întretesute iubirea și natura în poezia lui Eminescu, *încît* ele ajung să se conto-pească, în așa fel *încît*...” (p. 102—103) ; — ba chiar și (ca la M. Dragomirescu) : „cătре acea liniștitoare ataraxie stoică,

Acum putem întreba : Dincolo de acești *poate* nu s-ar fi putut trece ? Eu *știu* că *da* !

Pe sub acești *poate*, ce se târăște respingînd voința de-a pătrunde în adîncul sufletesc al lui Eminescu de la data cutare sau cutare ? Se târăște presupțiunea că operele poetice se pot explica fără de-a fi fost considerate din toate punctele de vedere care le-au condiționat.

Condițiile sînt în primul plan *constelațiunile* de idei provocate de simțirile poetului ; iar în planul al doilea originile ideilor din acele constelațiuni ; pe-acestea nu le-adună numai „*inspirația*“, ci și voința artistului, și cugetarea speculativă.

Și toate acestea stau flori în grădina *vieții*, sînt furtuni, dar și fericesc.

Și dl. T.V. vorbește de mai multe ori despre sentimentul *vieții* ; dar, nelogic, nu vrea să cunoască *perfect* viața care-a dat prilejurile (mari și mici) ca acel sentiment să se alcătuiască !

De aceea dl. T.V. s-a încurcat în mai mulți *poate* decît ar fi fost nevoie...

III

Însă de la argumentul *ad personam* să trecem la un argument obiectiv și doveditor că, tocmai la Eminescu, metoda istorică este foarte necesară, ceea ce nu înseamnă — să mai fie nevoie a repeta banalitatea ? — că ea nu exclude explicările estetice, filozofice, filologice chiar.¹

1. Vorba este despre „atitudinile fixate în poeziile din tinerețe“ care „sînt, *cel puțin în parte*, dependente de modelele literare“ din tinerețe.

către acea eliberare“ (p. 56) ! (nota redacției Buletinului *Mihai Eminescu*).

¹ Povestea e foarte veche ! Cf., d. p., Ernest Elster, *Prinzipien der Litteraturwissenschaft*, I, 1897, p. VI—VII : „So bin ich der Überzeugung, dass nur durch eine Vereinigung der verschiedenen oft einseitig betonten Betrachtungsweisen eine förderliche Entwicklung der Litteraturwissenschaft zu erwarten ist : dass wir den psychologischen, ästhetischen, philologischen und historischen Aufgaben in gleichen Massen gewachsen sein müssen. Durch diese Vereinigung werden die Einseitigkeiten der einzelnen Betriebsformen überwunden werden“... (nota redacției Buletinului *Mihai Eminescu*).

În care parte ? — dl. T.V. își propune să arate.

„Dacă va izbuti“, „dacă dovada va putea fi considerată ca făcută“, atunci atitudinea X nu a rezultat din lupia poetului cu mediul său (Gherea), ci a fost o atitudine „subordonată unui curent literar și anume *romantismului de nuanță mai cu seamă franceză*“.¹

Afirmația se repetă la p. 35 :

„Se poate spune în adevăr (deci *cu siguranță* ! — Gh. B.-D.) că cercul de idei al poeziilor de tinerețe ale lui Eminescu aparține mai cu seamă *romantismului de nuanță franceză*, așa cum el *și-l va fi asumat* (deci fără siguranță ! — Gh. B.-D.) nu numai din contactul direct al lecturilor sale de tînăr, *despre care avem puține știri*, dar și din atmosfera generală a literaturii noastre, care pe la 1870 gravita încă în aceeași sferă.“

Deci, ca izvoare, ni se indică : 1. Generala atmosferă romantică-franceză din țară ; 2. Contactul direct cu *romantismul francez*.

Dovezile ? Sînt de căutat încă, „știrile“ fiind „puține“.

Și, totuși, afirm *eu* că ele se pot înmulți !

Din opoziția „față de *romantismul francez*“² se va preciza „originalitatea“ lui Eminescu. În ce a constatat, însă, opoziția — nu auzim. Cultura germană, care-l ia în școala sa abia la Viena, „îl *ajută* să desăvîrșească acest proces“. „Aci (în Viena) cunoaște el pe *romanticii germani* din prima jumătate a veacului.“

Deci, pe la a. 1870, *un romantism* izgonește pe *celălalt* ; prototipul alungă răsunetul francez.

Dar aceste afirmațiuni, fără să fie total nou, sînt caracteristice ; deci ele *cer* o motivare ; nu o întîlnim, însă ; și trebuie s-o mai așteptăm. — Așteptăm !

2. După citirea scrierii d-lui T.V. am fost curios să recitesc o expunere dintre cele mai noue (distingse) ale *romantismului german*, pentru a-mi înlesni compararea³.

Fritz Strich lasă impresia că, *afară de părțile românești ale lui Eminescu*, printre celelalte părți puține motive rămîn

¹ P. 15 (nota Gh. B.-D.).

² P. 36 (nota Gh. B.-D.).

³ Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1928 (Mayer și Jessen, München).

care să nu fi fost vii și-n romantismul german. Însă cum încă nu știm care-a fost *toată* literatura romantică germană citită de Eminescu, aici ni se deschide o mare problemă de literatură *comparată*: raportul lui Eminescu cu romanticii germani, pe care a-i pomeni — ca la p. 36 — este ușor, dar mai greu este a-i analiza *complet*, pentru a culege toate asemănările și deosebirile și a-l *diferenția* pe poetul român de prototipurile germane.

Diferențierea este necesară și ca *limitare* absolută a părții românești.

3. Epoca romantică-germană s-a încheiat. Cu ea s-a încheiat epoca de predominare literară germană în Europa. Lupta contra romantismului se dă astăzi în toată lumea¹, „semn că ceasul sau veacul literaturii germane precumpănitoare a început să treacă. Un semn și mai limpede pentru această trecere este că lupta contra romantismului a început chiar și în Germania și că ea a și intrat în faza hotărâtoare. Lupta a început cu războiul lui Fr. Nietzsche contra lui R. Wagner; și din multe părți răsună chemarea: În lături² cu muzica!” Thomas Mann și Stephan George sînt, în această privință, de acord. „Dar în realitate aceasta însemnează o trecere peste firea germană, peste romantismul german.”

Fenomenul literar care l-a ținut și pe Eminescu se află așadar într-un declin bine constatat de critica germană.

Un colosal fapt literar-istoric se sfîrșește. Problema noastră este ca, ecoului românesc, lui Eminescu, să i se caute acum *toate* acele tonuri originale care l-au influențat; ca legătura acestui mare oriental cu centrul (și cu apusul) Europei să fie fixată, în sfîrșit, chiar deplin.

Problema trece prin și dincolo de psihologism, de estetică și caracterizări critice; ea este și istorică. Și fără de lămurirea istorică nu vom lămurii niciodată nici pe Eminescu — *an sich*.

La astfel de lucrări ne luăm libertatea a chema și inteligența d-lui Tudor Vianu.

Gh. Bogdan-Duică

(Din : Buletinul *Mihai Eminescu*, an. II, 1931, nr. 4, p. 1—7.)

¹ Strich, p. 411 (nota Gh. B.-D.).

² „Überwindung der Musik !” (nota Gh. B.-D.).

Domnul T. Vianu crede (p. 80) că „scena de dragoste” este aici „la sfârșitul poeziei”; nu-i adevărat; *toată* poezia (strofa 1—13) este o *singură* scenă; și mai crede că scena este „proiectată în trecut”; nu-i adevărat, ea este *adusă* din trecut; și iarăși dl. T. V. crede că iubita-i „plecată”; nu-i adevărat, ea-i stinsă, e moartă; deci nici proiecția în trecut nu o „cufundă *astfel* în atmosfera vapoasă a nostalgiei”, ci nostalgia-i apare poetului din contemplarea internă, intimă a morții. Iar „desfășurarea în prezent” este numai *vivacitatea* vederii; este prea cunoscuta formă a prezentului în loc de trecut, formă cunoscută și din... stilistica de liceu...

După astfel de neînțelegeri de întâie orientare dl. T. V. zboară deodată la explicațiuni mai înalte.

Și zice:

„«Floare albastră» este un simbol împrumutat și el romantismului. Heinrich von Ofterdingen, în romanul lui Novalis, pornește să caute *floarea albastră*, adică *infinitul*, peste care poetul trebuie să se facă stăpîn. *Floarea albastră* este pentru Novalis simbolul unei aspirații turburătoare, a *nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei*”.

Apoi:

„Înțelesul simbolului este la Eminescu mai puțin special, pentru că el nu răsfrînge decît *iubirea pierdută*, dorul orientat către trecut, una din atitudinile de căpetenie ale eroticei lui Eminescu”.

La Eminescu „simbolul” de împrumut ar fi, așadar, „mai puțin special”; contrarul lui „special” este general, vag; simbolul (= floarea albastră) ar fi, așadar, mai general decît la Novalis, unde este semn al infinitului de cucerit, al cucerii unei patrii a poeziei. Nici aceasta nu-i adevărat! Contrarul este adevărul; la Eminescu simbolul însemnează ceva *desăvîrșit special*.

Simbolul acesta nici la nemți n-a avut un singur înțeles, care să fi fost — exclusiv — înțelesul lui Novalis.

Fritz Strich (*Deutsche Klassik und Romantik*) dă, în privința aceasta, lămuririle următoare:

„Dorul romantismului este îndreptat spre «*floarea albastră*», care este albastră fiindcă albastră este culoarea depăr-

țării nesfârșite. El este îndreptat spre depărtarea albastră. Obiceiul este ca floarea albastră a lui Novalis să fie înțeleasă ca simbol al romantismului. Dar ea este, totuși, numai ținta infinită a dorului romantic, și romantismul este dorul și drumul. Dacă acesta (romantismul) culege floarea, el încetează de-a mai fi romantism. După vorba lui Fichte între spirit și floare deosebirea este că floarea nu poate dori. În acest sens romantismul nu este floare, ci spirit. Omul romantic este, așadar, omul plin de dor. Viața lui este dor și patria lui este depărtarea infinită.“

Albastrul romantic nemțesc avea, însă, și alte înțelesuri. De pildă, tot după Strich¹:

„Deci și cîntecele romantismului trebuiau să răsunе și ele ca din depărtare și să se piardă-n depărtare. Acesta era un mister al sunetului romantic, al expresiei romantice. Novalis a zis odată că-n romanul său tot trebuie să fie *albastru*, și limba.“ — „Romantismul era un profetism privitor înapoi. Ce odată a fost natură a devenit idealul lui. Floare *albastră* a romantismului putem numi și natura, și idealul“. — „Ea este și una, și alta, început și sfârșit. Dar sfârșitul se află în infinit.“

Textul continuă cu o notă potrivită și lui Eminescu:

„Dorul tînărului Friedrich Schiller era, ca și al lui Hölderlin, Grecia. Graecomania sa îi era penibilă chiar lui Goethe și Schiller; și aceștia au biciuit-o în *Xenien*. Așadar romantismul începu cu dorul după polul contrar, care era clasicismul. Atunci Grecia-i era *floare albastră*, floare în adevăratul înțeles al cuvîntului.“

„Astfel, în sfârșit, și Dumnezeu deveni floarea *albastră* a romantismului“. Un sens aproape de ideea morții apare la Zacharias Werner:

„Dramele lui Werner sînt misterii, prin care (el) ne inițiază în misterul morții; și, precum s-a împlinit în epoci anterioare ale poeziei creștine, așa se încîntă și poetul acesta de putrezire, fiindcă aceasta hrănește floarea infinitului, floarea *albastră*...“

La Eminescu, cu oarecare bunăvoință, putem apropia de înțelesul lui Werner și poezia *Floare albastră* (1873).

¹ Paginile 74, 82, 84, 85, 108, 123 (nota Gh. B.-D.).

„Dulcea minune“ s-a „dus“ și a „murit“ și iubirea ei și-a poetului. Dulcea minune fusese o „mititică“ frumoasă, ne-bună, „albastră floare“, care sărută mult și fără nici o pășare de gura lumii.

Mititica-i de la *sat*.

Satul (din poezie) are codru ; stînci și prăpăstii ; păduri și izvoare.

Idila lor, trecutul poetului copil, reînvie în *Floare albastră* !

Ce-i spune ea, lui ? Să lase cerurile, norii, stelele, cîmpiile Asiriei, piramidele, să nu caute-n depărtare fericirea, ce i-o dă ea. „Eu am rîs, n-am zis nimica.“

Fericirea ce ea i-o promite lui este : codrul cu izvoarele, unde el îi va spune povești și minciuni, unde-o va săruta cît cere ea, de unde, întîrziati, pe lună vor apuca potecile spre sat, pînă-n pragul casei ei. Aici, în sfîrșit :

Inc-o gură și dispare...

Ca un stîlp eu stau în lună !

Ce frumoasă, ce nebună

E albastra-mi, dulce floare !

Și te-ai dus dulce minune,

Și-a murit iubirea noastră —

Floare-albastră, floare-albastră !

Totuși este trist în lume !

Floarea albastră — foarte *special* — la Eminescu, este așadar o fată frumoasă, nebună, iubitoare. Despre infinit, despre alte înțelesuri, nici vorbă !

Și era de la *sat* !

Nu va fi fost iubita de la Ipotești ?

Observ întîi că *poezia este dintre cele scrise din amintire*. De-acestea Eminescu are multe ; trecutul său el și l-a poetizat cu predilecție. Ceea ce însemnează că-n aceste poezii avem dreptul și datoria de-a căuta și elementele *biografice*, pînă la care izvorul clar ori și numai ipoteza ne-ngăduie a pătrunde.

Adaug apoi : de la 1866, cînd a cîntat-o întîia oară pe iubita de la Ipotești, pînă la 1873 (aprilie), cînd s-a publicat *Floare albastră*, sînt numai vreo șapte ani — timp în care o fată atît de dulce, frumoasă, îndrăzneată, clară-n voințe să

nu *poată* fi uitată. În realitate *ea* apare ca seducătoare și el ca sedusul isteț, dar fără pricepere deplină pentru ce la *sat* este fericire și optimism și afirmație a vieții tinerești.

„Ah, ca spuse adevărul“ cugetă el acum, târziu (1873); el, atunci (1866) „n-a zis nimică“; a înmărmurit; „ca un stîlp a stat în lună“; și-a admirat nebunia și iubirea.

Într-un moment de tristeță scena copilăresc-energică-i revine și el îi prinde sufletul *ei* într-un *monolog* zis de ea, în care ea-l cuprinde și pe el. Monologul nu-i discret; nu acopere sau nu descopere jumătăți; el a fost cules din realități, concentrat și lăsat în toată simplitatea atitudinii și clarității de grai naiv de la sat, în fața căroră tendințele *lui* idealiste apar ca seducțiuni spre lumea cea mare, de gîndire, de carte...
...Precum și era, chiar în acel timp!

În monolog este închis și *contrastul* dintre sufletele iubitorilor; al ei fixat într-o patimă vie și-un loc îngust; al lui ademenit de infinități, care-l vor arunca în tristețea de la 1873.

Mai sus întrebam: Floarea nu va fi fost iubita de la Ipotești?

Să comparăm.

*Au unde merge gîndu-i? În valea lui natală
În codri plini de umbră, prin rîpe ce s-afund,
Unde izvoarele-albe murmure dulci esală...*

(*Un roman*)¹

și

*Hai în codrul cu verdeață
Und' izvoare plîng în vale*

(*Floare albastră*)²

Tînărul din *Un roman*:

*Ar vrea ca să revadă colibele de paie
Dormind cuiburi de vulturi pe sînci ce se prăval.*

În *Floare*, în aceeași strofă:

*Stîncă stă să se prăvale
În prăpastia măreață.*

¹ Ediția Cuza (Iași), p. 92 (nota Gh. B.-D.).

² Ediția Gh. B.-Duică, p. 64 (nota Gh. B.-D.).

Urmează (epic) apariția fetei și descrierea zilei când „el s-a trezit în luncă sub ochii ei de foc” și „a stat pe loc”. Acum „nu mai este”.

*S-a stins*¹. De-aceea însă el ar vrea înc-o dată
Să vadă lunca verde, valea pierdută-n flori,
Unde ades de brațu-i în noaptea înstelată
Sedea pe stîncă stearpă spuindu-i ghicitori...

Dincolo :

Și mi-i spune-atunci povești.

Fața ei este „jărată” (*Un roman*), „roșie ca mărul” (*Floare*) și-acolo, și dincoace ea-și „dă părul într-o parte” ; și-acolo, și dincoace este noapte ; „trestia” nu-i uitată, fie înaltă (*Un roman*), fie lină (*Floare*).

Dincolo de *Floare*, *Un roman* și *Din străinătate* apare, așadar, aceeași experiență !

Un roman este expunerea pe larg a experienței, iar biografic este de cea mai mare valoare ; *Floare* este o floare lirică — fără nici un Novalis !

Dar dac-am ajuns pînă la aceste rectificări ale neînțelegerilor d-lui T.V., să mai adaug și descoperirea altor rădăcini ale *Floarei albastre*.

1. Întîi : Fata zice :

*Nu căta în depărtare
Fericirea ta iubite !*

Acesta-i și Goethe, adică-n vorba fetei lui Eminescu :

Erinnerung

Willst du immer weiter schweifen ?
Sieh, das Gute liegt so nah.
Lerne nur das Glück ergreifen,
Denn das Glück ist immer da.

¹ La Eminescu *stins* este egal cu *mort* încă din prima lui strofă publicată :

*Se stinse un luceafăr, se stinse o lumină,
Se stinse-o dalbă stea !* (nota Gh. B.-D.).

2. Apoi : Eminescu cel mai intim este-n strofa :

*As.fel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul.
Ah ! ea spuse adevărul.
Eu am râs, n-am zis nimica.*

Strofa reiese de-a dreptul din firea sa, zugrăvită chiar de poet într-o scrisoare *contemporană*, către Iacob Negruzzi (din 26/2 1874) :

„Cînd e vorba să spun ceva (*da ori ba*), atunci *nu spun de obicei nimic și adevărata mea fire primordială se arată fără șovăire : devin ticăit*“.¹

Deci *Floare albastră* este și un *document* psihologic !

Relativ la compoziția *Floarei albastre* să se observe asemănarea cu *O, rămii* (1879) : un singur tablou prins în monologul pădurii ; o singură strofă zugrăvind mișcarea poetului :

*Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul ;
Ah ! ea spuse adevărul.
Eu am râs, n-am zis nimica*

din *Floare* parcă se oglindește-n *O, rămii*, așa :

*Astfel zise lin pădurea
Bolți asupră-mi clătinînd ;
Șuieram l-a ei chemare
Ș-am ieșit în cîmp rîzînd.*

Strofa din urmă este și-n *O, rămii*, ca și-n *Floare*, un scurt și duios oftat după momentul pierdut :

*Și te-ai dus, dulce minune,
Și-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră, floare-albastră !...
Totuși este trist în lume !*

(*Floare*)

*Astăzi chiar de m-aș întoarce,
A-nțelege n-o mai pot...*

¹ În ediția Cuza (Iași), p. 654 (nota Gh. B.-D.).

Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot ?

(O, rămii)

Mi se pare că paralela dintre *Floare* și *O, rămii* descoperă un *văz tipic*: sculptural, care încheie fenomenul complex, a'les așa încît să justifice (sobru) sentimentul închis în strofele finale. *Tipul* se află realizat și-n alte poezii¹.

Observarea relativă la compoziție privește *forma internă* în care sculpturalitatea graecofilă a lui Eminescu își „dăltuie” sentimentele sale.

Gh. Bogdan-Duică

Postscript

Pentru consolidarea argumentării din articolul de față mai citez ceva.

Desigur din informația poetului însuși, Mite Kremnitz a aflat ce ni se spune în *Convorbiri*, anul 44, p. 785/86 : „Micul Mihai învătă devreme să se închidă în sine însuși cu toate suferințele sale și-i plăcea să se refugieze în pădurea din apropiere”.

Tot în *Convorbiri*, an. 36, p. 299 s-au publicat versuri care sînt scrise din aceleași amintiri :

Fiind băiet păduri cutreieram
Și mă culcam ades lingă izvor...
Astfel eu nopti întregi am mas...
Alături teiul vechi[mi] se deschise,
Din el ieși o tînără crăiasă...
Veni alături, mă privi cu dor...

Gh. B.-D.

(Din : Buletinul *Mihai Eminescu*, Cernăuți, an. II, 1931, nr. 4, p. 18—24.)

Tudor Vianu : „Poezia lui Eminescu”

(Note critice)

„Voluptate și durere”

Capitolul cu acest titlu se ocupă cu un fenomen psihologic predominant la Eminescu : fenomenul complex al du-

¹ De cîte ori, iubito..., *Lacul*, *Pe aceeași ulicioară*, *Melancolie* (nota Gh. B.-D.).

rerii și voluptății „se produce la Eminescu în trei împrejurări, cu prilejul *muzicii*, al *iubirii* și al *morții*”. Acest sentiment constant Eminescu „îl împarte cu mulți poeți *romantici*”, deși „îl nuanțează în felul său propriu”. Se citează Chateaubriand, Tieck, Novalis, Hölderlin. Apoi ni se afirmă: „Îmbinarea voluptății cu durerea are o însemnătate *deosebită* în *romantism*. Ea este un document și o ilustrație a acelei culturi a sentimentului pe care *romanticii au instaurat-o*”¹. Imediat ni se *explică* apoi pricina pentru care *romantismul* ar fi îmbinat cele două valori care-n viața practică se resping; pricina este că romantismul „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...* *Romanticii sînt niște estefi ai vieții sentimentale*”, deci polii opuși (de ex. plăcerea și neplăcerea) găsesc în ei căi de unire.

Lăsînd la o parte amănuntele capitolului (la care s-ar putea să revin) observ numai că fenomenul *nu* a fost „instaurat” abia de romantici, pentru că este — ca ceva *normal* la toți oamenii — mult mai vechi și în literatură, și că estetizarea nici aici nu a putut avea alt izvor decît însași *viața* poeților, care *practic*, real, au împreunat cei doi poli înălțați apoi în poezia lor, estetizați.

Pentru observarea a doua citez ca un exemplu pe Jean-Jacques Rousseau². Rousseau a simțit adînc dulceața melancoliei; de aceea a zis: *la mélancolie est amie de la volupté*. Rousseau putea să fie „fericit și nefericit în timp de trei minute”, a spus Mercier, care-l observase de-aproape; și anume *sans que rien eût paru changé autour de lui*³.

Așa a fost și la Eminescu; din viața sa a transpus în poezia sa sentimentul său complex!

Relativ la înțîia observare, a istoriei acestei complexități poetice, mă socotesc dator a insista mai mult. Istoria aceasta au scris-o alții. Este scrisă chiar de mult. Eu reproduc numai una. Este destul pentru ca să se vadă că ome-

¹ Adică: *au introdus-o!* (nota Gh. B.-D.).

² După Louis Proal, *La psychologie de Jean-Jacques Rousseau* (Paris, Alcan, 1930). Paginile 46, 52, 262 (nota Gh. B.-D.).

³ Relativ la sentimentul „farmecului dureros”, Proal mai citează pe La Fontaine, Sf. Augustin, Musset (nota Gh. B.-D.).

nirea n-a așteptat romantismul pentru a înțelege ceva — atât de omenesc, atât de *general* omenesc, în *toate* culturile.

În cartea sa despre plăcere și durere, Bouillier a descris fenomenul în capitolul VII: *Du plaisir dans la douleur*¹. Și are meritul de-a fi citat literați, poeți.

Aparenta antinomie nu le-a scăpat nici moralistilor antici, nici celor noi. Se citează Young, Montaigne. Dar și Lucretius (*De natura rerum* lib., VI, 1129): *Medio de fonte leporum — Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat*. Dar și inversul se află: *Medio de fonte dolorum — Surgit amoeni aliquid luctu quod amamus in ipso*.

Bouillier dublează aceste versuri cu Corneille: *Nos plaisirs les plus doux ne vont pas sans tristesse* (Horace); cu Voltaire: *La peine a ses plaisirs, le péril a ses charmes* (Henriade, cântul V); cu Lamartine: *Oui, dans la coupe amère où nous buvons la vie — Il se mêle toujours quelque goutte de miel*.

Și Homer se slujește adeseori cu această expresie remarcabilă a se bucura de duderea sa: *τερπειν γόοιο* (*Iliada*, c. XXIII, v. 98). Alianța acestor cuvinte, la Homer, o observase La Fontaine, care a zis: „Lacrimile ce le vărsăm pe propriile dureri sînt, în sensul lui Homer, un fel de plăcere” (*Amours de Psyché*, cântul I, spre sfîrșit).

Și Plato a semnalat aceste raporturi dintre dureri și plăceri (în *Philebos*; aici citat din *tr.* lui Cousin, t. III, p. 407), acolo unde Socrate-i spune lui Protarc despre dor, tristeță, iubire etc., că sînt dureri pline de plăceri neexprimabile; unde aduce aminte și de versul 108 din cântul XVIII al *Iliadei*; unde se mai citează plăcerea lacrimilor vărsate în fața tragediei de pe scenă.

Și Aristotel este de-aceleași păreri: *Te doare moartea celui de-a plecat, dar ce plăceri în aducerea-aminte de el, de faptele lui* (*Retorica*, cartea I, cap. XI).

Iată-l și pe Ovid: *Fleque meos casos; est quaedam flere voluptas, — Expletur lacrymis egeriturque dolor* (*Tristitiile*, c. VI, elegia III).

¹ Francisque Bouillier, membre de l'Institut, *Du plaisir et de la douleur*, Paris (Hachette), 1885. Ediția a treia, p. 133. Eu extrag; uneori traduc (nota Gh. B.-D.).

Seneca : *Fit infelicis animi prava voluptas dolor și Inest quiddam dulce tristitiae* (Consolatio ad Marciam și Epistola XCIX).

Lucan ne arată pe Cornelia îmbrățișînd îndărătnică durerea că a pierdut pe Pompei, iubindu-și doliul : *Saeuumque arcte complexa do'orem — Perfruitur lacrymis et amat pro conjugē luctum* ; ceea ce are-n Seneca o analogie : *Maeror lacrymas amat assuetas — Flendi miseris dira capido est* (Thyest, actul V).

Din Sf. Augustin, citat și de Proal, Bouillier citează *Confesiunile*, cartea IV, capitolul IV ; căreia-i adaogă (după Hamilton) inscripția : *Hec quanto minus est cum reliquis versari quam tui meminisse*.

După un citat din Montaigne (care citase pe Seneca, despre Attalus), care zice că memoria oamenilor pierduți ne place ca amarul din vinul prea vechi și pe Racine (din *Phèdre*) : *Il fallait bien souvent me priver de mes larmes*, care aduce aminte de Sofocle (*Electra*, v. 281), Bouillier mai observă că omul se strînge cătră durerea sa, ca și cătră plăcerea sa, precum reiese din același Sofocle, *Philoctet* (vers 598) și *Edip*, în care auzim cuvîntul că, părăsindu-ne și durerile, ne lasă păreri de rău : Ποθος και κακῶν ἄς ᾔγεις
Pînă aici, poeții !

După atîtea probe din poezii antichității, greci și latini, cine-ar mai putea spune, ca d. T.V., că „farmecul dureros” este o — *instaurare* a romantismului modern ?

Cuvîntul acesta ne-a descoperit așadar altă lacună în cunoștințele literare ale d-lui T.V.

De-aici înainte Bouillier ține s-arate că filozofii și moraliștii sînt de aceeași părere cu poeții. Se citează deci :

1. Descartes, *Scrisoarea* 6 către prințesa Elisabeta.
2. Pourchot (cartesianul), de pe la sfîrșitul veacului XVII (profesor în Paris) în : *Institutiones philosophicae* ;
3. Malebranche, *Recherche de la vérité*, cartea V ; și *Méditations métaphysiques*, med. XIX.
4. Lévêque de Pouilly, *Pars tertia Physices*, sect. III, cap. V.
5. Guizot, *Corneille et son temps*, p. 210.
6. Rousseau, *Lettre à Malesherbes* : *cette tristesse attirante, dont parle Rousseau, et qu'il n'aurait pas voulu ne*

pas avoir; semănând cu Musset: *O ma chère douleur, o délicieuse souffrance!*

7. H. Spencer a vorbit despre *luxury of pity* (în *Principii de psihologie*, capitolul despre sentimentele altruiste).

8. Schopenhauer le-a atribuit tot englezilor, celui mai melancolic popor, plăcerea durerii, *joy of grief*.

Spre sfârșit Bouillier, care a scris o carte de filozofie, caută și o explicare a *rațiunii* acestor contradicțiuni ale inimii omenești. Chestiunea nu ne mai interesează însă, aici, în contradicție cu d-l T.V. Acestuia am voit să-i relevăm numai încă una din greșelile sale literare (= es eiste)...

Pe cei ce chestiunea îi interesează însă, îi asigur că bine vor face să țină seamă de această explicație, întemeiată pe observările lui Malebranche, Pourchoi, Lévêque de Pouilly, Descartes și Lucrețiu.

Gh. Bogdan-Duică

(Din: Buletinul *Mihai Eminescu*, Cernăuți, an. II, 1931, nr. 5, p. 33—36.)

Tudor Vianu: „Poezia lui Eminescu”

„Armonia eminesciană”

I

Este „ultima taină a farmecului” poetic eminescian. „Seducția (lui) profundă este de ordin *muzical*”. De unde-i, însă? „Tocmai aceasta este întrebarea cea mai grea și pînă la un punct *irezolvabilă*”. Rațiunii soluția nu-i poate reuși. „Armonia este *irațională*. Cîntecul adînc al ființei uimite izvorăște în însuși punctul contactului ei *original* cu viața¹ și mintea, pentru a-l înțelege² se vede lipsită de orice element cunoscut mai înainte³ și în raport cu care el⁴ ar putea deveni și un obiect al inteligenței, nu numai, cum se întîmplă de fapt, al puterilor⁵ care resimt și vibrează consonant⁶.

¹ Pentru lămurire: „Original” este contactul; contactul se face într-un oarecare „punct”; dar despre acel punct, în înțelesul d-lui T.V., nu ni se spune nimic (nota Gh. B.-D.).

² A înțelege cîntecul (nota Gh. B.-D.).

³ ? (nota Gh. B.-D.).

⁴ Cîntecul (nota Gh. B.-D.).

⁵ Numele puterilor ? (nota Gh. B.-D.).

⁶ Puterile consonează cu cîntecul ? (nota Gh. B.-D.).

Ceea ce se poate spune, aşadar, despre armonia eminesciană *lasă neatins fundul lucrurilor.*"

Adică, socratic : ştiu că nu ştiu nimic ?!

Se merge înainte, totuşi. Se vorbeşte despre „procesul creaţiei” la Schiller, la care procesul începea cu o „anumită stare de suflet muzicală”, care, şi după d. T.V., este „*sîmburele cel mai adînc al inspiraţiei lirice.*” Cazul particular al lui Schiller dă acum motiv la afirmaţiunea generală că orice „mare poet liric este totdeauna creatorul unei armonii unice” ; deci şi Eminescu. Dar aceste armonii unice sînt „totdeauna diferite de cele exterioare şi reducibile la elemente prozodice”.

Avem, deci, 2 armonii, una externă, a elementelor prozodice (uşor de studiat) şi — alta internă („fundul lucrurilor”). Dar, logic, ce *nu* este extern *trebuie* să fie intern ; deci intern este tot ce nu este prozodic-extern ? Lămurească-se asupra-le d. T. V. şi deie-ne răspunsul d-sale, pentru ca atunci să avem şi noi prilejul de-a reveni.

Se continuă aşa : Eminescu a fost şi el „inovator prozodic” (ca Chénier, Tieck, Klopstock, Platen, Lenau). Însă (prea exclusiv) „farmecul muzical al poeziei sale nu trebuie căutat în varietatea *ritmurilor* şi în combinarea lor”. Deci *nu* prozodia eminesciană dă farmecul. „Armonia eminesciană este de altă calitate.”

De ce calitate va fi ?

Istoriceste : Calitatea începe să apară „abia după şirul poeziilor din *Familia*”, ea este „armonia internă, de firea căreia nu ne putem apropia decît *pe căi cu totul diferite*”.

Care-s căile ? Şi prin ce diferă unele de altele ? Sau ele, de armonie ? Lămurească-se d. T.V. etc.

Aşadar, formele prozodice *nu* sînt temei de farmec. S-a mai spus. „Există, însă, şi o altă formă, internă şi coincidentă cu principiul adînc al inspiraţiei, cu sentimentul de viaţă care l-a urmărit pe poet.”

Ce să înţelegem aici sub sentiment de viaţă ? Ceva sta-tornic ? Ori ceva de moment ? Ca, de ex., trecerea-n armonia unei poezii a legănării pe apa unui lac. (Cazul există la Goethe !) Ce-i inspiraţia, ce este *aici* inspiraţia ? Este (mai la vale) „centrul inspiraţiei ?” Şi despre acest „centru” am asculta bucuros ceva.

Urmează, însă, și o precizare : „Armonia internă, despre care e vorba aci, deși este un fenomen muzical, nu este un fenomen sonor”. Deci, fără sonor, ce mai este ? Este și „ecoul în straturile difuze ale *cenesteziei*”. *Cenestezia* cui ? A cititorului.

Dar parcă se urmărea procesul intern al creației !

Deși vagul expunerilor ne-ndeamnă a cere mereu lămuriri care nu ni se dau, golul rămîne gol ; și, deodată, de la elementul sonor și muzical se trece la „*semnificația ideală*” a armoniei. Aceasta este o chestie „mult mai posibilă și mai ușoară”.

Istoriceste : Aici se ivește un contrast. Anteriorii (în ordinea d-lui T.V.) Alexandrescu, Alecsandri, Eliade, Cîrlova, I. Văcărescu, s-au ocupat de : civilizație, viitor, progres și latinitate, ca optimiști ; le-ajungea... prozodia ! Eminescu nu se va mai orienta *niciodată* „către viitor și civilizație”, ci către „trecut și basm”, se va ocupa cu „eternitatea viziunii statice și eleatice a vieții”, se va „opune” civilizației, va fi „anticivilizatoriu”.

Aceasta să fi fost *toată* idealitatea lui Eminescu ? Cui afirmă așa ceva îi putem spune că este foarte departe de momentul de-a fi înțeles structura lui Eminescu. Și cea mai simplă biografie citită atent îl poate convinge pe d. T.V. despre nețemeinicia afirmațiunilor citate.

Capitolul ce-l raportează nu este, deci, numai vag ci uneori și fals. Totuși, înainte.

„Armonia eminesciană nu este decît expresia *muzicală* a unei *desfaceri* din rigurile civilizației și ale rațiunii ; un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor.”

Adică : o primitivizare a ideilor, cu efect muzical-poetic ?!

„Poetul însuși nu o¹ aude decît în stările crepusculare ale minții”, în „aromeala clipelor”, care precedă pierderea conștiinței în „extaz”, în „acompaniamentul supremei odihne în *moarte*” — toate „momente muzicale” (?) asociate cu „diminuări ale conștiinței de sine”.

¹ Armonia nu o aude... (nota Gh. B.-D.).

Dar toate acestea (mult mai puțin „crepusculare“ decât le crede d. T.V.) ce-au a face cu idealitatea civilizatorie, sau anticivilizatorie și cu reacționarismul cultural-politic ?!

În sfârșit, mai urcăm o culme : Există și un raport între muzicalitatea lui Eminescu și a universului, a lumii. Citez textual :

„Murmurul vocalelor latine, sunetul buciului, cântecul greierului și al izvorului, glasul frunzișului sînt (astfel) numai sunete izolate și oarecum simbolice ale unei armonii mai ample, a muzicii lumii, percepute odată 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 exotismului, a naturismului, a reacționarismului său și de aceea *felul ei adevărat* nu ni se poate destăinui atunci cînd o privim ca pe un fenomen sonor izolat, ci *numai* cînd o considerăm în totalitatea tendințelor reale din care se întrețese.“

Cine știe acum *exact* ce este, după d. T.V., armonia poetică, armonia eminesciană ? Îl rog să-mi spună și mie !

II

La *galimatias*-ul de mai sus adaug o mică picanterie, care nu-i șade chiar bine d-lui T.V.

Relativ la muzicalitatea lirice : „notează odată Schiller observînd în ce fel decurge la el *procesul creației*“, scrie d. T.V.

Fr. Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie*) (ed. 1917, p. 41) zisese : „*Ueber den Prozess seines Dichtens hat uns Schiller durch eine ihm selbst unerklärliche, doch nicht bedenkleich scheinende psychologische Beobachtung Licht gebracht*“.

Cît citează Nietzsche din Schiller *atît* citează și d. T.V.
Anume :

„*Percepția mea este mai
întîi fără obiect clar și de-
finitiv.*“

„*Die Empfindung ist bei
mir anfangs ohne bestimm-
ten und klaren Gegenstand;
dieser bildet sich erst
später.*“

„O anumită stare de suflet muzicală îl anticipează și produce în mine ideea poetică.“

„Eine gewisse musikalische Empfindung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“

D-l T.V. traduce *neprecis*: Schiller fusese clar.

La d. T.V. urmează apoi că din Schiller reiese o „transpunere în plan *symbolic* și rațional a sugestiei muzicale“; iar mai la vale se afirmă că armonia eminesciană este „un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor“; și mai la vale se repetă că armonia aceea, că sunetele ei sînt „oarecum *simbolice*, ale unei armonii mai ample a *muzicii lumii*“.

Mai clar vorbește și Nietzsche despre muzică și lume, zicînd, de ex.: „Das Volkslied aber gibt uns zu allernächst als *musikalischer Weltspiegel*“. „*Der Weltsymbolik* der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend, beizukommen.“ „Die Wahrhaft dionysische Musik tritt uns als ein solcher allgemeiner Spiegel des Weltwillens gegenüber.“

Cu citatele din Nietzsche am ajuns, însă, la Schopenhauer, care nu a cunoscut textul lui Schiller, a cărui idee fundamentală sună așa: (*Wille*, drittes Buch, § 52): „Die Musik ist also keineswegs das Abbild der Ideen, sondern das *Abbild des Willens selbst*“.

Pentru ce d. T. Vianu s-a oprit la Nietzsche, pentru ce n-a trecut la izvorul acestuia, la Schopenhauer, nu ne interesează, clarificat rămîne faptul că în capitolul său d. T.V. s-a inspirat din Nietzsche, pe care a-l fi citat nu ar fi fost deloc neonorabil. Frumos ar mai fi fost ca și la d-sa să apară claritatea din cei doi poetici filozofi germani.

De sfîrșit să-l trimitem pe d. T.V. la izvorul *prim*, la Schiller. Textul citat din Schiller de Nietzsche, iar din Nietzsche de d. T.V. se află într-o scrisoare către Goethe, datată *Jena, 18 Martie 1796*¹. Citînd acest *Briefwechsel*, și înainte, și înapoi, d. T.V. se va încredința că la Schiller, în

¹ Vezi *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, ediția Muncker, Cotta, vol. I, p. 166 (nota Gh. B.-D.).

procesul de creațiune, era vorba și despre alte lucruri mult mai importante decât muzicalitatea transportată grațios la Eminescu...¹

Gh. Bogdan-Duică

Cluj, 12 oct. 1930

(Din : *Cele trei Crișuri*, Oradea, an. XI, sept.—oct. 1930, p. 111—112.)

Atacurilor lui Bogdan-Duică și ale altor reprezentanți ai poziției îngust-biografiste apărute mai ales în *Buletinul Mihai Eminescu*, Tudor Vianu le răspunde cu superioara sa detașare într-un articol din *Gîndirea* pe care îl reproducem integral.

„Poezia lui Eminescu” și d-l G. Bogdan-Duică

Cartea mea despre *Poezia lui Eminescu* a trezit unele comentarii, printre care acum în urmă acele ale d-lui G. Bogdan-Duică, în două articole din revista *Mihai Eminescu* din Cernăuți (anul II, 1931, 4). Dar pe cîtă vreme primirea rezervată în mod general scrierii mele a fost mai degrabă bună, comentariile d-lui Gh. Bogdan-Duică exprimă îndoieli esențiale asupra valorii ei.

Mărturisesc că articolele d-lui G.B.-D. nu m-au surprins deloc și că le așteptam cu o liniște deplină. Pornind la opera de caracterizare a poeziei lui M. Eminescu, am simțit nevoia să indic, chiar în prefața scrierii mele, ceea ce a ținut în loc pînă acum opera acestei caracterizări, și anume imensa puzderie de inutile informații biografice, pentru a căror strîngere au fost confiscate chiar forțele cele mai active ale științei noastre literare. Dl. G.B.-D. s-a recunoscut în această observație. De mulți ani de zile domnia-sa desfășură o întinsă activitate pentru a scoate la lumină tot ce poate contribui la întregirea unei biografii a lui Eminescu,

¹ Am fi obligați la oarecare recunoștință, dacă d. T. V. ar alege o poezie de Eminescu și ne-ar comenta-o *întreagă*, aplicîndu-i *toate* punctele sale de vedere, *toată* „teoria” sa despre armonie. Hic Rhodus! În acest chip s-ar lămuri și publicului, căruia d-sa i s-a adresat, *terminologia* ce-o întrebuițează; pentru că d-sa, tînăr filozof, știe bine de ce importanță este a cunoaște înțelesurile unice, raționate, limitate ale termenilor filozofici (nota Gh. B.-D.).

condus de convingerea că în cunoștința împrejurărilor vieții stă explicația cea mai bună a operei poetului. Dar cu toate că sîrguința d-lui G.B.-D. a fost mare și nedezmîntită, domnia-sa n-a izbutit să ne dea pînă acum nici dorita interpretare a poeziei eminesciene, nici măcar biografia poetului. Acest insucces sau chiar numai această lungă amîinare fără speranță trezesc neapărat bănuiala că aglomerarea detaliului a sufocat pe cercetător și că numărătoarea conștiincioasă a copacilor îl împiedică să mai vadă pădurea.

D-l. G.B.-D. caută, în unul din articolele pe care binevoiește a mi le consacra, să salveze punctul de vedere al metodei sale. Nu-l voi urma însă pe drumul acestor discuții teoretice, căci eu declar că sînt gata să primesc și punctul său de vedere, cu condiția însă ca el să se dovedească eficace în vreun fel oarecare. Iată însă dovada care întîrzie, căci iată cum, după atîta timp, dl. G.B.-D. continuă să publice toate bilețelele pe care Eminescu le-a scris sau le-a primit vreodată, însemnările incoherente din vremea bolii sale și atîtea alte detalii fără nici un interes. În adevăr, în ce fel înțelegerea poeziei lui Eminescu va cîștiga în urma faptului că dl. G.B.-D. publică biletul cu conținutul următor :

„Amice dragă, la scrisoarea d-lui I. D. Ionescu poți răspunde că din partea Primarului din Constanța n-am primit nimic. Mulțumindu-ți de știrea dată, te îmbrățișez ca al tău vechi amic.

Botoșani, 9 decembrie 1887

M. Eminescu”

Întrucît critica literară se va simți mai luminată aflînd că, pe o filă oarecare, Eminescu a scris, în timpul bolii sale, cuvintele fără legătură : *Apostolul nostru este Pavel — Robert Mayer — Tyndall — Lanessan — Goethe* etc. ?

În ce măsură înțelesul operei eminesciene ne va apărea mai clar, aflînd că pe cînd se afla la Viena, Eminescu a primit, cu data de 12. I. 1870, o convocare la una din ședințele „României June”, pe care cercetătorul nostru o re-produce întocmai ?

Publicarea tuturor acestor bagatele constituie o imensă pierdere de timp. Mi se pare deci că aveam dreptate cînd în prefața scrierii mele spuneam, cu referire la cercetări ca cele

de mai sus, că ele „multiplică zadarnicul cu inutilul“. Această afirmație o mențin și acum și chiar după explicațiile teoretice ale d-lui B.G.-D.

Dreptatea cere însă să spunem că dl. G. B.-D. încearcă uneori și o interpretare a materialului său. Iată însă atunci ce devine poezia lui Eminescu. Vă aduceți desigur aminte de încântătoarea elegie erotică *Floare albastră*. Pentru a o înțelege mai bine, pentru a pătrunde mai adânc în mișcarea sentimentului care o însuflețește, aflați de la dl. B.-D. că „floarea albastră“ nu-i altcineva decât „iubita de la Ipotești“ și că „de la 1866 când a căutat-o întâia oară pe iubita de la Ipotești pînă la 1873 (aprilie), când s-a publicat *Floarea albastră*, sînt numai vreo șapte ani, timp în care o fată atît de dulce, frumoasă, îndrăzneată, clară-n voințe să nu *poată* fi uitată“.

Dl. B.-D. crede desigur că astfel de *explicații* sînt mai utile și fără îndoială mai serioase decât *ipotezele* mele. Iată în adevăr la ce se reduce esența criticii pe care mi-o aduce dl. B.-D. ! Procedînd cu o minuție care și-a dat roadele și în alte lucrări literare, domnia-sa numără de cîte ori cuvîntul *poate* revine în scrierea mea, găsind că acest cuvînt se repetă de prea multe ori. Dl. B.-D. ar dori exterminarea lui *poate* din dicționar, pentru a-l înlocui pe toată linia cu *sigur*. Pentru acest scop, onoratul meu contrazicător socotește că se află în posesiunea mijloacelor de rigoare, pe care le și aplică, atunci cînd tălmăcește simbolul „floarei albastre“, nu ca pe „dorul orientat către trecut“, despre care cu atîta lipsă de competență vorbisem eu, ci în mod foarte precis ca pe „iubita din Ipotești“, la care Eminescu se va fi gîndit timp de șapte ani întocmai, de la 1866 pînă în aprilie 1873...

Nu voi insista însă mai mult asupra unor lucruri care ar putea face pe cititorii noștri să creadă că glumim, cînd atitudinea noastră față de poezia lui Eminescu ar dori să rămînă numai plină de seriozitate și respect. O ultimă *explicație* este însă necesară. Cuvîntul *poate*, întîlnit uneori în scrierea mea, ar fi trebuit să fie pentru dl. B.-D. *semnul* unei rezerve care își are valoarea ei în împrejurarea unei teme atît de gingașe ca interpretarea operei unui mare poet liric. Am întrebuișat cuvîntul *poate* ori de cîte ori, tratînd problema unui izvor sau a unei influențe, trebuia să las loc presupunerii că lucrurile s-au putut întîmpla și altfel. Cine

mă poate în adevăr asigura că în momentul precis cînd Eminescu așternea versurile bucății *Amorul unei marmure*, în amintirea lui răsuna mitul lui Pygmalion? Desigur că nimeni, nici chiar spiritul atît de eliberat de scepticism al d-lui B.-D., încît prezența *Floarei albastre* în volumul de poezii al lui Eminescu dovedește pentru d-sa că poetul s-a gîndir șapte ani la iubita lui din Ipotești.

Cuvîntul *poate*, întîlnit uneori în lucrarea mea, este deci simbolul unei atitudini care îmi pare că se confundă cu aceea a științei în genere, niciodată sigură că experiențe ulterioare nu vor modifica afirmațiile sale prezente. Cuvîntul *poate* este semnul unei măsuri a spiritului, de care ar fi avut nevoie și dogmatismul plin de naivitate al d-lui G.B.-D.



Terminasem de redactat aceste rînduri, cînd un cunoscut îmi semnalează o altă dare de seamă pe care dl. G.B.-D. o consacră lucrării mele (*Cele trei Crișuri*, XI, 9—10). Vești alarmante mă anunță chiar că seria articolelor d-lui B.-D. se găsește la începutul ei și că autorul lor ține deci să abunde în propriul său sens. Ce aflăm, așadar, din noua critică a d-lui B.-D.? Domnia-sa constată că n-a înțeles nimic din capitolul scrierii mele, consacrat *Armoniei eminesciene*, și mă provoacă să-l ajut, acolo unde puterile sale se recunosc insuficiente. Cum însă am scris o dată tot ce gîndesc despre „armonia eminesciană” și mi-e cu neputință să scriu aceleași lucruri a doua oară și pentru uzul personal al d-lui B.-D., declar că în ce mă privește discuția rămîne fără obiect.

Dar pentru că, după cum am regretul să constat, dl. G.B.-D. se dovedește nu numai ca un contrazicător teoretic al lucrării mele, dar ca un adversar plin de pasiune al ei, obiecțiile pe care le aduce cărții se dublează, de data aceasta, cu unele învinuiri adresate autorului. Folosind un procedeu tipic și tradițional, d-l G.B.-D. pune la îndoială bunele mele intenții, atunci cînd socotește că citatul din Schiller, pe care îl folosesc o dată, nu l-aș fi cunoscut decît din paginile lui Nietzsche. Dl. G.B.-D. crede astfel că *Nașterea Tragediei* îmi este un text mai familiar decît corespondența lui Schiller cu Goethe. (Celui dintîi dintre aceștia i-am consacrat, de altfel, o teză de doctorat și împrăjurarea — cine știe — poate să

mă fi pus în contact și cu opera lui.) Dar cum o astfel de dovadă era greu de făcut, dl. B.-D. crede că se poate mulțumi și cu o simplă insinuație, la fel cu aceea care, constatînd o analogie de expresie între textul criticat și acela al lui Nietzsche, îl face să vorbească de o „mică picanterie“ a paginilor mele. Expresia dulce și în aparență nevinovată pe care dl. B.-D. o întrebuițează are desigur rolul și — fără îndoială — meritul să atenueze calitatea procedeelelor folosite, dar ea completează cum nu se poate mai bine fizionomia totală a criticii istorice și erudite.

(Din : *Gîndirea*, X, dec. (1930), no. 12, p. 476—477).

În campania sa G. Bogdan-Duică este acompaniat prin note avînd un ton de-a dreptul suburban, publicate în același buletin *Mihai Eminescu* și semnate de Leca Morariu. Iată o „mostură“ intitulată *Pripă filozofică* (*Mihai Eminescu*, an. II, 1931, nr. 5, p. 64) ; iritația lui Leca Morariu este prilejuită de lectura recenziei citate a lui N. Bagdasar : „Regretăm că pînă și domnul N. Bagdasar (*Revista de filozofie*, 1930, nr. 3) se adaugă turmei nichiforo-craînicești care se prosternă în osanele față de diletantul în ale literaturii Tudor Vianu...”

Poezia lui Eminescu nu este scutită de adversități nici după încheierea acestei polemici. Într-un articol intitulat *Clasicismul lui Eminescu* (*Gîndirea*, an. XIII, nr. 8, dec. 1934, p. 352—356), N. I. Herescu pune în discuție interpretarea lui Vianu referitoare la expresiile eminesciene „farmec dureros“, „dureros de dulce“ etc. : „... domnul Tudor Vianu socotește toate aceste expresii o categorie sentimentală romantică. Nu tot aceeași poate fi și opinia unui filolog clasic. [...] Expresia eminesciană «dureros de dulce» din *Oda în metru antic* nu poate fi socotită «o categorie sentimentală romantică» (cum crede domnul Vianu) din moment ce ea se întîlnește în formule aproape identice la scriitori antici, greci și latini, din care am amintit trei : Sappho, Posseidippos, Catul...”

La aceasta Vianu răspunde cu *O punere la punct despre Eminescu* (*Gîndirea*, an. XIV, nr. 1, ian. 1935, p. 46—47) :

„În studiul meu despre *Poezia lui Eminescu* (Colecția «Gîndirea», Ed. Cartea Românească, 1930) am arătat că unul din sentimentele cele mai caracteristice pentru marele nostru liric este acela care asociază expresia voluptății cu a

durerii. În sprijinul acestei afirmații, am spicuit în versurile lui Eminescu numeroase expresii din această categorie: *fioros de dulce, durerea mea cea dulce, dulce jale, ucigător de dulci* etc., etc. Astfel de asociații antitetice între expresia voluptății și a durerii sînt însă foarte numeroase în poeziile romanticilor germani, ale unui Tieck sau Novalis, de pildă, citiți desigur de bunul cunoscător al literaturii germane care era Eminescu, încît apropierea lor de poetul nostru se impunea de la sine. «Voluptatea în durere» mi s-a părut a fi o categorie sentimentală romantică și studiul meu căuta să găsească motivele pentru care romanticii puteau dovedi afinitate pentru astfel de sentimente complexe și contradictorii.

Iată însă că acum în urmă dl. N. I. Herescu afirmă într-un articol din *Gîndirea* (decembrie 1934) că asociația «dureros de dulce» nu coboară din sfera romantică, ci din clasicismul antic, de vreme ce ea se găsește la Sappho, Posseidipos, Catul. «Nu se poate afirma cu precizie, scrie dl. Herescu, de la care anume dintre poeții antici o va fi luat Eminescu dar... toate probabilitățile arată, ca inspiratoare (așa cum crede dl. Papacostea), pe poeta Sappho, inventatoarea metrului de care se folosește Eminescu.»

Adaosurile d-lui Herescu în discuție schimbă însă termenii problemei, așa cum am creat-o eu încă de acum patru ani. Căci eu nu afirmasem că Eminescu a împrumutat motivul său, pe cînd dl. Herescu face tocmai acest lucru, crezînd a găsi în Sappho modelul bănuît. Eu mă mulțumisem să constat o simplă înrudire de motive, provenită din faptul că atît Eminescu cît și germanii amintiți sînt poeți romantici. Aș fi putut desigur afirma și mai mult, considerînd cît de familiarizat era Eminescu cu literatura germană. Dacă m-am oprit însă să ajung la această concluzie, împrejurarea provine din scrupulul metodic, indicat în primele pagini ale scrierii mele, după care «stabilirea unui izvor literar presupune constatarea unei analogii de motiv, împerecheată cu dovada că poetul l-a cunoscut dintr-un text anumit».

Iată însă tocmai elementul care ni se pare că lipsește argumentării d-lui Herescu, dovada că Eminescu va fi citit pe Sappho, Posseidipos sau Catul. Se poate apoi tăgădui caracterul romantic al «voluptății în durere», numai pentru motivul că expresia ei se găsește în poeții clasici? O astfel de obiecție mi-a făcut mai demult și răposatul Bogdan-Duică,

însă cu o atitudine atât de nepotrivită în patima ei, încît m-am simțit atunci dispensat de a-i răspunde. Sînt deci mulțumit că rîndurile prietenului Herescu îmi dau ocaziunea să revin. Trebuie deci arătat că prezența motivului «voluptății în durere» la cîțiva autori vechi nu legitimează refuzul de a-l recunoaște ca ceva specific poeziilor romantici, unde el nu se găsește numai sporadic, ci extrem de frecvent, încădrîndu-se în întregul lor fel de a simți. Evident, o cultură completă cum este aceea greco-romană, care a gîndit toate ideile și a notat toate sentimentele, a trebuit să dea și peste «voluptatea de durere». Întrebarea este însă dacă anticii au speculat acest sentiment, cu aceeași stăruință cu care au făcut-o romanticii moderni. Iar răspunsul nu poate fi decît unul singur: anticii au cunoscut «voluptatea în durere», dar numai romanticii au bătut din ea o monedă cu întinsă valoare de circulație. De ce dar socotește bunul meu prieten și distinsul filolog clasic că Eminescu s-a adresat unor izvoare atât de îndepărtate, cînd înfrîurirea unor modele care îi erau așa de bine cunoscute și la care motivul în discuție revine într-o enormă densitate, este o ipoteză care se impune cu energie? Cunosc zeul specialiștilor de a anexa în favoarea domeniului lor un număr cît mai mare de probleme și deși am arătat printre cei dinții cît datorește Eminescu culturii clasice, socotesc totuși că în chestiunea particulară care ne preocupă, apropierea de clasici alcătuiesc un simplu exces al erudiției.”

Destinul receptării *Poeziei lui Eminescu* nu se încheie aici. În anul 1934 apare primul volum al monografiei lui G. Călinescu (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, Buc., Editura Fundațiilor, 1934), în care anumite idei din cartea lui Vianu sînt citate incorect și interpretate denaturat. Criticile orale ale lui Vianu la adresa acestui procedeu ajung la urechile lui Al. Rosetti, care își exprimă tot oral dezacordul cu obiecțiile aduse de către Vianu lui G. Călinescu. Dorind să-și lămurească atitudinea, Tudor Vianu îi adresează lui Al. Rosetti o scrisoare, din care reproducem cîteva fragmente:

„Sînt informat, iubite domnule Rosetti, că obiecțiile mele relative la *Opera lui Eminescu*, vol. I, ultima carte a lui Călinescu, te-au nemulțumit și, poate, chiar impacientat. Țin să precizez din capul locului că nu fac parte din acele spirite amarnice care formulează judecăți aspre în toate îm-

prejurările și în toate condițiile. Rezerva este pentru mine o atitudine cu mult mai naturală și nimeni nu a avut să se plîngă în ce mă privește de depășirea ei. [...] Nădăjduiesc în tot cazul că exprimările mele orale și exclusiv intime nu vor nemulțumi pe niște prietoni, de la care credeam că pot aștepta puțină atenție și simpatie. [...] Imi iau îngăduința de a-ți înfățișa aici piesele «procesului», rugîndu-te să le examinezi cu răbdare. [...] Asupra cuprinsului de idei al *Luceafărului* se ocupă Călinescu între p. 58—73. După ce înlătură interpretările cîtorva autori rămași nenumiți, Călinescu ajunge la concluzia că interpretarea care se găsește conservată de Eminescu însuși, într-una din notele sale manuscrise, este cea mai bună. [...]

Mai există însă undeva părerea că față de atîtea ipoteze ale comentatorilor săi, Eminescu însuși atinge înțelesul adevărat al poeziei sale? Da! Această părere este clar exprimată de subsemnatul în *Poezia lui Eminescu*, p. 109—110, în următorii termeni: «Într-o 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 etc., etc. (urmează întreaga notă citată mai sus)... Această limpede însemnare ne ferește de greșeala de a atribui poetului *Luceafărului* cine știe ce intenții tainice și neguroase, cînd poetul însuși s-a declarat atît de răspicat» etc.

Nu este așa că este clar? Călinescu ajunge la aceeași concluzie ca autorul *Poeziei lui Eminescu*, propria interpretare a poetului este cea mai bună. Cu toate acestea, deși acordul celor doi este perfect și ar fi putut fi revelat de acel care a scris mai tîrziu, Călinescu, în dorința de a-și afirma ideea cu o putere cu atît mai mare, cu cît s-ar fi ridicat triumfătoare peste mai multe obstacole, crede că poate trece printre victimele criticii sale și pe autorul *Poeziei lui Eminescu*.

Astfel la p. 59, după ce amintește în chip impersonal și disprețuitor: «unul spune așa... altul spune altfel», ajunge să noteze: «Altul vede în Luceafăr un numen păgîn, pe Neptun stăpînind fundul apelor, demon aquatic cu vrăji venerice.» Dar cine să fie acest «altul»? Este tot autorul *Poeziei lui Eminescu*, încă o dată citat și rezumat cu reacredință. În adevăr, în cartea subsemnatului se spune la

p. 128 că pentru caracterizarea Luceafărului, Eminescu întrebuințează atributele mitologice ale lui Neptun și că în genere poema folosește un material de imagini împrumutat păgînismului. Această precizare era cu atît mai importantă cu cît, puțin înainte de apariția cărții mele, Radu Dragnea (în *Gîndirea*) încercase să lege poema lui Eminescu de sfera de reprezentări a teologiei creștine. Era deci nevoie de o punere la punct, prin relevarea ideii că inspirația lui Eminescu se mișcă mai degrabă în sfera de simboluri a clasicismului. Aceasta nu înseamnă însă nicidecum că eu am susținut vreodată enormitatea că Luceafărul este alegoria lui Neptun. Mersul ideilor mele e cu totul altul. El urmărește în ce chip Luceafărul se împletește cu întreaga tematică a eroticei eminesciene, pentru a ajunge în cele din urmă la aceeași concluzie pe care o găsește și Călinescu patru ani mai tîrziu.

Întreb încă o dată : este aceasta corect ? Este corect să deformezi ideile unui cercetător anterior pentru a avea cîștig de cauză ? Este corect să-l persiflezi, cînd în realitate ești de aceeași părere cu el ? Acesta este un procedeu ușor cînd neciîndu-l în termenii lui proprii poți să-i atribui orice. Dar este corect ?

Iată, iubite domnule Rosetti, într-un rezumat succint obiecțiile pe care le aveam de făcut cărții lui Călinescu în parte atingătoare cu propriile mele cercetări. N-aș fi făcut această întîmpinare, în mijlocul lucrărilor pe care le întreprind în acest moment și care m-au absorbit grozav, dacă n-aș avea o deosebită considerație pentru opiniile d-tale și o foarte vie afecțiune pentru d-ta personal. *Poezia lui Eminescu* mi-a adus multe necazuri. Ea mi-a atras atacurile reiterate ale lui Bogdan-Duică, alimentate de o rea-credință, de o vulgaritate inventivă și fabuloasă, de o intenție vădit calomnioasă, cărora nu le-am rezistat decît cu robusta mea putere de a disprețui. Ea mi-a provocat amărăciunea de a revedea pe G. Ibrăileanu și tot cercul *Vieții românești*, al cărei colaborator credincios am fost multă vreme, stînd în diferenți față de aceste atacuri, negăsind să spună nici un cuvînt în apărarea cărții și a persoanei mele. Ea mi-a adus acum în urmă durerea de a mă vedea nesocotit și falsificat în cartea unui prieten. Trebuie oare ca ea să-mi rezerve și

deziluzia de a primi ecoul impaciențelor unui alt amic de la care puteam totuși cere avantajul unei discuții serioase ?”

(Din Tudor Vianu : *Correspondență* «Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, tabel cronologic de Henri Zalis», Editura Minerva, Buc., 1970, p. 179—183.)

Iată conținutul integral al recenziei lui Șerban Cioculescu din *Adevărul*, nr. 14286, din 25 iulie 1930 ; deși lapidară, ni se pare că ea spune cele mai multe și mai exacte lucruri despre *Poezia lui Eminescu* și contribuția pe care studiul lui Tudor Vianu îl aducea în eminescologie.

Tudor Vianu : „Poezia lui Eminescu”¹

D. Tudor Vianu, conferențiar de estetică la Facultatea de litere și filozofie din București, e un eseist de frunte, care îmbină și contopește minunat cultura filozofică germană cu spiritul mediteranian. D-sa a avut ideea norocoasă să adune la un loc șase studii despre poezia lui Eminescu, într-adevăr unitare și organice.

Ultimii ani ne-au dat un număr considerabil de studii, opuri și opuscule eminesciene, care au îngroșat literatura crescută de patru decenii, pe mormîntul sacru al poetului.

Trebuie să spunem aceasta limpede. Eminescu s-a cutremurat anticipativ de această literatură, pe care o prevedea. Versurile respective sînt prea bine cunoscute. Valoarea comentatorilor, în majoritate, a justificat temerile Luceafărului.

Totuși, se anunță vremuri mai bune, oricît de tardive, pentru înțelegerea genialului poet. Faza biografică a studiilor eminesciene, sperăm, s-a încheiat. A sosit, în sfîrșit, perioada cea bună, a cercetării intrinsece. D. Tudor Vianu duce foarte departe cunoașterea lăuntrică a operei lui Eminescu. Deși operația greoaie a editărilor critice tărăgănește încă — termenul e foarte urît dar plastic și adevărat — d-sa unește cunoașterea istoriografică cu aceea mai gîngășă, care este intuiția artistică.

Am avut plăcerea, cu totul rară și sărbătorească, de a constata că ingrata metodă a criticii de izvoare e mînuită de d. Vianu cu o suavă măiestrie. În concurență, de altfel

¹ Colecția „Gîndirea”, Cartea Românească, 1930 (nota Ș.C.).

neafişată, cu alţi tehnicieni încercaţi, d-sa rezolvă, dintr-o dată, spinoase controverse, în mod luminos şi definitiv.

Cultura d-sale, filozofică şi literară, i-a uşurat apropieri multiple şi diverse, lărgind orizontul foarte strîmt în care se închideau, înaintea sa, exclusiv, unele izvoare de inspiraţie care reduceau adesea pe Eminescu la rolul de versificator al unei anumite concepţii filozofice, sau de tălmăci-or şi introducător al unei anumite note literare.

Eminescu al d-lui Vianu e Eminescu cel autentic, şi anume capul încăpător şi luminos, de cultură universală, şi sensibilitatea complexă, pe nedrept îngădite unui text sau context pedant „descoperite“ de cutare sau cutare comentator.

Astfel, d. Tudor Vianu stabileşte cu fineţe unele izvoare sau cel puţin coincidenţe ale primei inspiraţii eminesciene de origine franceză şi le atribuie cu deosebită pătrundere ambianţei lirice franceze, pe atunci predominante în poezia contemporană. Influenţa romantismului german se face simţită în lirica lui Eminescu după perioada studiilor sale universitare, şi va fi o cucerire personală a poetului român.

O distincţie importantă stabilită de d. Vianu ne arată că influenţa lui Schopenhauer a fost mult mai întinsă decît se credea şi că nuanţele presupuse stoice nu au fost decît infiltraţii schopenhauriene. Pe de altă parte, d-sa dovedeşte că anumite nuanţe de simţire filozofică eminesciană, care se atribuiau maestrului german, sînt de origine antică, întrucît Eminescu urmase cursurile lui Zeller, filozof specialist în filozofie elină, şi îşi însuşise temeinice cunoştinţe în această direcţie.

Mai departe, d-sa indică doveditor că „dorul nemărginit“ şi „farmecul dureros“ al lui Eminescu nu sînt decît „voinţa“ lui Schopenhauer şi aspiraţia metafizică, în acelaşi timp, „Sensucht“-ul şi „Wehnut“-ul poeziei romantice germane. D-sa a scris, despre voluptatea în suferinţă, cele mai frumoase şi documentare pagini din volum, cu referinţele complete la lirica germană romantică.

Tematica eminesciană pesimistă şi naturistă, armonia eminesciană şi semnificaţia *Luceafărului* au fost tratate de d. Vianu cu aceeaşi siguranţă şi stăpînire. Paginile consacrate izvoarelor *Luceafărului* şi, îndeosebi, poemei în sine, sînt de toată frumuseţea şi concludente, totdeauna.

Poezia lui Eminescu este o carte ce trebuie citită, ca cea mai bună uvertură la „opera” lui Eminescu.

*Atitudinea și formele eului în lirica
lui Eminescu*

Apărut în : *Revista Fundațiilor*, an. VI, nr. 7, iulie 1939, p. 56—65. În volum : *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, Buc., 1946, p. 51—61 ; postum — în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 303—309 ; în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefată și note de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 268—280.

Reproducem textul din volumul *Figuri și forme literare*.

Despre modalitatea critică a lui Tudor Vianu, Al. Piru în *Națiunea*, an. I, nr. 73, 1946, p. 2, afirmă următoarele :

„...Un capitol al antropologiei moderne i se pare esteticianului și critica literară. Tot Wilhelm Dilthey a atras pentru prima dată atenția că opera literară e «produsul unei experiențe fundamentale, a unei întâlniri semnificative cu lumea», omul fiind și el «un creator de mituri, făptura care dă lumii un sens», «o structură metafizică, luminând dintr-o anumită perspectivă înțelesul total al lumii». Acestea sînt motivele pentru care d. Tudor Vianu împărtășește o filozofie activistă, cerînd în critică înțelegere, «acte de simpatie comprehensivă», și «aprofundare a sensului metafizic al operelor».

În articolele de exegeză e vizibilă mai ales căutarea unei metode. Astfel criticul studiază *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu* folosind schemele lui Wilhelm Scherer (Ichlyrik, Maskenlyrik și Rollenlyrik)...“.

Recenzentul scrie în încheierea articolului său subliniind caracteristici unanim relevate ale scrisului lui T. Vianu : „...Într-o epocă de dezorientare, ca aceasta prin care trecem, ele [studiile lui T.V., n. n.] aduc contribuții serioase și sistematice în vederea delimitării exacte a domeniului literaturii, recomandîndu-se de la sine tuturor iubitorilor de idei“.

Apărut în *Preocupări literare*, an. VII, nr. 5, mai 1942, p. 209—220. În volum: *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, Buc., 1946, p. 62—68; postum — în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 310—321; în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefată și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 281—301.

Reproducem textul din volumul *Figuri și forme literare*.

Alexandru Macedonski

A apărut sub formă de prefată la ediția Al. Macedonski, *Opere*, vol. I—IV, ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu. Fundația pentru literatură și artă, Buc., 1939—1947. În periodice apar anterior ediției critice Macedonski două fragmente: *Portretul lui Macedonski*, în *Universul literar*, an. XLVII, nr. 42, 3 dec. 1938, p. 1—3 și *Universul moral al lui Macedonski*, în *Ramuri*, an. XXXI, nr. 1—2, ian.—febr. 1939, p. 1—5. Ca studiu unitar, apare în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 359—442. Reprodus în volumul *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefată și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. II, p. 330—483.

Reproducem textul după *Studii de literatură română*, 1965, volum apărut postum, în care acest studiu poartă mențiunea „revăzut”.

Ediția realizată de Tudor Vianu, ca și studiile sale introductive, au suscitat numeroase comentarii în presa vremii. Spicuim câteva dintre acestea.

Sub titlul *Macedonski reabilitat*, Pompiliu Constantinescu scrie în *Spectacolul*, an. I, nr. 3, 1939, p. 7—8:

„Cuvîntul nu mi se pare deloc impropriu, cînd e vorba de reeditarea unui poet de frunte, a cărui operă abia acum se poate spune că va intra în circulație. Căci gloria lui Macedonski, atîta cîtă e, aparține postumității; cunoscut de un cerc de admiratori, în valoarea lui de poet, exaltat de discipoli, dar ignorat de mare public sau rău văzut, dintr-o

veche tradiție oficială, cîntărețul *Noaptilor* va înceta să mai fie un obiect de controversă, de cele mai multe ori în afara literaturii. Se cuvine ca figura lui să fie integrată în momentul firesc de evoluție a poeziei noastre, adică imediat după Eminescu.

Cultura noastră are unele ciudățenii, de care trebuie să ne dezbrăăm : iubește uneori substituirile de valori, în locul celor adevărate. Așa s-a întîmplat și cu lirica macedonskiană, umbrită, aîta vreme, de Vlahuță, pe care oficialitatea și gustul ei mediocru pentru poezie l-au socotit drept urmaș al lui Eminescu ; în realitate era numai un imitator, vulgarizînd o sensibilitate mai mult în elementele ei psihologice decît de artă. Ediția critică de *Opere*, inaugurată cu volumul de *Poezii*, poartă girul seriozității d-lui Tudor Vianu. Precedară de o prețioasă biografie și de un interesant studiu, în care umbrele și luminile omului și operei sînt cu justete și înțelegere îmbinate, viața și poezia macedonskiană, se poate spune fără greș că, pentru prima dată, ni se înfățișează *sine ira et studio*. Clarvederea și măsura d-lui Vianu erau parcă predestinate să fie cumpănă, într-o reabilitare restituită psihologiei omului și idealului său artistic. Cu atît mai potrivită ni se pare intervenția criticului și editorului, cu cît a trăit, în ultimii ani ai vieții lui triste și izolate, alături de poet, martor al crepusculului său resemnat. Dar asemenea soarelui în declin, spiritul macedonskian și-a trimis ultimele lui raze de aur, să încălzească inima și mintea unui fin preșuitor ; e ceea ce d. Vianu izbutește să scoată în lumină, depănînd firele de argint ale unei opere, e drept, foarte inegală, dar străbătută de mari avînturi...“.

Cităm aproape integral recenzia lui D. Karnabatt, apărută în *Decalogul*, an. IV, nr. 92, 1939, p. 4—5. Recenzia, foarte elogioasă, insistă asupra însemnătății istorico-literare a ediției Macedonski alcătuite de Vianu, precum și a studiului său :

„...volumul se deschide cu un substanțial și judicios studiu critic, datorit d-lui Tudor Vianu, și se încheie cu note și variante — documente foarte interesante, nu numai din punctul de vedere al bibliografiei, ci și al psihologiei și criticii literare pentru acei care vor să studieze geneza și evoluția poeziei lui Al. Macedonski.

Acest volum umple un mare gol în literatura română modernă, constituind în același timp, în el însuși, un act de dreptate literară făcută talentului și memoriei lui Al. Macedonski, la care colaborează cu o comunicativă convingere, simț critic și talent studiul critic introductiv al d-lui Tudor Vianu.

Opera literară a lui Al. Macedonski a dispărut de mult din circulație. Generația actuală nu are de unde să cunoască nici ce a scris Al. Macedonski, nici personalitatea lui, nici destinul și rosturile lui în literatura românească.

Această generație — în afară de cei care au cercetat rafturile Academiei Române — nu poate cunoaște pe Al. Macedonski, decât din spusele unuia și altuia, din amintiri confuze, de cele mai multe ori interesate, din legende și clewetiri.

D-l Tudor Vianu, prin această ediție, pune sub ochii actualei generații — și viitorimei — tot ceea ce este mai caracteristic, și mai semnificativ, mai reușit, deseori reușit pînă la perfecție absolută, din vasta, multiplă și variată operă a marelui poet, a marelui scriitor care a fost Al. Macedonski.

Conștiincioasa lucrare a d-lui Tudor Vianu redă literaturii românești o bogăție ignorată, socotită ca și pierdută, scoțînd din aluviunile uitării o comoară de nestemate.

Studiul introductiv al d-lui Tudor Vianu este, după cîte știm, întîiul studiu obiectiv, călăuzit deopotrivă de sentimentul dreptății literare ca și de scrupul critic consacrat personalității și operei lui Al. Macedonski.

Această ediție face din toate punctele de vedere, cinstea d-lui Tudor Vianu...”

Iată cum salută Vladimir Streinu, cu prilejul apariției primului volum al ediției Macedonski, demersul critic al lui Tudor Vianu (*Viața românească*, an. XXXI, nr. 4, 1939, p. 68—72) :

„Dacă Maiorescu ar fi scris biografii și dacă, mai cu seamă, s-ar fi încălzit omeneste de soarta poezilor pe care îi respingea, am avea desigur modelul cercetării pe care d. Tudor Vianu a consacrat-o de curînd vieții lui Alexandru Macedonski. Cu mare liniște și putere de concentrare, ni s-a evocat astfel un destin de om și poet cum literatura noastră nu cunoaște altul mai fără pace și mai răspîndit...” (p. 68).

Cu prilejul apariției celui de al doilea volum, VI. Streinu revine cu o cronică literară publicată în *Timpul*, an. IV, nr. 1038, 23 martie 1940, p. 2, din care cităm câteva fragmente :

„Amintim cititorilor că d. Tudor Vianu, retipărind anul trecut poeziile lui Macedonski într-o antologie foarte cuprinzătoare, a împlinit față de poet o datorie care devenise de mult a tuturor, cîți ne ocupăm cu studiul literaturii noastre. Citind acel volum, ne-am putut da seama, între altele, că Macedonski a suferit din partea istoriei literare un tratament nedrept. Această injustiție, care a fost o realitate, credem a se fi corectat prin repunerea operei lui poetice de către d. Vianu în discuția criticii contemporane. Fie că poezia a fost primită cu căldură, fie — cu vechi ostilități, un fapt este sigur : orice istorie literară serioasă va trebui în viitor să țină seamă de unele concluzii critice și istoriografice, la care a ajuns autorul ultimei ediții ; și pe drept cuvînt, de îndată ce Macedonski este, în afară de poetul atîtor bucăți antologice, singura rădăcină românească a poeziei noastre moderne.

Dar ediția d-lui Vianu a fost proiectată în patru mari volume. După volumul masiv de poezii alese, iată al doilea, aproape tot atît de masiv, consacrat activității dramatice macedonskiene. Va urma un al treilea rezervat prozei beletristice și, în sfîrșit, al patrulea va cuprinde critica și eseistica poetului. Ediția, se înțelege așadar, e plănuită să scoată în lumină nu numai pe un poet neluat în seamă îndeajuns, dar pe un mare creator nedreptățit, care a obținut rezultate remarcabile în patru direcții literare deosebite.

De pe acum putem spune că d. Tudor Vianu a adus operei poetice a lui Macedonski un plus apreciabil de considerație ; rămîne să vedem, deși în bună parte îi cunoaștem restul operei, dacă vom fi obligați, la încheierea ediției întregi, să primim întocmai ideea care ar trebui să-i susțină cele patru mari volume.

Deocamdată ne aflăm numai în fața volumului de lucrări teatrale. Observăm că, față de retipărirea poeziilor după criteriul antologic, activitatea dramatică s-a bucurat de altă considerație din partea editorului. Căci, în timp ce primul volum e alcătuit pe bază de «poezii alese», al doilea îmbrățișează fără distincție toată producția teatrală a lui Macedonski. Găsim astfel în el : *Iadeș*, *Unchiașul Sărăcie*, *Romeo*

și *Julietta*, *Cuza-Vodă*, *Saul*, *Moartea lui Dante*, *Le Fou*? și, adițional : *Gemenii*, *3 Decembrie*, *Fragment din „Medeea”*. [...]

Nici d. Tudor Vianu, în *Introducere*, nu acordă un preț deosebit acestei activități ; abia dacă putem extrage din studiul d-sale câteva afirmații critice, cum ar fi aceea privitoare la traducerea lui Shakespeare : «Este absolut sigur că din toate traducerile în versuri din Shakespeare, datorite limbii noastre pînă azi, tot aceea a lui Macedonski are valoarea poetică cea mai mare» sau cea privitoare la *Le Fou*? : «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».

Cea mai mare parte a *Introducerii* o ocupă considerațiile prin care portretul psihologic al poetului, înfățișat de d. Vianu în prezentarea critică a volumului de poezii, este încă o dată pus în vedere sau, mai bine-zis, este luat drept centru în care converg mișcări dramatice. Se înțelege, interesul pe care îl trezește criticul este totdeauna viu și susținut de asociații a căror arie largă nu o dată a dovedit-o d. Vianu. [...]

Se poate spune, așadar, că studiul d-lui Vianu e mai interesant decît o bună parte din lucrările dramatice pe care le comentează. Căci, în afară de stăpînirea unei limbi românești curate (mai curată decît în poezii, Macedonski însuși declarînd a fi urmărit îndeosebi efecte de limbă în *Unchiașul Sărăcie*), în anumite traduceri, și în afară de invențiunea din *Le Fou*?, teatrul lui Macedonski nu se recomandă prin altceva.[...]

Prin urmare d. Tudor Vianu ne înfățișează acum activitatea teatrală a lui Macedonski și îi rezervă un volum întreg «văzînd stăruința preocupării acordate de poet acestui gen literar». Ca tip de ediție, lucrarea d-lui Vianu ne-a bucurat, observînd că s-a putut dispensa de «variantele» textului, deși sînt anunțate pe copertă. Motivul special este că, unele texte fiind inodite, ca *Moartea lui Dante* și *Le Fou*?, iar altele «publicate o singură dată sau republicate cu mici schimbări fără însemnătate», cum sînt celelalte, variantele ar fi fost inutile.

Ne pare bine că începutul s-a făcut. În adevăr, ceea ce este mai fără semnificație într-o ediție critică, sînt morma-

nele acelea de pilitură cărturărească, în care, dacă «dar» a fost înlocuit, pentru cine știe ce motive, cu «însă», lucrul devine numaidecît menționabil; e o variantă! N-am întâlnit pînă acum decît rareori o ediție critică românească în care să se introducă oarecare măsură în această recoltă finală de nimicuri, care nu avansează pe cititor mai niciodată în cunoașterea autorului comentat.

De aceea, d. Tudor Vianu, pentru *Introducerea* la acest nou volum, în care intuiția critică operează întotdeauna just cînd e vorba de formulat judecăți de valoare, fiind întovărașită de bogate și sugestive asociații, ca și pentru înlăturarea nesemnificativelor variante, care îngreuiază lucrările de acest fel, se cuvine, fără nici o reținere, a fi felicitat.“

Un amplu articol (*Mențiuni critice: Alexandru Macedonski, „Opere“, I. Poezii, ediție critică de Tudor Vianu, Editura Fundației pentru literatură și artă „Regele Carol II“*) semnează Perpessicius în *România*, an. II, nr. 357, 29 mai 1939, p. 2. Cîrăm fragmente:

„...Întîiul compact volum, din seria de patru, în care d. Tudor Vianu și-a propus să prezinte lamura creațiunii literare a lui Alex. Macedonski, este, pe lîngă actul de continuă venerație a discipolului, și un categoric și elocvent act de justiție. Poate că, mai la urma urmei, unul deriva din altul, și că actele de reparațiune numai atunci sînt fecunde și hotărîtoare cînd sînt dictate de iubire. Minuțioasele și revelatoarele studii cu care d. Tudor Vianu însoțește vastul florilegiu din opera poetică a lui Macedonski confirmă întregul torul aceasta. Pentru înfîia oară, cele ce se citesc nu sînt simple ghirlande de hîrtie, din acelea cu care se împodobesc victimele expiatorii, dar documente de umanitate, ce explică și reabilitează pe unul din cei mai disputați dintre scriitorii noștri contemporani.

De altminteri, întreagă această ediție, gîndul de la care pornește și spiritul în care e realizată, mărturisesc limpede intenția de a sluji acestei reparațiuni postume. De aceea, înainte de a trece la substanța însăși a volumului și a studiilor ce-l încadrează, să ne oprim o clipă la una din observațiile, una din legile, ar fi mai drept să spunem, lucrărilor de acest fel, pe care d. Tudor Vianu o expune cu obișnuita d-sale putere de convingere. Două sînt pricinile pentru care Macedonski n-ar fi putut fi prezentat altminteri de cum o

face d. Tudor Vianu. Tipărirea integrală a unui autor răspunde, într-un fel, și imaginii ce s-a statornicit despre dînsul, în conștiința cititorilor. Cînd imaginea aceasta e «incompletă și desfigurată», cum așa de just remarcă editorul, cînd Macedonski continuă să fie «admirat cu fanatism de unii și necunoscut sau contestat de alții», cînd opera lui, cu un cuvînt, a rămas și pînă astăzi «obiectul unui pasionat litigiu literar», se înțelege că se cuveneau mai întîi create condițiile celei mai favorabile inițieri, care nu poate fi alta decît a metodei antologice. Cu atît mai mult — și este cea de a doua pricină — cu cît opera lui Macedonski, o spune d. Tudor Vianu și e și părerea familiariilor acestei opere, este una din cele mai inegale. (În ce măsură, acum, inegalitatea aceasta e rezultatul uneia din cele mai prelungite longevități literare și care sînt condițiile pentru ca un autor să nu piardă nimic, ba dimpotrivă, de pe urma inegalităților operei sale — iată chestiuni cu care ne vom întîlni la capitolul respectiv.)

Dar actul de reparațiune, despre care am vorbit și pe care-l realizează această magnifică ediție selectată a poeziilor lui Macedonski, privește, deopotrivă, opera și omul. În timp ce, însă, pentru operă, se cereau umbrite anume scăderi, pentru om, dimpotrivă, ele se cuveneau dezvăluire, puse în lumină, aduse la bară pentru ca procesul să fie scutit de verice surpriză sau revelațiune a părții adverse. Și, întru aceasta, d. Tudor Vianu a procedat cu cea mai înaltă înțelepciune. Procesul de reabilitare morală ce d-sa întreprinde în documentele sale studii introductive nu lasă nici o piesă a dosarului neutilizată. Că uneori, cum e și firesc, interpretarea acestor piese pare puțin subiectivă, că gravitatea unora e atenuată, că, mai ales (și e marele d-sale meri:), aduce înțelegere și compasiune, acolo unde s-a cheltuit atîta sarcasm și prigoană, acestea sînt toate numai spre lauda apărătorului, pe care dificultățile nu-l sperie.

Și totuși, cată să spunem că, prezentată numai ca atare, pledoaria d-lui Tudor Vianu e dezavantajată. În fond, mai presus de absolvire, pe d-sa îl interesează justificarea unora din manifestările caracterului lui Alexandru Macedonski, explicarea pînă la un punct a acestui caracter însuși. Neconformist, apraxic, «în dezacord cu timpul său», ca să întrebuițăm excelența formulă cu care Gide definește pe scriitorul ideal; mai mult de unul din scriitorii veacurilor a fost

astfel, și Macedonski nu s-a depărtat niciodată de la această linie de conduită. Ceea ce supără, într-o măsură oarecare, la estetul acesta, îndrăgostit de armonie, este statornicirea în atitudini ce, și atunci, cu atât mai mult astăzi, apar: unele drept capricii, cele mai multe drept excese ale unui temperament nefericit. Acest temperament, dimpreună cu variabilele lui, îl urmărește d. Tudor Vianu și încearcă să-i surprindă, cu toate proteicele lui ipostaze, unitatea. Fire independentă și militantă, Alexandru Macedonski datorează această trăsătură a suflerului său ascendenții tatălui său, generalul Macedonski, a cărui carieră biograful o înfățișează în detaliile, ca și în pitorescul lor. Dar d. Tudor Vianu urcă și mai mult și, cel dintâi, d-sa publică acte de o importanță capitală pentru limpezirea unor întregi compartimente genealogice. [...]

Lăsînd, aşadar, cititorului plăcerea de a pătrunde pe drumuri sigure, în tovărăşia celui mai sigur dintre călăuze, să ne oprim la unul din momentele dureroase ale acestei vieţi, la acela care a stîrnit atîta vîlvă şi care i-a impus, nu numai un temporar exil din ţară, dar şi o adevărată ostracizare morală: la epigrama împotriva lui Eminescu. Dacă este adevărat că sub unghiul eternităţii şi în zarea acelor cîmpii elizee, în care ne place să vedem preumblîndu-se umbrele celor ieşiţi din viaţă, duşmăniile se vor fi stins şi poezii vor fi încheiat acel armistiţiu, pe care viaţa li l-a refuzat, aici, pe pămînt, destinele lor continuă să fie opuse şi opera istoriografilor de parte încă de a putea fi uşurată. D. Tudor Vianu dezbate pe larg această chestiune şi detaliile cu care o însoţeşte sînt din cele mai preţioase.

Dar aşa cum şi d-sa remarcă, situaţia colecţiilor de ziare, în singura bibliotecă utilizabilă, aceea a Academiei, lasă ne-numărate lacune în opera de documentare. În ziua în care se va fi reconstituit, pagină cu pagină şi rînd cu rînd, cronica acestei inimizităţi reciproce, abia atunci se vor fi lămurit şi temeierile şi circumstanţele ce au dus la agravarea raporturilor dintre cei doi poeţi. Să nu fi fost, într-o oarecare măsură, una din pricini, şi patimile politice, în slujba cărora amîndoi poezii aduceau temperamente de luptători, de polemisti, ba chiar şi de pamfletari? Încercările lui Macedonski, pe de altă parte, de a se apropia de Maiorescu, trebuie şi ele adîncite. O scenă, ca aceea pe care o povesteşte d. Tudor Vianu (pag. XLIV) a şedinţei de la «Junimea», în

care Macedonski și-a citit *Noaptea de noiembrie*, se cuvine și ea reluată, confruntată și cu alte mărturii și pusă în adevărata ei lumină, detaliile de astăzi nefiind întru totul concludente. (În treacăt, să semnalăm o greșeală de tipar: nu în *Direcția nouă*, care data din 1872, dar în *Poeți și critici*, de la 1886, una din cele mai febrile perioade ale ecourilor eminesciene, se situează rîndurile cu care Maiorescu subestima pe Macedonski și-l răstignează între Scrob și Aricescu. Ieșirea olimpianului se cuvine și ea justificată.)

Desigur că toate aceste puneri la punct, al căror ceas n-a sosit încă, interesează înainte de toate istoria. Greșeala lui Macedonski, căci greșeală a fost, e de mult prescrisă. Și totuși, ca și noi, mai mult de unul din cititori se va întreba, de-a lungul pateticilor pagini în care d. Tudor Vianu își urmează pe sinuoase cărări eroul, pentru ce Macedonski a lăsat să-i scape singurul prilej cînd putea nu numai să facă să i se uite rătăcirea de o clipă, dar chiar să fie răsplătit cu iubire. Pentru ce, adică, la moartea lui Eminescu, nu s-a auzit defel glasul lui Macedonski? Și întrebarea nu e chiar atît de gratuită, pe cît s-ar părea. Căci tot din studiul d-lui Vianu aflăm de scrisoarea cu care Macedonski tînguia trecerea la cele vecinice a lui Caragiale, a lui Caragiale împotriva căruia dusesese campania de denigrare din 1901. O campanie cu mult mai vinovată chiar decît aceea a lui Caion. Rîndurile din 1912 sînt ale unui cavaler îngenunchind, după toate legile ordinului, la picioarele victimei. Mai mult chiar: disunnciile ce d. Tudor Vianu le face între invidie și ciudă, definiția orgoliului, de care a fost stăpînit, tot timpul, Macedonski, întreg pasajul, de către sfîrșitul biografiei, ce s-ar cuveni reprodus, pentru căldura și discreția lui cumpănită, toate acestea conving și arată că omul nu era un satanic și că inima lui păstra și iubirii un loc de taină. De ce din locul acela, n-a vorbit Macedonski și la moartea lui Eminescu?

Iată cu adevărat o enigmă, în justificarea căreia orgoliul nu mai are ce căuta. Din fericire, nu e însă unica enigmă din viața și din opera lui Alexandru Macedonski.“

Se cuvine a fi citat articolul lui I. E. Torouțiu, intitulat *Al. Macedonski-Tudor Vianu-M. Eminescu*, apărut în *Convorbiri literare*, an. LXXII, nr. 3, 1939, p. 339—351, care privește defavorabil întreprinderea critică a lui

Tudor Vianu, din punctul de vedere al unui șovinism inacceptabil și al unui tradiționalism îngust și ridicol :

„...dacă tehnica exterioară a operelor lui Al. Macedonski, precum și a întregii serii de «Scriitori români contemporani» răspunde cu demnitate cerințelor civilizate ale tiparului, în schimb editorul spiritual — d-l Tudor Vianu — va fi nevoit să întâmpine unele obiecțiuni și împreună cu d-sa să reflecteze și alții asupra esenței lor.[...]

O integrare a poetului în fenomenul românesc autentic, originar și original și permanent, este atât de imposibilă, cât de ușor se realizează sincronizatorul în «cel puțin patru curente literare» (T.V., pg. CIX), curente la modă, trecătoare însă ca oricare modă : romantism, naturalism, simbolism, parnasianism...[...]

Dacă judecata se rezumă la această simplistă compartimentare, cu spațiu și orizont infinit pentru modernismului lui Ovid Densusianu, recunoscători ai paternității curentului în Al. Macedonski, față de cealaltă serie «din dualismul liric românesc», a lui Eminescu, «a reflexivilor confiscați de tumultul și neliniștile vieții interioare», în continuare concludentă mai puțin «iubitori de artă și viață» și poate chiar închiși «universului sensibil», dacă acesta este verdictul în judecată, atunci ce rost mai are punerea pe rol a procesului epigramei și perinderea mărturiilor, faptelor, polemicilor, cu o inestetică dezinvoltură ? «În sfârșit — continuă autorul introducerii, pe zece pagini mari, dezvoltarea procesului — 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.» Dacă nu-s exagerări, atunci afirmații necontrolate ; când e vorba să implice în proces pe Duiliu Zamfirescu, când are nevoie de piese pentru apărarea lui Al. Macedonski, autorul găsește tot ce-i trebuie în arhiva poetului, iar în sprijinul lui Eminescu nu află nimic, deși «se pare că acesta (Al. Macedonski) a devenit ținta atacurilor lui Eminescu, în 1882. Dar colecția *Timpului* pe acest an... se găsește descompletată în depozitele Academiei Române» (T.V., pg. XLIII). Atunci n-ar fi mai prudent să nu i se pară d-lui Tudor Vianu ? Cât despre «culminarea în 1883» a luptei «care se desfășura de o bucată de vreme între Macedonski, de o parte, *Convorbirile literare* și Eminescu de alta», am da din umeri și am rămîne uluiți în fața unei falsificări,

fără adjectiv și atribut posibil, dacă asemenea produse ar fi cele dintâi întâlnite între cei plătiți, nu ca să riște înfruntare și confruntare.[...]

Penibil afectați de asemenea mărunte căutări printre rezidiile maiștrilor care și-au cioplit opera în marmoră, ca să nu cădem în aceeași eroare nu vom stărui asupra procesului în sine, care pentru noi ca și pentru istoria literaturii se închisese de mult cu acea suverană uitare, caracteristică nobilei superioare a poporului român. Nicăieri, prin istoriile literaturii românești, nici chiar atunci când ele cuprind studiarea amplă a operei lui Macedonski, nu s-a revenit asupra unor versuri pe care nici cei mai ortodoxi eminescieni nu vor să și le reamintească, rămânând împăcați și satisfăcuți cu declarația autorului lor, că X este și rămîne X și că o anume presă doritoare de scandaluri nu trebuia să substituie pe X cu numele lui Eminescu.

Cărei cauze vrea să servească editorul, în al 50-lea an de la prăbușirea fizică a lui Eminescu și în al 56-lea an de la publicarea epigramei, scoaterea la lumină a unui dosar mucăgăit și dat pe drept uitării? Oricum cei care au avut dreptul și obligația să vegheze o prezentare senină a poetului nu trebuia să admită întunecarea memoriei, prin tîrîrea din nou în discuție publică a unor întâmplări și patimi efemere.

Dar semnatarul studiului introductiv n-avea alte mijloace prin care să justifice uitarea lui Al. Macedonski decît deschizînd procesul împotriva națiunii românești ranchinoase, ingrate, care nu știe nimic din opera lui Macedonski, dar care recitează pe dinafară și oricînd buclucașa epigramă.

Este prea evidentă divergența ce se produce. Dacă modernii sînt ce sînt, și eminescienii au fost ce vede și simte d-l Tudor Vianu, o explicare pentru uitarea lui Macedonski trebuia totuși dată. De aici divergența pretensei ostracizări.[...]

Acest prim act din procesul între autohtonism și spiritul de imitație, din procesul originalității și originalității în creație, trebuie să formeze punctul de plecare în judecarea și prezentarea operei lui Al. Macedonski, nu intentarea unui proces de conștiință națiunii românești pentru o pretinsă ostracizare.

Dacă d-l Tudor Vianu ar fi voit sau dacă ar fi putut să se înalțe senin peste structurale resentimente și dacă ar fi

luptat să nu se lase biruit de reticențe, acel prim act trebuia să-l împingă la al doilea act și să-și informeze onest cititorii constatînd că : simbolismul, satanismul și impresionismul s-au demodat acolo unde se născuseră ; că o altă serie de alte isme le-a luat locul, iar la noi, cu toată recunoașterea lui Macedonski ca înaintaș al moderniștilor de gruparea lui Ovid Densusianu, aceasta nu numai că nu i-a ținut stîndardul înălțat, ci a avut de întîmpinat busculada altui «curent literar» de *dernier cri* și mai și : ora (la imperfect, și gramatical și substanțial) d-l *Eugen Lovinescu*, importator de nou-tăți al deceniului care moare. Trecînd naturalismul, simbolismul și impresionismul în domeniul istoriei, se înfățișează cu riposta ultimei mode : *expresionismul*. Avertisment tuturora. Și-și avea și d-sa Dominiciei, Blecherii și Tudorii proprii, cfr. *Istoria literaturii contemporane* de domnul Eugen Lovinescu.

Iar în vremea aceea, cînd se reda pămîntului românesc învelișul în care sălășluise geniul românismului, talentul reprezentativ în literatura universală, în vremea¹ aceea ucenici credincioși ca Al. Vlahuță și alții l-au transmis națiunii prin perioada «*sămănătorismului*» care i-a urmat și care continuă să apere și astăzi, după testamentul poetului, «sărăcia și nevoile și neamul». Era al doilea act din procesul pe care criticul literar trebuia să-l deschidă și să aibă curajul a-l judeca. Deci tot între autohtonism și sincronizare. Dacă, în general, la o prezentare a lui Al. Macedonski este prudent să se revină la procese, atunci cel susținut de comentatorul operei, cu vervă, retoricism : «mulți care, cei mai mulți care... nu știu nimic din creația lui Macedonski, dar cunosc epigrama»... n-a fost dorit de nimeni și cu atît mai puțin de însuși Al. Macedonski, poetul și nuvelistul.

Capitolul I-iu din *Studiul introductiv* apare documentat și consistent, deși multe lucruri sînt arhicunoscute din publicații înainte de război. Intrăm în amănunte ? Capitolul următor, «*Poète maudit*» — procesul — inutil ; finalul se compune din hiperbole rătăcitoare, care, dacă se-nalță prea sus, plesnesc sub presiunea atmosferei, de se coboară pe pămînt, le înțepă aricii și le dezumflă.

În scrisul literaților ca și al oamenilor de știință adjectivul, prezența ori absența lui pe lîngă substantiv, îndemînarea care intervine pentru alegerea și așezarea lui, trădează

gradul de intuiție al autorului. Când uneori un substantiv stă singur, produce un efect mai simțit decât dacă i se adaugă un atribut slab sau exagerat prin cuprins. Sînt însă și adjective conștient înlăturate de către unii scriitori. Copleșiți de năvala anaționalilor, universalistilor, liber-cugetătorilor, a esteticienilor rafinați, cu pretenții peste timpuri și spații, douăzeci de ani în șir, după război, am îndurat în literatură și presă, umilinta învinuirii de 48-tism, trubadurism și tradiționalism înapoiat.[...] S-a ajuns, ca pînă și unii dintre cei mai curați gînditori să evite atributul național și să simtă îndezirabilitatea epitetului, care ar însemna o provocare.

Dacă pe alt teren epurațiile par mai anevoioase, aici, în cîmpul literaturii, al istoriei și criticii ei, se impune o vigilență stăruitoare și severă. A scrie istorie propriu-zisă sau istorie literară, cu permanenta grijă de a te feri de atributul etnic și cu abilitate speculativă a-l subordona cercului pretins mai larg și mai viabil din sfera esteticului, sau a-l nesocoti chiar, nu înseamnă a prezenta o lucrare de istorie literară, ci o lucrătură care trebuie să conchidă pentru un «dualism liric», nu însă românesc. Diferențierea și despărțirea sînt binevenite și le acceptăm fără imixtiunea dualiștilor. Istoria literaturii românești cunoaște și recunoaște monismul talentului.

Sînt rînduri pe care le scriem nu pentru d-l Tudor Vianu, care studiază așa cum își urmărește instinctiv tema, ci pentru lămurirea cititorilor noștri și pentru a comunica pe această cale celui alt editor, Fundației pentru literatură și artă «Regele Carol II», convingerea că prezentarea operei lui Macedonski nu trebuia coborîtă în praful și rezidiile vieții omenești, pline de peripeții, suferințe, atacuri și contraatacuri, ci înălțată în seninătatea istoriei, cu rolul ei hotărît să lămurească principiile, pentru care s-a dat o luptă, iar nu mijloacele de care aceasta s-a folosit. «Aberații evidente din știință nu trebuie răspîndite nici chiar printr-o combatere documentară» — spune H. Lotze — iar d-l Tudor Vianu procedează exact invers. Aluzia «stihurilor» împotriva regelui Carol I își avea locul într-o ediție a Fundației «Regele Carol II»?

Unele fragmente din studiul critic al d-lui Tudor Vianu reamintesc proza precursorului H. Heine: din ce trebuie spune prea puțin sau nimic, din ce nu trebuie, oferă pînă la

revărsarea peste marginile vasului. Uneori frumos, altă dată spiritual, totdeauna abil și primejdios, fiindcă poartă eticheta amăgitoare a unui studiu critic și de introducere în opera unuia dintre scriitorii noștri reprezentativi."

Obiecțiile lui I. E. Torouțiu sînt făcute, după cum se vede, de pe pozițiile unui naționalism politic xenofob și ale unui tradiționalism literar de prost-gust, de tip sămănătorist, și, dincolo de întreprinderea lui Tudor Vianu, par a ținti restaurarea „conspirației tăcerii” în jurul numelui și operei lui Al. Macedonski. Am reprodus fragmentar din articolul lui Torouțiu spre a ilustra o opinie care, fără a fi răspîdită în cercurile intelectuale interbelice, nu este lipsită de semnificație pentru calificarea pozițiilor de dreapta împotriva căroră Tudor Vianu a adoptat o atitudine consecventă, vrednică de toată lauda. E interesant de subliniat că, sobru și discret cum îl cunoaștem, Tudor Vianu a produs iritare și mai mult decît atît în rîndurile reacționarilor literari.

Șerban Cioculescu își intitulează — semnificativ — cronica din *Revista Fundațiilor regale*, an. VI, nr. 5, 1939, p. 399—414, *Către un nou destin al operei lui Al. Macedonski*. Reproducem mai jos părțile referitoare la munca lui Tudor Vianu ca editor și biograf al poetului (se poate observa cu ușurință că această cronică este — indirect — un răspuns la obiecțiile lui I. E. Torouțiu) :

„Editorul ce avea să-și asume deshumarea operei uitate era totodată chemat să înfățișeze drama omului interior, de sub masca prea adeseori crispată a histrionului. Se cerea o fervoare de simpatie, o îndoită intuiție a omenescului și a fenomenului de artă, dar și nota justă, pentru evitarea entuziasmului global și a hagiografiei. Aceste condiții le-a împlinit cu prisosință d. Tudor Vianu, care frecventase pe poet în ultimii lui ani și colaborase la cel din urmă ciclu al *Literaturului*. [...]

Biograful și comentatorul au corespuns ideal menirii de reabilitare a unei figuri — manifestată strident în actualitate și transmisă caricatural posterității — și a unei opere fără ecou în vremea ei și pînă astăzi. Cu o căldură cuceritoare ne e înfățișată viața poetului, neascunzîndu-i-se greșelile și principiul interior al neîmpăcării sale cu oamenii și

stările de la noi. Cazul lui Macedonski nu este, prin răsturnare de termeni, transformat într-un proces al culturii noastre, ci restituit ambianței intime a poetului, logicii sale afective, de erou al voinței și al orgoliului, semeț și irascibil; fantastic și neprevăzut cu simțul realității. Din adâncirea psihologiei lui Macedonski se desface dramatismul existenței sale, ca o undă emotivă, ce cuprinde pe cititor, câștigându-l pentru totdeauna. Meritul primordial al d-lui Tudor Vianu este, așadar, de a fi înlocuit perspectiva defavorabilă, a marionetei ome-nești, comic dezarticulată în gest (din care s-au nutrit și notele noastre despre om, neprelucrate portretistic), cu o zare de învăluitoare simpatie, care îi umanizează eroul.

Portretul literar care urmează este de aceeași putere probantă. Eliminând cu probitate aspectele nerealizate din evoluția poeziei macedonskiene, d. Tudor Vianu stabilește că formația poetului s-a desăvârșit mai curînd, decît se crede. Într-adevăr, ea se realizează aproape îndată după publicarea volumului neizbit de *Poezii* (1882), care va servi de acum înainte ca termen final al încercărilor. Departe de a mai apărea așadar ca un început, *Excelsior* (1895) trebuie socotit, la lumina cronologiei, ca rodul unei împliniri. [...]

Ediția întocmită de d. Tudor Vianu cu un desăvârșit simț al frumosului, în alegere, îngăduie verificarea strictă a acestei aserțiuni. De aceea nu ne sfiim să-i dăm locul, pentru ca, din confruntarea disocierii, valabilă în generalitatea ei, cu textele, opera poetică a lui Alexandru Macedonski să înfrunte un nou examen, mai nepărtinitor, mai atent.

De bună seamă, lirica macedonskiană, prin ferventa simpatie cu care a fost editată și interpretată, se îndrumează către un nou destin, de dreaptă siturare în literatura noastră*.

La al treilea volum al ediției Macedonski, Șerban Cioculescu revine în *Ecoul*, an. II, nr. 70, 1944, p. 2, cu o cronică din care cităm :

„Cu devoțiunea pentru operă și om a scriitorului care și-a făcut începuturile în preajma lui Macedonski, dar și cu competență de artist, filolog și critic, d. Tudor Vianu dă din proza meșterului o nouă culegere, într-o excelentă ediție critică. Cartea cuprinde bucăți, fie revizuite de însuși Macedonski, în ultimii săi ani de viață, ca text definitiv, fie în forma îngrijită de autor în *Cartea de aur* (1902), sau în diferite publicații periodice, precum și cîteva povestiri în limba

franceză. Nu este o prezentare completă a prozei lui Macedonski, deoarece n-au fost retipărite unele încercări de tinerețe, iar din cele de maturitate, au fost provizoriu lăsate la o parte versiunea franceză, *Le Calvaire de Feu* (Paris, Sansot, 1907), ca și cea românească, *Thalassa* (revista *Flacăra*, 1916), a romanului, în care autorul a vrut să dea o «epopee a simțurilor», ca o culminare a întregii sale activități literare. În foarte substanțiala introducere, d. Tudor Vianu expune însă tendințele și valoarea acestei curioase opere, pe care și propune s-o publice mai târziu, în amândouă redactările. De altfel, cititorii interesați de toate aspectele operei macedonskiene vor găsi în studiul introductiv al d-lui Tudor Vianu caracterizări definitive ale producerilor din volumul de proză. Transcriem aci titlurile divizionare ale introducerii: 1. *Etape*. 2. *Memorialistică și autobiografie*. 3. *Veleitari și fantezii*. 4. *Amator ruris și amator urbis*. 5. *Fantezie și sarcasm*. 6. *Thalassa*. 7. *Procedee descriptive și narrative*. 8. *Cum lucra Macedonski*. Deși rezumarea acestor pagini ne-ar fi pe cât de plăcută, pe atât de folositoare cititorilor exclusivi și cronicii noastre, ne vom abține de la acest comod procedeu, cu credința că vom putea deștepta, în câțiva din lectorii noștri, dorința de a-l citi pe Macedonski în ediția d-lui Tudor Vianu. Într-adevăr, de atâția ani de cînd d-sa se străduiește, cu generozitate și cu temei, să revizuiască opinia publicului cultivat, în favoarea marelui scriitor, putem constata că un notabil reviriment s-a produs, că numele lui Macedonski a încetat pentru mulți intelectuali de a fi acela al unui ostracizat, că semne de recunoaștere și simpatie încep a se înregistra chiar în cîmpul criticii tradiționaliste, într-un cuvînt, că ceasul dreptății întregi este apropiat...

...Proza lui Macedonski săvîrșește un proces, după d. Tudor Vianu, oarecum paralel, în direcția expresiei înnoite. În esență, teza d-sale dezvoltată, în introducerea acestui volum, ca și în capitolul închinat autorului, în lucrarea *Artă prozatorilor români* (1941), este justă. Pe de altă parte, prin subtilul unui fragment din introducere, anume 4. *Amator ruris et amator urbis*, d. Tudor Vianu se sesizează de interesul, oarecum egal, pe care-l acorda Macedonski pitorescului rural, ca și celui urban. Aci stă poate nota de senzație a volumului de proză: poetul modernist, în reacțiune contra «realismului popular» al «Junimei», se arată, ca prozator, pe

o poziție mai curînd eclectică, adică deopotrivă de simțitor față de farmecul rustic, ca și de cel citadin...”

Unele rezerve formulează Adrian Marino în cronica la vol. III, apărută în *Viața românească*, an. XXXVII, nr. 3—4, 1945, p. 191—192. Obiecțiile sale se referă aproape exclusiv la procedura și tehnica editorială a lui Tudor Vianu :

„Nici acest de al treilea volum, nici celelalte tomuri anterioare, în ciuda comentariilor și a binemeritatelor elogii, nu s-au bucurat pînă acum de nici un fel de discuție serioasă în latura pur tehnică. În direcția Macedonski, recenziții competenți par a lipsi în cea mai mare parte, colaborarea dintre editor și critic înîrziind tot mai mult să se producă. Prin factura sa erudită, prin diversitatea și ineditul obiectivelor sale, ediția de față avea nevoie în primul rînd de o confruntare atentă cu încercările anterioare, informația editorului îndemnînd în același timp la eventuale corecțiuni sau completări. În realitate, nu s-a întreprins aproape nimic în acest sens, cunoașterea operei lui Macedonski continuînd să rămînă tot atît de lacunară, pierdută în generalitatea eseistică a recenziilor. Pînă la reevaluarea estetică a prozei macedonskiene, cîteva informații, complementare, nu pot fi decît utile, totul constituind o scurtă contribuție documentară, desprinsă dintr-o investigație ceva mai vastă, fundată pe o altă perspectivă a întregii opere a poetului.

Trebuie să observăm de la început că ediția d-lui Tudor Vianu n-a aspirat deloc la integralitate. Reproducînd cu destulă consecvență cuprinsul și mai ales ordinea *Cărții de aur* (Buc., 1902), singura culegere de proză făcută de poet, volumul de față prezintă totodată și o serie de omisiuni, unele amintite, altele subînțelese, cîteva trecute de-a dreptul sub tăcere. D-l Tudor Vianu a străbătut un material impunător, a consultat manuscrisele definitive, deosebit de importante, informația folosită fiind din cele mai sigure. Le pot aduce totuși, în același timp, și un număr de precizări suplimentare (cînd a existat vreodată o bibliografie completă ?), observațiile noastre decurgînd dintr-un cult macedonskian comun, la care a subscris inițial și atît de entuziast însuși editorul.

Dacă netipărirea romanului *Thalassa* este perfect explicabilă, prin economia inițială a volumului, iar producția de tinerețe (în parte amintită la p. IX—X) poate fi eventual

îndepătată dintr-o ediție substanțială, nereeditarea a două lucrări din epoca de maturitate ne apare mai puțin motivată. Este vorba de schițele: *După perdele* (*Revista literară*, 1 noiembrie 1885, p. 621—624; republicată în *Românul literar*, april—mai 1888, p. 82—85) și *Vrăjitoarea*¹ din ciclul *Năluci din vechime*, care se află în *Cartea de aur* (p. 252—256), de unde — nu știm prea bine de ce — n-a mai fost reprodusă. *Vrăjitoarea* a reapărut ulterior și în revista *Traian Demetrescu* (4 oct. 1909), împreună cu alte șapte schițe și nuvele publicate de Macedonski la scurte intervale. Activitatea poetului la această revistă a scăpat însă neobservată documentatului editor, după cum n-a fost cunoscută nici colaborarea din 1896 a lui Macedonski la *Adevărul ilustrat*, de sub direcția lui C. Milie. Ca și la *Traian Demetrescu*, poetul rețipărește în acest loc un număr de opt schițe și nuvele.

Nu este locul unor referințe mai precise, după cum nu ne pare deloc indicată nici completarea amănunțită a tuturor notelor întovărășitoare. Aproape la fiecare schiță pot fi aduse întregiri bibliografice substanțiale, pedante în cadrul unei tipărituri obișnuite, indicate însă într-o ediție critică, de structura lucrării de față. Dăm doar două exemple: în afară de trimerile d-lui Vianu, *Palatul fermecat* a fost republicat încă de trei ori (*Observatorul*, 5 august 1903; *Românul*, nr. 129—131, august 1903; *Traian Demetrescu*, 13 sept. 1909), iar *Pitarul* de două ori (*Ilustrația neamului nostru*, febr. 1920; *Adevărul literar și artistic*, 6 ian. 1924)...

Ne oprim aci, deși dovezile s-ar putea înmulți, amintind totodată că trimerile la volumele *Albine de aur* (Buc., «Viața românească», f.a.) și *Năluci din vechime* («Pagini alese», Buc., Cartea Rom., f.a.) au fost la fel de sistematic omise. În același timp, trebuiesc notate și cele cîteva traduceri din *Vestea* (*Ceașca spartă*, după Eugène Guinot, *Cel de pe urmă dintre Abenceraji* etc.), trecute în general cu vederea, suspectînd nu mai puțin și celelalte traduceri aflătoare în *Oltul*, *Lumina* sau *Vestea*, gazete conduse în mod activ de poet, unde umplea neobosit aproape toate coloanele. Să mai

¹ De fapt, o versiune ulterioară, intitulată *Baba Cloanța*, figurează în ediția lui T. Vianu, vol. III, p. 121.

amintim — în treacăt — că, în *Adevărul ilustrat* (16 sept. 1896) poate fi găsită o altă schiță (*Baronul Banffy*), îndeajuns de interesantă, iscălită «Mocedo», care ar ridica problema unei eventuale atribuții. În *Cartea de aur* (p. 11) întâlnim de asemenea citate printre operele lui Macedonski și alte două lucrări, cu totul nementionate de biografia poetului...

Cu greu am putea spune cărui gen aparțin bucățile *Formele* și *Un beneficiu* (izvorul este cu totul sumar), obscurul «Discipol», autor al introducerii volumului, nedînd în această privință nici un fel de precizie. Problema rămîne deschisă, întreg materialul produs de d-l Tudor Vianu îndemnînd mereu la aprofundări, precum și la mici corecțiuni, de care o lucrare de erudiție are atît de multă nevoie. Perfectibilă în latura strict documentară, completată cu schițele amintite, întregită cu romanul *Thalassa* și producția de tinerețe, ediția d-lui Tudor Vianu reprezintă deocamdată cel mai serios punct de plecare în cercetarea metodică a prozei macedonskiene. În jungla deasă a operelor poetului, d-l Tudor Vianu a tăiat de pe acum un număr de poteci luminoase, din cele mai folosite. Pentru viitorul monografist al lui Macedonski acest fapt este de o importanță deosebită...”

La apariția acestei lucrări în volumul *Studii de literatură română*, Edgar Papu remarcă, în recenzia sa din *Gazeta literară*, an. XII, nr. 39 (639), 22 iulie 1965, că studiul despre Macedonski, ca și cel despre Hasdeu (vezi nota la *B. P. Hasdeu—poetul*) se înscrie într-o „...tendență democratică, de valorificare a tuturor resurselor naționale”, adăugînd apoi că Tudor Vianu ne-a dat „...un Macedonski pe care l-a scos pentru prima dată din cercul unor aderenți resurînși și l-a impus pe cale științifică recunoașterii unanime de care se bucură astăzi”.

Delavrancea

A apărut, sub titlul *Delavrancea. Comemorarea lui Barbu Ștefănescu Delavrancea*, în *Analele Academiei R.P.R.*, vol. VIII, 1958, p. 343—352; și extras. Postum — în volumul *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 443—452; în *Scriitori români*, Editura

Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. III, p. 35—52.¹

Reproducem textul din *Analele Academiei R.P.R.*, 1958.

Al. Vlahuță

Apărut în *Viața românească*, an. XI, nr. 9, sept. 1958, p. 77—91. Postum — în volumul: *Studii de literatură română*, Buc., Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 453—468; în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. III, p. 5—34.²

ADDENDA

O altă culegere Alecsandri...

Reproducem textul din *Sburătorul*, an. II, nr. 20, 25 sept. 1920, p. 317—319.

Moștenirea lui Odobescu

A apărut în *Gazeta literară*, an. I, nr. 15, 24 ian. 1954, p. 1. În volumul *Literatură universală și literatură națională*, E.S.P.L.A., Buc., 1956, p. 217—222, de unde reproducem textul.

În jurul peisajului eminescian

Reproducem textul din *Familia*, an. VI, seria III, nr. 3—4, martie—aprilie 1937, p. 31—34.

¹ Notăm că în ediția publicată în 1970 (*Scriitori români*) textul din *Analele Academiei* este indicat ca fiind o altă contribuție a lui Tudor Vianu despre B. Șt. Delavrancea, când de fapt este identic cu textul reprodus de editori (vezi și indicele de la sfârșitul vol. III al ediției *Scriitori români*).

² Consemnăm faptul că în indicele ediției din 1970 (*Scriitori români*, III, p. 512) s-a strecurat o eroare: se consideră că textul de bază al versiunii din *Studii de literatură română* ar fi un articol intitulat *Al. Vlahuță* din *Ideea europeană*, an. I, nr. 24, 30 nov. 1919, p. 2 (v. *Addenda* noastră). De fapt, acest text apare pentru prima oară cu 40 de ani mai târziu (v. *supra*).

A apărut în *Caiete critice*, nr. 1, 1957, p. 164—177.
Postum — în volumul: *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 289—302. Reproducem textul din *Caiete critice*.

Eminescu în timp

A apărut în *Gazeta literară*, an. VI, nr. 25, 18 iunie 1959, p. 5. În volum: *Jurnal*, E.P.L., Buc., 1961, p. 175—179; postum — în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 322—325. Reproducem după volumul *Jurnal*.

Caragiale în literatura lumii

Apare în *Gazeta literară*, nr. 10, 1962. În volum: *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a revăzută și adăugită. Ed. Academiei R.P.R., Buc., 1963, p. 589—592; postum — în *Scriitori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 307—315.

Reproducem textul din volumul *Studii de literatură universală și comparată*.

Despre I. L. Caragiale în perspectivă universală, Tudor Vianu vorbește la sesiunea festivă a Academiei R.P.R. și a Uniunii Scriitorilor, din 1962, consacrată comemorării marelui scriitor român; un rezumat al comunicării sale, *Caragiale în literatura universală*, apare în *Gazeta literară*, nr. 23, 7 iunie 1962, p. 2.

În același an, Tudor Vianu publică în *Viața românească*, nr. 6, 1962, p. 7—8, un articol cu titlul *Caragiale de ieri și de azi*, din care reproducem fragmente; vorbind despre importanța mesajului pentru generația sa, Vianu scrie:

„Trăim într-o lume devenită limpede pentru noi prin contribuția operei lui Caragiale. Poate mai mult decât alți

scriitori, ne înzestraseră cu puterea de a înțelege critic mediul nostru, viața socială a epocii. Crease o galerie de tipuri pe care le recunoșteam îndată, dându-le numele propuse de Caragiale.”

Vianu se adresează apoi contemporanilor :

„...Tinare al vremii de azi, nu vei putea înțelege țara veche, dacă nu-l vei citi cu de-amănuntul pe Caragiale. Opera lui este un document extraordinar, prin adevărul ei. Lovinescu, cu care am stat adeseori de vorbă despre toate acestea, era de părere că această operă, atât de legată de epoca ei, va îmbătrâni odată cu schimbarea societății. Dar iată că ea concentrează în juru-i un interes cu mult mai general, devine un obiect al cultului unui întreg popor. Împrejurarea o explică faptul că nu ne putem înțelege pe noi, în faptele și tintele noastre, decât cunoscând pe acelea cu care a trebuit să luptăm, a trebuit să le cunoaștem limpede și să le eliminăm. Caragiale a fost marele tălmăcitor al vremii sale. [...]

Este un om al târgului, așa cum l-au format civilizațiile acestei părți a lumii. Este sociabil, volubil, adeseori mușcător. Manevrea ironia și uneori invectiva. Este un bătrîn al poporului nostru ; nu ne despărțim, simțindu-l în preajmă, de vechea veselie a poporului. Dar știm și melancoliile, ba chiar tristețile lui răscolitoare, amintirea apăsătoare a începuturilor lui de viață, lupta pentru existență într-o lume unde a trebuit să vîneze expedientul, teama că suculenta portocală ar putea seca, îndată ce ar atinge-o.

Dar pentru că mai putem face ceva și pentru cei dispăruți de mult, tămăduim rănilor vechi, pe ale țării și pe ale lui. [...]

Ni-l închipuim deci zăbovind printre noi, observînd țara nouă și pe oamenii ei, îndrumați astfel pentru că au trecut și prin critica lui lucidă și exactă.”

Ion Creanga

A apărut în *Gazeta literară*, an. IV, nr. 9, 28 februarie 1957, p. 1 și 4. În volum : *Jurnal*, E.P.L., Buc., 1961,

p. 252—255. Republicat în *Scrittori români*, Editura Minerva, Buc., 1970 (Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefată și tabel cronologic de Pompiliu Marcea), vol. I, p. 302—306.

Revizuire critică

A apărut în *Făclia*, an. I, nr. 8, ianuarie 1916, p. 65—66, de unde reproducem textul.

Acest articol, polemic la adresa lui E. Lovinescu, este poate cea dintâi contribuție critică a lui Tudor Vianu. Este semnificativ faptul că tânărul Tudor Vianu își face debutul critic luînd apărarea maestrului său venerat și iubit, Alexandru Macedonski, la a cărui înțelegere va contribui atît în deceniile următoare.

Alexandru Macedonski ca poet

A apărut în *Flacăra*, an. V, nr. 37, 25 iunie 1916, p. 446—447. Reproducem textul din revistă.

De Al. Macedonski, Tudor Vianu era legat nu numai prin admirația criticului față de un mare poet, ci și cu o caldă relație afectivă, pe care anii n-au atenuat-o. În vol. I al ediției noastre am reprodus două texte memorialistice (*Alexandru Macedonski* — p. 204—212; *Amintirea lui Macedonski* — p. 213—217), scrise la distanță de peste trei decenii (1921 și 1954), în care transpare iubirea caldă pentru omul Macedonski, adesea neînțeles și nedreptățit.

Ceva despre Mircea Demetriad

Apărut în *Revista Fundațiilor*, an. XI, nr. 9, sept. 1944, p. 628—631. În volum: *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, Buc., 1946, p. 151—155, de unde reproducem textul.

Reproducem textul din *Ideea europeană*, an. I, nr. 24, 30 nov. 1919, p. 2.

Vlabuță, autor de maxime

A apărut în *Gazeta literară*, an V, nr. 41, 9 oct. 1958 p. 1 și 6. Reproducem textul din revistă.¹

¹ La alcătuirea notelor la volumul II și III ale prezentei ediții, și-a dat concursul și Victor Ivanovici, căruia editorii îi aduc pe această cale mulțumirile cuvenite.

INDICE DE NUME ¹

A

Aaron, Vasile : 9, 10

Agathon Otménédec (vezi Alexandru Odobescu)

Aksakov, Serghei Timofeievici : 102

Alarcón, Pedro Antonio de : 177

Alecsandri, Paulina : 313

Alecsandri, Vasile : 8, 28—36, 41—43, 47, 52, 54, 60, 61, 69—
71, 73, 82, 106, 109, 110, 133, 141, 160, 163, 166,
170, 171, 174, 176, 178, 193, 195, 198, 207—209, 214,
215, 227, 235, 245, 252, 256, 268, 307, 308, 311—317,
347, 348, 359, 440—442, 486, 488, 489, 491, 492, 506,
519, 521, 562, 586, 623—626, 629, 642, 672, 696, 716,
747, 781

Alexandrescu, Grigore : 5, 67, 69, 82, 160, 166, 256, 268,
357, 441, 442, 506, 519, 642, 672, 716, 747

Alexandrescu, Nicolae : 10

Alexandru cel Mare : 46

Alexeevici, Mihail : 260

Aman, Theodor : 40, 51

Anacreon : 128, 198

Ananescu, Dimitrie : 306

Andreescu, Ion : 589—590, 592

Anghel, Dimitrie : 564

Antipa, Grigore : 134

¹ Alcătuit de Nadia Lovinescu.

Antonescu, Teohari : 133
 Antoniadă, Constantin : 134
 Antoniadă, M. : 134
 Appianus : 98
 Apuleius, Lucius : 198, 556
 Arbore, Luca : 595
 Arghezi, Tudor (Ion Theodorescu) : 210, 501, 562, 714
 Aricescu, Constantin : 475, 491, 770
 Ariston din Chios : 400
 Aristotel : 185, 351, 352, 399, 431, 432, 743
 Arminius : 634
 Arrianus, Flavius : 16, 98
 Athanaric : 116
 Augier, Émile : 563, 564
 Augustinus Aurelius : 323, 324, 742, 744
 Aurelian, Petre S. : 69, 81
 Avril, Adolphe d' : 79

B

Baader, Franz Benedict von : 381
 Bacalbașa, Anton C. : 265, 266
 Bacalbașa, Constantin C. : 483, 485
 Bacaloglu, Emanoil : 69, 305
 Bachelin, Léon : 515
 Bagdasar, Nicolae : 727, 754
 Baldovin de Flandra : 94
 Balș, Panait : 316
 Balzac, Honoré de : 5, 211, 357, 386, 556, 663
 Banu, Constantin : 511, 554
 Banville, Théodore de : 539, 673
 Barac, Ion : 9, 10, 13
 Barișiu, George : 77, 157, 159, 187, 316, 491
 Baudelaire, Charles : 138, 188, 307, 460, 468, 470, 499, 503,
 530, 557, 680
 Baudry, Ambroise-Alfred : 81

Bazilescu, Nicolae : 134
 Bălăcescu, Constantin : 394
 Bălcescu, Nicolae : 37, 38, 43, 46, 56, 70, 73, 76, 80, 82,
 105, 106, 109, 118, 119, 153, 166, 268, 357, 627, 629,
 630, 632, 642
 Băleanu, Emanoil : 63
 Băleanu, Manolache : 41
 Băleanu, Ruxandra : 63
 Bărnuțiu, Simion : 151, 164, 165
 Beethoven, Ludwig van : 48, 49, 281, 641
 Belcot, Cazimir : 510
 Beldiceanu, Nicolae : 209, 210, 288, 311, 705
 Bellini, Vincenzo : 49
 Bellori, Giovanni Pietro : 94
 Bengescu, George : 112, 207, 631
 Bengescu-Dabija, George : 214—216
 Béranger, Pierre Jean de : 483, 521
 Berindei, Dumitru : 44, 69
 Beulé, Charles-Ernest : 53
 Biberi, Ion : 701, 705, 710
 Bibescu, Anica : 479
 Bibescu, Dimitrie : 479
 Bibescu, Gheorghe : 501
 Bibescu, Gheorghe Dimitrie : 39, 41, 476
 Bichat, Marie-François-Xavier : 180
 Biese, Alfred : 29
 Bion din Borysthene : 400
 Biron, Armand Louis duc de Lauzun de : 683
 Biron, Charles duc de : 683
 Blaga, Lucian : 707
 Blanc, Louis : 50, 299
 Blaremburg, Vladimir : 83
 Blaremburg, Nicolae Moret : 485, 499
 Boccaccio, Giovanni : 6, 664
 Bock, Franz : 116
 Bodnărescu, Samson : 170, 204, 215, 227, 235, 297, 308, 460,
 705
 Bogdan, Ion : 134, 136, 138
 Bogdan-Duică, Gheorghe : 134, 309, 336, 386, 424, 727—754,
 755, 758

Bogdan-Pitești, Alexandru : 501—502
 Böhme, Jakob : 381
 Boileau-Despréaux, Nicolas : 5, 193, 194, 206, 700
 Bois, Jules : 553, 674
 Bolintineanu, Dimitrie : 61, 69, 76, 129, 153, 160, 166, 252,
 256, 357, 440, 489, 499, 520, 524, 642, 672, 716
 Bolliac, Cezar : 37, 43, 73, 83, 84, 87, 89—91, 153, 478, 629,
 642
 Bonald, Louis-Gabriel-Ambroise de : 167
 Bonaparte, Maria Laetitia : 502
 Bopp, Franz : 226
 Borgovan, V. G. : 117
 Botez, Constantin : 461—463
 Botez, Cornelia : 695, 696, 699, 701, 706, 708, 710, 718,
 761, 762, 781, 782, 784
 Bouillier, Francisque : 743—745
 Boutière, Jean : 290, 291
 Brandes, Georg (Morris Cohen) : 175
 Brăiloiu, Constantin : 150
 Brăneanu, Mihail : 180
 Brătescu-Voinești, Ion Alexandru : 133, 347, 361, 364, 604
 Brătianu, Ion : 141, 153, 212, 229, 478, 485
 Bréhier, Émile : 400
 Bremond, Henri : 726
 Brezeanu, Ion : 266
 Brote, Eugen : 267
 Brücke, Ernst Wilhelm : 296
 Brun, Jules : 516, 540
 Brunetière, Ferdinand : 609, 681
 Bruno, Giordano : 424, 644
 Büchner, Ludwig : 128, 229
 Buckle, Henri Thomas : 167, 188, 217, 219, 220, 226, 307
 Budai-Deleanu, Ion : 310
 Buddha : 234
 Buescu, Pană : 69
 Bungetzianu, Dumitru : 134
 Burckhardt, Jacob : 433
 Bürger, Gottfried August : 521
 Burke, Edmund : 167
 Burlă, Vasile : 133, 171, 198, 216

Burnouf, Eugène : 188
Buzoianu, C. : 516
Byron, George Gordon lord : 380, 428, 486, 494, 496, 593—
594, 634, 639, 642, 645, 683

C

Caion (Constantin A. Ionescu) : 269, 504, 505
Calderón de la Barca, Pedro : 250
Calomfirescu, Radu : 110
Candrea, Ion Aurel : 617
Canova, Antonio : 50
Cantacuzino, Constantin postelnicul : 76
Cantacuzino, Constantin stolnicul : 362
Cantacuzino, George Grigore : 186
Cantacuzino, Grigore C. : 69, 264, 298
Cantacuzino-Zizin, I. A. : 144
Cantemir, Dimitrie : 56, 73, 93, 94, 362, 716
Cantilli, Constantin : 500
Cantu, Cesare : 56
Cantuniari, Constantin : 690
Caracaș, Constantin : 39
Caracaș, Dimitrie : 39
Caracaș, Grigore : 40, 627
Caracostea, Dumitru : 424
Caragea, Ioan : 8, 441, 484
Caragea, Ralu : 8
Caragiale, Costache : 260, 261
Caragiale, Ecaterina : 260
Caragiale, George : 261
Caragiale, Ion Luca : 119, 133, 140, 173, 175, 176, 178, 179,
189, 193, 210, 214, 216, 230, 231, 233, 234, 238, 241,
259—283, 292, 293, 295, 297, 298, 309, 316, 318, 342,
343, 345—347, 361, 364, 368, 369, 499, 504—506, 515,
564, 606, 615, 619, 632, 640, 651, 652, 660—666,
669, 704, 705, 718, 721, 770, 782, 783
Caragiale, Iorgu : 233, 243, 260
Caragiale, Luca : 260
Caragiale, Luca I. : 275
Caragiale, Matei I. : 652

Caragiale, Ștefan : 260
 Caragiani, Ion : 139, 140, 157, 245
 Caravaggio (Michelangelo Merisi da) : 122
 Carlyle, Thomas : 226, 267, 608
 Carmen Sylva : 193, 240
 Carol cel Mare : 184
 Carol I : 227, 500, 774
 Carp, Petre P. : 131, 132, 136, 137, 140—142, 151, 152,
 171, 182, 184—186, 194, 227, 237, 314, 704
 Carra, Jean-Louis : 73
 Carrière, Maurice : 339, 341
 Cassu, Nicolae : 201
 Catargiu, Lascăr : 189, 228, 238, 484, 485
 Catina, Ion : 515
 Catul (Caius Valerius Catullus) : 208, 754, 755
 Cavadia, George : 196
 Călin, Liviu : 696
 Călinescu, George : 63, 242, 244, 460, 512, 657, 713, 756—
 758
 Cerna, Panait : 134, 136, 289, 364, 686
 Cervantes Saavedra, Miguel de : 6, 275
 Cezar (Caius Julius Caesar) : 105, 150, 184
 Chacon, Alonso (Ciacconius) : 94
 Chateaubriand, François-René de : 385, 404, 742
 Chatrian, Alexandre (vezi Erckmann-Chatrian)
 Chaucer, Geoffrey : 22
 Chendi, Ilarie : 245, 313, 397, 418, 425, 517, 518, 721
 Chénier, André : 138, 206, 439, 746
 Cherubini, Luigi : 48
 Chesterfield, Philip Dormer Stanhope de : 181
 Chiajna Doamna : 57, 58, 60, 75, 630
 Chibici Rîvneanul : 241
 Chișu, Gheorghe : 152
 Chopin, Frédéric : 257
 Ciacconius (vezi Alonso Chacon)
 Cihac, Alexandru : 133
 Cilibi, Moise : 17
 Cioculescu, Șerban : 260, 262, 270, 356, 701, 703, 759—761,
 775—778
 Cioranu, Mihai : 474
 Cipariu, Timotei : 70, 77, 78, 143, 157

Ciurea, Lascăr : 151
 Cîmpineanu, Ion : 39
 Cîrlova, Vasile : 70, 78, 82, 166, 441, 629, 642, 672, 747
 Claretie, Jules (Arsène-Arnaud) : 574
 Claudel, Paul : 322, 324
 Claudius, Mathias : 197
 Climescu, N. : 284
 Cobălcescu, Grigore : 69
 Codru-Drăgușanu, Ion : 53
 Comarnescu, Petru : 702
 Combarieu, Jules : 480
 Comte, Auguste : 154, 167, 220, 226, 304
 Conachi, Costache : 192, 195, 196, 200, 586
 Confucius (Kong-Fu-Tseu) : 299
 Constantin Căpitanul : 56
 Constantinescu, Pompiliu : 706, 719, 762
 Conta, Vasile : 226, 228—230, 311
 Coppée, François : 198
 Coresi : 70, 629
 Cornea, M. D. : 197—199
 Corneille, Pierre : 149, 237, 743
 Cornescu, Constantin C. : 98, 101, 264
 Costiescu, A. C. : 475
 Costin, Miron : 56, 362, 716
 Coșbuc, George : 109, 134, 160, 177, 208, 267, 268, 289,
 298, 360, 361, 450, 485, 519, 523, 587, 606, 613, 626, 686,
 721
 Cousin, Victor : 743
 Cox, George William : 104
 Crainic, Nichifor : 725—727
 Cranach, Lucas : 66
 Creangă, Constantin : 288
 Creangă, David : 283
 Creangă, Ion : 133, 140, 151, 210, 212, 230, 231, 238, 262,
 283—294, 295, 301, 359, 361, 587, 589, 592, 632, 664,
 667—670, 687, 704, 705, 718, 783
 Cretzeanu, George : 44, 69, 160, 307
 Crețu, Ion : 240
 Cronegk, Johann Friedrich von : 465—467
 Cruceanu, Mihail : 509
 Crusius, Martin : 56

Cugler-Poni, Matilda : 171, 197—199, 347
 Culianu, Nicolae : 139, 151
 Curtius, Ernst : 217
 Cuza, A. C. : 240, 311, 738, 740
 Cuza, Alexandru Ioan : 78, 80, 150, 189, 223, 476, 477

D

Daguerre, Louis-Jacques-Mandé : 547
 Dallaway, James : 73
 Damé, Frédéric : 134, 563, 565, 567
 D'Annunzio, Gabriele : 324, 552, 557
 Dante Alighieri : 100, 122, 123, 213, 274, 578—580, 615, 639
 Darwin, Charles : 226
 Daudet, Alphonse : 510, 593
 David, Louis : 50
 Davidescu, Nicolae : 517, 679
 Davila, Alexandru : 305
 Decebal : 90, 117
 Delavrancea, Barbu (Barbu Ștefănescu) : 62, 174, 246, 267, 269, 271, 277—278, 289, 315, 347, 360, 540, 548, 549, 585—598, 599—600, 603, 616, 619, 652, 664, 686, 780—781
 Demartin du Tyrac (vezi M.L.J.A.C. Demartin du Tyrac de Marcellus)
 Demetrescu, Romulus : 395
 Demetrescu, Traian : 495, 507, 516, 518, 540, 672
 Demetriade, Mircea : 515, 552, 679—683, 784
 Demetriescu, Anghel : 116, 118, 267, 305, 307, 491, 496, 516
 Densusianu, Aron : 163, 172, 309, 310, 336—338, 491, 730
 Densusianu, Nicolae : 233
 Densusianu, Ovid : 120, 139, 166, 313, 315, 512, 522, 657, 771, 773
 Deonna, Waldemar : 631
 Depărățeanu, Alexandru : 208, 672
 Déroulède, Paul : 261

Descartes, René : 744, 745
 Dessoir, Max : 320, 324
 Deussen, Paul : 389, 390
 Dickens, Charles : 177, 214, 608, 662
 Diels, Herman : 395
 Diez, Friedrich : 226
 Dilthey, Wilhelm : 761
 Dima, Alexandru : 719
 Diogene din Sinope : 16, 17
 Dion Cassius : 105
 Dionis din Halicarnas : 105
 Djuvara, Mircea : 134, 390
 Djuvara, T.G. : 196
 Dobrogeanu-Gherea (vezi Gherea Constantin)
 Don Padil (vezi Duiliu Zamfirescu)
 Donici, Alexandru : 69, 160, 642
 Donizetti, Gaetano : 49
 Dow, Gerard : 66
 Dozon, Auguste : 71
 Dragnea, Radu : 431, 725, 758
 Dragomirescu, Iuliu : 123
 Dragomirescu, Mihail : 133—136, 176, 178, 271, 337, 509,
 708—710, 721, 730, 731
 Dragoslav, Ion : 509, 517
 Draper, John William : 219, 220
 Drăgan, Mihai : 697
 Drăgoșescu, Bazilie : 260
 Du Bois-Reymond, Emil : 305
 Du Bos, Charles : 726
 Duca, Gheorghe : 110
 Du Cange, Charles du Fresne : 56
 Dühring, Eugen : 220
 Dumas, Alexandre : 51
 Dumitrache stolnicul : 398
 Dumitrescu, Oprea : 71
 Dumitrescu-Iași, Constantin : 222, 310
 Dümmler, Ferdinand : 400
 Dürer, Albrecht : 66, 101, 189
 Euse, Eleonora : 275, 276
 Dvoicenco, Eufrosina : 121
 Dymsha, Livia : 146

- Economu, Ciru : 307
 Eekhoud, Georges : 674
 Egger, Émile : 53
 Eichendorff, Joseph von : 635
 Elgin, Thomas Bruce lord : 94
 Eliade, Mircea : 121
 Eliade, Pompiliu : 134
 Eliade-Rădulescu, Ion (vezi Ion Heliade-Rădulescu)
 Elster, Ernst : 732
 Eminescu, Hărieta : 241
 Eminescu, Mihail : 28—33, 35, 36, 120, 126—128, 133, 136,
 140, 141, 160, 170, 171, 175, 178, 183, 195, 199, 201,
 203, 204, 208—210, 212, 213, 219, 225, 226, 230,
 231—259, 260—262, 265, 268, 271, 276, 278, 283, 286—
 289, 294—297, 307—311, 315—317, 321, 322, 328, 331,
 343—344, 346—347, 359, 361, 364, 367—371, 372—
 446, 447—456, 457—471, 489—492, 494, 509, 519, 583,
 586—587, 589, 601—603, 606, 611, 616—617, 620, 623,
 633—636, 637—654, 655—659, 667, 669, 673, 684—685,
 701, 704, 705, 713—718, 718—728, 728—750, 750—
 759, 759—761, 761—763, 769—772, 781, 782
 Eminovici, Gheorghe : 231, 233
 Eminovici, Raluca : 231, 458, 461
 Enescu, George : 51
 Engel, Johann Christian : 56, 72
 Engels, Friedrich : 377
 Epictet : 16, 250, 399—401
 Epureanu, Manolache (Costache) : 189
 Eraclide, Constantin : 154, 216
 Erasm din Rotterdam (Erasmus Desiderius Rotterdams) : 16
 Erckmann-Chatrian (Émile Erckmann ; Alexandre Chatrian) :
 117
 Ercole, Pasquale d' : 149
 Esarcu, Constantin : 306
 Eudem : 431
 Evolceanu, Dumitru : 133

- Fabretti, Raffael : 93
 Faca, Costache : 10
 Faguet, Émile : 507
 Fauriel, Claude-Charles : 71
 Fălcoianu, George : 485
 Fălcoianu, I. : 69
 Fechner, Gustav Theodor : 180, 329
 Fedeleș, Constantin : 400
 Felix, Iacob : 69
 Fénelon, François de Salignac de la Moche : 382
 Feuerbach, Ludwig : 146, 147, 355
 Fichte, Johann Gottlieb : 144, 234, 248—249, 736
 Fidias : 89
 Filimon, Nicolae : 10, 69, 629
 Filipescu, Alexandru : 41
 Filipescu, Constantin : 41
 Fisența, Emanuel : 478, 479
 Flammarion, Camille : 516
 Flaubert, Gustave : 139, 176, 211, 294, 540, 558, 663, 665,
 669
 Fleva, Nicolae : 501
 Floréan-Parmentier, Ernest : 508
 Florescu, Bonifaciu : 305, 485, 487, 496, 515, 516
 Florescu, Dimitrie : 44
 Florian, Mircea : 134, 392
 Floru, I.S. : 133
 Flourens, Pierre-Jean-Marie : 180
 Fonsny, I. : 673
 Forgács, Ferencz : 56
 Foscolo, Ugo : 465
 Fotino, Dionisie : 56, 73
 France, Anatole (François-Anatole Thibault) : 100, 275, 334,
 631
 Francisc-Iosif I : 500
 Fréret, Nicolas : 93
 Frick, Louis de Gonzague : 508
 Frîncu, Teofil : 310

Frollo, Hildebrand : 138
Fulton, Robert : 547
Furtună, Horia : 509

G

Galaction, Gala (Grigore Pișculescu) : 363, 500—501
Gane, Nicolae : 176, 177, 193, 210, 212—214, 705
Garnett, David : 546
Gaster, Moses : 12, 14, 398, 423
Gautier, Théophile : 138, 177, 188, 590, 673
Geibel, Emanuel : 212
Geiger, Emil : 448
George, Stefan : 734
Georgescu, Ion : 489
Georgescu-Tistu, Nicolae : 317
Géricault, Jean-Louis-André-Théodore : 50
Gervinus, Georg Gottfried : 217
G. Gelianu (vezi Anghel Demetriescu) : 307
Gherasim, Vasile : 388
Gherea (Dobrogeanu-Gherea), Constantin : 173, 175—176,
258, 266—268, 274, 276, 311, 318, 342—343, 359, 365,
374—375, 380, 385, 390, 602, 652, 656—657, 721—723,
730, 733
Gheuca, Leon : 398
Ghianni, A. : 69
Ghica, Alexandru : 82, 627
Ghica, Grigore : 10
Ghica, Ion : 8, 9, 38, 67, 69, 107, 141, 156, 263, 264, 307,
316, 317, 586
Ghica, Maria : 76
Ghica, Mihalache : 82, 83
Ghica, Pantazi : 69, 191, 307, 316, 485
Ghil, René : 499
Giani stolnicul : 40
Gide, André : 768
Gilkin, Iwan : 534
Gillet, Louis : 579

Gîrleanu, Emil : 273
 Godin, André : 508
 Goethe, Johann Wolfgang von : 150, 175, 177, 180, 188, 192,
 197, 201, 204, 206, 212, 258, 274, 350—352, 357, 396,
 397, 424, 425, 429, 451, 494, 504, 530, 639, 640, 686,
 729, 736, 739, 746, 749, 753
 Goga, Octavian : 160, 177, 272, 289, 347, 348, 361, 523
 Gogol, Nikolai Vasilievici : 100, 102, 238, 316, 662
 Goldiş, Vasile : 272
 Goujon, Jean : 101
 Gourmont, Remy de : 534—536
 Grabowsky, Mihail : 86
 Granda, Grigore Haralamb : 305, 475, 515
 Grandier, Urbain : 51, 52
 Grattius, Faliscus : 98
 Grădişteanu, Petre : 102, 308, 316
 Greceanu, Radu : 72
 Grecescu, Cristu : 690
 Grecescu, Elena : 690
 Grecescu, Matilda : 690
 Grecianu, Ştefan : 69
 Gregoriade-Bonachi, Al. : 197—199
 Grévin, Alfred : 565
 Grigore I, papa : 94
 Grigorescu, C. : 284
 Grigorescu, Nicolae : 51, 589, 591, 618, 619, 630, 652
 Grigoriu, G. : 285
 Grotius, Hugo (Huig Van Groot) : 93
 Gruber, Eduard : 209, 288
 Guinot, Eugène : 779
 Guizot, François : 53, 216, 219, 226, 267, 744
 Gusti, Dimitrie : 270
 Guyau, Jean-Marie : 558, 608—609
 Guyon, M-me (Jeanne-Marie Bouvier de La Motte) : 382

H

Hagi-Prodan : 474—475
 Halévy, Ludovic : 307
 Hammer, Joseph von : 56

Haneş, Petre V. : 317
 Harte, Francis Bret : 177, 238
 Hartmann, Eduard von : 174, 344
 Hasdeu, Bogdan Petriceicu : 80, 90, 95, 102, 116, 120—129,
 133, 139, 150, 157, 171, 185, 193, 206, 215, 216, 225,
 226, 265, 268, 269, 306—309, 491, 492, 630, 698—701
 Haydn, Joseph : 49, 102
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 163, 167, 174, 234, 235,
 325, 327, 334—338, 341—342, 344, 352, 353, 357, 361,
 556, 709
 Heidenhain, Rudolf Peter Heinrich : 180
 Heine, Heinrich : 138, 177, 196—198, 212, 248, 330, 639,
 640, 774
 Heliade Rădulescu, Ion : 82, 126, 141, 153, 160, 187, 307,
 346, 362, 441, 442, 481, 484, 496, 499, 506, 536, 563,
 581, 641, 642, 672, 716, 747
 Hellanicos : 431
 Henricus Hilarius : 56
 Henriot, Georges : 574
 Herbart, Johann Friedrich : 146, 147, 171, 218, 219
 Herder, Johann Gottfried : 71, 176, 320, 323
 Heredia, José-Maria de : 672
 Herescu, N. I. : 754—756
 Hering, Ewald : 181
 Herodot : 90, 93, 105
 Herondas : 52, 632
 Hervey, James : 464
 Hervilly, Ernest Marie d' : 565
 Herwegh, Georg : 197
 Heyse, Paul Johann Ludwig von : 177
 Hirtl : 296
 Hodakowski : 86
 Hodoş, Nerva : 461
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus : 251, 424, 432
 Hogaş, Calistrat : 102, 214, 632
 Holban, A. D. : 174
 Holbein, Hans : 66
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich : 406—407, 639, 742
 Homer : 29, 52, 98, 122—123, 128, 150, 177, 188, 319, 632, 743
 Horaţiu (Quintus Horatius Flaccus) : 52, 98, 100, 128, 138,
 188, 194, 208, 547, 632

Horia (Vasile Ursu Nicola) : 108
 Huch, Ricarda : 328, 379, 634
 Hugo, Victor : 55, 138, 177, 188, 198, 208, 244, 307, 324,
 330, 378, 558, 590, 634, 639, 645, 656, 673, 715
 Humboldt, Karl Wilhelm von : 320
 Hurmuzaki, Eudoxiu : 112, 199, 297

I

Iacovenco, Paul : 69
 Ianov, Ioan : 214—216
 Iatropol, Panait : 44, 69
 Ibrăileanu, Garabet : 38, 141, 166, 374, 375, 411, 604, 638,
 639, 647, 758
 Ibsen, Henrik : 608
 Ictinos : 89
 Ienăchescu, G. : 284, 285
 Ihering, Rudolf von : 233, 296
 Ioana d'Arc : 52
 Ionescu, Constantin A. (vezi Caion)
 Ionescu, Eugen : 726—727
 Ionescu, Nicolae : 46, 47, 80, 152, 164, 228, 303, 627
 Ionescu, Radu : 69
 Ionescu, Take : 186, 228, 269, 272
 Ionescu-Gion, George : 114, 117, 134, 309, 516
 Iordache căpitanul : 475
 Iordăchescu, C. : 473, 477, 494, 495
 Iorga, Nicolae : 38, 42, 117, 120, 134, 166, 169, 219, 240,
 423, 426, 432, 619, 657, 686, 714, 729
 Iosif, Ștefan Octavian : 289, 564
 Ipsilanti, Alexandru : 475
 Ispirescu, Petre : 102, 105, 418, 629, 668, 670
 Istrati, Constantin : 306
 Isvoranu, C. : 474
 Iurașcu, Vasile : 231
 Ivireanu, Antim : 76
 Izvoranu, Ilariu : 227, 228

J

Juvenal (Decimus Junius Juvenalis) : 77

K

Kafka, Franz : 546

Kahn, Gustave : 486

Kant, Immanuel : 146, 156, 229, 234, 235, 248, 333, 344
357

Karagici, Vuk Štefanovici : 71

Karnabatt, Dumitru : 494, 763

Kircher, Athanasius : 93

Kirchmann, Julius Hermann von : 342

Kirileanu, Gh. T. : 288

Kiseleff, Pavel : 63

Klopstock, Friedrich Gottlieb : 439, 746

Kogălniceanu, Mihail : 5, 48, 56, 73, 82, 83, 141, 153, 166,
312, 316, 357, 586, 630

Kremnitz, Clara : 149

Kremnitz, Mite : 176, 240, 741

Kremnitz, Wilhelm : 240, 262

Kretzulescu, Nicolae : 78, 84, 87

Krupenski, C. Em. : 134

Kunisch, Richard : 423—426, 428, 433, 436

L

Labiche, Eugène : 662

La Bruyère, Jean de : 192, 655

La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne de : 382

La Fontaine, Jean de : 14, 206, 275, 742, 743

Lahovari, Alexandru : 228

Lamartine, Alphonse de : 102, 138, 206, 330, 483, 743

Lambricor, Alexandru : 132, 133, 139, 171, 224, 225, 226, 287

Lamennais, Hugues-Félicité-Robert de : 384

Lamprecht, Karl : 534

Lanson, Gustave : 674

Lasson, Adolf : 149

- Laurian, August Treboniu : 56, 84, 95, 96, 157, 158, 166,
303, 315, 357, 491, 627, 629
- Laurian, Dimitrie A. : 303—305, 483
- Lazarus, Maurice : 219
- Lazăr, Gheorghe : 40, 41, 142
- Lăcusteanu, Grigore : 38, 39
- Lăpuşneanu, Alexandru : 54
- Lăzărescu, Alexandru : 475
- Lecca, Octav George : 134
- Lecky, William E. H. : 219
- Lecomte du Noüy, Émile-André : 110
- Leconte de Lisle, Charles : 503, 672
- Legouvé, Ernest-Wilfried : 571
- Lemaitre, Jules : 334
- Lenau, Nikolaus (Nikolaus Niernbsch von Strehlenau) : 198,
212, 257, 415, 416, 421, 439, 457, 466—468, 715, 746
- Lenin, Vladimir Ilici : 357
- Lenormant, François : 390
- Leonardescu, Constantin : 306
- Leopardi, Giacomo : 411, 412, 422, 593, 639, 715
- Lepădatu, Ioan Al. : 310
- Le Quien, Michel : 56
- Lessing, Gotthold Ephraïm : 99, 148, 193, 197, 319, 320
- Lévêque de Pouilly, Louis-Jean : 744, 745
- Lewis, Matthew Gregory : 55
- Liebmann, Otto : 146
- Lindau, Paul : 574, 575
- Litzica, Constantin : 134
- Locke, John : 229
- Lombard, Paul : 508
- Longtemps, A. G. : 539
- Longus : 556
- Lotze, Rudolf Hermann : 774
- Lovinescu, Eugen : 134, 309, 314, 671, 674, 708—710, 713,
773, 784
- Lucan (Marcus Annaeus Lucanus) : 744
- Luchian, Ştefan : 502, 589
- Lucian din Samosata : 93
- Lucreţiu (Titus Lucretius Carus) : 33, 52, 101, 743, 745
- Ludescu, Stoica : 56
- Luther, Martin : 656

M

- Macaulay, Thomas Babington : 226, 267, 307
- Macedonski, Alexandru Al. : 126, 129, 261, 266, 269, 305,
311, 468, 469, 472—584, 589, 671—674, 675—678, 679—
681, 762—780, 784
- Macedonski, Alexandru D. : 261, 475—479, 483, 542
- Macedonski, Alexis : 509
- Macedonski, Anna : 495
- Macedonski, Caterina : 479
- Macedonski, Dimitrie : 479
- Macedonski, Dumitru : 473—475
- Macedonski, Maria : 478, 479
- Macedonski, Mihail : 475
- Macedonski, Nichita : 513
- Macedonski, Pavel : 473, 474
- Macedonski, Vladimir : 479
- Machiavelli, Niccolò : 275, 664
- Mackensen, August von : 511
- Maeterlinck, Maurice : 499
- Maier, Petru : 143, 166, 356
- Maiorescu, Emilia : 132, 143
- Maiorescu, Ioan : 142, 143, 153, 157, 159
- Maiorescu, Titu : 127, 131—133, 136—141, 142—183, 184,
185, 189, 190, 193, 194, 198, 202—204, 211, 216—218,
223—229, 235—238, 240—243, 245, 258, 262—265, 268,
270, 271, 274, 284—287, 289, 290, 292, 295, 297, 303,
305—311, 313—315, 318—332, 333—349, 350—353,
354—366, 367—371, 375, 380, 390, 431, 461, 462, 491—
492, 602, 656, 702—705, 706—707, 708—710, 710—713,
720, 721, 724, 764, 769, 770
- Maistre, Joseph de : 167
- Malebranche, Nicolas de : 744, 745
- Mallarmé, Stéphane : 499
- Manacorda, Guido : 633
- Mandrea, N. : 216
- Mann, Thomas : 734
- Marcea, Pompiliu : 695, 696, 699, 701, 706, 708, 710, 712,
718, 761, 762, 780—783
- Marc Aureliu (Marcus Aurelius Antoninus Augustus) : 250

Marcellus (Marie-Louis-Jean-André-Charles Demartin du Tyrac) : 71
 Marghiloman, Alexandru : 228
 Marienescu, Atanasie Marian : 71
 Marino, Adrian : 708, 778
 Marțial (Marcus Valerius Martialis) : 98, 100
 Marx, Karl : 377
 Massim, Ioan : 95, 96, 157, 158, 303, 315, 629
 Massis, Henri : 449
 Matei Basarab : 75
 Mauriciu de Nassau : 93
 Mavros, Nicolae : 82
 Medici, Lorenzo de (Magnificul) : 100, 697
 Mehedinți, Simion : 133, 135, 137, 178, 712
 Meilhac, Henri : 307
 Meissner, Constantin : 151
 Mela, Pomponius : 90
 Melic, Ioan : 132, 151
 Mercier : 742
 Mérimée, Prosper : 53, 55
 Meșotă, Ioan G. : 148, 159
 Meyer, Paul : 224
 Meyer, Theodor A. : 320—321
 Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann Beer) : 49
 Michăilescu, Ștefan C. : 303—305, 483
 Michelangelo Buonarroti : 89
 Michelet, Jules : 52
 Michelet, Karl Ludwig : 149
 Micle, Ștefan : 204, 240
 Micle, Veronica : 204, 205, 238, 240—242, 263, 370
 Miculescu, Calinic : 284
 Mihnea cel Rău : 57—61
 Miklosich, Franz von : 68
 Milescu, Nicolae spătarul : 362
 Milicescu, Emilia : 689, 690
 Mill, John Stuart : 171
 Mille, Constantin : 311, 494, 779
 Millo, Matei : 312
 Milton, John : 645
 Minar, Octav : 395
 Mincu, Ion : 51

Mircea Ciobanul : 57, 58
 Mirea, George (Demetrescu) : 51, 118
 Missail, George : 69
 Missir, Petre : 133, 134, 138, 216, 263, 311
 Mistral, Frédéric : 206
 Mindru, Atanasie : 509
 Mladenovici, Branco : 68
 Mockel, Albert : 496
 Moise : 596
 Moldovan, Grigore : 298
 Moldoveanu, Dumitru : 538
 Moleschott, Jacobus : 229
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) : 237, 274
 Mommsen, Theodor : 217
 Momolo Gardini, Ecaterina : 269
 Montaigne, Michel Eyquem de : 743, 744
 Montandon, M. : 510
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de la Brède et de : 211
 Monty, Jules : 41
 Morariu, Leca : 727, 754
 Moréas, Jean (Jean Papadiamantopoulos) : 499
 Morțun, Vasile : 311
 Moruzzi, Iancu : 10
 Mounet-Sully (Jean Sully Mounet) : 275, 276, 507
 Mozart, Wolfgang Amadeus : 48, 49, 641
 Mrazec, Ludovic : 134
 Müller, Max : 226
 Müller-Freienfels, Richard : 451
 Müllner, Amandus Gottfried Adolf : 568
 Mumuleanu, Barbu : 642
 Munteanu, Bazil : 704
 Munteanu, Gavril : 78
 Murărașu, Dumitru : 240, 245
 Mureșanu, Andrei : 163, 642
 Murillo, Bartolomé Estéban : 66
 Murnu, George : 105, 138
 Musset, Alfred de : 102, 138, 196, 198, 200, 206, 215, 379—
 385, 634, 742, 745

- Napoleon I (Bonaparte) : 7, 39, 184
 Napoleon III (Charles Louis Napoléon Bonaparte) : 494
 Naum, Anton : 134, 138—139, 193, 205—207, 208, 287, 307
 Nădejde, Ion : 209, 310, 311
 Nădejde, Iosif : 510
 Nădejde, Sofia : 311
 Năsturel, Udriște : 629
 Neagoe Basarab : 57
 Neculce, Ion : 716
 Negri, Ada : 196, 609
 Negri, Costache : 190
 Negri, Elena : 42
 Negruzzi, Costache : 5, 54, 55, 61, 73, 82, 141, 166, 191,
 192, 202, 211, 311, 312, 357, 359, 540, 586
 Negruzzi, Iacob : 131—133, 136, 139, 140, 142, 152, 156,
 171, 176, 184, 188, 189, 191—194, 198, 211, 214, 215,
 217, 220, 223, 227, 234, 263, 265, 284, 287, 289, 302,
 308, 309, 311, 313, 317, 669, 704, 720, 740
 Negruzzi, Leon : 210—212
 Negulescu, Petre P. : 133, 134, 137
 Nekrasov, Nikolai Alexeevici : 608
 Nero, Lucius Domitius Ahenobarbus : 94
 Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie) : 681—683
 Nestor, Ion : 85
 Neumeister, Rudolf : 115
 Nicolai, Johann Christoph Friedrich : 494
 Nicoleanu, Nicolae : 122, 126, 160
 Niculescu, Alexandru : 592
 Nietzsche, Friedrich : 330, 331, 634, 677, 734, 748, 749, 753,
 754
 Nion, François de : 574
 Nointel, Charles-Marie-François de : 94
 Nottara, Constantin : 499, 572
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) : 249, 405—407,
 409, 556, 735, 736, 739, 742, 755

Obedenaru, Alexandru : 493, 538, 539, 679
 Odobescu, Alexandru : 37—119, 141, 157, 171, 246, 268, 294,
 315, 316, 359, 586—587, 627—632, 696—698, 703, 781
 Odobescu, Catinca : 39, 40
 Odobescu, Ioan : 38, 39, 42
 Odobescu, Saşa : 63, 85, 631
 Olahus, Nicolaus : 56
 Ollănescu-Ascanio, Dimitrie : 138, 196, 207, 208, 214—216
 Onciul, Dimitrie : 134
 Orăşanu, Ştefan : 134
 Oreste (Oreste Georgescu) : 507
 Ovidiu (Publius Ovidius Naso) : 743
 Oxenstierna, Axel Gustafsson de : 225, 398—400

P

Paicu, Pavel : 132, 139, 140, 151
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da : 247
 Pangrati, Emil : 134
 Pann, Anton : 5—27, 71, 102, 238, 642, 661, 668, 670, 687,
 695, 696
 Pann, Tomaida : 6, 7
 Pantea, Simeon : 14
 Panu, Gheorghe : 132, 133, 137, 139, 141, 160, 171, 198,
 202, 224, 225—228, 230, 267, 307, 314, 460, 720
 Papacostea, Cezar : 138, 389, 390, 719, 728, 755
 Papadopol-Callimachi, Al. : 305, 313
 Papadopolo, G. G. : 83
 Papastate, Constantin D. : 705
 Papazoglu, Dimitrie : 84, 87, 629
 Papiu-Ilarian, Alexandru : 72, 86
 Papu, Edgar : 699, 700, 708, 780
 Paráschos, Achilleus : 468—470
 Paris, Gaston : 224
 Parmenide : 394, 395
 Parodi, Dominique-Alexandre : 261
 Pascal, Blaise : 412, 413
 Pascaly, Mihail : 233, 243, 261

Patin, Henri-Joseph-Guillaume : 53
 Paul, I : 134
 Pavelescu, Cincinat : 499—501, 514, 517, 531, 538, 570—573
 Păun, Vasile : 515, 516
 Péladan, Joséphin : 499, 502, 507, 552, 553, 674
 Pelimon, Alexandru : 154
 Perpessicius (Dumitru Panaitescu) : 244, 470, 656, 657, 767
 Perrault, Charles : 275
 Petică, Ștefan : 503, 517
 Petöfi, Sándor : 238
 Petra-Petrescu, Horia : 272
 Petrarca, Francesco : 93, 631
 Petrașcu, N. : 135
 Petrea Ciubotariul : 283
 Petrescu, Camil : 641
 Petrescu, Ghenadie : 500, 501, 503
 Petrescu, Ion : 572
 Petrino, Dimitrie : 160, 171, 199—201
 Petroff, Al. : 679
 Petronius (vezi Grigore Tăușan)
 Petronius, Caius P. Arbiter : 556
 Petrovici, Ion : 134, 137, 180
 Petru Șchiopul : 58
 Petrus Alphonsi : 13
 Peucescu, Grigore : 240
 Philippide, Alexandru : 134
 Philippide, Alexandru Al. : 719
 Picard, Gaston : 508
 Pillat, Ion : 509
 Pindar : 642
 Pirandello, Luigi : 508, 575, 766
 Piron, Alexis : 601
 Piru, Alexandru : 699, 761
 Pîrîianu, Dimitrie : 479
 Pârvan, Vasile : 714
 Platen, August : 439, 746
 Platon : 161, 212, 431, 435, 437, 743
 Pleșoianu, Grigore : 41
 Pliniu cel Bătrîn (Caius Plinius Secundus) : 100
 Pliniu cel Tânăr (Caius Plinius Caecilius Secundus) : 90, 93,

Plotin : 129, 400
 Plutarh : 98, 105
 Plutarh, pseudo : 90
 Poe, Edgar Allan : 275, 619, 652
 Poenaru, Petrache : 40, 41, 51, 82, 83, 107
 Pogor, Vasile : 131—132, 135, 138, 140, 151, 187—189, 194,
 219, 263, 287, 308
 Pogor, Vasile comisul : 187
 Pohonțu, Eugen : 492
 Polibiu : 105
 Policlet : 642
 Polychroniade, Ioan N. : 481
 Pompiliu, Miron (Moise Popovici) : 148, 160, 201, 210—212,
 245, 297
 Poni, Petre : 198
 Ponsard, François : 206
 Pop, G. Gr. : 729
 Pop-Florantin, Ion : 160, 210—212, 308
 Popazu, Ioan : 143
 Popazu, Maria : 143
 Popescu, Ioan : 148
 Popescu, Radu : 56
 Popescu, Virgil : 139
 Popovici, Al. : 83
 Popovici, Aurel : 272
 Popovici, Dumitru : 312
 Popovici-Bănățeanu, Ion : 177, 360
 Posseidippos : 754, 755
 Pourchot, Yonne-Edme : 744, 745
 Poussin, Nicolas : 533
 Praxitele : 50
 Proal, Louis : 742, 744
 Proudhon, Pierre-Joseph : 377, 378
 Prud'hon, Pierre Paul : 50
 Prutz, Robert Eduard : 197
 Pulver, Max : 381
 Pumnul, Aron : 157, 232
 Pușkin, Aleksandr Sergheevici : 5
 Putz, Wilhelm : 148

Q

Quicherat, Jules-Etienne-Joseph : 53
 Quillard, Pierre : 502, 507

R

Rabelais, François : 6, 100, 103, 293, 655, 656, 697
 Rachilde (Margueritte Eymery-Vallette) : 553
 Racine, Jean : 72, 237, 382, 572, 744
 Racoviță, Gheorghe : 144
 Racoviță, Nicolae : 69
 Radcliffe, Ann : 55
 Radu cel Mare : 57, 58
 Radu, Leonte : 187
 Rafael, Sanzio (Raffaello Sanzio *sau* Santi) : 49, 89, 379
 Rallet-Slătineanu, Ana : 489
 Ranke, Leopold von : 168, 217
 Răceanu, V. : 284, 285
 Rădulescu-Motru, Constantin : 133, 135, 273, 305
 Rădulescu-Niger, Nicolae : 116
 Rădulescu-Pogoneanu, Ion : 133, 712
 Reissenberger, Ludwig : 69
 Rembrandt, Harmensz van Rijn : 66, 636
 Retz, Jean-François-Paul de Gondi Cardinal de : 181
 Reuter, Fritz : 177, 238
 Ribot, Théodule-Armand : 508, 574
 Richardson, Samuel : 379
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis de : 51
 Richepin, Jean : 507, 674
 Rienzi (vezi Duiliu Zamfirescu)
 Rienzi, Cola di (Nicolas Gabrino) : 93
 Rimbaud, Jean-Nicolas Arthur : 639, 679
 Rinaldini : 144
 Rîmniceanu, Naum : 16
 Robin, François : 133
 Rollinat, Maurice : 497, 527, 571
 Romilly, Samuel : 494
 Ronetti-Roman : 185, 423
 Rosetti, Alexandru : 756, 758

Rosetti, Constantin A. : 37, 46, 52, 106, 153, 160, 174, 191,
 226, 238, 478, 485, 627
 Rosetti, Theodor : 131, 138, 140, 142, 144, 171, 189, 190,
 194, 266
 Rosetti-Tescani, D. : 229
 Rossi, Ernesto : 566, 567
 Rossini, Gioacchino : 49, 101
 Rousseau, Jean-Jacques : 167, 382, 445, 742, 744
 Royère, Jean : 508
 Rubens, Peter Paul : 101, 533
 Rucăreanu, Nicolae : 102
 Rückert, Friedrich Johann Michael : 212, 223
 Rudorff : 217
 Rudow, W. : 309
 Russo, Alecu : 43, 73, 141, 166, 312, 359
 Rusu, Liviu : 354, 357, 358, 713
 Ruysdaël, Jacob-Isaac van : 101

S

Sadoveanu, Mihail : 13, 22, 102, 177, 214, 289, 347, 348,
 361, 632, 714
 Sainte-Beuve, Charles Augustin : 334
 Saint-Marc Girardin (Marc Girardin) : 53
 Salustiu (Caius Sallustius Crispus) : 150
 Sand, George (Amandine-Lucie-Aurore Dupin baronne Dude-
 vant) : 176
 Sandu-Aldea, Constantin : 300
 Safo (Sappho) : 754, 755
 Savargin, Alexandru : 517
 Savigny, Friedrich Karl : 168, 218
 Savoia, Eugeniu duce de : 683
 Săndulescu, Alexandru : 695
 Săulescu, Mihai : 134
 Săvescu, Iuliu Cezar : 679
 Schäffle, Albert-Eberhard-Friedrich : 296
 Schasler, Max : 149
 Schelitti, Nicolae : 188, 197—199
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von : 234, 248, 334, 341
 Scherer, Heinrich : 56

Scherer, Wilhelm : 447, 448, 761
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von : 36, 102, 132, 150,
 177, 192, 197, 204, 233, 274, 294, 357, 412, 439, 527,
 639, 737, 746, 748, 749, 753
 Schlegel, August Wilhelm von : 150
 Schlegel, Friedrich von : 330
 Schopenhauer, Arthur : 144, 146, 173—176, 188, 233—235,
 250, 259, 299, 304, 334, 341—345, 370, 371, 386, 387—
 402, 410, 411, 429, 430, 435, 445, 459, 718, 722, 723,
 745, 749, 760
 Schuchardt, Hugo : 157
 Schumann, Robert : 257
 Scobai, Gh. : 288
 Scott, Walter : 55, 60
 Scriban, Neofit : 212
 Scribe, Eugène : 261, 662
 Scrob, Carol : 491, 770
 Scurtescu, N. : 305, 307
 Scurtu, Ion : 240, 246, 250, 394, 399
 Second, J. : 726
 Seillère, Ernest : 382
 Seneca, Lucius Annaeus : 743, 744
 Sestini, Domenico : 73
 Shakespeare, William : 132, 177, 184, 185, 188, 234, 250,
 263, 274, 282, 340, 566, 656, 662, 664, 665, 766
 Shelley, Percy Bysshe : 634, 639
 Sigler, Michael : 56
 Sihleanu, Alexandru : 40, 44, 74, 642, 672
 Simionescu, A. : 284
 Simonide : 319
 Sion, Gheorghe : 185, 200, 488, 489
 Sin-Giorgiu, Ion : 424
 Slavici, Ion : 160, 171, 176, 177, 210, 230, 231, 233, 238,
 262, 267, 276, 278, 289, 295—302, 307, 308, 343, 360,
 361, 364, 367—371, 389, 587, 589, 591 606, 657, 669,
 704, 720
 Smirnoff : 117
 Snyders sau Sneyders, François : 101
 Socrate : 399, 743
 Sofocle : 340, 572, 744
 Solger, Max Wilhelm Ferdinand : 248

Sorbul, Mihail : 565
 Spartacus : 46
 Spencer, Herbert : 226, 230, 607, 745
 Spinoza, Baruch : 146, 343
 Spontini, Gaspere Luigi Pacifico : 48
 Stamati, Constantin : 5
 Stamatiad, Alexandru T. : 509, 512, 513
 Stăncescu, Constantin I. : 264
 Stein, Lorenz : 233, 296, 299
 Steinthal, Heinrich : 219
 Sternill (pseudonim Șt. C. Michăilescu) : 304
 Stevenson, Robert Lewis : 574
 Stobeu (Stobaios) : 400
 Stoenescu, Theodor M. : 269, 487, 504, 505, 518
 Strabo : 90
 Strat, Ion D. : 171
 Streinu, Vladimir : 356, 464, 680, 701, 764, 765
 Strich, Fritz : 733—736
 Stupnicki, Hipolit : 473
 Sturdza, Dimitrie A. : 87, 113, 144, 265, 267, 298, 501
 Sturdza, Gheorghe : 144
 Sturdza, Mihail : 187, 212
 Sturdza-Miclăușeni, D. (vezi Dimitrie A. Sturdza)
 Suchianu, Ion : 266, 280
 Sully Prudhomme (René François-Armand Prudhomme) : 527
 Suttner : 145, 146
 Sylla, Lucius Cornelius : 94

Ș

Șaguna, Andrei : 297
 Șăineanu, Lazăr : 309, 419
 Șerbănescu, Theodor : 171, 195—197, 347
 Șincai, Gheorghe : 56, 166, 356
 Ștefan cel Mare : 595
 Ștefan Mincio : 473
 Ștefan a lui Petrea Ciubotariul (Ștefan al Petrii) : 283—284
 Ștefănescu, Grigore : 69
 Ștefănescu, Ștefan : 586
 Știrbei, Barbu : 80, 143

Știrbei, Dimitrie : 501
Șuțu, Alexandru : 242, 601

T

Tacit (Publius Cornelius Tacitus) : 98, 274
Tailhade : 674
Taine, Hippolyte-Adolphe : 175, 225, 226, 307, 334, 339
Tăușan, Grigore : 133, 517
Tăutu, Gheorghe : 160
Tegetthof : 144
Teleor, Dumitru (D. Constantinescu) : 266, 494
Tell, Christian : 39, 148, 152, 285, 355
Tell, Wilhelm : 102
Teodorescu, G. Dem. : 104, 224, 305
Teodorescu, Isaia : 284
Teodosie egumenul : 76
Teulescu, Petru : 69
Theo, Ion (vezi Tudor Arghezi)
Thibaudet, Albert : 449, 460
Thierry, Augustin : 226, 267
Thiers, Adolphe : 226, 494
Tieck, Ludwig Johann : 248, 257, 328, 404, 406, 415, 420,
439, 742, 755
Tiktin, Heimann (Hariton) : 72
Tiziano, Vecellio : 66
Tocilescu, Grigore : 113, 134, 505, 515
Tocqueville, Alexis-Charles Clérel de : 267
Tolstoi, Lev Nikolaievici : 357, 608
Torouțiu, Ilie E. : 133, 146, 217, 241, 302, 770, 775
Traian (Marcus Ulpius Traianus) : 85, 117
Trendelenburg, Friedrich Adolf : 171
Trenk, Henric : 63
Tucidide : 150
Tunusli : 56
Turgheniev, Ivan Sergheievici : 102, 176, 608
Twain, Mark (Samuel Langhorne Clemens) : 275, 506
Tyskiewicz : 86
Tzigara-Samurcaș, Alexandru : 135

T

Tincu, Nicolae : 116

U

Uhland, Ludwig : 138, 177, 197, 212, 432

Urdăreanu, Ion : 474

Urdăreanu-Brăiloiu, Ecaterina : 478, 479

Ureche, Grigore : 56

Urechia, Vasile A. : 84, 193, 263, 306, 312, 488, 496, 515

V

Vaian, Eugen : 501

Vaida-Voievod, Alexandru : 272

Vaillant, Edouard : 502

Valéry, Paul : 503

Van Dooren, J. : 673

Van Tieghem, Paul : 465, 466

Varro, Marcus Terentius : 93, 100

Vartic, Tinca : 286, 288, 294, 669

Varus : 634

Văcărescu, Alecu : 102

Văcărescu, Barbu : 10

Văcărescu, Iancu : 70, 72, 102, 441, 586, 747

Văcărescu, Ieniăchiță : 72, 73, 101, 102, 160, 629

Văcărescu, Nicolae : 102

Văcărescu, Zoie : 63

Vellescu, Petru : 572

Vellescu, Ștefan : 312, 483

Ventura, Grigore : 493, 494

Verdi, Giuseppe : 49

Verhaeren, Émile : 677

Verlaine, Paul : 487

Verne, Jules : 541

Vernesescu, George : 485

Verres, Caius Licinius : 94

Vigny, Alfred de : 51—52, 55, 59, 138, 257, 330, 411—413,
 415, 422, 715, 724
 Villon, François : 102, 639
 Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel : 53
 Virgil (Publius Vergilius Maro) : 52, 98, 99, 128, 150
 Vischer, Friedrich Theodor : 149, 163, 336—340, 342, 353
 Vitet, Louis : 53, 55
 Vizanti, Andrei : 199
 Virgolici, Ștefan : 133, 171, 206, 216, 303
 Vîrnav, V. : 56
 Vîrnav-Liteanu, G. : 207
 Vîrtosu, Emil : 474
 Vlad Țepeș : 58, 74
 Vlad-Delamarina, Victor : 177
 Vladimirescu, Tudor : 8, 40, 69, 474, 475
 Vlahuță, Alexandru : 102, 174, 267—269, 276, 278, 289, 315,
 347, 360, 514, 585, 587, 599—620, 643, 651—653, 656,
 657, 664, 684—686, 687—692, 763, 773, 781, 785
 Vlaicu, Aurel : 272
 Vlădescu, Șt. : 498
 Vlădicescu-Tardini : 232
 Vlădoianu : 477
 Vogt, Karl : 229
 Voinov, Dimitrie : 134
 Volenti, Nicolae : 134, 197—199
 Voltaire (François-Marie Arouet) : 112, 144, 146, 187, 207,
 357, 743
 Voraigue : 41
 Voss, Johann Heinrich : 192
 Vulcan, Iosif : 232

W

Wackernagel, Wilhelm : 339
 Wagner, Richard : 148, 149, 155, 258, 379, 557, 734
 Walch, G. : 496

Walpole, Horace : 55
Walzel, Oskar : 452
Watteau, Jean-Antoine : 50
Weber, Karl Maria von : 49, 102, 257, 415
Weigand, Gustav : 272
Wells, Herbert George : 541
Welserscheimb, Rudolf : 144
Werder, Karl : 146
Werner, Zacharias : 568, 569, 736
Windelband, Wilhelm : 223
Winterhalder, Enric : 52
Wundt, Wilhelm : 180

X

Xenofan : 394
Xenofon : 98
Xenopol, Alexandru D. : 134, 136, 138, 141, 171, 204, 216—
224, 226, 229, 235, 237, 288, 307, 308, 314, 316, 704,
714
Xenopol, Nicolae D. : 210—212, 264, 492
Xerxes : 228

Y

Young, Edward : 465, 743

Z

Zagoritz, Al. M. : 135
Zalis, Henri : 759
Zamfirescu, Duiliu : 138, 139, 178, 361, 364, 488—491, 501,
518, 540, 549, 672, 771
Zamfirescu, Mihail : 129, 307
Zanne, Alexandru : 76
Zanne, Iuliu : 15, 103, 687
Zarifopol, Paul : 267, 270, 275, 281

Zedlitz, Josef von : 197
Zeller, Eduard : 394
Zenon din Elea : 394
Ziegmary : 212
Zimmermann, Robert : 233
Zola, Émile : 211, 540
Zotu, Dr. : 171
Zschokke, Heinrich : 529

CUPRINS

Anton Pann	5
Alecsandri ca descriptiv	28
Alexandru Odobescu	37
B.-P. Hasdeu, poetul	120
„Junimea“	130
a) „Junimea“ ca grupare	130
b) <i>Intemeietorii</i>	142
1. Titu Maiorescu	142
2. P. P. Carp	184
3. Vasile Pogor	187
4. Theodor Rosetti	189
5. Iacobi Negruzzi	191
c) <i>Primii aderenți junimiști</i>	194
I. Poeții	194
1. Poeți erotici și ai cîntecului de lume	195
a) Theodor Șerbănescu	195
b) N. Schelitti, M. Cornea, Al. Gregoriade-Bo-	
nachi, N. Volenti, Matilda Cugler	197
c) D. Petrino	199
2. Afini ai lui Eminescu și primii eminescieni	201
a) Samson Bodnărescu	201
b) Veronica Micle	204
3. Poeți obiectivi, clasici și exotici	205
a) Anton Naum	205

b) D. C. Ollănescu-Ascanio	207
c) N. Beldiceanu	209
II. Prozatorii	210
a) Leon Negruzzi, N. D. Xenopol, I. Pop-Florentin, Miron Pompiliu	210
b) N. Gane	212
III. Teatrul la „Junimea“	214
I. Ianov, D. C. Ollănescu-Ascanio, Gh. Bengescu-Dabija	214
IV. Teoreticienii	216
1. A. D. Xenopol	216
2. Al. Lambrior	224
3. Gh. Panu	225
4. Vasile Conta	228
d) <i>Marii creatori</i>	230
1. Mihai Eminescu	231
2. I. L. Caragiale	259
3. Ion Creangă	283
4. I. Slavici	295
e) <i>Ambianța epocii</i>	303
1. Adversarii	303
2. Aliații	311
Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu	318
Titu Maiorescu — estetician și critic literar	333
Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu	350
Înțelegerea lui Maiorescu	354
Personalitatea lui Eminescu	367
Poezia lui Eminescu	372
Prefață	372
Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe	374
Eminescu și etica lui Schopenhauer	387
Voluptate și durere	402
Pesimism și natură	411
„Luceafărul“	422
Armonia eminesciană	438
Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu	447
Structura motivului în poezia lui Eminescu: „O, mamă“...	457
Alexandru Macedonski	472

Caracterologie	513
Poezia lui Al. Macedonski	519
Proza lui Al. Macedonski	539
Teatrul lui Macedonski	562
Locul lui Macedonski	581
Delavrancea	585
Al. Vlahuță	599

A D D E N D A

O altă culegere Alecsandri...	623
Moștenirea lui Odobescu	627
În jurul peisajului eminescian	633
Cuvînt despre Eminescu	637
Eminescu în timp	655
Caragiale în literatura lumii	660
Ion Creangă	667
Revizuire critică	671
Alexandru Macedonski ca poet	675
Ceva despre Mircea Demetriad	679
Al. Vlahuță	684
Vlahuță, autor de maxime	687
<i>Note</i>	693
<i>Indice de nume</i>	787

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : ELENA CALUGARU

Apărut 1972. Tiraj 5380 ex. Broșate 4290 ex. Le-
gate ^{1/1} 1090 ex. Hirtie Scris I AF. 84 de
63 g/m². Format 540×840 16. Coli ed. 47,84. Coli
tipar 51,5. A. nr. 7566/1972. C.Z. pentru bi-
bliotecile mari și mici 859—0.



Tiparul executat sub comanda nr.
20 358 la Combinatul Poligrafic „Casa
Scintei”, Piața Scintei nr. 1
București
Republica Socialistă România

Lei 35

Lei 35

